

ALLEINVERTRETUNG: VERLAG UND KONZERTDIREKTION LANDGRAF, NEUSTADT IM SCHWARZWALD

WIENER TOURNÉETHEATER

Henrik Ibsen



Gesendet



DAS WIENER TOURNEETHEATER

Man kann sagen, unser Leben sei unruhiger geworden . . . oder es sei beweglicher geworden . . ., es ist dies eine Frage des Standpunktes.

Ob so oder so, das Theater hat davon profitiert, hat durch diese neue Lebendigkeit unserer Zeit Impulse erhalten.

Es ist dies keine Frage des Standpunktes, — sondern eine Erkenntnis, der sich niemand verschließen wird.

Es hat immer Tourneen gegeben. Aber waren nicht sehr viele von ihnen Unternehmungen eines Stars, der mehr oder weniger auf eigene Faust darangegangen war, die Einnahmen mit möglichst wenig Partnern teilen zu müssen.

Die Tournee der Vergangenheit war sehr oft im wesentlichen der Triumphzug eines „Stars“ oder einer „Diva“ und meistens vollzog sich diese Reise auf dem Boden der Spekulation. Zu dieser Zeit hatte das Theater die Seßhaftigkeit zum Ideal erklärt, der Star stand im Mittelpunkt und das Stück, das er spielte, die Inszenierung, die Besetzung der anderen Rollen, das Bühnenbild, kurz alles das, was in seiner Zusammenfassung erst das Theater ausmacht, war in zweiter Linie wichtig.

Das Tourneetheater unserer Gegenwart setzt natürlich auch den prominenten Schauspieler ein, — die prominenten Schauspieler, aber sie sind nunmehr mit ein Teil des Ganzen. Das Stück selbst, die Inszenierung, die Besetzung sämtlicher Rollen, das Bühnenbild, all das steht nicht mehr in zweiter Linie.

Wie schon vor Jahrhunderten es der Fall gewesen ist, kommt das Theater wieder zu den Menschen. Gleichzeitig weiß das Theater aber auch, daß es nicht mehr so selbstverständlich im Mittelpunkt des Interesses steht, wie zur Zeit der Generation unserer Großväter. Das Theater weiß, daß der Mensch der Gegenwart einer Reizüberflutung gegenübersteht, die man nicht eindämmen oder rückfluten lassen kann. Im Menschen der Gegenwart muß die Empfänglichkeit für die großen und bleibenden Werte der Dichtung und des Theaters wieder erweckt werden. Alles, was in der europäischen Kultur Anspruch auf unsere Liebe und auf unsere Besitznahme erheben kann, ist im europäischen Theater vereinigt. Alle die technischen Wunderwerke der Gegenwart, wie der Film, der Rundfunk und das Fernsehen, sind in ihren künstlerischen Wurzeln auf jenes Theater angewiesen, welches in den hohen Zeiten geistiger Lebendigkeit stets im Mittelpunkt gestanden ist.

Aber auch die großen Errungenschaften der Technik können die Unmittelbarkeit des Erlebnisses eines großen Theaterabends nicht ersetzen, und so ist es gut, daß das Theater wieder „beweglich“ und „unruhig“ geworden ist, indem es wieder auf große Fahrt geht.

So kommt das Theater zu den Menschen.

Darum gibt es Tourneetheater.

Und das „Wiener Tourneetheater“ im Besonderen vermag einen entscheidenden Beitrag zu leisten.

Es heißt, Wien sei die Musikstadt.

Wien ist aber auch die Theaterstadt, nur in einem besonderen Sinne, der mit dem Charakter der Musikstadt eng verwandt ist. Im Wiener Theater ist der Schauspieler mit einem „Instrument“ zu vergleichen und die Schauspieler werden zu „Klangkörpern“ vereinigt. Deshalb liebt der Wiener seine Schauspieler so sehr und deshalb zwingt er sie unbewußt, den „Klangwert“ immer mehr und mehr zu steigern. Der Wiener Schauspieler ist kein „Star“, aber immer ein „Solo-Instrument“.

