



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Der Anschlag

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

Der Anschlag

Entweder erscheint er schwarz auf weiß auf der Probetafel, oder er tönt aus der Muschel des Souffleurkastens, in beiden Fällen ist er der Bekrittung ausgesetzt. Über den schriftlichen Erlaß, der irgendeine neue Verordnung bringt, wird beim Theater schnell zur Tagesordnung übergegangen, der „Anschlag“ aus dem Souffleurkasten aber beschäftigt unausgesetzt die Gemüter. Bald ist er zu laut, bald zu leise, bald zu voll, bald zu dünn, zufriedenstellend ist er nie. „Ich brauche nur das erste Wort,“ lautet eine Redensart, die auf keiner Probe fehlt, wenn aber nach dem ersten Wort kein zweites folgt, stockt oft der Gedankengang. „Mir soufflieren Sie gar nicht,“ bittet ein anderer — und bleibt in der nächsten Rede hängen: „Sie müssen doch merken, wenn ich Sie brauche, dazu sitzen Sie ja unten.“ Die Probe läuft weiter. „Jetzt schreiben Sie wieder, daß man es hinauf bis in die letzte Galerie hört“ . . . „flüstern, flüstern, anschlagen, aber nicht vorlesen!“ Oben verliert man die Geduld: „Nun verstehe ich wieder keine Silbe“ . . .

So und anders lauten die Zwiegespräche, die auf den Theaterproben mit den Einhelfern geführt werden. Meistens sind es Einhelferinnen, doch stumpft das die Schärfe der Auseinandersetzung nicht ab, im Gegenteil; der weibliche Mund ist oft zu einer Erwiderung

geneigt, die nicht im Buch steht, und der Kampf zwischen Ober- und Unterwelt ist eröffnet.

Eins steht fest, zu den geplagtesten Menschenfindern der Bühnenwelt, und nicht nur dieser, gehört der Souffleur, aus den Schauspielernerven wird ihm der Strick gedreht. Sie sind empfindlich, diese Nerven, namentlich auf den Proben, wo der Text noch nicht sitzt und der Ausdruck um die Gestaltung ringt. Wohnt den Weisungen vom Regietisch her irgendeine Schärfe inne, dann bildet der Muschelkasten und sein Inasse häufig genug den Ableiter für den unfehlbar aufzuckenden Blitz. Aber auch ohne Gewitterstimmung sind die gegenseitigen Beziehungen gespannt; wie verschieden auch die Gedächtniskraft der einzelnen Schauspieler sein mag, die Wiedergabe des eingelernten Textes bringt in jedem Fall eine Reizbarkeit mit sich, die um so größer ist, je kürzer der Text erst im Gedächtnis sitzt. Individuelle Unterschiede machen sich geltend, und sie sind mannigfach; der eine hat die Sicherheit des Nachtwandlers, dem anderen folgt das Gespenst des Steckenbleibens wie ein Schatten nach, ein dritter spottet so lange, bis ihm eines Abends, an einer Stelle, wo er es gar nicht vermutet, der textliche Faden entgleitet; ein Schreck überfällt ihn, und von dem Augenblick an reitet ihn der Angsteufel mit doppelter Gewalt. Das Steckenbleiben ist in seinen Begleiterscheinungen eine psychologische Merkwürdigkeit; in verzweifeltsten Fällen tritt eine vollkommene Lähmung des Denkvermögens ein; in weniger gefährlichen rettet oft ein Sprung von einer Textstelle auf

