

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Walther Landgrebe: Moderne Schauspielkunst

[urn:nbn:de:bsz:31-220083](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-220083)

MODERNE SCHAUSPIELKUNST

Von Dr. Walther Landgrebe

Mit gutem Recht wird heute mehr als einer, sei er ausübender Künstler, Kritiker oder „nur“ Zuschauer, stehe er dem Theater fern oder nah, liebe er mehr Schauspiel oder Oper, vielleicht werden auch alle zusammen sagen: Warum wird über das Theater eigentlich so unendlich viel geschrieben und geredet?

Das ist nun eine sehr schwierige Frage. Aber man wird verstehen, daß ein so großes Gebiet, wie das der Theaterkunst nicht mit ein paar Worten erklärt oder erschöpft werden kann. Denn diese Synthese einer ganzen Reihe von Künsten, bezogen auf die Schauspielkunst, ist schwierig zu durchschauen und bietet eine Reihe von Problemen, die die Menschen schon eine Zeitlang beschäftigen können. Und die Vielgestaltigkeit, die eine der Folgeerscheinungen ist, macht sich auf die verschiedenste Weise bemerkbar in der Scheidung der Geister, die ihre mannigfachen Ansprüche an das Theater stellen, und denen es doch nicht allen recht gemacht werden kann.

Besonders die Dreiheit Künstler, Kritiker und Zuschauer ist äußerst schwer zu befriedigen, weil ein jeder von seinem Standpunkt aus etwas anderes verlangen muß. Zunächst der Künstler. Er ist meist ganz Temperament und Gemüt, soweit er nämlich Schauspieler ist. Um ihn dreht sich das ganze Geschehen, das die dramatische Kunst erschaffen hat. Des Schauspielers Freund, von ihm oft als Feind betrachtet, der Regisseur, ist mehr zum bloßen Denken da, zum Vor- und zum Nachempfinden. Denn das Darstellen läßt wenig Zeit übrig zu einer solchen nüchternen und dazu reichlich unsichtbaren Tätig-

keit. Dann der Kritiker. Er urteilt, verurteilt oder beurteilt. Er ist es, der mit am meisten vom Theater meint. Was er meint, hat zuweilen großes Gewicht, und er wird sich bestimmt auch schon Gedanken gemacht haben über das, was den Besuch des Theaters manchmal etwas langweilig macht. Doch das ist es, was auch einer der wichtigsten Faktoren des Theaters sicherlich schon bemerkt hat: Der Zuschauer. Ohne ihn ist das Theater nicht da, ist der Schauspieler ein leeres Nichts. Der Schauspieler braucht ihn, aber beide sollten sich auch gegenseitig kennen. Was ärgert oftmals den wohlwollendsten Zuschauer, den besten Kritiker und nicht zum geringsten den auf alles bedachten Regisseur, der mehr ist als bloß Spielleiter? Daß die Künstler im Laufe ihrer Tätigkeit sogenannte Manieren bekommen. Daß am Ende einer Spielzeit oft das Publikum froh ist, wenn einer oder der andere ausscheidet, den man sich „übergesehen“ hat, ist dabei nicht zu verwundern. Das muß doch einen oder vielleicht mehrere Gründe haben. Einmal läßt sich natürlich eine stark ausgeprägte Individualität bei noch so starker Begabung für innere und äußere Wandlung nicht ganz verleugnen. Zweitens aber hat die oft gehörte Klage einen tieferen Grund, den wir beim Studium der Theatergeschichte zunächst in großen Zügen aufdecken, dem aber heute schon mehr oder weniger kräftig entgegen gearbeitet wird.

Werfen wir einen Blick in die Vergangenheit und betrachten wir sie unter dem Gesichtspunkt der allgemein gültigen Manieren, derjenigen, die nicht den einzelnen Darsteller ergreifen, sondern derer, die von großen Theaterleitern, Literaturströmungen oder ganzen Kulturepochen ausgegangen sind.

