



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Orchestra-Spiel Von Franz Ferdinand Baumgarten.

nach dieser Definition nur so wimmelt von „Genies“, deren völlig excentrischer Lauf uns fremd ist . . .?! War diese Umkehr schon je einmal da, nach Ben Akiba? Ist es schon je so schwer gewesen, sich eine annähernde Vorstellung davon zu machen, wie ein Großer der Zukunft aussehen wird? Nur die Negation ist uns erreichbar: wie er nicht aussehen wird, das wissen wir. Nicht wie die Aktivisten-Genies, „deren völlig excentrischer Lauf uns fremd ist“ . . .

Der Genius von Morgen braucht den Vorläufer von Heute. Den haben wir nun. Er heißt Franz Ferdinand Baumgarten. Er schreibt: „Aktivismus ist Leistungs-Flucht. Sogar ein doppelgesichtiger Fluchtversuch. Er verlegt den Kampfplatz nach außen. Vor der Leistung des Geistes, vor dem lautlos nach innen gewendeten Kampf um das Werk flüchtet man zur lauten und hämischen Polemik gegen Werke, und vor der Leistung der sittlichen Idee, vor der aufopfernden, Utopienverzichtenden, anonymen und unbelohnten Tat flüchtet man zur literarischen Tat-Verherrlichung. Die kleinste Tat ist aktivistischer als der ganze Aktivismus. Wer nur die Tränen eines Kindes getrocknet, leistet mehr als alle aktivistischen Feuilletons. Die entschlossene Menschenliebe der Aktivisten zischt von Haß und bespritzt mit Geifer. Aktivistische Gesinnung besagt nichts für den Menschen und vieles gegen seine Kunst. Handwerker-Gesinnung zeugt auch für den Menschen. Gute Schuster und gute Dichter sind sicher auch ethische Menschen. Politische Dichter und politische Schuster sind meistens selbst so minderwertig wie ihre Arbeit. Nichts widerlegt so sehr den Aktivismus wie die Minderwertigkeit seiner Künstler.“

EGON ADERS.

DAS ORCHESTRA-SPIEL*

VON FRANZ FERDINAND BAUMGARTEN.

Das Drama, das in die Orchestra steigt, stürzt sich zu Tode. Die Orchestra ist kein dramatischer Raum. Der Bühnenrand, der überschritten wird, ist die Grenze zwischen Kunst und Leben. Er ist eine ideelle Grenze. Er ist auch eine optische Grenze.

*) Aus dem Buche „Zirkus Reinhardt“. Hans Heinrich Tillgner Verlag, Potsdam 1920.

In der Orchestra gibt es überhaupt kein Bild mehr, geschweige denn eine reichere Bildhaftigkeit als auf der Guckkastenbühne. Was Wunder, daß das Gesinde mit seiner Veranlagung zur größten Dummheit in der Orchestra gerade den neuen Raumstil entdeckt. Die unsichtbare Grenz wand der Bühne ist die Grenze des Gesichtsfeldes sämtlicher Zuschauer. Was hinter dieser Fläche geschieht, können alle Zuschauer sehen. (Es sind nur Konstruktionsfehler der Theaterräume, die in konkreten Einzelfällen dieses Prinzip durchbrechen.) Was sich aber vor dieser Fläche abspielt, kann unter allen Umständen und in allen Fällen immer nur ein Teil der Zuschauer verfolgen. Die unsichtbare Grenz wand scheidet das Allgemein-Sichtbare von dem Teilweise-Sichtbaren. Sie ist die Bildwand. Nur hinter dieser Wand gibt es sowohl Dichtung als auch bildende Kunst.

Der Schauspieler der Guckkastenbühne ist im Tiefrelief sichtbar. Die Zuschauer sehen nur eine Front, aber die Ansicht und die Bewegung, auf die es ankommt. Auch in der Orchestra wird nur ein Tiefrelief sichtbar, jeder Zuschauer aber sieht ein anderes. Nur eine gewisse, sehr kleine Zuschauersphäre sieht das Relief, das von Mal zu Mal das Spiel trägt, nur ein minimaler Teil der Zuschauer sieht die Front. Nur Toren, die sich ahnungslos selbst entlarven, bemängeln die Frontalität der Guckkastenbühne. Die Frontalität ist eine bildnerische Tugend. Die Orchestra ist bildhaft ärmer als die Kastenbühne. Die Orchestra ist tergiversal. Die Bühnenfrontalität ist die große Kunstweisheit, die die Renaissance zurückerobert hat. Die Frontalität ist das Prinzip des Raumstils.