eine andere, allein auch dieser Sprung geht in einer Art geistiger Abwesenheit vor sich und ist oft nur das mechanische Ergebnis der Sprechwerkzeuge. Denn auch diesen wohnt eine Art von Gedächtnis inne; eine Rede, die ihnen geläufig ist und oft jahrelang nicht wiederholt wurde, fließt, wird sie wieder gesprochen, frei und leicht von den Lippen. Der mechanisch-rhetorische Unterbau blieb erhalten. Dieser mechanische Unterbau ist freilich häufig genug der Feind des geistigen Ausdrucks, denn die fest eingelernte, dem Gefüge der Sprechwerkzeuge überlieferte Rede entbehrt dann leicht des seelischen Untertons, eine Beobachtung, die sich jederzeit machen läßt, wenn man eine häufig wiederholte Vorstellung besucht. In diese Räder des Sprechmechanismus aber hat der „Anschlag“ einzugreifen, wenn er wirksam sein soll, in den Rhythmus der Rede hinein muß er im richtigen Augenblick gerade die Silbe schnellen, die, wie die Welle das Mühlenrad, den textlichen Fluß in Gang hält. Eine schwierige Aufgabe, denn der sprachliche Rhythmus der einzelnen Darsteller ist verschieden, die Gedankenmühle geht nicht überall in den gleichen Schlägen; der langsam Denkende spricht auch langsamer, der rascher Denkende hüpfst, und der mühsam Denkende stolpert. Diese allgemein menschlichen Eigenschaften geben auch der schauspielerischen Persönlichkeit den Stempel, sie prägen sich in der Wiedergabe ihrer Rollen aus; sie sind letzten Endes die Ursache der schauspielerischen „Individualität;“ je verschiedenartiger

diese Individualitäten zusammentreten, um so reicher wird das Ensemble, um so schwieriger aber auch seine Behandlung — nicht nur für den Einhelfer.

Es wäre falsch, zu glauben, der Schauspieler braucht den Text, den er zu sprechen hat, nicht auswendig zu wissen. Das muß er, Wort für Wort, wenn von künstlerischer Gestaltung überhaupt die Rede sein soll. Die Nachhilfe des Einhelfers ist nur die Balancierstange, die den Seiltänzer vorm Absturz sichert. Sie wäre vielleicht zu entbehren, wenn nicht die Macht der Gewohnheit ihre schwere Hand im Spiele hätte. Den Schauspieler, der in seiner Rolle „bombensicher“ ist, der auch keinen „Anschlag“ braucht, überfällt ein Heidenschreck, wenn er die Bühne betritt und die Beobachtung macht, der Souffleurkasten ist leer. Was bei gelegentlicher Nachlässigkeit zu Beginn einer Vorstellung sich manchmal ereignet. Wie hypnotisiert starrt er in die dunkle Muschel und ist im Zustand des Träumenden, den ein schwerer Alp belastet. Davor ist der französische, der englische Schauspieler bewahrt, der zum größten Teil auf seinen Bühnen überhaupt keinen Souffleurkasten vorfindet. Dem Bühnenbild kommt das nur zugute, denn die bauchige Muschel ist meist wie ein Maulwurfshaufen der Szene vorgelagert, auch besitzt sie eine magnetische Anziehungskraft, die die Darsteller gern im Kreis um sich versammelt. Freilich sind die Anforderungen gerade an die Gedächtniskraft des deutschen Schauspielers besonders groß, der Spielplan der deutschen Bühnen ist der umfangreichste, kein anderer bringt so viel Novi-

täten, auch werden dem deutschen Schauspieler in der Regel weniger Proben zugestanden als dem anderer Nationen. Darum genügt dort ein Nachleser hinter den Kulissen.

Macht auch eine geistige Disziplin die Nachhilfe des Souffleurs bis zu einem gewissen Grad entbehrlich, so fordert vor allem die Wechselrede eine besondere Bereitschaft. Der Prediger auf der Kanzel, der Redner am Pult kann sich, wenn ihm der textliche Faden entgleitet, anderer Worte bedienen, auch der Rezitator braucht nicht auf das Stichwort zu warten, das ihm der Mitspieler bringt; seine Gedächtnisfracht fährt auf gerader Bahn, ihr droht kein Zusammenstoß, keine Entgleisung durch die versäumte oder falsche Weichenstellung des Stichworts. Die Pause, die unfreiwillig eintretende Pause aber gleicht einer Katastrophe, nicht nur dem Schauspieler, auch dem Zuhörer fährt der Schreck in die Glieder, die Zeit steht buchstäblich still, und doch hat die Pause, die nicht zu enden schien, in Wirklichkeit vielleicht nur zehn Sekunden gedauert. Ein Beweis für die Verschiedenheit der Maße, in denen uns die Zeit erscheint.

