



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

Zwei sizilianische Schauspieler: Giovanni Grasso - Mimi Aguglia

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71764](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71764)

Zwei sizilianische Schauspieler Giovanni Grasso — Mimi Uguglia

Giovanni Grasso, der gefeierte sizilianische Schauspieler, kam zu einem Gastspiel nach Berlin und trug einen Mißerfolg davon. Am Abend seines ersten Auftretens allerdings sah er ein enthusiastisches Publikum. Als er jedoch einige Wochen später sich von Berlin verabschiedete, waren nur wenige gekommen, um ihm zum letztenmal zu applaudieren. In dem halbbleeren Hause zeigte man sich mit Interesse einen geheimnisvollen Fremden, weil von ihm die Sage ging, daß er sein Billett bezahlt habe.

Grassos Mißerfolg in Berlin hat die Berliner Kritik herbeigeführt. Es hat nichts geholfen, daß in dem Vorwort zu einer Broschüre, die im Theater zu kaufen war, der Ästhet Vollmöller, der Unternehmer des Grasso-Gastspiels, in recht würdeloser Schmeichelei von der Berliner Kritik gesagt hat, sie übertreffe an Komplexität der Persönlichkeiten die Kritik aller anderen Länder, und daß er Berlin die Theaterhauptstadt der Welt genannt hat. Es hat auch nichts geholfen, daß — um im Sinne Vollmöllers zu reden — Theaterprovinzstädte, wie Rom und Paris, sich für Grasso begeistert haben. Die Berliner Kritik hat Grasso als einen italienischen Durchschnittsschauspieler, als einen gewöhnlichen Kulissenreißer behandelt.

Das Verdikt, das die Berliner Kunstrichter über den sizilianischen Schauspieler gefällt haben, ist ein ungerechtes;

und Giovanni Grasso hat in Berlin nicht die Aufnahme gefunden, die seiner eigenartigen und bedeutenden Persönlichkeit gebührt. Es spricht doch jedenfalls für einen Bühnenkünstler, wenn er auf einen Schriftsteller vom Range Jean Richpins so zu wirken vermag, daß dieser den Ausdruck tut: „J'ai été profondément remué par le réel génie de Grasso.“ Allerdings besitzt der französische Dichter schöner Bagantenlieder und effektvoller Bühnenstücke nicht jene Komplexität der Persönlichkeit, wie sie, nach Bollmüller, einigen Berliner Kritikern zu eigen ist.

Grassos äußere Erscheinung ist nicht gerade verführerisch. Nun haben sich die berühmten Mimen unserer Zeit im allgemeinen gewiß nicht durch Schönheit ausgezeichnet. So häßlich jedoch wie Grasso ist noch keiner gewesen. Auf einem großen (Grasso überragt alle Mitspieler fast um Haupteslänge), ungeschlachten Körper sitzt ein plumper Kopf. Die Gesichtszüge sind auch nichts weniger als edel: eine dicke Knollennase über einem breiten Mund. Die Augen freilich sind groß, schwarz, feurig, echt italienisch; und echt italienisch ist auch das rabenschwarze Haar, das in der ganzen Fülle seines Wuchses den Scheitel bedeckt. Dieses Haar spielt sozusagen immer mit. Denn eine der Lieblingsgesten Grassos ist es, sich mit der Hand durch das Haar zu fahren oder sich den Kopf zu kratzen. Die Gebärde des Kopfkrazens ist vielleicht nicht sehr ästhetisch; aber die Ästhetik gehört wahrscheinlich zu denjenigen Dingen, die Grasso die geringsten Sorgen machen. Besonders merkwürdig sind die Hände, — riesige Hände, die an langen Armen sich bewegen, wahre Bären-taten. Die Stimme hat keinen italienischen Wohlklang. Sie soll ihn einst gehabt haben; erst vor einigen Jahren hat Grasso auf einer amerikanischen Tournee durch Überanstrengung sein Organ ruiniert, und jetzt spricht er heiser.

