



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Der Autor

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71809](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71809)

Der Autor

Literatur und Theater sind Kinder einer Mutter, aber es sind Stiefgeschwister. Phantasie, die sie beide genährt, hat sie aufeinander angewiesen, oft genug aber standen sie auf Scheidewegen, um sich erst auf Umwegen wiederzufinden. Goethe, der Theaterdirektor, hatte seinen Faust nicht für die Bühne bestimmt, ihm mußte die Einwilligung zur Aufführung erst abgerungen werden, nur mit Vorsicht wurde Tasso auf die Bretter gebracht; P. A. Wolff, der Lieblingschüler Goethes, hatte die Einstudierung als Festtagsüberraschung für den Meister heimlich vorbereitet. Die höchste Blüte dramatischer Poesie, die Meisterschöpfung Shakespeares, gedieh in einer Zeit, in der die Gelehrten-
dichtung weit über der literarisch gering eingeschätzten Bühnendichtung stand, und heute ist der Ausdruck „Theater“ für die Bewertung eines Stückes ein literarisches Nasenrumpfen. Nicht jede Art dramatischer Poesie verträgt die robuste Theaterwirkung, wie denn der Gegensatz zwischen Kampenlicht und Poetenstube nirgend deutlicher in Erscheinung tritt, als wenn der bühnenfremde Autor der Einstudierung seines Werkes beiwohnt. Die Flügelkraft seiner Phantasie sieht sich plötzlich von dem Bleigewicht grauer Erden schwere belastet; selbst wenn er mit vollem Bewußtsein auf das losgesteuert ist, was man Theaterwirkung nennt, und

nicht von der hohen Warte eines rein literarischen Kunstwerks in die Niederung der Bretter hinuntersteigt, wird ihm die Kulissenluft wie Sticlufst sein und ihn das Gefühl einer lauernnden Feindseligkeit umfängen. Sein Werk scheint ihm in Stücke gerissen, was ihm mit Rosenfingern die Eingebung einer glücklichen Stunde geboten, wird hier mit rauher Hand zerknittert und zerpflückt. Der Autor, dem die Gestalten seiner Dichtung wie Lichtgestalten vor der Seele schweben, sieht sich zunächst nur Zerrbildern seiner Phantasie gegenüber und begreift nicht, daß erst die Probenarbeit die Figuren rundet und belebt. Empfindlich ist ihm auch die Gegnerschaft, die, versteckt oder offen, dem dramatischen Neuling gegenüber der Schauspieler an den Tag legt. Er glaubt, mit unnützem Ballast sein Gedächtnis belasten zu müssen.

Als der damals noch unbekanntc Wildenbruch vor der Erstaufführung „Der Karolinger“ an dem ehemaligen Berliner Viktoriatheater zur Probe erschien — der Erfolg jener Aufführung begründete seinen Ruhm — wurde er von dem künstlerischen Personal mit ausgesuchter Kühle empfangen. So oft Wildenbruch eine Szene wiederholt sehen wollte — und er wollte alles wiederholen — seufzte der Regisseur, schüttelte sein graues Haupt und sah nach der Uhr.

Später freilich, als Wildenbruch berühmt geworden, kam man, wo er auf den Proben erschien, seinen Anordnungen mit Freuden nach, wie denn der erfolgreiche Dichter allcrorts geöffnete Arme findet. Es dreht sich der Spieß um, der Schauspieler bekommt

