



1926-12-24

Burgtheater. „Phädra“ von Racine, deutsch von Schiller.

Regine Altmann

Description

This work is part of the Sophie Digital Library, an open-access, full-text-searchable source of literature written by German-speaking women from medieval times through the early 20th century. The collection covers a broad spectrum of genres and is designed to showcase literary works that have been neglected for too long. These works are made available both in facsimiles of their original format, wherever possible, as well as in a PDF transcription that promotes ease of reading and is amenable to keyword searching.

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19261224&seite=1&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Altmann, Regine, "Burgtheater. „Phädra“ von Racine, deutsch von Schiller." (1926). *Essays*. 35.
https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/35

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu.

Burgtheater.

„Phädra“ von Racine, deutsch von Schiller.

Was man Hofmannsthal zuweilen zum Vorwurf macht, das hat Racine im Falle der „Phädra“ getan. Er hat die Vorlage des Euripides übernommen und sich darauf beschränkt, sie schöpferisch nachzugestalten. Dabei ist ein Werk zustande gekommen, von dem Voltaire urteilt, daß es in der Kenntnis der Leidenschaft die Griechen übertrifft und in der Anmut der Sprache unübertrefflich sei. Diesem landsmännischen Urteil mag man noch heute beipflichten, soweit in der „Phädra“ die Phädra in Frage kommt. Das Menschliche bleibt hinter dem Erotischen weit zurück, das Politische – die Machenschaften zwischen Trözene und Athen – verschwimmt in Konventionellen, das Volk ist irgendwo. Das Ganze ist eine Frauenangelegenheit im höchsten Sinne und insofern allerdings eine allerfeinste Blüte der Pariser Kultur. Die Männer in der „Phädra“ sind nur Fürsten oder Helden: sie sind nichts, sie wissen nichts, aus sich heraus; sie erfahren alles von den Frauen, sie werden alles durch die Frauen. Aber die Frauen sind wirkliche Frauen, les femmes les plus femmes, auch im Vergleich mit den Griechinnen. Noch Aricia, gegen deren Zähmheit die Wildheit der Phädra sich wirksam abhebt, ist eine nicht ungefährliche Katze, die um den heißen Brei der Liebe mit rechnerischer Überlegenheit herumgeht. Und Phädra ist eine Tigerin. Von der Venus besessen – „de Venus j'ai tontes les fureurs“ – rast sie mit bebenden Flanken durch das Dschungel der Leidenschaft, und ihre Liebeswahl ist Mord: Mord an dem andern, Mord an sich selbst.

Und so spielt Frau *Roland* die Phädra, ihre Phädra, die durchaus auch diejenige von Racine ist. Ihr erstes Auftreten schon ist Schicksal, ist Todesschicksal, von äußerster Unheimlichkeit umwittert. Da das Trauerspiel beginnt – und es könnte nicht großartiger beginnen –, ist Phädra krank, sterbenskrank. Hippolyt, ihr schöner Todfeind, der noch nicht weiß, daß sie ihn liebt, wähnt, bald von ihrem Haß befreit zu sein. So wird sie angemeldet, so kommt sie, wankend, hereingeschritten, eine Schwerkranke, die nach wochenlangem Siechtum zum erstenmal wieder den Fuß auf den unter ihr schwankenden Boden setzt. Nichts von einer naheliegenden Theatralik ist in diesem theatralischen Hereinkommen; letzte Echtheit ist in ihrer erschütternden Hinfälligkeit. Und zugleich spürt man noch etwas anderes: man spürt, daß diese Schwankende auch moralisch krank ist. Man spürt eine Verbrecherin. Scheu, wie auf der Fluch vor unsichtbaren Häschern, drückt sie sich in die Ecke ihres hohen Thronsessels. Halbbenommen sitzt sie da, tödlich-tückisch und zu Tod gehetzt. Bis dann Oenone zum erstenmal den Namen Hippolyt ausspricht. Da fährt sie auf, da flammt sie empor, da gibt sie sich preis. Was wird diese zerfallende Frau mit dem Gesicht der großen Amourösen, den tiefgehöhlten Augen, dem durstig halboffenen Mund, was wird diese katzenhaft in die Ecke ihres Lehnssessels verkrochene, diese pathologisch verliebte Frau ihrer Vertrauen zu vertrauen haben? Man ist darauf gespannt, wie auf das erste Geständnis einer Mörderin in einer Schwurgerichtsverhandlung. Und man fühlt sogleich: was immer es sein mag, es wir, es muß tödlich enden.