Man sieht aus dieser Personalbeschreibung, daß Giovanni Grasso sich zur Darstellung der edlen Gestalten der Tragödie kaum eignen würde. Als Hamlet kann man sich diesen ungeschlachten Riesen nicht denken — als Othello schon eher. Freilich müßte man dann annehmen, daß Desdemona einen eigentümlichen Geschmack in der Auswahl ihres Gemahls bewiesen hat; einer jungen Dame, die sich in einen Mohren verliebt, kann man freilich schon mancherlei zutrauen. Ob Grassos Ehrgeiz so hoch geht, die Gestalten Shakespeares zu verkörpern, ist ungewiß. Einstweilen begnügt er sich damit, die Helden in sizilianischen Dorftragödien zu spielen, und dazu ist auch sein Äußeres ganz besonders geeignet. Er ist zum Darsteller sizilianischer Bauern wie geschaffen, weil er selbst wie ein sizilianischer Bauer, wie ein ausnahmsweise groß geratenes Exemplar eines sizilianischen Bauern aussieht.

Ein echter Süditaliener ist er auch innerlich. Heißes Blut rollt durch seine Adern, und seine Kunst ist eine Kunst heißen, heißesten Blutes. Ein Temperament von solchem Ungestüm hat man in unserer Zeit auf der Bühne noch nicht gesehen. Er ist unter allen Schauspielern der Gegenwart der stürmischste, der wildeste. Das Wesen seiner Kunst ist die Darstellung der Leidenschaft, und seine künstlerische Bedeutung hat ihren Grund in der echten Leidenschaft, mit der er die Leidenschaft spielt.

Es ist natürlich, daß die Stücke, welche das Repertoire dieser sizilianischen Truppe bilden, lediglich den Zweck haben, Giovanni Grasso in allen jenen Situationen auf die Bühne zu bringen, deren er bedarf, um sich in seiner Eigenart zu zeigen. Literarischen Wert besitzen diese sizilianischen Bauern-dramen nicht. Vielleicht hatten sie ihn einst, ehe sie in die Barentagen dieses Schauspielers gerieten, die sie so zugerichtet

haben, daß alles, was vielleicht an Psychologie oder Poesie oder anderen höheren Werten in den Dramen enthalten war, daraus verschwunden ist, und daß nur die großen Spektakelszenen übriggeblieben sind. Die Handlung in den Stücken bewegt sich unweigerlich von der Liebe durch die Eifersucht zu einer Mordtat. Nebenbuhler streiten sich um eine Dorfschöne, und im letzten Akt fließt Blut. Man hat schon im ersten Akt die beruhigende Gewißheit, daß im letzten Akt Grasso in irgend einen der Herren auf der Bühne mit seinem Messer hineinstecken oder hineinschneiden wird. Die Todesart variiert nämlich; und die einzige dramatische Abwechslung in diesen Bauertragödien wird dadurch herbeigeführt, daß in der einen Grasso seinen Rivalen niederstößt, in der anderen ihm die Gurgel abschneidet. Eines aber von den Dramen, „Feudalismo“ genannt, überrascht durch eine dichterische Wendung von ungeahnter Schönheit, da nämlich hier ganz ohne Messer gearbeitet wird und Grasso seinen Nebenbuhler sozusagen ohne jeden Apparat umbringt, indem er ihm die Kehle durchbeißt.

Der Held in „Feudalismo“ ist Grassos Glanzrolle. Das Stück ist aus dem Spanischen ins Sizilianische übertragen. Sein Inhalt ist auf den deutschen Bühnen durch die Oper „Liesland“ bekannt geworden, deren Libretto dem spanischen Drama entnommen ist. Man weiß also, daß es sich um einen Gutsherrn handelt, der seine Geliebte, ein schönes Mädchen aus dem Dorfe, an einen Bauern verheiratet. In dem irrigen Glauben, daß der Bauer, ihr Mann, um ihre Schande gewußt und mit dem Gutsherrn einen schmähligen Handel geschlossen habe, stößt sie ihn verächtlich von sich, wenn er seine ehelichen Rechte geltend machen will. Aber auch den Gutsherrn weist sie zurück, der Anspruch darauf erhebt, nach der Verheiratung seiner früheren Geliebten die Beziehungen

