



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Der Kampf mit dem Objekt

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

Der Kampf mit dem Objekt

Der berühmte Roman F. Th. Vischers „Nuch Giner“ schildert die Allgegenwart des Objekts in seiner ganzen ihm angeborenen Tücke und Abscheulichkeit. Wie aber würde der Stein und Bein fluchende Held des Romans erst losgelegt haben, hätte ihn sein Schicksal mit jener Welt in Verbindung gebracht, die man die der Bretter nennt. Dort erheben sich die Unbilden des Alltags zur Grausamkeit; nicht nur Brillen, die sich verstecken, Knoten, die sich verdröseln, eigensinnige Hemdenknöpfe, die nicht ins Knopfloch wollen, abbrechende Bleistifte und stockige Tintenfüßer werden zur Qual, ein ganzes Arsenal von Widerborstigkeiten wird aufgeboten, die gleichsam als theatrale Druckfehlerteufel den Bühnenraum von der Versenkung bis zum Schnürboden mit Bosheit durchseuchen. Der Zuschauer, der gelassen vor dem Vorhang sitzt, ahnt nicht, was hinter den Falten der still und ehrwürdig niederhängenden Gardine auf den Proben für Kämpfe getobt haben, Kämpfe mit dem „Racker“ Objekt, das mitten in die Vorstellung hinein oft noch sein unheilspiendes Haupt grinsend erhebt.

Denn der Kräfte — und nicht immer der friedfertigen — waren ihrer viele am Werk, ehe die Ausführung zustande kam, die anscheinend jetzt so glatt verläuft; neben den Hauptpersonen, den Schauspielern,

sind es der Maschinenmeister, der Dekorationsmaler, der Kostümzeichner, der Schneider, der Requisiteur, der Beleuchter, der Inspizient, der Tapezierer, kurz eine kleine Armee von mehr oder minder notwendigen Leuten, von denen naturgemäß jeder einmal daneben greift; denn sie alle, die im Licht der Rampe und im Staub der Kulisse ihr Brot essen, sind den Pfeilen und Schleudern eines wütenden Geschicks ganz besonders verfallen. Ehe die Arbeit des einzelnen sich völlig und ohne Rest in das Ganze fügt, gibt es tausend Hemmungen und Hindernisse zu überwinden; man glaubt im besten Zug zu sein, da tönt es: „Halt!“ und wieder: „Halt!“, bald hat der Inspizient, bald der Schauspieler die Unterbrechung verschuldet, bald der Schnürmeister, der die Wolken zu tief herabgelassen. Die fortwährenden Unterbrechungen können rasend machen, immer die am meisten, die sie gerade im Augenblick nicht verschuldet haben und doch darunter leiden müssen, aber, Geduld! an jeden kommt die Reihe; jeder muß fühlen, wie „Nickel und Zigel“ Objekt ihm ganz besonders zusetzen und seine Kreise stören; am empfindlichsten der Regisseur, dem die Aufgabe zufällt, all die gesonderten, scheinbar oft widersinnigen und doch auf einen gemeinsamen Zweck abzielenden Tätigkeiten einander dienstbar zu machen und die Teile zum Ganzen zu runden.

Um mit Kleinigkeiten zu beginnen: Da wurde eine bestimmte Beleuchtung auf das sorgfältigste aus-geprobt und ausgerechnet; am Abend setzt ein unge-schickter Arbeiter ein Versatzstück um eine Handbreit

weiter in die Szene hinein, als bestimmt war, und auf den blauen Prospekt, der den Azur des Himmels vorstellen soll, fällt der schwarze Schatten — eines Feuerwehrmannes, der, um besser sehen zu können, die Gelegenheit benutzte, weiter vorzutreten, und damit in die Sichtlinie geraten war. Feuerwehrmänner sind nämlich allerwärts hinter den Kulissen postiert. Oder: die Steigerung von Rede und Gegenrede ist in einer besonders zugespitzten dramatischen Szene aufs peinlichste ausgeklügelt, ein die Situation kennzeichnendes Wort bildet die Pointe, die wirken soll wie das aufgesetzte Licht am Gemälde; da überspringt einer der Darsteller einen Satz, das Wort kommt an die unrechte Stelle, verpufft, und die ganze Dialogperiode fällt wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Solche Dinge stören den Zuschauer nicht immer, oft merkt er sie gar nicht, dem Regisseur aber sind sie wie ein Tritt aufs Hühnerauge; dabei ergeht es ihm wie der Nora, er darf nicht sagen, was er so gern sagen möchte, nämlich: Himmeltausenddonnerwetter! Die köstliche Arznei des Fluchens, die ihm während der Proben die Last des Daseins tragen hilft, ist ihm während der Vorstellung lärmens- und anstandshalber verboten.