Es folgt die Geständnisszene des ersten Aktes, die meisterhafteste des Stückes, die meisterhafteste auch der Frau Roland. Es folgt die Liebeserklärung an Hippolyt im zweiten Akt, die Verwirrung der Gefühle im dritten, da Theseus plötzlich zurückkehrt und die Blutschande sich mit dem Ehebruch verstrickt. Diese Verstrickung ist das Trauerspiel, der fast klinische Ablauf einer großen Leidenschaft, die, nur sich selbst entfliehend, aus Schuld in Schuld stürzt, und die Kunst der Darstellerin macht diese Entwicklung nicht nur glaubhaft, sondern selbstverständlich bis zum letzten. Bloß das sittliche Pathos des vierten Aktes, die moralische Abrechnung, die nur eine Selbstvernichtung sein kann,

liegt nicht in gleicher Höhe. Auch setzt die Künstlerin so mächtig ein, daß weitere Steigerungen nur noch Verzerrungen oder Abschwächungen bedeuten können. Man könnte sagen, daß Frau Roland den Marmor schon im ersten Akt glühend macht; im vierten droht er, überglüht, in Kalk zu zerfallen. Aber auch hier noch findet sie, in der gegen die Höflinge gerichteten Schlußwendung einen Augenblick einer über der Brandstätte der Leidenschaft hochaufalänzenden geistigen Hoheit. Das Sterben im fünften Akt ist dann wieder ein Meisterstück für sich. Frau Roland spielt diese letzte Szene der Tragödie, vom Herkommen abweichend, fast piano. Sie hat das Gift im Leibe, wie die Madame Bovary des letzten Kapitels, ihr plötzlich lang gewordenes Gesicht weist bereits den hippokratischen Zug auf. Sie hätte gar nicht nötig, zu sagen, daß sie sich vergiftet hat, man sähe es ihr an. Die Perle, die sie spricht, scheinen bereits aus dem Jenseits zu kommen. Und in der Mitte des letzten fällt sie zusammen wie ein Aschenreft.

„Phädra“ ist Phädra. So kann, so muß die übrige Darstellung in diesem Falle etwas zurückstehen. Aber sie besitzt, neben Phädra, in Frau *Wohlgemuth* eine Aricia, die sich neben jeder Phädra behaupten würde und behauptet. Frau *Wohlgemuth* faßt diese mehr französisch gesehene als griechisch gedachte Prinzessin durchaus lustspielmäßig auf und es ist bezeichnend, daß sie die Szene im zweiten Akt fast durchaus lächelnd spielt. Sie will den Wildling Hippolyt zähmen, sie zähmt ihn... Reizend, wie sie, da er ihr endlich die längst erwartete Liebeserklärung macht abgewandten Gesichtes ihre Genugtuung in ihrem Mienenspiel spiegelt: entzückend, wie die Genugtuung dabei langsam ernster wird und schließlich ganz in weibliche Demut übergeht: ihr schöner Kopf neigt sich, sie beugt ihn unter das Joch der Liebe. Der er ihr aufzwingt, hat, von *Hartmann* dargestellt, die offene Anmut rauher Unverdorbenheit, die nur manchmal „gar zu bran, gar zu preußisch“ wirkt. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht der Theseus des Herrn *Marr*, der mehr einen Hohenstaufen als einen Sohn des Aegäus spielt, aber ihn, prachtvoll anzusehen, mit allen Attributen seiner kraftvollen Männlichkeit ausstattet. Maria *Mayer* als Denome ist ein wenig farblos, die Rolle gibt ihr wenig und sie ihr nicht mehr als ihre edle Sprechkunst. Die wendet auch Herr *Devrient* an seinen Theramen. Aber seine Erzählung des Todes des Hippolyt, eine Deklamierarie ansonsten, wird im Munde dieses Meisters ein dramatisches Meisterwerk. Herr *Devrient* gibt in dieser Erzählung eine Tragödie in der Tragödie. Allein er spielt sie nicht auf den Effekt. Er läßt sie ausklingen, läßt sie, ohne den Beifall hervorzurufen, den aufstürmen zu sehen, ihn nichts als eine kleine Bewegung zur Rampe kosten würde, ruhig in den Text der dargestellten Szene übergehen. Hier zeigt sich wahre Vornehmheit; sie bedarf nicht des Beweises, sie beweist sich selbst.

