

Auf der Suche nach dem „neuen Theater“ um 1900: Franz Theodor Csokor in St. Petersburg

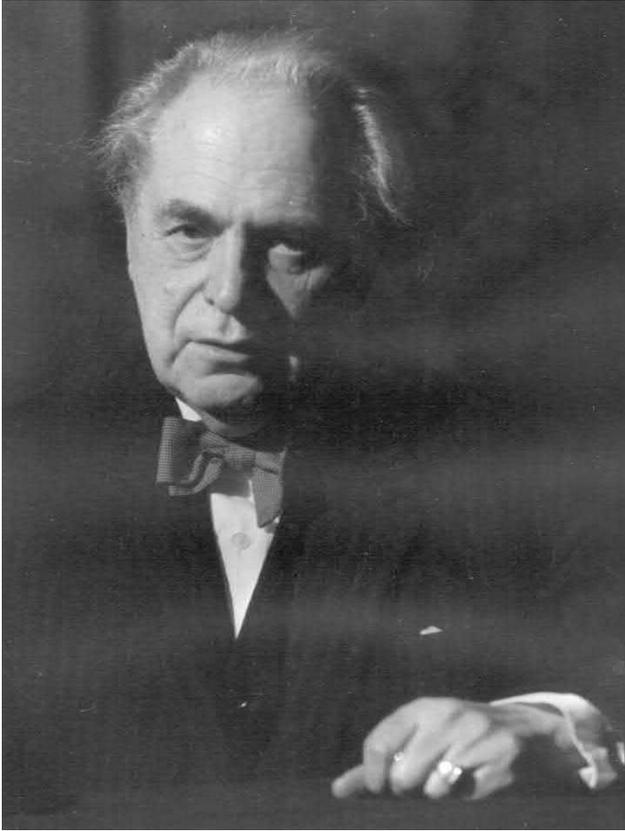
von Liudmila Antsiferova

Bekanntlich haben die kulturellen russisch-österreichischen Beziehungen auf dem Gebiet der Theaterkunst ihre traditionsreiche Geschichte, deren Anfang die österreichische Germanistin Elisabeth Heresch auf das Jahr 1829 datiert, als die Frühwerke von Franz Grillparzer *Die Ahnfrau* und *Sappho* zum ersten Mal ins Russische übersetzt worden sind¹. Und um die letzte Jahreswende vor dem Ersten Weltkrieg, also 1913/14, erlebten diese kulturellen Beziehungen ihre höchste Blütezeit.

Zahlreiche Werke von Hermann Bahr, Arthur Schnitzler und Stefan Zweig wurden in St. Petersburg (wenn auch zensuriert) veröffentlicht, in Wien wurden berühmte Romane von Fjodor Dostojewski inszeniert, viele Aufführungen auf den Petersburger und Wiener Bühnen wurden in der Presse beider Hauptstädte gleichzeitig rezensiert.

Manche Entrepreneurs unternahmen weite Reisen, um ihrem Publikum die letzten Neuerscheinungen der europäischen Dramatik nahezubringen. Auch der bekannte Petersburger Direktor und Regisseur des Theaters „Passage“, S. Saburov, fuhr deshalb nach Wien².

Um die Jahreswende 1913/14 kam auch die schon damals nicht ganz unbekannte Schauspielerin Ida Orloff mit ihrer kleinen Truppe aus Wien nach Petersburg, das sie für ihre Heimatstadt hielt, denn sie war einst hier geboren worden und hatte in der russischen Hauptstadt fünf Jahre ihrer Kindheit verbracht. Mit von der Partie waren auch die Autoren George Saiko und Franz Theodor Csokor, beide aus Mödling, auch Carl Satter, der Gatte von Ida Orloff in beider erster Ehe, und Rudolf Forster, einer der damals berühmtesten österreichischen Schauspieler.



