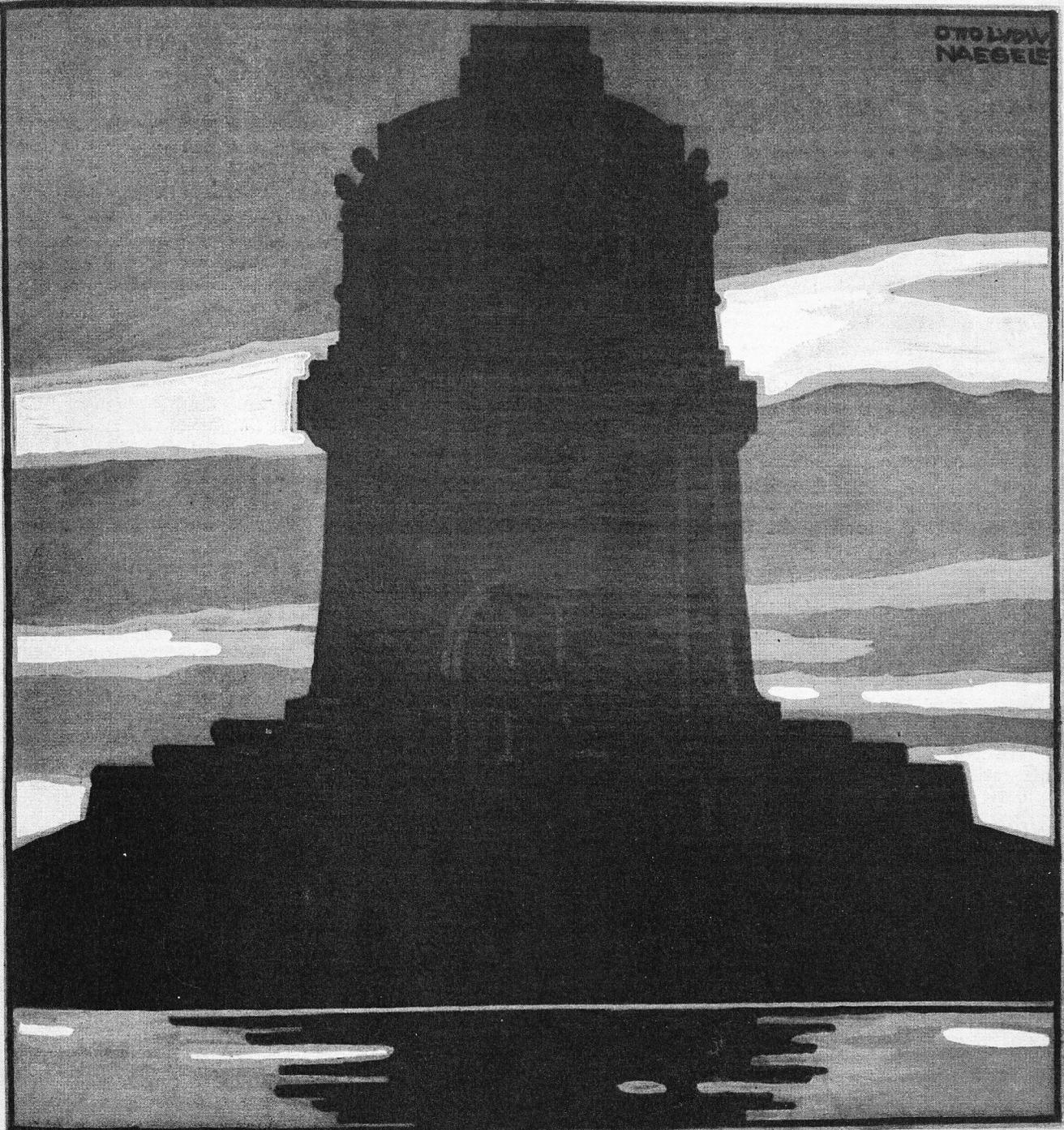


Zeit im Bild



11.
JAHRGANG
43.
NUMMER

100 000 Mark
Preisausschreiben

30
PFENNIG
36
HELLER



„Violäne“ Eva Martersteig

„Peter von Ulm“ Kurt Ebert

Die Verkündigung von Paul Claudel

Von Curt Einstein

Claudel will das monumentale Drama und seinen Darstellungsstil geben; die Werte, deren er hierzu bedarf, erborgt er den Legenden und dem Ritus der katholischen Kirche, was entsteht, ist klerikaler Archaismus.