Racines „Phädra“ ist im Burgtheater im Jahre 1808 zum erstenmal, zum letztenmal im Jahre 1919 gespielt worden. Sie gehört zu den Meisterwerken, die man häufiger wiederkehren als lange bleiben sieht, deren Heimatsrecht im Burgtheater aber schon der Schillersche Vers verbürgt. Als Darstellerin hat sie sich die jeweils Größten ihrer Zeit verpflichtet, von der Champsmele angefangen bis zur Rachel, bis zu Sarah Bernhardt, bis zur Wolter. Nun schließt sich Frau Roland diesem Geisterreigen an in einer Rolle, die, mehr als jede andere, eine große Schauspielerin dazu verpflichtet, eine große Schauspielerin zu sein. Ihre jüngste Darstellerin wird dieser Verpflichtung nicht nur gerecht, weil der Ehrgeiz ihr großes Können in diese Richtung treibt. Sie erlebt die Gestalt aus den tiefsten Tiefen ihres Frauentums, und darum wird sie auch uns zum Erlebnis. Wenn man Frau Rolands Bild einmal für das Foyer des Bugtheaters malen wird – man sollte dem „Gaste“ auch dieses Gastrecht einräumen – so wird man sie als Phädra malen.

R. A.

Feuilleton.

Burgtheater.

„Phädra“ von Racine, deutsch von Schiller.

Was man Hofmannsthal zuweilen zum Vorwurf macht, das hat Racine im Falle der „Phädra“ getan. Er hat die Vorlage des Euripides übernommen und sich darauf beschränkt, sie schöpferisch nachzugestalten. Dabei ist ein Werk zustande gekommen, von dem Voltaire urtheilt, daß es in der Kenntniß der Leidenschaft die Griechen übertrifft und in der Anmut der Sprache unübertrefflich sei. Diesem landsmännischen Urtheil mag man noch heute beipflichten, soweit in der „Phädra“ die Phädra in Frage kommt. Das Menschliche bleibt hinter dem Erotischen weit zurück, das Politische — die Mächenschaften zwischen Trözene und Athen — verschwimmt im Conventionellen, das Volk ist irgendwo. Das Ganze ist eine Frauenangelegenheit im höchsten Sinne und insofern allerdings eine allerfeinste Blüte der Pariser Poesie. Die Männer in der „Phädra“ sind nur Fürsten oder Helden; sie sind nichts, sie wissen nichts, aus sich heraus; sie erfahren alles von den Frauen, sie werden alles durch die Frauen. Aber die Frauen sind wirkliche Frauen, les femmes les plus femmes, auch im Vergleich mit den Griechinnen. Noch Aricia, gegen deren Zähmheit die Wildheit der Phädra sich wirksam abhebt, ist eine nicht ungefährliche Kaze, die um den heißen Brei der Liebe mit rechnerischer Ueberlegenheit herumgeht. Und Phädra ist eine Tigerin. Von der Venus besessen — „de Venus j'ai toutes les fureurs“ — raßt sie mit bebenden Flanken durch das Dschungel der Leidenschaft.

schaft, und ihre Liebeswahl ist Mord: Mord an dem andern, Mord an sich selbst.