Der französische Klassizismus zur Zeit Ludwigs XIV. litt nur Helden und Könige auf seiner Bühne und glaubte in der Darstellung dem Charakter derselben dadurch Genüge zu tun, daß er sie auf einem geistigen Kothurn einerschreiten ließ, dessen Schwulst bis zur Unerträglichkeit answoll. Das ganze Theater galt nur als Stätte eines sogenannten gehobenen Tones, Prosa gab es nicht. Ein anderes Beispiel aus unserem eigenen Lande: Goethe

111

schuf während seiner Tätigkeit als Theaterdirektor in Weimar den sogenannten Weimarer Stil, dessen Art sich zu haben wir heute wohl mit hohlem Pathos bezeichnen würden. Damals empfand man eben anders. Zugleich gab es aber schon Schauspieler, etwa aus Ifflands Schule, die durch ihren Wirklichkeitssinn, ja, eine gewisse Nüchternheit in Spiel und Ton geradezu berüchtigt waren. Das Pathos drang in der Mitte des Jahrhunderts auch in das Konversationsstück ein, erfuhr aber eine Milderung, und bei Heinrich Laube in Wien spielte man auch die Klassiker wie ein französisches Unterhaltungstück, in einer gewissen Leichtigkeit des Tones, der vieles von dem Gewicht fortnahm, mit dem die Dramen an sich doch ausgestattet waren. Erst die Meininger brachten grundlegend Neues. Aber sie näherten sich nur allgemein der Natur, indem sie auf das streng Historische einen großen Akzent legten. So bereiteten sie den Naturalisten den Weg. Deren stärkster Vertreter in seiner Jugend — ehe auch er dem seichten Fahrwasser einer läppischen Neuromantik erlag — Gerhart Hauptmann, schuf durch seine ersten Stücke einen völlig neuen Spielstil, dem dann alle Dramatiker, auch die Klassiker, rettungslos anheimfielen. Eine mit mystischen Zutaten verkitschte Märchenspielerei brachte die Schauspielkunst um nichts weiter. Erst kurz vor dem Kriege warfen große Ereignisse ihre Schatten voraus. Kann man sich einen größeren Abstand vorstellen, als zwischen den Naturalisten bester Prägung und den ekstatischen Versuchen expressionistischer Dichter, Schauspieler und Regisseure, die da glaubten, durch tanzartige Unterstreichung des Wortes, Verzerrung von Ton und Geste sich von jeglicher Natur entfernen zu müssen? Endlich kam dann vor einigen Jahren eine gewisse Neutralisierung zustande, durch die auch heute schon wieder geschmähte und zum Schlagwort heruntergesunkene „Neue Sachlichkeit“, die schon längst eine alte Sachlichkeit geworden ist. Sie schuf wenigstens eine Grundlage, auf der man weiterbauen kann. Denn sie hat alles unnütz wuchernde Rankenwerk beiseite geschoben, hat uns zuweilen vor recht nackte Tatsachen gestellt, aber sie hat die

Aussicht frei gemacht für eine noch ungewisse Zukunft, der wir entgegengehen.

Niemand wird den Mut haben, unsere ganze Vergangenheit im Theaterleben als absolut tot zu bezeichnen, aber jeder Stil, jedes Zeitalter mit seinen besonderen Eigentümlichkeiten hat sich restlos überlebt, ja wird von nachlebenden Generationen als unmöglich, lächerlich, ja verdammenswert bezeichnet. Wie kommt das und wie ist dem abzuhelfen?

Ich komme wieder auf die Manier zurück und behaupte, daß der beliebte Zeitstil, dessen sich jede Epoche so gern und häufig rühmt, eben nichts anderes ist als ein Zeichen von Beschränkung, als der bewußte Ausdruck einer Auffassung. Wer alle Stücke pathetisch spielt, dem fehlt der Sinn für die übrigen Töne der Gefühlsskala, über die jeder gewöhnliche Mensch verfügt. Wer sich auf der Bühne dauernd wie ein gewöhnlicher Mensch bewegt und hält, der zeigt, daß ihm ein Organ für höheren Stil fehlt. Wer geistreiche Konversation machen will, wo Worte überhaupt nur lose Verbindungsglieder für elementare Gefühlsausbrüche sind, der hat eben kein Verständnis für mimische Ausdrucksmöglichkeiten ohne die plätschernde Gleichgültigkeit von Satire und Schwank.

Oscar Bie, der Autor einer unvergleichlichen Geschichte der Oper, hat einmal gesagt, daß heute die Stile herrschen. Und er stellt das als einen Mangel hin — für die Oper.

Ob er damit recht hat, soll später noch kurz untersucht werden. Für das Schauspiel jedoch ist der Ruf nach der Entdeckung der Stile geradezu eine Lebensfrage des Theaters und die noch lange nicht genügend berücksichtigte Forderung des Tages.