Das sind aber nur die milden Teufeleien, es gibt auch schlimmere: mit Spannung wird — in einer Verstragödie — dem Erscheinen des Helden entgegen- gesehen, stimmungsfördernd steht die Posaune bereit, ein Trompetenstoß soll die Ankunft pomphaft verkünden — da macht Posaune oder Trompete einen Gickser, und um Pomp, Stimmung, Spannung ist es geschehen. Noch

gefährlicher als die Trompeten sind die Schußwaffen im geeigneten Moment gehen sie nicht los, und mancher Uriel Acosta hat die Erfindung des knall- und rauchlosen Pulvers vorausgeahnt und ist eines geräuschlosen Todes gestorben. Mitunter zwar läßt sich die Todesart ändern. So mußte eines Abends im „Vierten Gebot“, als der Schuß aus der Flinte versagte, ein Martin Schalanther seinen vorgesezten Feldwebel mit dem Kolben niederschlagen, was freilich roh und nicht ganz im Sinn der Dichtung war. Aber in der Not — ersticht Ordoardo seine Emilia mit der geballten Hand, wenn ihm, was vorzukommen pflegt, der zierliche Dolch der Orsina im Taschenfutter hängen bleibt.

Ganz wie im Leben geht aber nicht nur von den Waffen, auch von den Briefen das Unheil aus, namentlich wenn Briefe vergessen oder verwechselt werden, so daß dem Darsteller, der etwas zu verlesen hat, statt des ausgeschriebenen ein leeres Blatt in die Hand gegeben wird. In solchen Fällen spielt manchmal die Lücke der Kollegen in die des Objekts hinein, beide Gewalten wirken auch mit- und ineinander; so eines Abends, als ein Ensemble gastierender Hoffchauspieler in einem dunklen Provinzort den „Tasso“ „zelebrierte“. Die dafür notwendigen Büsten Virgils und Ariosts waren nicht aufzutreiben, auch nichts an sonstigen antiken Poeten und Gelehrten, die ihnen vielleicht ähnlich gesehen hätten. So mußten im letzten Augenblick — Moltke und Bismarck an ihre Stelle treten, die mit dem Rücken zum Publikum gefehrt und durch etliche Lorbeerbüsche „faschirt“ wurden. Als aber die

nicht eingeweihte, ahnungslose Prinzessin vor die Büste trat: „Die Zweige, die ich in Gedanken flocht, ich setze sie Virgilen dankbar auf...“, und die nicht minder überraschte Leonore die Worte sprechen sollte: „So drücke ich meinen vollen Kranz dem Meister Ludwig auf die Stirn...“ und ihnen die Heroengesichter aus Deutschlands eiserner Zeit gipfern entgegenblickten, da löste sich die weihevollen Stimmung in einen doppelten Lachkrampf auf, der kaum zu stillen war und die Vorstellung ernstlich gefährdete. Von allen Teufeln, die der Kacker Objekt in Sold genommen, ist der Lachteufel einer der gefährlichsten, soweit er an tragischer Stelle die Schauspieler überfällt. Der geschilderte Vorfall bot wohl hinreichenden Anlaß dazu, aber oft geschieht es ohne ersichtlichen Grund und ist dann geradezu eine psychologische Merkwürdigkeit. Es wird über Dinge geprustet, gelacht, die sonst kaum ein Lächeln abnötigen würden, über Nichtigkeiten, eine schießigende Krawatte, ein verschlucktes Wort, eine in Unordnung geratene Frisur; das verhaltene Richern ist aber von einer Ansteckungskraft, der sich der Ernsteste nicht zu entziehen vermag, und die sich nur durch die hochgradige nervöse Spannung erklären läßt, in der sich der Schauspieler während des Spiels befindet. Der Regisseur steht dann hinter den Kulissen und rauft sich die Haare; er hat aber auch Gelegenheit, sie aus anderen Gründen zu raufen. Wenn die Meerlazen in der Hexenküche mit den Schweifen in der zuflappenden Versenkung hängen bleiben, oder wenn der Luftzug der Bühne die Streichhölzer, mit denen ein Licht an-