Und so spielt Frau Roland die Bhädra, ihre Bhädra, die durchaus auch diejenige von Racine ist. Ihr erstes Auftreten schon ist Schicksal, ist Todeschicksal, von äußerster Unheimlichkeit umwittert. Da das Trauerspiel beginnt — und es könnte nicht großartiger beginnen —, ist Bhädra krank, sterbenskrank. Hippolyt, ihr schöner Todfeind, der noch nicht weiß, daß sie ihn liebt, wähnt, bald von ihrem Haß befreit zu sein. So wird sie angemeldet, so kommt sie, wankend, hereingeschritten, eine Schwerkranke, die nach wochenlangem Siechtum zum erstenmal wieder den Fuß auf den unter ihr schwankenden Boden setzt. Nichts von einer nabeliegenden Theatralik ist in diesem theatralischen Hereinkommen; letzte Echtheit ist in ihrer erschütternden Hinfälligkeit. Und zugleich spürt man noch etwas anderes: man spürt, daß diese Schwankende auch moralisch krank ist. Man spürt eine Verbrecherin. Scheu, wie auf der Flucht vor unsichtbaren Häschern, drückt sie sich in die Ecke ihres hohen Thronessels. Halbgenommen sitzt sie da, tödlich-tückisch und zu Tod gehebt. Bis dann Cenone zum erstenmal den Namen Hippolyt ausspricht. Da fährt sie auf, da flammt sie empor, da gibt sie sich preis. Was wird diese zerfallende Frau mit dem Gesicht der großen Amourösen, den tiefgehöhlten Augen, dem durstig halboffenen Mund, was wird diese kazenhaft in die Ecke ihres Lehnstuhls verkrochene, diese pathologisch verliebte Frau ihrer Vertrauten zu vertrauen haben? Man ist darauf gespannt, wie auf das erste Geständnis einer Mörderin in einer Schwurgerichtsverhandlung. Und man fühlt sogleich: was immer es sein mag, es wird, es muß tödlich enden.

Es folgt die Geständnißscene des ersten Aktes, die meisterhafteste des Stückes, die meisterhafteste auch der Frau Roland. Es folgt die Liebeserklärung an Hippolyt im zweiten Akt, die Verwirrung der Gefühle im dritten, da Theseus plötzlich zurückkehrt und die Blutschande sich mit dem Ehebruch verstrickt. Diese Verstrickung ist das Trauerspiel, der fast klinische Ablauf einer großen Leidenschaft, die, vor sich selbst entfliehend, aus Schuld in Schuld stürzt, und

die Kunst der Darstellerin macht diese Entwicklung nicht nur glaubhaft, sondern selbstverständlich bis zum letzten. Bloß das sittliche Pathos des vierten Aktes, die moralische Abrechnung, die nur eine Selbstvernichtung sein kann, liegt nicht in gleicher Höhe. Auch setzt die Künstlerin so mächtig ein, daß weitere Steigerungen nur noch Verzerrungen oder Abschwächungen bedeuten können. Man könnte sagen, daß Frau Roland den Marmor schon im ersten Akt glühend macht; im vierten droht er, überglüht, in Stalk zu zerfallen. Aber auch hier noch findet sie, in der gegen die Höslinge gerichteten Schlusswendung, einen Augenblick einer über der Brandstätte der Leidenschaft hochausfahrenden geistigen Hoheit. Das Sterben im fünften Akt ist dann wieder ein Meisterstück für sich. Frau Roland spielt diese letzte Szene der Tragödie, vom Herkommen abweichend, fast piano. Sie hat das Gift im Leibe, wie die Madame Bovary des letzten Kapitels, ihr plötzlich lang gewordenen Gesicht weist bereits den hippokratrischen Zug auf. Sie hätte gar nicht nötig, zu sagen, daß sie sich vergiftet hat, man sähe es ihr an. Die Verse, die sie spricht, scheinen bereits aus dem Jenseits zu kommen. Und in der Mitte des letzten fällt sie zusammen wie ein Aschenrest.