Franz Theodor Csokor

Foto: Gerhard Kunze (1955)

Die Premieren dieses Gastspiels dauerten vom 1. bis zum 29. Januar 1914 und fanden im damaligen Theater „Komödie“ (Mochowaja-Straße 33) statt. Dabei gingen folgende Stücke über die ziemlich morschen Bretter des in jeder Hinsicht äußerst arm ausgestatteten Raums: *Liliom* von F. Molnar, *Elga* von G. Hauptmann, *Mieze und Maria* von G. Hirschfeld, *Das Paar nach der Mode* von R. Auernheimer, *Der Kammersänger* von F. Wedekind, *Anatol* von A. Schnitzler, *Die von nebenan* von T. Rittner und zwei Einakter von F. T. Csokor, seine dramatischen Erstlinge. An zwei „österreichischen Autorenabenden“, am 25. und 26. Januar, stand neben dem *Anatol*-Zyklus Csokors Drama aus der französischen Revolutionszeit *Letzte Spiele* (frühere Titel *Eine Partie Schach* und *Thermidor*) auf dem Programm, und hier missglückte dem Autor als Schauspieler „die Darstellung der Rolle [Jean Lambert Tallien], die er übernommen hatte, ganz und gar“⁴. An zwei Abschieds-Premierenabenden, am 28. und 29. Januar, „gab es drei Einakter verschiedenen Genres und verschiedenen Wertes. Als erstes das Nachtstück von Franz Theodor Csokor *Feuer*, ein kleines aber intensives Schauerdrama, das auf dem Balkan spielt“⁴. Mit diesem Stück hatte Csokor in Petersburg mehr Erfolg als mit den *Letzten Spielen*, obwohl die Kritik auch betonte, dass das Psychologische in beiden Dramen beim bloßen Versuch blieb und der Autor über das rein Stoffliche nicht hinauskam⁵. Hier sei betont, dass verschiedene Petersburger Zeitungen und Zeitschriften diese im Großen und Ganzen

erfolgreichen Gastspiele in beiden Sprachen, d. h. russisch und deutsch, beleuchteten. Es mangelte auch an mehr oder weniger ausführlichen Kritiken nicht. Und ohne auf weitere Einzelheiten dieser Gastspiele einzugehen, kann man den Worten des bedeutenden Wiener Theaterkritikers und Literaturwissenschaftlers Paul Wimmer nicht absolut folgen: „Die Zeit, die Csokor in Petersburg verbrachte, liegt im Dunkel“⁶.

N. N. Evreinoffs monodramatisches Prinzip

Wie bescheiden die Bühne des damaligen Gastspieltheaters „Komödie“ auch war, wie wenig Ruhm Csokor als Schauspieler in der Rolle Talliens auch erntete, er gab auf dieser Reise sein erfolgreiches Debüt als Dramaturg und Regisseur, was für seine spätere Tätigkeit in Wien auf dem Gebiet der Theaterkunst von großer Bedeutung war. Und vor diesem Hintergrund ist besonders bemerkenswert, dass sich Csokor (1885-1969), der damals seine ersten Schritte in der Dramatik machte, in St. Petersburg mit dem zu dieser Zeit in Russland schon allbekanntesten und sehr erfolgreichen N. N. Evreinoff (1879-1953) anfreundete, der ihn mit seinem „monodramatischen Prinzip“ theoretisch und praktisch vertraut machte und für seine Ideen begeistern konnte. Evreinoff war nicht nur einer der führenden Dramatiker und Regisseure, sondern auch ein glänzender Improvisator und Parodist, Musiker und Schauspieler, Theoretiker und Historiker der Theaterkunst. Ziel seiner vielseitigen künstlerischen Tätigkeit war, das Leben mit allen Mitteln zu bejahen, besonders mittels Humor, Scharfsinn und Parodie.

Die von N. N. Evreinoff schon 1908 ausgearbeitete Theorie des Monodramas war aus seinem Stück *Die Phantasmagorie der Liebe* abgeleitet und im Vorwort zu diesem monodramatischen Lustspiel formuliert. Seine Grundidee bestand darin, dass unsere Empfänglichkeit gesteigert werden kann, „wenn sie sich auf das Durchleben einer einzigen Seele bezieht, statt auf jenes von mehreren“. Daraus ergibt sich die schon vom griechischen Drama mit seinen scharfgestanzten Protagonisten anerkannte Notwendigkeit einer Hauptperson, in der sich die ganze Handlung und auch alle Mit- und Gegenspieler konzentrieren ...