gelegentlich eins auf die Finger, und der Autor steht als Herr auf der Bühne. Auch mancher Kleine, dem ein Erfolg wie ein Zufall in den Schoß fällt, spielt gelegentlich den Probentyrannen. Aber nicht die unvermeidlichen Reibungen lassen die Gegensätze zwischen dem ausübenden und schaffenden Künstler erkennen, sie liegen tiefer, sie sind in der Art der beiderseitigen Anschauungen begründet, in der Verschiedenheit der zu Gebote stehenden Mittel. Der Dichter ist unbeschränkt in der Freiheit seiner künstlerischen Gestaltung, der Schauspieler ist an die Ausdrucksmittel seiner Person gebunden, die ihn bei noch so großem Reichtum des Talentes in bestimmte Grenzen bannen. Dieser Punkt ist die Ursache mancher Zwiespältigkeit. Der Dichter verlangt oft eine Auffassung, die dem Schauspieler nicht liegt, zu der er sich zwingen muß. Die Phantasie des Schauspielers wird auf anderem Wege angeregt als die des Dichters; fühlt er sich eins mit der darzustellenden Figur, dann wachsen ihm die Schwingen, ein Blick auf die gelungene Maskierung befeuert seine Darstellungskraft, er wächst in die Rolle hinein, wie von selber ordnen sich Haltung, Gang, Mimik der Auffassung unter. Greift nun der Autor in das vom Schauspieler in Gang gebrachte Räderwerk ein, so stößt er auf Hemmungen, die, auch wenn sie überwunden sind, dem Darsteller einen Teil seiner Freiheit rauben. Darum dieses Löfen wider den Stachel, dieser offene oder heimliche Widerspruch gegen den Autor, der seine Schöpfung gewiß am besten kennt, aber nicht immer die Mittel, seine Anschauung

mit der persönlichen Eigenart des Darstellers in Einklang zu bringen. Die vergißt er oft in Rechnung zu stellen.

Am heftigsten tobt gelegentlich der Kampf um die Striche. Selbst wenn der Autor nachgiebig ist, plazen hier die Geister aufeinander. Der Schauspieler begreift die Empfindlichkeit des Dichters nicht, er pocht auf seine größere Erfahrung; er, der jeden Abend vor der Rampe steht, muß, oder glaubt zu wissen, wie lange man ihm mit Aufmerksamkeit zuhört, welche Mittel die Spannung aufrechterhalten, wie leicht das Massempfinden der Übermüdung, der Teilnahmslosigkeit anheimfällt. Diesem Massempfinden steht der Schauspieler als sein täglicher Beobachter näher als der Dichter, daher die beständige Berufung des Schauspielers auf das „Publikum“ als seinen Kronzeugen. Dieses läßt ihn aber auch oft genug in Stich, am Abend gefällt, was dem Schauspieler auf der Probe unmöglich erschien. Stücke, die sich als Schlager erwiesen, wurden vor der Aufführung für Nieten angesehen. Das sind freilich Ausnahmefälle, und darüber tröstet das alte Wort: Beim Theater kommt alles anders. Dem Werk eines Neulings wird aber, wie schon angedeutet, immer mit Mißtrauen begegnet, das wußte ein gerissener Theaterhase, der ehemalige Wiener Regisseur Vanhammer. Seine Frau hatte ein Stück geschrieben: „Gefallene Engel,“ es wurde unter dem Decknamen Johannes Nordmann am Wiener Volkstheater eingereicht und zur Aufführung angenommen. Vanhammer, der das Stück nicht selbst in Szene setzte,

ließ allerhand dunkle Andeutungen über die Person des Autors fallen; er hatte in London einen Mittelsmann gefunden, der als Johannes Nordmann eifrigst mit der Leitung des Theaters korrespondierte. Er überraschte durch seine Sachkenntnis. Langhammer wohnte nämlich als heimlicher Zuschauer ungesehen auf der vierten Galerie den Proben bei, nach etlichen Tagen erhielt der Regisseur Martinelli einen Brief voll von den glücklichsten Weisungen über die weitere Führung der Spielleitung, neue überraschende Einfälle wurden zu seiner Kenntnis gebracht, kurz, Regisseur und Mitglieder vermuten in dem Autor eine bedeutende, wahrscheinlich auch einflussreiche Persönlichkeit, sie gehen mit Feuereifer ans Werk, das Stück gefällt, schlägt durch, und nicht eher, als bis die Zugkraft des Werkes erschöpft ist, lüftet der Autor die Maske: man hätte ja das Stück vor der Zeit absetzen und ihm nachträglich das Genick brechen können.