gezündet werden soll, eins um das andere immer wieder auslöscht, oder wenn Türen, durch die die Darsteller nacheinander abzugehen haben, durch Unachtsamkeit eines Arbeiters geschlossen sind, oder wenn Statisten die „Reiche“, die sie abzutragen haben, so unsanft anfassen, daß sie — quietscht, das sind die alltäglichen Vorkommnisse, es geschehen aber auch besondere. So wurde beispielsweise an einem süddeutschen Hoftheater „Tell“ gegeben, und Geßler kam nicht hoch zu Ross. In früheren Aufführungen war dies aber immer das Fall gewesen, und der abgeseffene Darsteller des Frießhardt, der im vierten Akt die Meldung zu bringen hat: „Man fahre aus dem Wege, mein gnädiger Herr, der Landvogt, kommt dicht hinter mir geritten...“ konnte sich in die Anordnung, das Wort geritten in geschritten abzuändern, durchaus nicht finden. Schon auf der Probe versprach er sich und am Abend — auch. Sein angstvoller Blick fiel in die Kulisse, er sah das Auge des Regisseurs zornentflammt auf sich gerichtet, und von seinen bebenden Lippen glaubte er den Namen des Tieres zu hören, das eben nicht auftrat, da kehrte sich Frießhardt kurz entschlossen um und rief im reinsten Pfälzisch: „Alleweile steigt er ab...“ Aber auch der Regisseur entgeht nicht der Tücke des Objekts, und nicht jeder besitzt die Selbstironie und Geistesgegenwart eines Dingelstedt, wenn ihm eine Dummheit passiert. „Welcher Esel,“ fragte er, als einmal ein Requisit an der falschen Stelle war, „hat das wieder angeordnet?“ „Das waren Sie selbst, Herr Baron,“ erwiderte prompt das alte Faktotum, der Requisiteur. „Das sieht mir

ähnlich," sagte der Hofrat und schritt mit seinen Fortschrittsbeinen von dannen.

Der Bagatellen, die eine Vorstellung gefährden und um ihre Wirkung bringen können, sind Regionen, eines der tückischsten Objekte ist der Vorhang, der langsam fällt, wenn er schnell niedergehen soll, und niederast, wenn er sich langsam senken soll, bei den heikelsten Aktschlüssen aber womöglich steckenbleibt. Und wenn der Regisseur Argusaugen hätte, es gibt immer noch Dinge, die seinem Scharfblick entgehen.

Am mitleidlosesten von allen, die im Licht der Kampe wirken, wird aber der Schauspieler selbst befallen; ihm stellt sich das Objekt in seiner ausgesuchtesten Heimtücke entgegen, er hat es nicht nur äußerlich, nein auch innerlich zu überwinden. Die äußerlichen Gefahren sind groß; er soll als jugendlicher Liebhaber die heiß ersehnte Geliebte erblicken, rasch eintreten und sie in die Arme schließen, er stolpert über die Peiste an der Tür und wird — „angeblasen“. Dabei kann er eine merkwürdige Beobachtung machen. Jeder körperlichen Ungeschicktheit folgt das Auslachen augenblicklich und auf der Stelle, ein Versprechen dagegen wird nicht mit der gleichen Plötzlichkeit wahrgenommen. Der Sinn des Auges faßt schneller auf als der des Ohrs. Ein Versprechen läßt sich sogar zudecken, wenn man schnell im Text weitergeht, ehe die Zuhörer zur Besinnung kommen. Freilich darf die Wirkung nicht eine so fulminante sein wie einmal, als der selige Mloys Brasch, der ein überaus feuriger Heldenspieler war, in Karlsruhe den Tempelherrn spielte. „Was soll