zu ihr noch fortzusetzen. Der Bauer belauscht den Gutsherrn, der mit Bitten und Drohungen die Bäuerin bedrängt, springt aus seinem Versteck hervor und beißt dem jungen Edelmann die Kehle durch, wie er sie einst in Todesnot einem Wolf durchgebissen, der ihn angefallen hatte. Dann läßt er sich seine Frau auf die Schultern und flieht mit ihr ins Gebirge.

Man muß Grasso in der Rolle des Bauern sehen. Man muß ihn sehen — denn beschreibende Worte können keinen Begriff von dieser schauspielerischen Leistung geben. Nuancen lassen sich beschreiben. Hier aber handelt es sich nicht um Nuancen — hier handelt es sich um die Eruption eines Vulkans. Sizilien liegt nicht umsonst am Fuße des Atna.

Im ersten Akt, wo der Bauer erzählt, wie er den Wolf getötet hat, zeigt Grasso zuerst, wer er ist. Mit den Worten der Erzählung vereinigt sich ein Mienenspiel von höchster Beweglichkeit, ein Spiel der Augen namentlich von seltener Kraft des Ausdrucks, um den Kampf mit dem Wolf deutlich zu machen. Zugleich regen sich die Hände, die dicken, plumpen Hände, die sich aber als überaus geschmeidig und gelenkig erweisen, und malen Bilder in die Luft. Diese ganze Mimik, die Sprache der Augen, der Gesichtszüge, der Hände, ist so plastisch, so lebendig, daß man nicht mit Unrecht gesagt hat, Grasso könnte seiner Wirkung auch sicher sein, wenn er seine Rollen ganz ohne Worte lediglich als Pantomimen spielen würde.

Die Erzählung vom getöteten Wolfe könnten andere hervorragende Schauspieler gleichfalls vortragen. Was jedoch Grasso ganz allein kann, das ist die Szene im zweiten Akt, in welcher der Bauer von seiner Frau Besitz ergreifen will und ihrem Widerstand begegnet. Hier kommt der eigentliche Grasso zum

Vorschein. Mit elementarer Gewalt bricht die Begierde des jungen Sizilianers aus — bricht seine Wut aus, da es ihm verwehrt wird, seine Begierde zu stillen. Er rast und tobt. Er zerschmettert das Geschirr. Dann wieder legt er sich aufs Bitten. Er fleht, er bittelt. Die Frau bleibt bei ihrem Nein. Jetzt zieht er sein Messer und stößt es mit aller Kraft in das Brot, das die Frau zum Mittagessen aufgetragen hat. In den Qualen seiner unbefriedigten Sinnlichkeit wälzt er sich auf dem Boden. Er springt auf, reißt die Frau an sich und bedeckt sie mit einem Hagel von Küssen. Da er wieder zurückgestoßen wird, setzt er sich auf die Erde und weint. Ein in meisterlichen Zügen entworfenen Charakterbild. Der sizilianische Bauer wird als Naturmensch geschildert, bestialisch und kindlich zugleich. Seine Brunst, seine Wut sind die eines Tieres. Und nachdem sein Wüten ohnmächtig geblieben, weiß er sich keinen anderen Rat, als zu weinen wie ein Kind, ein hilfloses Kind. Grasso spielt das alles mit unübertrefflicher Kunst. Er ist hinreißend, wenn er tobt, und rührend, wenn er weint. Zugleich liefert seine Darstellung ein seltsames Stück Kulturgeschichte. Dieser sizilianische Bauer ist sicherlich mehr Afrikaner als Italiener; und man sieht mit Erstaunen, daß es in Italien, daß es in einem europäischen Kulturlande noch ein Volk mit gänzlich ungebändigten Instinkten gibt, — ein Volk, das der europäischen Zivilisation sehr fern und der Natur noch sehr nahe steht.