Ich möchte Claudels Verkündigung als ein Konglomerat kirchlicher Legenden bezeichnen, als eine lehrhafte Beispielsammlung dogmatischer Bestätigung; somit glaube ich auch nimmer, daß diese geschichtlich festgelegten Stücke den erstrebten neuen Stil des Theaters bringen. Gleich Wagner gerät der Franzose in eine historisch bestimmte Welt, die auf weniger widerstandsfähige Gemüter durch die Suggestion einer großen Vergangenheit wirkt.

Das Vorspiel zeigt die Vorbedingung zur Heiligung: Violäne nimmt das Leid des Dombaumeisters Peter von Ulm auf sich, den Aussatz. Das Klischee dieser Handlung ist recht alt und häufig benutzt. Dies Opfer Violänens wiegt umso schwerer, als sie Jakobäus verlobt ist, dem sie gänzlich anhängt. Die Prüfung tritt an sie heran. Der Vater vermählt sie dem Bräutigam und übergibt ihm als Hochzeitsgabe sein Besitztum, um die Gesetze des herblichen Alters zu erfüllen und ohne irdische Bürde ins heilige Land zu wandern. Man errät unschwer, daß ein Claudelscher Landmann geistliches Lehngut beachert. Violäne wird vom Aussatz getroffen und muß Bräutigam und alles lassen. Damit Jakobäus in die Trennung willige, belügt sie ihn; sie sagt, sie habe den Baumeister mehr als geküßt. Sie geht und gibt der Schwester alles, Mann und Besitz, um bei den Aussätzigen sich zu verbergen. Maras und Jakobäus' Kind stirbt; jene trägt es zu der heiligen Schwester, damit sie als Lohn ihrer Heiligkeit das Kind dem Leben zurückgebe. Sie sucht Violäne in der Weihnachtsnacht auf, und beim Lesen des

heiligen Dienstes, bei den Worten: siehe es ist ein Mensch geboren, wird das Kind in Violänens Armen lebendig, das die blauen Augen der Heiligen empfängt. Mara versucht die Schwester, deren Lauterkeit alle Dinge festhält, zu töten. Peter von Ulm, der durch Violänens Opfer der Krankheit genas, findet sie in einer Kiesgrube verschüttet. Er trägt die Sterbende ins väterliche Haus. Jakobäus' ganze irdische Leidenschaft flammt noch einmal vor der Toten auf. Der Vater kehrt vom heiligen Grabe zurück, er findet sein Haus vom Tode geplündert, Frau und Tochter sind ihm gestorben. Der Glaube gibt ihm die Kraft sein herbliches Leben auszuharren.

Der Wille Claudels, ein monumentales Drama zu erdichten, stellt sich deutlich auf und gewiß sind seine Dramen selbgerichtige Äußerungen der Reaktion gegen den analytischen Naturalismus des Theaters. Leicht hin werden sie darum als Symptome einer Richtung und nicht im einzelnen angeschaut.