So stehen sich Autor und Theater oft in Fehlstellung gegenüber, je mehr sie aber miteinander verwachsen und ihren gegenseitigen Anforderungen genügen, um so größer ist der Gewinn. Aus Zügen und Eigenart der darstellerischen Persönlichkeiten schöpft oft der Dichter neue Anregung für seine Gestalten. Der sonore Sprachklang Sophie Schröders hat in Grillparzers Sappho und Medea seinen Niederschlag gefunden, Hebbels Frau, Christine Enghaus, ist dem Dichter vielfach Modell gestanden, für Gutzkow war die Persönlichkeit Emil Devrients von Einfluß auf manche seiner Schöpfungen; Else Lehmann, Rudolf

Rittner haben befruchtend auf Gerhart Hauptmann gewirkt. Zwischen dieser Art von Anregung und „Rollen auf den Leib schreiben“ ist freilich ein himmelweiter Unterschied, ein Unterschied so groß wie zwischen dem Dichter und dem literarischen Geschäftsmann. Nur eine ungemein reiche schauspielerische Persönlichkeit wird in dem angedeuteten Sinn auf den Dichter wirken können, er formt seine Gestalt nicht nach ihr, er weiß aber, bis zu welchem Grad sie seinen dichterischen Intentionen darstellerischen Ausdruck zu geben vermag; weil er ihre Fähigkeiten durch und durch kennt, nützt er sie planmäßig aus. Der bühnensichere Autor zieht die schauspielerische Mitarbeit bestimmt in Rechnung, der bühnenfremde wird von ihr häufig überrascht im guten wie im schlechten Sinn. Erreicht sie in soundso vielen Fällen die Stärke seiner Einbildungskraft nicht, so wächst gelegentlich eine schauspielerische Gestaltung auch weit über die Erwartung des Dichters hinaus, er staunt, welche Figur sie macht, er war sich der Wirkung, die von ihr ausgeht, gar nicht bewußt. Mitunter versöhnt den Dichter der Fehlschlag in der Auffassung, stellt der Erfolg sich ein; schmunzelnd wirft sich dann der Schauspieler in die Brust. Anorrige Poeten, wie Schönherr oder wie es Anzengruber war, ändern ihre Meinung durch kein Beifallsklatschen. Anzengruber, damals noch Neuling, war nicht zufrieden mit der Darstellung des Wurzelsepp durch Albin Swoboda, die ganz Wien entzückte, erst Martinelli spielte ihm später die Rolle zu Dank. Und über Leopold Grevé, den erfolgreichen ersten

Darsteller des Pfarrers von Kirchfeld, urteilte erschroff: „Der Kerl hat mir das ganze Stück verdorben.“ Freilich, es gibt auch andere Poeten, solche, die nach gelungener Aufführung Feste geben, den Erfolg begießen. Oft ist freilich die Einladung an die Voraussetzung des Erfolges geknüpft; bekannt ist der Musikkante, der nach der augenfälligen Niederlage dennoch an der abgedeckten Tafel erschien: ihm habe das Stück gefallen . . .

Grollen die Dichter ihren Interpreten oft zu Unrecht, wenn sie eigene Wege gehen, so ist ihr Unmut sehr begreiflich, wenn nach dem Feuer der Erstaufführung das Stück nach und nach verschlampt. Niemand hat darin so bittere Erfahrungen gemacht wie Gustav Freytag mit seinen „Journalisten“. Als er sein Stück nach Jahren nicht an einer Provinz-, sondern an der kgl. Hofbühne in Dresden gelegentlich wieder sah, war er entsetzt, nicht weil die Vorstellung salopp, weil sie voll possenhafter Zusätze war. Die Zusätze waren Tradition geworden. Schmock, Bellmaus, Bolz, Piepenbrink, nicht zufrieden mit den poetischen Blüten ihres Dialogs, hatten das gemeinste Wald- und Wiesenkraut dazwischengeflochten. Bellmaus wurde immer Bellmann angesprochen und leistete sich die ständige Verbesserung: „Bitte, Maus!“ Bolz in der Erzählung der Feuersbrunst schwelgte in den „drolligsten“ Verwechslungen. „Halb gezogen, halb getragen war ich auf der Leiter mit brennendem Hemd und ohne Bewußtsein“, lautete an einer Stelle der Text, statt dessen wurde gesagt: „Mit brennendem