Indem nun das „Wiener Tourneetheater“ solche Solo-Instrumente vereinigt, versucht es, auf seiner Reise zu den Menschen der Aufführung eine besondere Note, und wenn es gelingt, eine besondere Nachdrücklichkeit zu geben. In dieser Absicht sieht das „Wiener Tourneetheater“ in der Zukunft eine Legimitation, für die ihm keine Mühe zu groß sein darf. Das Ensemble vereinigt österreichische Schauspieler, und zwar ihrem Wesen nach österreichisch, wobei der Geburtsort nebensächlich ist. Wer ein echter österreichischer Schauspieler aus dem Blut heraus ist, der hat gleich weit zum volkstümlichen wie zum höheren Stil, denn das in der Natur Verwurzelte gehört gleicher Weise zum österreichischen Lebensgefühl, zur österreichischen Kunst, zum österreichischen Theater, wie das Daheimsein in der Phantasie, im Traum, im melodisch Schwungvollen, im humanen Bekenntnis.

Laube sagte einmal, „Die Österreicher würden das Theater erfinden, wenn es nicht schon bestünde“. Von solchem Enthusiasmus und von solcher Leidenschaft wollen wir einen Abglanz bringen.

Das Ensemble des „Wiener Tourneetheaters“ möchte in der Zukunft das spezifische Talent des österreichischen Künstlers zeigen, das „Komödiantische“ und das „Wahre“ in fugenloser Einheit, das Augenblickhafte, das anscheinend Improvisierte, aber zuvor lange und in schwerer Arbeit Geübte, das mühelos Unmittelbare und das atmend Selbstverständliche.

So soll der Spielplan bei Ibsen beginnend, etwa mit Nestroy fortzusetzen sein, aber ich glaube, das, was das Ensemble des „Wiener Tourneetheaters“ spielen wird, am besten durch die Worte des Theaterdirektors La Roche im „Capriccio“ von Richard Strauß auszudrücken. Dem La Roche gab seine Worte ein Vollblut-Theatermensch und Musikant Österreichs, nämlich Clemens Krauß. Seine ganze Erfahrung und Weisheit spricht aus diesen Worten, und wir können nichts Besseres tun, als daß wir sein Programm auch zu dem unseren machen:

„Ich diene den ew'gen Gesetzen des Theaters.
Ich bewahre das Gute, das wir besitzen,
die Kunst unserer Väter halte ich hoch.
Voll Pietät hüte ich das Alte,
harre geduldig des fruchtbaren Neuen,
erwarte die genialischen Werke unserer Zeit!
Ich will meine Bühne mit Menschen bevölkern!
Mit Menschen, die uns gleichen,
die unsere Sprache sprechen!
Ihre Leiden sollen uns rühren
und ihre Freuden uns tief bewegen!“





Immer wieder brachte Helene Thimig im Kostüm- und Milieuwechsel des Theaterspielplans ihre kostbare Substanz zu besonderer Geltung. Sie war eine Iphigenie mit dem Glanz klassischer Humanität; sie war die bäuerlich-gläubige Magdalen in Mells Apostelspiel und der personifizierte Glaube in Hofmannsthals Jedermann; sie spielte zum Ausgleich für tragische Spannungen — und als echte Tochter Hugo Thimigs — herb-zauberisch den Puck im Sommernachtstraum und die Viola in „Was ihr wollt“. Und nach ihrer Rückkehr aus Amerika war sie im Wiener Theaterleben sofort wieder „die Thimig“, die unvergessen geblieben war, und war es doch auch wieder in neuer Weise. Als Mutter Christine in O'Neills Trauer kleidet Elektra spielt sie eine Klytämnestra des amerikanischen Bürgerkriegs in neuer psychologischer Vielschichtigkeit. Sie gab in der Irren von Chaillot ein Beispiel skurrilster Schauspielkunst und andererseits in einem Effektstück wie Anastasia den Umriß einer zwingenden schicksalsechten Gestalt aus der emigrierten russischen Zarenfamilie. Von besonderer Magie aber war in den letzten Jahren eine Gestalt aus der Ibsenwelt, wie Helene Thimig sie verkörpert hat: die Frau des Bankdirektors John Gabriel Borkmann.

Wer diese Eisige, Verhärtete, Anklagende auf der Bühne erlebt hat, diese Medusa der bürgerlichen Welt, die aus Enttäuschung den nächsten Menschen ihres Milieus brandmarkt, der fragt sich, warum Helene Thimig in ihrer ruhmvollen Karriere nicht öfter, nicht selbstverständlich immer wieder Henrik Ibsen gespielt hat. Von der Aufführung im Akademietheater, von der Zwiesprache Thimig—Krauß ging ein solch lähmender Bann aus—man hätte die Miasmen einer umengten nordischen Bürgerwelt mit dem Messer durchschneiden mögen, so stickig war die Luft. So aber ist man heute versucht zu fragen: warum eigentlich hat Helene Thimig, die nur einmal in früheren Jahren in den Kronprätendenten eine Ibsenrolle gab, nie die Nora gespielt? Warum nicht einst die Hedwig Ekdal, die Regine, die Solveig, warum nicht später Ellida, Hedda Gabler und Rebekka in Rosmersholm? Warum nicht auf der Bühne die Irene in „Wenn wir Toten erwachen“, der sie im Rundfunk sprachlich zwingende Kontur gegeben hat?