Tritt eine Stockung ein, dann liegt der Fehler an einem der Mitspieler, wer aber zuerst das Wort wieder aufnimmt, erscheint als der Schuldige, ohne es oft zu sein. Freiwillig oder unfreiwillig, im Augenblick der Erregung nicht wissend, ob er auch wirklich der Sündenbock, hat er sich geopfert. Die Sache findet dann hinter den Kulissen gewöhnlich ein Nachspiel, es entlädt sich ein Gewitter mit einem Einschlag auf das

Haupt des Souffleurs, denn er hat nicht „angeschlagen.“ Wehe aber, wenn der Anschlag hinein in die Kunstpause tönt! Dann hat er die Stimmung zerrissen und wird mit Blicken beworfen, die, wenn sie Pfeile wären, ihn zum heiligen Sebastian machten. Der empfindliche Schauspieler tastet wie mit Schneckenhörnern um sich, nicht nur dem Rhythmus seiner Sprache soll die Nachhilfe folgen, sie soll sich auch den Empfindungstönen anpassen. Nicht, daß der Einhelfer sie selber anzuschlagen versucht, um Gottes willen nicht, das schrecklichste ist ein Souffleur, der unten im Kasten die Rolle mitspielt; er muß aber die Feinsühligkeit besitzen „mitzugehen.“ Nicht der Wortsinne allein sitzt dem Schauspieler im Gedächtnis, auch die tonliche Färbung, die er dem Wort, dem Ausdruck zu geben gewillt ist, von ihr hängt die Wahrheit der Darstellung ab, sie ist die in vielen Abstufungen sich bewegende klangliche Unterlage des Wortes, die sich in ihm wie Text und Musik verbindet. Es bedarf schon einer besonderen Kenntnis der schauspielerischen Psyche, um diesen Anforderungen in allen Stücken gerecht zu werden, darum ist der wirklich gute Souffleur der legendäre weiße Rabe. Um nicht abhängig zu sein, versuchen es manche Schauspieler, ohne Souffleur auszukommen, sie heißen ihn schweigen. Laube zwar duldet das nicht, er fand, das Tempo leide darunter. Gastspieler aber, die ihre Rollen häufig wiederholen, lassen sich meist nicht einhelfen; Bossart fragte sofort den Souffleur, der ihm vorwiegend anschlug: „Spielen Sie die Rolle oder ich?“ Aber auch der Gedächtnisstarke fällt manchmal vom

Seil. So geschah es Hendrichs, als er in Hamburg als „Posa“ gastierte. Er hatte dem Souffleur streng verboten, ihm anzuschlagen, an einer Stelle blieb er in der tausendmal gespielten Rolle hängen, der Kastengeist war hochbeinig, und der Vorhang mußte fallen. Ein anderes Mißgeschick passierte Emil Devrient bei seinem Gastspiel am Carltheater in Wien. Er hatte als Wetter vom Strahl eine blitzblanke Rüstung an und war bestürzt, das Publikum unaufhörlich lachen zu hören. In der Rüstung spiegelte sich, da er still vor der Schranke stand, ihm unbewußt, der Kopf des Souffleurs und bot im Eifer seiner Tätigkeit eine Grimasse um die andere . . .

Der Einhelfer dreht die Spule, an der sich der textliche Faden abrollt, reißt ihn aber die Pause entzwei, so ist der „Sprung,“ von dem schon die Rede war, geeignet, den Faden zu verwirren. Ein Darsteller überspringt plötzlich einen oder eine Anzahl von Sätzen. Will- oder unwillkürlich. Hier kann nur die Geistesgegenwart des Einhelfers retten, entweder veranlaßt er den Mitspieler, dem Sprung zu folgen, oder er dreht, wenn etwa ein wichtiger Punkt des Stückes in Frage steht, die Spule rückwärts. Ein geschickter Souffleur wird dann, der Not gehorchend, Satz und Sätze umbilden, wie auch der Schauspieler oben auf der Szene oft genug zu diesem Rettungsmittel greifen muß. Wächst die Gefahr, wird er „extemporieren,“ namentlich dann, wenn durch die Versäumnis eines Auftrittes oder dergleichen der Fortgang des Stückes bedroht ist.