Bewußtsein und ohne Hemd", worauf Frau Piepenbrink verschämt die Hand vors Auge führt. Überhaupt diese Frau Piepenbrink! Sie, von der es heißt: „Eine Dame mit kleinen Locken und mit feuerroten Bändern auf der Haube“, verfällt fast immer der Karikatur; als Bolz seine Erzählung schließt: „Ich hatte genug von dem dicken Rauch geschluckt und legte mich am Fenster am Fußboden hin“, leistet sie sich die geschmackvolle Frage: „Da waren Sie wohl tot?“ — Bellmaus, als er Adelheid seine Gedichte überreicht, wickelt das Buch aus sechsfachem Seidenpapier, Adelheid sagt statt: ich werde das „schöne“ Buch auf dem Land lesen, das „rote“ Buch, worauf Bellmaus erwidert: „Sie können es auch grün haben“; beim Abgang wirft er einen Stuhl um, und als Adelheid bemerkt: „Lassen Sie ihn nur liegen“, legt er den Stuhl, den er im Begriff war aufzuheben, wieder hin. In der tieferen Provinz setzt er sich auch auf seinen Zylinder

So verunzieren mimische und rednerische Zutaten das beste deutsche Lustspiel. Auf die Einrede Freytags hatte die Dresdner Hofbühne die Aufführung sofort von allem Beiwerk gereinigt, das leider nicht bloß auf der einen, das fast auf allen Bühnen in den Journalistenaufführungen wucherte.

„Laßt sie nie mehr sagen, als in der Rolle steht“, hatte schon Shakespeare den Schauspielern zugerufen — aber auch nicht weniger, möchte man im Interesse manchen Dichters warnend hinzufügen, wenn nämlich die Vorstellung oft hintereinander wiederholt wird. Dann einigt man sich auf Sprünge, Reden werden

weggelassen, Szenen, die ein langsames Tempo erfordern, werden heruntergeholt. Findet die Aufführung gar in einer Filiale statt, dann liegt noch eine besondere Weihe auf ihr, sie wird zwar nicht vom Premierens-, wohl aber vom Eisenbahnfieber beschwingt. Der Zug zur Rückreise muß erreicht werden, man spielt mit der Uhr in der Hand und freut sich jeder Minute, die man der Vorstellung abknapft. Es sind Abende, an denen die Muse ihr Haupt verhüllt. Noch mehr Gelegenheit hat sie freilich dazu an Nachmittagen, an denen mancher Klassiker von vier Stunden Spieldauer in der halben Zeit „erledigt“ wird. Der tote Dichter dreht sich dann im Grabe um und wartet auf den nächsten Sonntagnachmittag, um sich wieder auf die andere Seite zu legen, der lebende aber weint bitterlich. Er kommt sich vor wie Mikos in der Anekdote, der einen Maler veranlaßt, ihm das Bild seines verstorbenen Vaters nach seiner Beschreibung zu malen; als ihm der Maler das Bild bringt, ruft Mikos: „Armer Vater, wie hast du dir verändert!“

Jede gute Vorstellung wirbt Besucher, jede schlechte verscheucht sie; verlangt die Bühne von dem Dichter, daß er sich den Anforderungen des Theaters fügt, so kann er von ihr die peinlichste Sorgfalt in der Wiedergabe verlangen. Gewiß, er findet sie zumeist, die Erstaufführung ist ein Festtag, hell und voller Glanz — nur daß ihr die folgenden Wochentage nicht immer gleichen . . .