Vielleicht ist Helene Thimig aus einem sehr feinen persönlichen Instinkt heraus, aus der Abwehr des Analytischen, das ihrer frühen und mittleren Künstlerzeit nicht entsprach, den Frauengestalten Ibsens ferngeblieben. Erst jetzt, auf der Höhe eines distanzierenden und ganz beherrschten Lebens, kann sie es ungefährdet wagen, in die gefährliche Werkstatt bürgerlicher Illusionslosigkeit einzutreten. Und jetzt, im Zuge der heutigen Ibsen-Renaissance, steht Helene Thimig in der ersten Reihe der Ibsen-Darsteller. War ihre Frau Borkmann ein großes Versprechen, die Erprobung an einem doch sehr umengten Charakter, so stellt ihre Mutter Alving höchste Erfüllung in Aussicht. Hier müssen sich großes Menschentum und bürgerliche Haltung im Duster einer gezeichneten Familie bewähren. Die Neuinszenierung der Gespenster mit Helene Thimig in der tragischen Mutterrolle ist ein kostbares Ereignis.



GESPENSTER

In der Nähe des Landguts von Frau Alving soll ein Kinderheim eingeweiht werden, das zum Andenken an den vor zehn Jahren verstorbenen Kammerherrn, Hauptmann Alving, aus Familienmitteln erbaut wurde. Pastor Manders, der alte Freund des Hauses, ist dazu erschienen. Auch der einzige Sohn, der junge Maler Oswald, ist aus Paris in das Elternhaus zurückgekehrt, um an der Feier teilzunehmen. Alles ist gerüstet, und Pastor Manders bespricht mit Frau Helene Alving, seiner alten Jugendfreundin, die letzten Formalitäten der Stiftung und der Statuten. Man wird das neue Heim nicht versichern, da es als ein Gott wohlgefälliges Werk des Schutzes des Höchsten sicher sein darf. So scheint alles zum Besten zu stehen, doch das Gespräch zwischen Pastor Manders und Frau Alving führt allmählich zu furchtbaren Enthüllungen der Vergangenheit. Als Pastor Manders Kritik an den Auffassungen Oswalds übt, die dieser über das freie Leben der Künstlerkreise in Paris äußert, und der Mutter vorwirft, den Sohn nicht in den richtigen Anschauungen erzogen zu haben, hält Frau Alving ihm vor, wie es in Wahrheit um ihre Ehe mit dem verstorbenen Kammerherrn bestellt war; neunzehn Jahre lang hat sie das Martyrium durchgemacht. „Die Wahrheit ist, daß mein Mann ebenso ruchlos gestorben ist, wie er immer gelebt hatte.“ Ihre ganze Ehe war ein „verdeckter Abgrund“. Nach kaum einjähriger Ehe hatte Helene Alving erkannt, daß ihr Mann ein unverbesserlicher Wüstling war, und sie war vor ihm in die Arme Pastor Manders geflohen, dem sie sich nicht nur anvertraut, sondern von dem sie auch unmittelbar Schutz und Hilfe erhofft hatte. Der sittenstrenge Geistliche war aber dem Konflikt ausgewichen, hatte der jungen verzweifelten Frau ihr „überspanntes Vorhaben“ ausgedet und sie „auf den Weg der Pflicht und in das Haus ihres Eheherrn“ zurückgeführt. Daß es so schlimm stand, wie er jetzt erfährt, hatte der Pastor allerdings nicht gewußt, ebenso wie ihm auch bisher unbekannt geblieben war, daß Regine, halb Bediente, halb Tochter im Hause Alving, in Wahrheit die leibliche Tochter des Kammerherrn ist, Frucht seiner Beziehungen zu dem Kammermädchen Johanne, die man dann, um den peinlichen Fall zu vertuschen, an den Tischler Engstrand verheiratet hatte. Gespenster scheinen der entsetzten Frau Alving im Hause umzugehen, als sie hören muß, wie im „Blumenzimmer“ — eben dort, wo sie einstmal ihren Mann mit dem Kammermädchen Johanne überrascht hatte — jetzt ihr Sohn Oswald mit Regine schäkert. Immer tiefer führen die Gespräche in das Dunkel der Vergangenheit. Während Pastor Manders die einstige Zurückweisung der auch von ihm geliebten Frau als den „größten Sieg seines Lebens, den Sieg über sich selbst“ preist, spricht Frau Alving von der „kläglichsten Niederlage“, die er erlitten. „Sie sitzen jetzt bis über die Ohren in Ämtern und Verwaltungen“, sagt sie dem selbstsicheren Pfarrer ins Gesicht, „und ich laufe hier herum und kämpfe mit Gespenstern,