Was heißt in der Sprache des Theaters Stil? Der alte Sinn des Wortes hat sich bei der Betrachtung der historischen Verschiedenheiten gezeigt. Hier Pathos — hier Konversation. Hier Naturalismus — hier Märchenstimmung. Hier Historizismus — hier Expressionismus usw. Um diese Stilarten handelt es sich hier nicht. Die Stile, die wir heute suchen, sind individueller, mehr von Persönlichkeit durchdrungen. Die Stilepochen der Vergangenheit sind gleichzusetzen

III

mit der Manier der Allgemeinheit. Die Entdeckung des persönlichen Stils, dessen Verschiedenheiten sich bis auf einzelne Dramen erstrecken können, bedeutet Loslösung von jeder Manier überhaupt.

Das zu erreichen, heißt natürlich auch bei der gegenwärtigen Situation der Bühnenkunst eine ungeheure Fülle von Arbeit und Kraftaufwand.

Zunächst allgemein dramaturgisch. Festzustellen ist, daß jeder einzelne Dichter, mag er mehr oder weniger auch von Zeitströmungen abhängig sein, in der Anlage seiner Werke vom anderen verschieden ist. Bei genauem Zusehen wird man sogar merken, daß die einzelnen Werke selbst, ganz abgesehen von ihrem Inhalt, Eigentümlichkeiten in sich tragen, die bei einer szenischen Darstellung irgendwie berücksichtigt werden müssen. Es brauchen nur einige Namen genannt zu werden, um markante Unterschiede aufzuzeigen, die eine reinliche Trennung schon in der Art der Sprachbehandlung verlangen. Jedem, der sich zur Aufgabe gemacht hat, dramatische Werke zu verlebendigen, muß gefühlsmäßig den Unterschied kennen zwischen Hebbel und Hauptmann, zwischen Wildenbruch und Wedekind, zwischen Brecht und Bronnen, endlich zwischen Kaiser und Toller, Fritz von Unruh und Max Jungnickel. Ebenso wie der gebildete Musikkenner die großen Meister mühelos voneinander unterscheidet, wie ein guter Dirigent Mozart anders spielt als Beethoven, so wird ein Regisseur stets fühlen, aber auch wissen, wie er den einzelnen Dichter zu gestalten hat. Und das Ziel wäre eben das, daß der einigermaßen in die Literatur eingedrungene Zuschauer sofort weiß: Aha, dies kann nur von Gerhart Hauptmann sein, jenes nur von seinem Bruder Karl. Wäre das nicht ein erstrebenswertes Ziel und ein Triumph der Schauspielkunst?! Für den weniger „gelehrten“ aber würde das Neue den Vorteil bringen, daß er sich ob der ewigen Gleichheit, mit der im Theater bisher oft geredet wird, nicht mehr zu langweilen braucht, sondern in freudiger Erwartung sich sagen kann: Es ist jeden Tag ganz anders im Theater. Was wird es wohl heute wieder Interessantes geben? —

Dramaturgie bedeutet also nicht nur die Unter-

suchung dieses oder jenes Dichters und seiner Werke auf ihre Bühnenfähigkeit, auf das Maß, in dem die Gesetze der Dramatechnik erfüllt sind, sondern vor allem Aussonderung aus der Vielheit der Erscheinungen, Anerkennung der Persönlichkeit, Treffen des Stiles.

Es ist unendlich schwer, über diese Dinge nur reden zu müssen, ohne durch Anschauung zunächst einen Begriff geben zu können von der Tragweite der angedeuteten Gedanken für die moderne Schauspielkunst. Darum ist es vielleicht gut, an einigen konkreten Beispielen zu zeigen, wie die neue Arbeit vor sich geht.

Nehmen wir ein Werk von Gerhart Hauptmann aus seiner früheren Zeit, so muß zunächst darauf geachtet werden, daß die Sprache sich möglichst der Natürlichkeit unserer Umgangsformen nähert. Es kann also ruhig zwischendurch einmal gespuckt werden, wenn die Szene in einer Kneipe spielt, Kellner können bedienen, ohne daß die „Stimmung“, das Wesentliche der Handlung, dadurch gestört zu werden braucht, im Gegenteil, etwas „Echtes“ bekommt, das der Dichter beabsichtigt hat. Im krassesten Gegensatz dazu etwa ein Stück von Georg Kaiser, das ganz aus der realen Sphäre herausrückt und nur der Idee dient. So z. B. im „Oktoberfest“ wäre es völlig absurd, wenn einer dem anderen zur Abkürzung einer Wartezeit eine Zigarre anbieten wollte. Nein, bei diesem Dichter sitzt die Person eben so lange starr da, bis die Zeit vorüber ist. Es geht nicht, daß eine in der Abwicklung der Handlung notwendige Pause hier – durch Nebensächlichkeiten verwischt wird. Das sind Einzelheiten, die entscheidend den Stil beeinflussen können. Sie wurden nur erwähnt um anzuzeigen, worauf es ankommt: nämlich von vornherein im Reinen darüber zu sein, was dazu geeignet ist, einem Dichter und seinen verschiedenen Werken die „Atmosphäre“ zu geben, die ihnen von Anfang an eigentümlich ist.