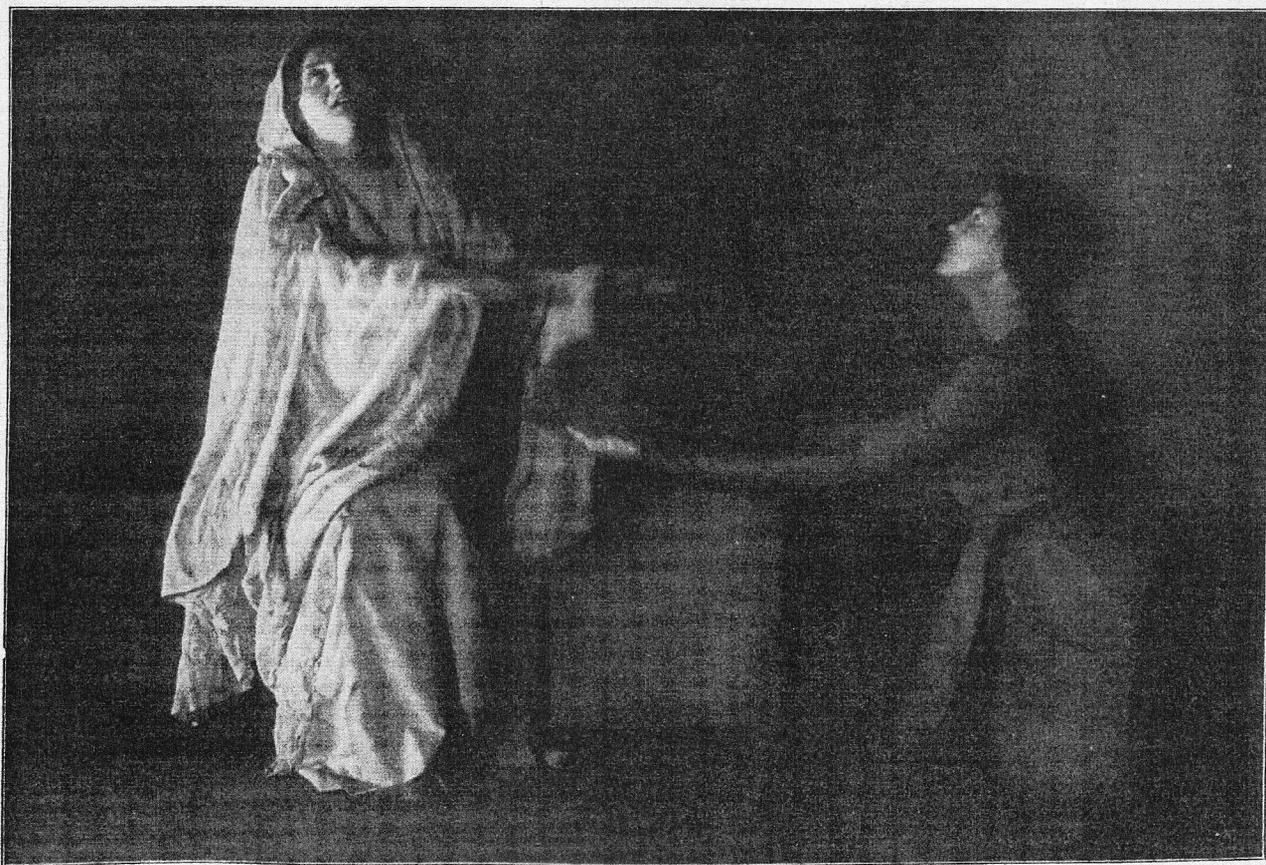
Claudels Dichterisches ist von Beginn bestimmt, und darum ist er zur Artstiftung im bedenklichen Sinne verführt, die der Reize nicht entbehrt, da sie vom Munde eines gänzlich Gläubigen gelehrt wird. Denn was verbliebe Claudel anderes noch als die Sprache und einiges nur Theatralische; und selbst diese Mittel sind durch die Metaphern der Bibel und das alte Mysterium fast vorweggenommen. Denn bei Claudel stehen wir in der Welt des religiösen Klischees. Die Ereignisse der Verkündigung sind von der Imitatio Christi vorbestimmt, die Menschen gänzlich von christlichen Begriffen umrissen. Diese Menschen, Violäne, Mara, der Baumeister können nur noch Rhetoriker sein; denn ihr Handeln ist dichterisch und in größeren Dingen schon vorweggenommen. Sie vollziehen weniger die ihnen eigenen Geschehnisse, als sie umschreiben

diese Iyrisch. Da das Ereignis im Gewaltigen vorgetan ist, gerät die Sprache zur wiederholenden archaisierenden Paraphrase. Stets verspürt man das evangelische Modell und, was schlimmer, man ist sich dessen durchaus bewußt. Die Reden entgleiten oft dem Geschehen und verschließen sich zum Monodrama, so daß die Gesamthandlung sich unter der Masse der Gleichnisse verflüchtigt und die Metapher zur gedanklichen Nebenhandlung aufwächst. Die Bilder sind dem Gläubigen wohlbekannt.