Das Extemporieren erfordert Geschick, mitunter aber, ist nur die Sprechmaschine gehörig im Schwung, geht sie von selber weiter; Umdichtungen finden statt, im gleichen Rhythmus, dem nämlichen Versfuß, der Gaul hat den Reiter zwar abgeworfen, trabt aber lustig eine Zeitlang ohne ihn weiter. Freilich, auf den Sinn darf man die rasch dahingleitenden Worte nicht prüfen, obgleich es Schauspieler gab, und nicht nur in der Zeit des Stegreifs, die in freier Textbildung Meister waren. Man nennt sie Schwimmer. Der verstorbene Regisseur des Dessauer Hoftheaters, Emil Reubke, war der berühmtesten einer. Ihm floß das Wort mit einer Leichtigkeit, mit einer Sicherheit von den Lippen, Verse wie Prosa waren vielfach Eigenbau, aber immer im Stil und Rhythmus der Dichtung, getragen von einem Schwung, der die Umbildung kaum zum Bewußtsein kommen ließ. Heute freilich sieht man dem Schauspieler schärfer auf die Finger, der genau gelernte Text ist allenthalben die Bedingung, es waren aber nicht die schlechtesten unter den Mimen, denen es auf eine Silbe mehr oder weniger nicht ankam. Baumeister, Döring waren rüstige Schwimmer vor dem Herrn, namentlich war Döring berühmt durch tausend Geschichten. „Hebt mich vom Pferd“ hat er als Kottwitz hinter der Szene zu rufen, er sagte es aber erst, als er schon vor dem Souffleurkasten stand. Der Person des Einhelfers wendete er stets das lebhafteste Interesse zu, auch die Physiognomie mußte ihm gefallen; gelegentlich eines Gastspiels war ihm

die Souffleuse zu alt, zu häßlich, abends saß die Dame geschminkt und im weißen Häubchen im Kasten.

Fühlt sich eine Gattung von Schauspielern durch die Lungenkraft des Einhelfers gestört, so ist sie für andere wieder die Trompete, die den Schlachtengaul anfeuert. Der eine zwingt das Wort nur dann, wenn es ihm fest verankert im Gedächtnis sitzt, den anderen wird es gleichsam auf der Zunge geboren, fliegt es ihnen nur von unten herzhast zu. Diese haben noch einen Tropfen von dem Blut der Stegreiffspieler in den Adern, die die Unmittelbarkeit der Rede aus erster Hand schöpften, doch täte man den Abkömmlingen unrecht, wollte man behaupten, sie wissen ihre Rollen nicht. Nur der Prozeß in der Gehirnfunktion ist ein anderer und der Weg zur Natürlichkeit des Ausdrucks. Ihm den Charakter der Improvisation zu geben, wie sie doch alle Schauspielkunst aufweisen soll, das gelingt dem Leichtblütigen besser als dem Schwerblütigen.

Der Einhelfer ist dem Bergführer vergleichbar, der seinen Schützling am Seil hat. Meist ist es locker und dient nur zur Sicherung, oft aber droht es zu reißen, wenn der Helfer den „Unsicheren“ den Berg hinaufschleift. Dem genügt kein Anschlag, Wort für Wort muß ihm „vorgekaut“ werden, wenn er über die Abgründe hinwegkommen will, die sich vor ihm auftun. Man nennt das „nachsprechen,“ und auch in dieser Kunst gibt es Virtuosen. Sie gedeihen meist nur an kleinen Bühnen, sind mürbe durch den theatralischen Frondienst, den sie gezwungen sind, jahraus, jahrein zu leisten. Da sollen die größten Rollen

über Nacht gelernt werden, und da dies auf die Dauer nicht geht, spielt man auf den „Souffleur,“ das heißt, man eignet sich die merkwürdige Fähigkeit an, im Sprechen zu hören, „zieht Bindfaden,“ kehrt ein Ohr dem Partner zu, das andere, gespitzter, dem Souffleur, „verzapft eine Komödie,“ die sich gewaschen hat, und vertraut dem alten Spruch: „Quandt hat geschrieben, es wird aus.“

Aber in allen Fällen, ob überbürdet, ob in künstlerischer Zucht, ob droben auf der Szene oder drunten im Kasten, fordert der theatralische Dienst die Anspannung aller Kräfte, die Hingabe des ganzen Menschen im Kulissenbetrieb behauptet sich nur, gleichviel an welcher Stelle, wer das Wort beherzigt, das Goethe zu Eckermann sprach: „Für den, der beim Theater ist und sei es der letzte Lampenputzer, genügt es nicht, daß er seine Pflicht tut, er muß jeden Augenblick bereit sein, mehr zu tun als seine Pflicht.“