Erst wenn das festgestellt ist, beginnt die Arbeit für die Schauspieler. Denn die müssen gleich zu Beginn ihrer Arbeit wissen, woran sie sind und wie sie ihre Rollen anzulegen haben. Zunächst sprachlich:

111

Bei manchem Dichter kommt es unbedingt darauf an, daß sein Text wörtlich gesprochen wird, weil die Eigentümlichkeiten der Sprache sonst verloren gehen. Außerdem ist es sehr wichtig, ob im allgemeinen langsam oder schnell, staccato oder legato, hoch oder tief gesprochen wird, ob die Worte vorübergleiten, oder ob einzelne Satzteile grell hervorstechen müssen, wie ein sforzato in der Musik. Weiter muß der Spielleiter vorher wissen, wann eine gewisse Beschleunigung des Tempos einsetzt, ob überhaupt das einzelne Werk Handhaben bietet für eine gute Herausarbeitung einer Idee. Alles das merkt am Anfang der Zuschauer kaum, aber gerade das macht erst die Lebendigkeit einer Aufführung.

Ist die Sprachbehandlung klar, so geht damit Hand in Hand die Geste des Darstellers. Auch da ist es Sache eines besonderen Gefühls, das man nicht lernen kann, wie sich das Verhältnis der Haltung der Schauspieler zum Wort gestaltet. Z. B. kann man Georg Kaisers Stücke nicht mit denselben explosiv-fahigen Gesten spielen wie Ernst Tollers. Bei *Wedekind* macht man sogar die Beobachtung, daß innerhalb seiner einzelnen Stücke derartig ausgeprägte Verschiedenheiten stecken, die sich nur durch eine exakt unterschiedene Darstellung sichtbar machen lassen. So spielte Leopold Jeßner den „Marquis von Keith“ als eine „Gespensterjagd tollgewordener Marionetten“, den „Nicolò“ als Zwischenakte eines Jahrmarktkarussells. Dagegen stellt „Erdgeist“ eine Wortschlacht dar, der mit den sparsamsten Bewegungen der lebendigste Ausdruck zu verleihen ist.

Solche Unterschiede des einzelnen Werkes sind vielfach zu beobachten. Schon bei Gerhart Hauptmann kennt ein jeder den Unterschied von „Hannelles Himmelfahrt“, „Und Pippa tanzt“ und etwa „Fuhrmann Henschel“. Gewiß wird mancher denken, daß diese Werke auch bisher nicht „über einen Stiefel“ gespielt worden sind. Das ist richtig. Aber es kommt nicht nur darauf an, Märchen von Milieustücken zu unterscheiden in der Art des Spieles, sondern trotz der Verschiedenheiten den Dichter nicht vergessen zu machen, der das alles aus einer Seele schuf.

Das ist bei einem Dichter besonders schwer, den zu erwähnen man heute nicht mehr versäumen kann. Das ist Georg Kaiser. Er scheint nicht nur zwei, sondern eine ganze Reihe von Seelen in seiner Brust zu haben. Denn ein weniger genauer Betrachter wird nicht immer in der Lage sein, seine einzelnen Werke als von ihm zu erkennen. Aber sie haben trotzdem alle ein Merkmal, das sie sofort kenntlich macht: Sie sind ohne Ausnahme konstruiert. Mag es sich handeln um eine Konversationskomödie à la France, um ein Problemstück, um mystische Verdunkelung des Grundmotives, um eine Satire oder beinahe einen Schwank, alle haben etwas Gemeinsames, die Technik. Und daran sind sie zu erkennen. Trotzdem kann man sich natürlich diese Eigenschaft nicht zum Inszenierungsprinzip erheben, denn dann würden die Leute sich bald mit Ekel von dieser intellektuellen Spielerei, die dabei entstände, abwenden. Man muß sie im Gegenteil mit Blut zu erfüllen versuchen und für jedes einzelne noch viel mehr als anderswo den Stil suchen, der ihnen gemäß ist.