innerlich wie äußerlich“. Als der Tischler Engstrand die Hilfe des Pfarrers für „so 'ne Art Seemannsheim“ erbittet, das er in der Stadt begründen will und in das er Regine als Attraktion mitnehmen will, fällt dieser ohne weiteres auf die scheinheiligen Beteuerungen des alten Heuchlers herein. Frau Alving kommentiert: „Sie sind und bleiben ein großes Kind, Manders.“ Zur Katastrophe führen die Enthüllungen und Nachwirkungen des in der Vergangenheit Geschehenen, als Frau Alving vor Oswald und Regine die wahren Zusammenhänge aufdeckt. Regine verläßt das Haus, um dem Tischler Engstrand in sein zweifelhaftes Seemannsheim zu folgen. Oswald, schon in Paris von furchtbarem Kopfweg und quälenden Angstvorstellungen geplagt, erliegt der Krankheit, die ihm sein Vater als Erbeil seines ausschweifenden Lebens hinterließ: der Gehirnparalyse. Das Kinderheim ist, noch ehe es eingeweiht war, durch rätselvolle Ursache in Flammen aufgegangen. Über dem Wahnsinnsausbruch Oswalds und den Verzweiflungsschreien der Mutter geht die Sonne auf, der der erlöschende Geist Oswalds entgegenallt.

Ibsen schrieb mit der „Gespenster“-Tragödie ein Werk, das bei seinem Erscheinen Anfeindungen und Mißverständnissen ausgesetzt war. Die Folgen eines leichtsinnigen Leutnantslebens hatte schon die Gestalt des Dr. Rank in der „Nora“ aufgezeigt. Hier wertet Ibsen die damals neuen Lehren der Erbforschung noch schonungsloser aus, indem er das Stück mit dem Wahnsinnsausbruch des jungen Oswalds als Folge der väterlichen Sünden enden läßt. Und wenn man an der „Nora“ getadelt hatte, daß eine Frau ihren Mann und ihre Familie verläßt, so wird hier gezeigt, was entstehen kann, wenn eine Frau ihren Mann nicht beizeiten verläßt und ihr ganzes Leben auf der gesellschaftlichen Lüge aufbaut. „O ja, Gesetz und Ordnung!“ sagt Frau Alving, „zuweilen mein ich, die stiften in der Welt alles Unheil an.“ Sie muß es sich im Alter vorwerfen, daß sie in der Jugend nicht die Kraft besaß, „sich zur Freiheit durchzuarbeiten!“ Mit den Mitteln der Kontrastwirkung hat Ibsen die Randfiguren gezeichnet „Manders und Engstrand — hier steht Ibsens höllische Charakterisierungsmacht auf ihrer stolzen Höhe“, sagt Paul Schlenker. „Wie die Katze mit der Maus, so spielt der gewitzte Proletarier mit dem studierten und wohlbeamteten Tropf. Dasselbe Alving'sche Vermögen, das dem Asyl dienen sollte, wird nach der ominösen Feuersbrunst dank der Feigheit und Dummheit des guten Pastor Manders einem Seefahrerbordell dienen, in welchem Engstrand der Herbergsvater und Regine die Anziehungskraft sein werden. Das ist das Hohngelächter der Hölle, das durch diese Tragödie hallt und alle Gespenster im Lande weckt.“ Meisterhaft wendet Ibsen die dramaturgische Technik der tragischen Analysis an. Die Spannung liegt ausschließlich in den „Enthüllungen“ der Vergangenheit. Wir erleben in gedrängtester Form nur das Endstadium einer Familien-tragödie. Den szenischen Geschehnissen entspricht die Atmosphäre des Stückes mit dem Hintergrund einer „düsteren, in gleichmäßigen Regen getauchten Fjordlandschaft“ in den beiden ersten Akten, während die Katastrophe dieser quälenden Tragödie von der aufgehenden Sonne als Sinnbild ewigen Lebens überstrahlt wird.