Vereinheitlichung der Vielfalt unter dem Blickwinkel des Protagonisten wird zur Voraussetzung eines ästhetischen Gesamteindruckes von stärkster Wirksamkeit, dies wird zugleich zum Wegweiser in Richtung des Monodramas⁷. Wichtigste Ausdrucksmittel waren für Evreinoff neben dem Wort auch die Mimik, das Bühnenbild und „seine jeweilige Variabilität nach dem seelischen und optischen Netzhautbild des Protagonisten“⁸. Die Mitspieler gaben das vierte Element, und wie der Protagonist sie erlebte, ob sie ihm widrig oder



freundlich gesinnt waren, auch das musste in Maske und Gebärde sichtbar werden⁹. Und das fünfte Element, das Requisit, sollte zum organischen Teil des erlebten Ganzen wachsen¹⁰. Es waren also die „Grundlagen des Monodramas“, „die einen völligen Bruch mit der bisherigen Theatertradition bedeuteten“¹¹.

Das „monodramatische Prinzip“ von Evreinoff erzielte außer der „Zerstörung der Rampe“¹² auch „eine szenische Identität“¹³ zwischen dem Zuschauer und „dem alle Vorgänge und Gestalten durch sich leitenden und nach sich färbenden Protagonisten“¹⁴ und war auf diese Weise ein bedeutender Beitrag zur Entwicklung des Psychologismus in der Kunst. Diese Theorie vereinigte in sich verschiedene Ideen von namhaften Autoren wie J. W. v. Goethe und F. Hebbel, Gordon Craig und Oskar Wilde, L. Andrejev und F. Sologub, F. S. Przybyszewski, H. v. Hofmannsthal u. a. m., die Evreinoff in seiner Schrift erwähnte, sowie wissenschaftliche Neuentdeckungen, besonders auf dem Gebiet der Psychologie. Sie schien auch endlich artikuliert und in einem konkreten Drama überzeugend dargestellt zu haben, was z. B. Hermann Bahr um die Jahrhundertwende vom Theater gefordert hatte, als er schrieb, dass es die wichtigste Aufgabe des neuen Theaters sei, „aus dem flachen und rohen Naturalismus weg nach der Tiefe verfeinerter Ideale“ zu streben, „keine Abschrift der äußeren Natur“, sondern unser inneres Universum nachbilden zu wollen und „allen Rest, der nicht Stimmung ist, zu verdrängen“¹⁵.

Im Drama *Die Phantasmagorie der Liebe* macht der russische Dramatiker zur dramatischen Handlung das Gefühl selbst, d. h. das Leben der Seele, die Verliebtheit, die Liebe. Davon hängt die Beleuchtung der Bühne ab – die Farbe der Bekleidung der Nebenfiguren wird monoton grau, das Meer und der Himmel werden grau, die Musik wird unangenehm, wenn der Protagonist unglücklich und enttäuscht ist.

Csokors Begeisterung für dieses neue Theater mit seinem fast unbegrenzten Dekorationsspiel, mit einer höheren Wirkungsintensität, mit engagiertem Sinnesbewusstsein, die zur Verstärkung des Gefühlsgehaltes und auch zur Zerstörung der Rampe führen sollten, war so stark, dass er zwei Monodramen von Evreinoff, *Die Phantasmagorie der Liebe* und *Die Kulissen der Seele*, ins Deutsche übersetzte und für die Bühne bearbeitete. Er ruhte nicht, bis am 27. April 1920 seine Inszenierung des Einakters *Die Kulissen der Seele* in Wien im Renaissance-Theater mit großem Erfolg uraufgeführt wurde. Im Nachwort zu dieser Bearbeitung schrieb Csokor über Evreinoff und sein Werk: „In der jungrossischen Literatur steht Nikolaj Nikolajewitsch Evreinoff an vorderster Stelle. Seine künst-