ich sagen, Nathan," spricht der Tempelherr, als ihm Nathan am Schluß des fünften Aktes die verwandtschaftlichen Zusammenhänge enthüllt. Brasch versprach sich in der Hitze des Gefechtes und sagte: „Was soll ich nagen, Satan . . ." Der Bühnenteufel war in höchst eigener Person aufgetreten, und Brasch merkte gar nicht, daß er ihn am Kragen hatte, war sich des Versprechens gar nicht bewußt und wurde höchst bestürzt über das ausbrechende Gelächter. Im Bereich der Versprechungen feiern die Bühnenteufeleien ihre wüsten Orgien, und die Geschichte all der sich daraus ergebenden Unglücksfälle würde Bände füllen. Nicht mindere Heimtücken lauern in den aufgeklebten Bärten, die sich in den wichtigsten Szenen lockern, lösen und abzufallen drohen. Aber auch da greift die Tücke der Kollegen der des Objekts gelegentlich unter die Arme. Der aufgeklebte Schnurrbart besteht meist aus zwei Teilen, und wenn einer davon fällt, bleibt nichts übrig, als auch den andern Teil herabzureißen. Einem mißliebigen Darsteller wurde eines Abends auf der Bühne von den Kollegen zugeflüstert: „Ihr linker Schnurrbart ist abgefallen." Der Erschrockene glaubte es, riß den rechten herunter und spielte zum Ergötzen des Publikums die Szene mit einem halben Bart zu Ende. Wie dem Helden in Bishers Roman wird dem Schauspieler der Katarrh gefährlich, der sich gerade dann mit Bestimmtheit einstellt, wenn eine besonders wichtige Aufgabe vor ihm liegt, oder wenn ein Agent, ein Direktor kommt, ihn anzusehen, oder wenn er zum Gastspiel reist, von dem ein glänzendes Engagement

abhängt. Kopf-, Zahnweh und andere Übel machen weniger zu schaffen, sie verschwinden oft sogar über den Erregungen des Spiels. Dagegen kann ihn, namentlich wenn er ein gutes Auge hat, ein Zuschauer aus der Fassung bringen, der mitten in seinen interessanten Monolog hinein gähnt, oder eine Latte, die während der zartesten Liebeszene hinter den Kulissen polternd umfällt. Recht fatal sind auch die Hausfakeln, die im ungeeignetsten Moment quer über die Bühne laufen.

Die größten Feinde freilich, die der Schauspieler zu überwinden hat, sind nicht die äußeren, es sind die inneren Teufel. Unlust, Widerspenstigkeit des eigenen Talents, das sich einer bestimmten Figur durchaus nicht bemächtigen will, Mangel an Stimmung, auf die jeder andere Künstler warten kann, die sich beim Schauspieler aber auf das Klingelzeichen einstellen muß. Bei Lebzeiten Flecks war in Berlin die Frage gebräuchlich: „Haben Sie heute abend den großen oder kleinen Fleck gesehen?“, so ungleich war er in seinen Leistungen, und darin hat er berühmte Nachfolger gefunden. Der selige Hackländer, der es übrigens nicht zu bereuen hatte, wurde durch die Tücke des Objekts sogar um seine schauspielerische Karriere gebracht. Er sollte am Hoftheater in Stuttgart in der Rolle des Fortinbras im Hamlet debütieren, eigens zu diesem Zweck wurde der sonst dort am Stück übliche Schluß geändert. Zu Beginn der Vorstellung schon war Fortinbras im Theater, wandelte fünf Akte lang gerüstet und gegürtet hinter den

Kulissen auf und ab, und als endlich seine Szene herannahte, packte ihn das Lampenfieber derart, daß er nochmals nach seiner Garderobe stürzte, um einen letzten Blick in die Rolle zu tun. Der Inspizient sucht, findet ihn nicht und läßt kurzentschlossen den Vorhang an der alten Stelle fallen: „Der Rest ist Schweigen . . .“, für Fortinbras auch, er trat überhaupt nicht auf. Was ist die Welt der Bühne? Mehr noch als die wirkliche? „Der Zufälle launisch Reich.“
