

Morituri.

(Teja, Drama in einem Act. Fritschen, Drama in einem Act. Das Ewig-Männliche, Spiel in einem Act. Von Hermann Sudermann. Zum ersten Mal aufgeführt im Burgtheater am 3. October 1896.)

Drei Acte, zwei tragische und einen scherzenden, hat Sudermann unter demselben Namen verbunden. Morituri, schon bei dem Titel hat man hin und her gerathen. Morituri, das kann heißen: die in den Tod gehen; oder noch mehr: die zum Tode bereit sind; oder auch bloß: die den Tod erblicken. Wie hat es der Autor gemeint? Von dieser Frage ist das Publicum den ganzen Abend nicht gewichen; es hat sich nicht beschwichtigen lassen. Unserer Angst, was es denn eigentlich mit dem Tode ist, hoffte es, würde der Autor irgendwie antworten. Er konnte uns sagen, was ihm der Tod bedeuten mag, an drei Fällen den Sinn zeigend, den er ihm zu haben scheint; er hätte etwa darstellen können, wie der Tod dann über den Menschen kommt, wenn der Mensch nichts mehr zu leben hat, weil alle Thaten schon aus seiner Natur gezogen sind und seine ganze Schönheit schon hergegeben ist. Oder er hätte, ohne sein Verhältnis zum Tode mitzutheilen, darstellen können, wie sich die Menschen zu ihm verhalten, jeder auf eine andere Art; selber wäre er dann mit seinem Gefühle im Versteck geblieben, aber er hätte uns sehen lassen, wie der Tod dem einen eine gültig zustimmende, alles Wirken erst recht bejahende Macht ist, während er über den anderen tückisch und zerstörend kommt. Oder es hätte ihn reizen können, wie der Tod die Menschen alle gleich macht und jede Spur der Zeit von ihnen nimmt, so daß sie vor ihm alle nackt und zitternd stehen und an Worten und Geberden dieselben sind, der alte Gothe nicht anders als der heutige Berliner. Das alles hätte er können. Was hat er nun wollen? An dieser Frage ist unser Publicum ungeduldig geworden. Es hat erwartet, ein Verhältnis zum Tode zu sehen, und zwar so, daß es uns der erste Act etwa nur ahnen lassen, der zweite unwiderleglich bestätigen und der dritte dann witzig mit ihm tändeln würde. Mit dieser Erwartung sind die Leute hingekommen. Im ersten Act haben sie sich gewundert, im zweiten sind sie schon nervös gewesen, im dritten sind sie sehr ungemüthlich geworden: jetzt dauert das schon an die drei Stunden und wir wissen noch immer nicht, was er denn meint — ja, will er uns foppen?

Hört man das erste Stück an, das den letzten König der Gothen, Teja, im Sterben zeigt, so möchte man eine feine Absicht vermuthen. Der Mensch hat mehr Kräfte und Gaben in sich, als ein einzelnes Leben beschäftigen kann. Er fühlt tausend Seelen und wenn es ihn jetzt lockt, ein Held zu werden, so möchte er dann wieder lieber ein Weiser sein. Aber er muß wählen. Will er Thaten, so darf er auf die sanften Neigungen nicht mehr hören; will er Gedanken, so müssen die thätigen Instincte verstummen. Hat er sich einmal entschlossen, welches Leben von den vielen, die ihm möglich sind, er leben will, so muß er mit Gewalt die anderen Möglichkeiten bändigen, die ihn nur stören würden; sie treten in den Schatten weg und sehen ihn traurig nach. Ist nun der Tod da und schaut der Mensch zum Abschied noch einmal auf sein Leben zurück, das doch am Ende immer so arm scheint, wenn er der Wünsche am Anfang gedenkt, dann kommen diese gekränkten Triebe herbei, die er verschmäht hat, und beklagen ihn; von allen Leben, die er nicht gelebt hat, ist er dann unringt. So wird Teja, der immer nur dem Harten in seiner Natur gehorcht hat, vor dem Tode an seinem Leben irre. Er fühlt sich zu seinem jungen Weibe gezogen, das wie eine helle Gestalt der sanften Triebe ist, die er niemals angehört hat. Ob er nicht am Ende das wahre Leben versäumt hat? Das scheint der Gedanke des ersten Stückes zu sein und man glaubt ihn auch im zweiten einmal zu vernehmen. Fritschen hat seine Cousine geliebt, er hätte einem stillen häuslichen Glück leben können, aber er ist lieber ein wilder Lieutenant geworden. Nun ist die tolle Herrlichkeit aus, nun fühlt er, was er verschmäht hat, und nun wird er irre, ob es denn nicht ein falsches Leben war, das er gelebt hat. Wäre der Autor diesem Gedanken treu geblieben, indem er etwa in einer letzten Scene zwischen Fritschen und der Cousine, die jener zwischen Teja und Bathilda gleichen konnte, das ungelebte Leben vor dem Sterbenden aufleuchten ließ, so hätte sich das Publicum nicht so feindlich gegen die Wirkungen des kräftigen Stückes gewehrt.