„Kulissenreißerei“ hat man in Berlin Giovanni Grassos Spiel genannt. Gewiß, ein Kulissenreißer spricht mit sehr lauter Stimme und macht heftige Gebärden, und Grasso tut das auch. Nur eines hat man in Berlin übersehen: das wesentliche Merkmal der Kulissenreißerei ist ihre Unwahrheit, und das wesentliche Merkmal von Grassos Spiel ist seine Wahrheit. Darum ist Grasso kein Kulissenreißer, mag er noch

so ungestüm sich gebärden. Selbst sein wildestes Loben erweckt immer noch den Eindruck, daß er echtes Leben spielt. Gerade in Berlin erklärt man doch seit Jahren, daß es die Hauptaufgabe der dramatischen Kunst sei, das Leben auf der Bühne zu zeigen. Allerdings hat man über die Erfüllung dieser Aufgabe Vorstellungen eigener Art. Der Berliner Naturalismus verlangt vom Schauspieler, daß er nur ja nicht aus sich herausgeht. Wenn er spielt, möglichst ohne sich zu bewegen, wenn er spricht, möglichst ohne sich verständlich zu machen, — dann ist es das Leben. Man scheint in Berlin vergessen zu haben, daß es im Leben nicht nur Nüchternheit und Temperamentslosigkeit, daß es auch Schwung und Feuer gibt. Man scheint vergessen zu haben, daß auch die Leidenschaft zur Natur gehört. Man verlangt in Berlin vom Schauspieler, er solle ein Naturalist sein. Nun, es ist unmöglich, mehr Naturalist zu sein, als es Giovanni Grasso ist, der die Leidenschaft natürlich spielt.

Eine andere Ausstellung, die man in Berlin an Grasso gemacht hat, ist die, daß es ihm an schauspielerischem Können fehle. Er könne eben nichts als rasen. Auf diesen Einwand hat bereits Mounet-Sully, der große französische Tragöde, die Antwort erteilt. Er sprach seine Begeisterung über Grassos Spiel aus. Jemand bemerkte: „C'est de l'art facile.“ Mounet-Sullys Antwort lautete: „Fort bien, que chacun en fasse donc autant!“ In der That, auch hier sollte ein Unterschied nicht übersehen werden: Grasso rast nicht — er spielt das Rasen. Und um den aufs höchste gesteigerten Affekt zu spielen — um ihn so zu spielen, wie Grasso es tut, — ist ein ungewöhnliches Können erforderlich. Der Beweis wäre sofort geliefert, wenn ein Schauspieler, der Grassos Können nicht besäße, einmal versuchen würde, so wie Grasso über die Bühne zu stürmen. Man würde ihn einfach auslachen.

Grasso hingegen erschüttert zwar nicht — die Stücke sind zu schlecht, die Figuren erwecken keine innere Teilnahme — aber er erregt, er packt, er reizt hin; und zu lachen fällt niemandem ein.

Im übrigen mußte ein Schauspieler wie Giovanni Grasso in Berlin einen Mißerfolg haben. Denn hier herrscht — allerdings mehr in der Kritik und den literarischen Kreisen als im Publikum — immer noch die Richtung vor, deren eifriges Bestreben es ist, aus dem Theater alles zu beseitigen, was zum Wesen des Theaters gehört. Das heißt man dann: die moderne Kunst. Vom Autor wird vor allen Dingen verlangt, daß er auf jede Bühnenwirkung verzichte. Nur wenn er gänzlich wirkungslose Stücke schreibt, hat er Anspruch auf den Ehrentitel eines modernen Dichters. Für die Kunst des Darstellers gilt derselbe Grundsatz. Ein Schauspieler, der seine Rolle effektiv ausarbeitet, der wirklich „spielt“, wie man eben das Theaterspielen verstanden hat, seit es Theater gibt, wird als ein ganz ordinärer Komödiant behandelt. Ein Schauspieler jedoch, dessen Mimik möglichst ausdruckslos, dessen Sprache möglichst tonlos, dessen Darstellung mit einem Worte möglichst farblos ist, wird als ein im echten Sinne des Wortes moderner Künstler gepriesen. Ebenso wie diese literarische Richtung eine Dramatik hervorgebracht hat, die nicht dramatisch ist, so hat sie auch eine Schauspielkunst gefördert, die nicht spielt. Man nennt diese Schauspielkunst auch, wie schon erwähnt, lebenswahr und natürlich; man nennt sie gemäßig, man nennt sie innerlich, man nennt sie differenziert. Besonders das letzte Wort wird gern gebraucht, wenn es sich um moderne Kunst handelt. Was es bedeutet, ist vielleicht nicht immer ganz klar; aber es steht jedenfalls fest, daß eine der Haupterrungenschaften der modernen Kunst die Differenziertheit ist.