Der Mensch der Guckkastenbühne ist allerdings nicht rundplastisch — töricht wie immer spricht die Reklame von Vollplastik —, aber das ist er auch nicht in der Orchestra; er wäre es, wenn sich der Zuschauerraum um die Orchestra drehte wie im Märchen das Schloß auf Entenbeinen. Erst wenn Reinhardt seinen Zirkus mit einem Zuschauer-Karussell auf die Höhe der Zeit gebracht haben wird, erst dann ist die „Voll-Plastik“ erreicht. Überflüssig zu sagen, daß auch die Bewegung in der Orchestra ganz so wie auf der Guckkastenbühne nur nach einer Seite hin sichtbar wird. Auf der Bühne spielt man vor der ganzen Höhe und Tiefe des Theaters. In der Orchestra aber nur vor einem sphärischen Ausschnitt des Zirkus.

Das Spiel des Einzelschauspielers auf der Guckkastenbühne können alle verfolgen, sein Spiel in der Orchestra kein einziger.

Nur Bruchstücke des Spieles werden sichtbar. Die Frontalität ist auf der Guckkastenbühne die Norm, in der Orchestra die seltenste Ausnahme und ein optischer Maximalfall. Erst mit zwei Schauspielern beginnt das Drama. Für zwei Menschen aber ist die Orchestra vollends unmöglich. Diese sind beschränkt auf einen kleinen Scheibenausschnitt, der kleiner ist als eine normale Guckkastenbühne. Übertrifft der Abstand der Schauspieler den Radius dieser Scheibe, die nicht lokalisiert, aber durch den Radius determiniert ist, so gibt es im ganzen großen Zirkusraum auch nicht einen einzigen, der sie beide zugleich sehen könnte. Das Auge muß zwischen ihnen hin- und herlaufen. Dann aber hat das Spiel, der Dialog und selbst die akustische Vernehmbarkeit der Wechselrede aufgehört. So also sieht es aus mit dem weiten Orchestra-Raum! Er kann nicht ausgenutzt werden. Er ist ein Bluff. Innerhalb der Ringscheibe müßten die zwei Schauspieler nur auch noch ruhig stehen, denn sobald sie sich bewegen, macht die Verschiebung und die Überschneidung der Achsen die Übersicht und die Verfolgung des Spiels unmöglich. Noch größer wird die Bilderverwirrung, wenn drei Schauspieler in der Orchestra spielen. Dann kann überhaupt kein Eindruck mehr aufkommen. (Die Hamlet-Aufführung mit ihren Mehrpersonen-Szenen in der Orchestra hat es seitdem dem Blindesten gezeigt. Es gab überhaupt keinen Zusammenhang mehr. Auge und Ohr erhaschten nur Bruchstücke. Es war wie ein zerlegtes Uhrwerk.) Gäbe es überhaupt eine Dreidimensionalität eines freien Raumes, sie begänne erst bei drei Schauspielern. Denn das einzige Komponierungsmittel eines freien Raumes ist der Menschenkörper. Ein dreigliedriges Spiel aber ist unmöglich wegen der Bilderverwirrung.

Alles in allem genommen: die Orchestra schließt dreidimensionales Spiel a priori und prinzipiell aus. Nicht nur geistig, auch piastisch und buchstäblich ist sie die Verflachung des Schauspiels und der Tod des Dramas.

Aktivistische Schwätzer — welcher Schwätzer ist heute nicht Aktivist? —, die die Guckkastenbühne zertrümmern, um den Raum zu weiten, sind so klug wie Kinder, die das Kaleidoskop zerschlagen, um das Bild besser zu sehen. Enttäuscht finden sie statt der schönen strahlenden Sterne nur keine häßliche Steinchen. Bühnenaktivisten zertrümmern die Guckkastenbühne und bekommen statt Raum und Bild Fetzen einer empirischen Wirk-

lichkeit zu fassen. Sie aber sind nicht enttäuscht. Denn sie sind nicht so klug wie Kinder. Denn sie sind Aktivisten. Sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht, sie haben Hände und fühlen nicht. Sie sind verrückt, denn sie haben alles verloren außer den Verstand.



MARIA MIT DEM BLUMENSTRAUSS

Als Maria Blumen band,
Weiße, gelbe, blaue Sterne,
Schön gezackt an Kelch und Rand,
Jede Blume litt es gerne.

Nahm Maria Gräser grün
Und auch rote Skabiosen,
Lila Dolden Cardamin
Und ein Zweiglein wilde Rosen.

Hat zu diesen Blumen schön
Solche Worte sie gesprochen:
„Weil ihr lieblich anzusehn,
Hab ich heute euch gebrochen.

Hat mein Aug euch gern geschaut,
Soll mein Mund euch lieblich sprechen.
Nur das purpurne Knabenkraut
Will ich heute noch nicht brechen.“

Als sie ging im Abendrot
Heim den Weg durch hohe Ähren,
Schwer erseufzte sie der Not
Dessen, den sie wird gebären.

Kam Maria an ihr Haus,
Gab den Blumen frisches Wasser.
Ach, am Morgen welk der Strauß
Und Marias Wangen blasser!