Ist das Publicum einmal gereizt, so läßt es mit sich überhaupt nicht mehr reden. Es geht dann auf gar nichts mehr ein. Das zweite Stück rechnet mit einem der wenigen dramatischen Motive, die heute noch verlässlich sind: mit der militärischen Ehre. Wer in der militärischen Welt lebt, das wissen wir, ist dieser Kraft unterthan, man kann dramatisch auf sie zählen. Aber das Publicum sagte: was geht uns die militärische Ehre an, wir machen uns nichts aus ihr! Und es fieng an, diesen ganzen Begriff zu kritisieren. Man braucht nicht erst zu beweisen, daß das im Theater ganz falsch ist. Im Theater handelt es sich nur darum, daß die Kraft, die der Autor seine Gestalten bewegen läßt, in diesen Gestalten lebendig und so stark ist, als es die Bewegungen verlangen, die er ihnen zumuthet. Der Othello wird nicht widerlegt, wenn ich sage: ich bin nicht eifersüchtig, und beweise, daß die ganze Eifersucht überhaupt ein Unsinn ist. Es gibt eben doch eifersüchtige Menschen, wie es doch eine militärische Ehre gibt. Was ich von ihr denken mag, ist gleich. Aber sie ist da und kann Menschen bewegen, es genügt dem Dramatiker. So hat man auch gesagt, um radical

gleich das ganze Stück zu beseitigen: vor einem Duell geht man nicht zu seinen Eltern, man will sich nicht aufregen. „Würden Sie vor einem Duell zu Ihren Eltern reisen?“, hat man im Parterre gefragt; „würden Sie das thun?“ Nein, ich würde das gewiß nicht thun, aber ich würde auch dem Jago nicht glauben und mein Vermögen nicht unter die Goneril und die Regan vertheilen. Es ist aber ganz gleich, was ich thun würde oder nicht thun würde. Lear ist so, daß er sein Vermögen vertheilt, und Othello ist so, daß er dem Jago vertraut, und Fritschen ist so, daß er vor einem Duell zu seinen Eltern geht. Das muß man einem Autor glauben, sonst hört das Theater überhaupt auf.