Gewiß gibt es heutzutage Bühnenkünstler von Bedeutung, deren Darstellungsart diejenige ist, die man als die allein moderne gelten lassen will, die natürliche, die gemäßigte, die innerliche oder wie man sie sonst nennen will. Im allgemeinen aber erfordert doch gerade diese „moderne“ Spielweise am wenigsten von dem, was die Bedeutung des Bühnenkünstlers wie des Bühnendichters einzig und allein ausmacht: von dramatischem Temperament. Sie hilft sogar, den gänzlichen oder teilweisen Mangel des dramatischen Temperaments, der eigentlichen schauspielerischen Persönlichkeit zu verdecken. Diese Darstellungsart nämlich läßt sich durch Verstand und Fleiß unschwer erwerben; wirkliche künstlerische Begabung ist dazu gar nicht nötig — im Gegenteil, sie ist hier oft nur hinderlich. Und wenn, wie es ein Teil der Berliner Kritik fortwährend tut, jede Äußerung schauspielerischen Temperaments als „theatralisch“ verdammt, jede schauspielerische Temperamentslosigkeit jedoch als lebensecht, innerlich und differenziert gerühmt wird, so wird auf diese Weise eine Schauspielkunst, der es an Persönlichkeit mangelt, geradezu gezüchtet. Ja, wir haben es mehr als einmal erlebt, daß die Berliner literarischen Kreise Schauspieler oder Schauspielerinnen als große moderne Künstler gefeiert haben, deren hervorragende Eigenschaft lediglich ein Mangel an Persönlichkeit war.

Darum konnte und mußte es auch geschehen, daß diese literarischen Kreise sich ablehnend gegen Giovanni Grasso verhielten, der schauspielerische Persönlichkeit in hohem Maße besitzt, und daß sie sich für Mimi Uguglia begeisterten, der diese Persönlichkeit abgeht.

Mimi Uguglia war früher Grassos Partnerin. Sie hielt es aber für nötig, sich von ihm zu trennen und mit einer eigenen Truppe zu reisen. In Berlin fand sie eine überaus beifällige Aufnahme. Es kam ihr zustatten, daß ihre Bühnen-