Der Dichter ordnete die Darstellung seines Wertes und diese erscheint ihm makellos und vorbildlich. Der Wille zur erzwungenen Monumentalität verleitete ihn zum Stellen erstarrter Bilder, die den bewegten, dramatischen Raum gänzlich vernichtete. Man unterwarf den Schauspieler gänzlich einem dogmatischen Stildilettantismus und zelebrierte in liturgischer Haltung. Äußerste Einfachheit war angestrebt, die gegenständliche Dekoration ausgeschaltet, man markierte die Aufteilungen des Raums, an denen zu spielen war. Hieraus ergab sich vollkommene Starrheit, jede Bewegung war festgelegt und so verblieb nur die Möglichkeit sakral kunstgewerblicher Gymnastik zum Stellen allzu deutlicher Denkmäler. Man deflamierte sich von Monument zu Monument, eine sukzessive Siegesallee im ganzen: dem lehrhaften Stück entsprach die dogmatische Darstellung, deren Formeln allzu banal und unbearbeitet herausstachen. Die Musik der Darstellung, die der Dichter betont, erschöpft sich im Tableau, während er uns gerade strenge Trennung von malerischen Surrogaten versprach. Die Schauspieler kamen der statuarischen Verlegenheit des Dichters kräftig nach und agierten trübe Übersetzungen mancher nicht ganz schlechter Bildmotive. Zu sink stellte man die naheliegende Kinderbuchgotik, hatte man doch bereits die französischen Namen der Personen ins teutsche gewendet. Zum Glück wird man es einer unfähigen Schauspielerin kaum glau-

ben, Gotik sei nichts anderes als unentwegtes Spreizen naturalistischer Finger und schiefes Verdrehen des Körpers. Denn zu oft erlebten wir auf der Bühne kunstgewerbliche Ausreden.

Besonderes Gewicht legte man der Hellaer Beleuchtung bei. Man ging wohl von dem Gedanken aus, Spiele und Zuschauer in der Einheit der gläubigen Gemeinde zu binden, ein etwas proselytenhafter Versuch, wogegen man sich unwillkürlich sträubt. Die äußere Verschmelzung der theatralischen Kräfte, Beschauer und Akteur, vollzog sich durch die Behandlung des Lichtes. Dieses spielte von allen Seiten und durchdrang Bühne und Saal fast gleichmäßig, ein impressionistisches Lichtdrama, das symbolisierend behandelt wurde. Die Distanz zwischen Bühne und Schauer wurde gelöst, während die Gesten der Spielenden der natürlichen Bewegung gänzlich entriickt waren. Das Licht modulierte in zartgerichteten Übergängen, während Sprache und Geste der Schauspieler schroff aufgeteilt wurden. Ich sagte bereits, dieses impressionistische Licht sollte die Vorgänge symbolisieren, worunter man fälschlich eine Wiederholung des dramatischen Verlaufes begriff, was jeder künstlerischen Konzentrierung zuwiderläuft. Somit lenkte dies Licht, das allzu rücksichtslos den Betrachter einbezog, vom wesentlichen Bühnenvorgang ab, und wirkte gleich einem überfüllten Kommentar, mitunter wurde es zum selbständig vorherrschenden Ereignis. Die Bühne war dreiteilig aufgebaut, gleichsam drei Regionen des Geschehens wurden festgelegt. Zuunterst begaben sich häusliche, kleinweltliche Vorgänge, in der Mitte war dem Menschen Erhebung vorgeschrieben, in der Höhe war man dem Himmlischen reinlich genähert. Wie überall zeigte sich die Absicht Stil zu machen kindlich offen, alles befand sich in einem theatralischen Dogma gefangen, woran das Dramatische zum Monstrum geriet.



„Violäne“ Eva Martersteig

„Mara“ Mary Dietrich

Phot. Erna Rendua—Dirtsen