Ein letztes Beispiel möge Strindberg abgeben. Nicht der Strindberg der Ehetragödie, sondern der historische, wie ihn unsere Zeit zu lieben beginnt. Seine historischen Dramen sind für die Erforschung ihres Stiles besonders interessant, weil man sie zuweilen in eine romantische Sauce getunkt hat, die sie absolut nicht vertragen. Besonders die welthistorischen Zyklen, von denen wir Fragmente besitzen, sind in ihrer herrlichen Knappheit alles andere als Mysterienspiele, sondern Ausschnitte, Einblicke in ganze Jahrhunderte, die blitzartig auftauchen und verschwinden wie ein Gedanke. So müssen sie inszeniert werden, so gespielt, so mit Dekorationen versehen, so beleuchtet werden, nicht als breite Auseinandersetzungen früherer Verhältnisse, wie es in einer anderen Art von Historiendrama der Fall ist. Ob Strindberg nun im Mittelalter gelebt hätte oder am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, das spielt gar keine Rolle, wichtig ist allein die Grundidee und der Stil, in dem diese zum reinsten und klarsten Ausdruck gebracht werden kann.

Noch ein kurzes Wort über die Stellung der Oper im Rahmen dieser Probleme. Oscar Bie vermißt, wie schon gesagt, in der Opernproduktion des zwanzigsten Jahrhunderts die Stileinheit. Er hat Recht. Das Musikdrama hat sich in Wagner vollendet, Genies erschienen seitdem nur als Einzelgänger. Aber ist nicht gerade die Differenzierung der Stile ein großer Fortschritt für das Theater? Können wir uns nicht freuen, daß das Schema vom Komponisten aus, als dem einzigen Antrieb des modernen Opernschaffens, durchbrochen und so Platz geworden ist für ein weites Betätigungsfeld? Das Theater muß die Stile auch in der Oper begrüßen, denn sie stellen Möglichkeiten in Aussicht, die der Zukunft ein vielfältiges Gesicht verleihen. Wenn bisher mit gutem Recht behauptet werden konnte, daß die Reform der Oper vom Schauspiel kommen müsse, so sind wir heute schon einen Schritt weiter, indem wir sagen, daß Oper und Schauspiel sich auf dem gleichen Wege befinden. Wer es zuerst war und wer der Nachfolger ist, mögen die miteinander ausmachen, denen das wichtig ist. Hier genügt die Feststellung der Tatsache, daß die Lebendigkeit des heutigen und des zukünftigen Theaters in der Vielgestaltigkeit liegt, in der Vielgestaltigkeit im Gegensatz zum bisherigen „Zeitstil“, den wir als Manier kennen lernten.

So stellen wir also aus unserer jüngsten Erfahrung ganz allgemein fest und das gilt für alle Kunstgattungen des Theaters: Nicht eine Zeit hat ihren bestimmten Stil, trotzdem es natürlich so etwas wie Gemeinsamkeit immer gibt. Sondern der einzelne Dichter, Musiker, das einzelne Stück, die einzelne Oper.

Und die neue Forderung an Spielleiter und Schauspieler heißt, mehr als je zuvor: Elastische Wandelbarkeit, Übereinstimmung aller Teile des Gesamtkunstwerkes, Einheit von Wort, Geste, Schauplatz und Bühnenarchitektur, nicht mehr Dekoration.

Der Vorteil aller dieser Dinge liegt auf der Hand. Das Theater kann in seiner Vielgestaltigkeit die divergentesten Wünsche des Publikums weitgehend berücksichtigen, ohne in eine klischierte Verschwom-

menheit zu verfallen. Natürlich läßt sich individuelle Begabung niemals ganz umbiegen. Diesem oder jenem Künstler wird dieser oder jener Stil besser liegen. Aber es darf nicht wieder vorkommen, daß man wie von Ibsen- oder Hauptmann-Spielern heute etwa von Brecht- oder Rehfisch-Spielern redet. Großstädte können sich diesen Luxus der Spezialisierung leisten. Aber sie sind nicht der Maßstab. Der heutige Schauspieler muß alles können. Und er kann es, wenn die Fähigkeiten, die oft ungeahnt in ihm stecken, von dem erkannt und zum Leben erweckt werden, der dazu berufen ist.

Die heutige Schauspielkunst ist ein Problem der Stile. Das müssen nicht nur diejenigen wissen, denen die schöne Aufgabe zuteil wurde, tätig mitzuarbeiten an der Erneuerung des Theaters, sondern auch die, die es sich nicht nehmen lassen, als wichtigste Faktoren des Theaters immer wieder durch reges Interesse ihren Teil beizusteuern zur Verwirklichung hoher Ideale: Die Zuschauer!