erscheinung eine sehr unbedeutende ist, — eine so unbedeutende, daß Mimi Uguglia sich in ihrem Ensemble ganz verliert und daß man sie im Anfang sich erst mühsam herausuchen muß. Diese Unbedeutenheit wurde wieder für Lebenswahrheit, Innerlichkeit, Differenziertheit, mit einem Worte für echt moderne Kunst erklärt. Der zweite und hauptsächlichste Grund ihres Erfolges war, daß sie die Hysterie spielt. Auch das hängt im Grund mit ihrer Unbedeutenheit zusammen. Es scheint ein Gesetz in der Kunst zu sein, daß der Dichter, der poetische Kraft bekunden will, obwohl sie ihm fehlt, daß der Bühnenkünstler, der schauspielerisches Temperament erweisen will, obwohl er es nicht besitzt, in die Darstellung des Abnormen, des Perversen verfällt. Abnormität und Perversität in der Kunst bedeuten zwar nicht immer einen Mangel an künstlerischer Kraft, aber doch sehr häufig, namentlich in unserer Zeit. Mimi Uguglia also, der es wahrscheinlich nie gelungen wäre, durch bedeutendes Spiel in einer normalen Rolle aufzufallen, sucht sich dadurch bemerkbar zu machen, daß sie die Abnormität, daß sie die Hysterie zur Darstellung bringt. Und es versteht sich von selbst, daß sie damit die Berliner literarischen Kreise entusiastiert hat, — dieselben Kreise, denen überhaupt Hysterie und Perversität als gleichwertig mit künstlerischer Größe gilt, die Hoffmannsthal, den Schöpfer der hysterischen und perversen Elektra, als Dichter und ihre dem Dichter in Hysterie und Perversität kongeniale Darstellerin, Frau Ensolzt, als Schauspielerin bewundern.

„Malia“ (Behexung) heißt die sizilianische Dorftragödie, die der Mimi Uguglia ihre „Glanzrolle“ bietet. Die Dramen des Repertoires von Giovanni Grassio sind Dichtungen des Dante verglichen mit den Stücken, in denen die Uguglia auftritt. Diese Stücke sind nämlich lediglich um den Anfall einer Krankheit herumgeschrieben. Der Inhalt des einen Dramas

ist, daß die Mimi Uguglia in eine hysterische Krisis verfällt; in einem anderen Drama ist der Vorgang der, daß sie Herzkämpfe bekommt.

In „Malia“ spielt sie die Rolle einer Bäuerin, die in ihren Schwager verliebt ist, die, weil sie sich bemüht, ihre Leidenschaft zu unterdrücken, an schwerer Hysterie erkrankt, die infolgedessen vom ganzen Dorfe für behext gehalten wird und die sich schließlich in einem Anfälle ihrer Krankheit dem so heißgeliebten Manne an den Hals wirft.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Mimi Uguglia den großen Anfall im zweiten Akt vollendet spielt. Man kann nicht hysterischer sein. Das Krankheitsbild ist in psychiatrischen Kliniken genau beobachtet und wird bis in die letzte Einzelheit getreu wiedergegeben. Länger als eine Viertelstunde windet sich die Schauspielerin in allen möglichen Zudungen, streckt bald den Oberkörper, bald den Unterkörper in krampfhafter Starrheit vor, verrenkt Arme, Hände, Finger, verdreht die Augen, wimmert, heult, schreit. Man kann Mimi Uguglia das Zeugnis nicht versagen: es ist alles nach der Natur kopiert, und es ist auf der Bühne ganz genau so widerwärtig und scheußlich wie in der Wirklichkeit.

Nun ist immer wieder zu betonen, daß der Zuschauer jede Scheußlichkeit auf der Bühne ertragen kann, ertragen muß, sofern sie einem höheren künstlerischen Zwecke dient. Wenn beispielsweise in Tolstois „Macht der Finsternis“ die Bauern hinter der Bühne das neugeborene Kind zwischen Brettern zerdrücken und der Zuschauer, wie es eigentlich Regievorschrift ist, die Knochen krachen hört, so ist das auch nicht gerade ein angenehmer Eindruck; aber man muß sich ihn gefallen lassen, weil dieser Greuel nur ein Mittel zu dem höheren künstlerischen Zwecke ist, den der Dichter erreichen will, — zu

dem Zwecke, die Macht der Finsternis in ihrer ganzen Furchtbarkeit zu zeigen. Wenn jedoch eine Schauspielerin einen hysterischen Anfall darstellt, ohne daß sie damit einen anderen Zweck verfolgt als den, eben die Hysterie auf der Bühne zu zeigen, so hat dies, mag ihr technisches Können auch so groß sein wie das der Mimi Uguglia, mit der Kunst wirklich nichts mehr zu schaffen. Zum Studium der Hysterie ist das Hospital da, aber nicht das Theater.