„Phädra“ ist Phädra. So kann, so muß die übrige Darstellung in diesem Falle etwas zurückstehen. Aber sie besitzt, neben Phädra, in Frau Wohl gemuth eine Aricia, die sich neben jeder Phädra behaupten würde und behauptet. Frau Wohl gemuth faßt diese mehr französisch gelehene als griechisch gedachte Prinzessin durchaus lustspielmäßig auf und es ist bezeichnend, daß sie die Szene im zweiten Akt fast durchaus lächelnd spielt. Sie will den Wildling Hippolyt zähmen, sie zähmt ihn... Reizend, wie sie, da er ihr endlich die längst erwartete Liebeserklärung macht, abgewandten Gesichtes ihre Genußtunung in ihrem Mienenspiel spiegelt; entzückend, wie die Genußtunung dabei langsam ernster wird und schließlich ganz in weibliche Demut übergeht: ihr schöner Kopf neigt sich, sie beugt ihn unter das Joch der Liebe. Der es ihr aufzwingt, hat, von Hartmann dargestellt, die offene Anmut rauher Unverdorbenheit, die nur manchmal „gax zu stran, gax zu

preußisch" wirkt. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht der Ihejus des Herrn **M a r t**, der mehr einen Hohenstaufen als einen Sohn des Aegäus spielt, aber ihn, prachtwoll anzusehen, mit allen Attributen seiner kraftvollen Männlichkeit ausstattet. **M a r i a M a y e r** als Denone ist ein wenig farblos, die Rolle gibt ihr wenig und sie ihr nicht mehr als ihre edle Sprechkunst. Die wendet auch Herr **D e v r i e n t** an seinen Theramen. Aber seine Erzählung des Todes des Hippolyt, eine Deklamierarie anjousten, wird im Munde dieses Meisters ein dramatisches Meisterwerk. Herr **D e v r i e n t** gibt in dieser Erzählung eine Tragödie in der Tragödie. Allein er spielt sie nicht auf den Effekt. Er läßt sie ausklingen, läßt sie, ohne den Beifall hervorzurufen, den aufstürmen zu sehen, ihn nichts als eine kleine Bewegung zur Rampe kosten würde, ruhig in den Text der dargestellten Szene übergehen. Hier zeigt sich wahre Vornehmheit; sie bedarf nicht des Beweises, sie beweist sich selbst.

Racines „Phädra“ ist im Burgtheater im Jahre 1808 zum erstenmal, zum letztenmal im Jahre 1919 gespielt worden. Sie gehört zu den Meisterwerken, die man häufiger wiederkehren als lange bleiben sieht, deren Heimatrecht im Burgtheater aber schon der Schillerische Vers verbürgt. Als Darstellerin hat sie sich die jeweils Größten ihrer Zeit verpflichtet, von der Champsmelé angefangen bis zur Rachel, bis zu Sarah Bernhardt, bis zur Wolter. Nun schließt sich Frau Roland diesem Geisterreigen an in einer Rolle, die, mehr als jede andere, eine große Schauspielerin dazu verpflichtet, eine große Schauspielerin zu sein. Ihre jüngste Darstellerin wird dieser Verpflichtung nicht nur gerecht, weil der Ehrgeiz ihr großes Können in diese Richtung treibt. Sie erlebt die Gestalt aus den tiefsten Tiefen ihres Frauentums, und darum wird sie auch uns zum Erlebnis. Wenn man Frau Rolands Bild einmal für das Foyer des Burgtheaters malen wird — man sollte dem „Gaste“ auch dieses Gastrecht eintäumen — so wird man sie als Phädra malen.