Soll ich nun schließlich noch meine Meinung über die Stücke sagen, so wird mir das nicht leicht. Ich bin lange nicht mit so seltsam sich bestreitenden Gefühlen im Theater gefessen, befremdet, ärgerlich, auch bewundernd, ohne doch zu einer vollen reinen Stimmung zu kommen. Ich bekenne, daß ich den Sinn des Ganzen, bei manchen Vermuthungen, nicht verstanden habe und wie auch die Berliner Zeitungen sich jetzt deutend bemühen, noch immer nicht verstehen kann. Soll ich die drei Acte als eine Trilogie annehmen, was ja Sudermann durch den Titel zu verlangen scheint, so bin ich verlegen: ich finde keinen Weg vom einen zum anderen und der Gedanke fehlt, der sie hält. Ich weiß schon, daß es schön wäre, uns einen ewigen Zustand der Menschheit einmal in einer historischen Gestalt, dann in unserer Nähe, endlich in der freien und heiteren Luft einer neckenden Poesie zu zeigen. Aber ich wäre neugierig, von Sudermann selbst zu vernehmen, welchen Zustand er gemeint haben mag. Gibt er uns einen Commentar, so kann es ja sein, daß uns die geheime Bedeutung aufgeht; dann werden wir unseren Unverstand zugestehen. Sehe ich vom Ganzen ab und nehme jedes Stück für sich her, so ziehe ich „Fritschen“ vor. Es ist ein gutes Stück, von einem Meister des Theaters gebaut, der alle Wirkungen kennt, sich nichts entgehen läßt und unsere Nerven mit einer Kraft packt, daß der Stoß zuletzt bis an das Gemüth dringt. „Teja“ hat eine sehr hübsche Scene: wie der finstere König bei seinem Weibe den Tod vergiftet. Hier macht sich Sudermann mit dem alten Gothen denselben Spass, den sich Sardou in der Sanggène mit dem Napoleon gemacht hat: er läßt uns eine historische Größe in ihren kleinen Momenten sehen und sucht das Intime einer Zeit auf, die wir sonst nur in ihrer Würde zu betrachten gewohnt sind. So hat Shakespeare die trojanischen Helden genommen und ich denke mir, daß wir so zu einer amüsanten Art von historischen Pöffen kommen könnten, recht im Geschmack unserer skeptischen Zeit, die ja an keine Helden mehr glauben will. Man stelle sich den intimen Cäsar vor, als einen recht nervösen, ängstlichen, aber gläubigen, kränklichen, älteren Herrn geschildert, daneben Brutus als einen schön redenden, aber unfähigen Liberalen, der endlich Angst um sein Mandat bekommt; oder man zeige uns Ezel als einen leicht zornigen, doch gemüthlichen und unorthographischen General, so einen hummischen Blücher oder Wrangel. Solche Pöffen würden von der Schadenfreude der kleinen Leute leben, daß die großen Menschen schließlich auch nicht größer sind, und sie könnten mit der schönen Helena und dem Orpheus wetten. Will man aber wie Sardou oder Offenbach wirken, so darf man nicht als Heibel und Otto Ludwig beginnen. „Teja“ hat zwei Töne, den großen der Historie und den ironischen der Anekdote: jeder kann wirken, jeder hat sein Recht, aber sie vertragen sich nicht und geben keinen Klang. Endlich, das „Ewig-Männliche“ hat mir durch die lebenswürdige Frechheit gefallen, mit der es einen verwegenen Gedanken über die Frauen ausspricht, der der deutschen Brüderie sehr unangenehm sein muß: Ihr verliebten Thoren, redet euch doch nichts ein und faßelt nicht von der sittigenden Macht der edlen Frauen; ob eine erlaucht oder gemein ist, Königin oder Magd, jede will schließlich nichts als einen festen Kerl. Ich glaube zwar nicht, daß man damit die ganze Psychologie der Frau erschöpft, aber es ist doch gut, wenn ihnen das manchmal so dreist und unverschämmt gesagt wird. Wären nur die Verse anders! Man hat von diesen Versen geschrieben, daß sie wie von Fulda sind. Nun, so grob braucht man ja nicht gleich zu werden, aber ich stimme doch Fritz Mauthner zu, daß sie „nur eine absichtlich und klug gewählte Form, nicht die nothwendige, organische Gestalt des Gedankens sind.“

Den Teja und die Bathilda spielen Herr Robert und Frau Hohenfels. Diese beiden großen Künstler haben sich jetzt angewöhnt, nur noch ihre Routine wirken zu lassen. Sie geben keinen natürlichen Ton mehr her, alles ist Manier geworden. Macht man die Augen zu, so glaubt man jemanden zu hören, der sie zum Spass copieren will. Aber da ja das Publicum noch immer mit ihnen geht, haben sie wahrscheinlich recht. Im zweiten Stücke hat Baumeister versagt, er ließ die „wilde Drossel“ kaum vage ahnen. Im dritten versagten Herr Hartmann und Herr Rastel. Unangenehm und mit Fronte hat Frau Schratt die koketten Zeilen der zärtlichen und gezielten Königin gesprochen. Noch sind Herr Löwe, Herr Zeska und Herr Devrient zu nennen. Aber der beste ist Herr Kutschera gewesen; durch sein schönes Temperament, seine einfache und gesunde Art dem Kenner schon lange wert, hat er sich mit diesem Fritschen nun auch dem Publicum ins Herz gespielt.

Hermann Bahr.