lerische Bedeutung darin wiegt umso mehr, zumal er praktisch und theoretisch als Vorkämpfer des Expressionismus im russischen Drama angesehen werden muß, eines Expressionismus, den er unter dem Namen ‚das monodramatische Prinzip‘ schon zu jener Zeit verfocht, da anderwärts das Sammelwort der Ausdruckskunst für jenes neue Kunstwollen noch nicht gefunden war. Nikolaj Nikolajewitsch Evreinoff macht in seinen Werken die Protagonisten zum Schauplatz der Handlung; mit Nerven und Sinnen des Helden erleben wir dessen Welt ...“¹⁶. Man darf dabei nochmals hervorheben, dass in den Bearbeitungen wie in Csokors eigener Dichtung die Hauptforderung der Expressionisten auf dem Feld der Ethik „Mensch werde wesentlich“ und das Streben nach der Freilegung der seelisch-geistigen Werte im Menschen berücksichtigt wurden¹⁷.

Dass die faszinierende Persönlichkeit von N. N. Evreinoff und besonders sein „monodramatisches Prinzip“ einen bedeutenden Einfluss auf Csokor ausgeübt haben, betonen verschiedene Germanisten. So behauptet Harald Klauhs, der Verfasser einer umfangreichen Monographie über F. T. Csokor (1987), dass „der endgültige Durchbruch zum Expressionisten Csokor auf Grund der Bekanntschaft“¹⁸ mit N. N. Evreinoff gelang. Und Paul Wimmer, der dem Csokorschen Werk schon 1981 eine ausführliche Forschungsarbeit widmete, unterstreicht: „Die für ihn [Csokor] wohl wichtigste und sein Schaffen auf das nachhaltigste beeinflussende Begegnung in Rußland war die mit dem Dichter Evreinoff“¹⁹. Das wird von den beiden Kritikern behauptet, ohne Texte der Dramatiker Evreinoff und Csokor zu vergleichen. Deshalb sei hier eine kurze Probe gemacht.

Evreinoff und Csokor im Vergleich

Vergleicht man das Lustspiel von Evreinoff *Die Phantasmagorie der Liebe* mit dem späteren Werk Csokors *Die rote Straße*, so wird man zahlreiche Parallelen, nicht nur im Dekorationsspiel, entdecken können. Dabei darf man nicht übersehen, dass dieses „ausgesprochen expressionistische“²⁰ Drama des österreichischen Dramatikers erst im Jahr 1914 in Manuskriptform erschien, obwohl der Autor etwa seit 1909 daran gearbeitet hatte.

Beide Stücke haben ähnliche Szenen, in denen der Protagonist, bei Evreinoff „ICH“ und bei Csokor „ER“, mit Ungeduld auf seine Geliebte wartet. Bei beiden Autoren wird hier die Zeit emotionell materialisiert.

Bei Evreinoff mustert „Ich“ mit „finsterem Blick“ das Ziffernblatt seiner Uhr und zählt, indem er beinahe jede Sekunde der letzten Minute nennt:



Н. Н. Евреинов

Портрет работы Ю. Анненкова. Петроград, 1920 г.

N.N.Evreinov, Zeichnung von Jurij Annenkov, Petrograd 1920

- nach „12“ spricht er „etwas schneller, ungeduldig“,
- nach „19“ – „wieder langsamer, jede Zeile böse aus-sprechend“,
- nach „24“ – „schwer sehnsüchtig atmend“,
- nach „30“ – schon „müde“,
- nach „33“ – „sinnend“,
- nach „37“ – „wieder eintönig, traurig und resigniert“,
- nach „40“ – „Ich“ atmet tief auf,
- nach „52“ zählt er „eilig“,
- nach „57“ – „absichtlich zögernd und mit freudigem Ton“,
- nach „60“ steht ein triumphierendes Ausrufezeichen und die Worte: „Punkt zehn Uhr!“

Dann erscheint „Sie“, „Ich“ „schreit erstickt“: „Klara!“ und umarmt sie. Und sie fragt „leidenschaftlich“: „Wartest du schon lange?“²¹.

Csokor macht es auf folgende Weise. In der entsprechenden Szene schlägt die Turmuhr dreimal. Zuerst tut sie „hastig, wie in höchster Eile, acht Schläge“, „Er“ kommt gleichzeitig auf die Bühne und beginnt vor ihrem Haus „auf und ab zu gehen“²². Etwas später „tut die Turmuhr qualvoll langsam neun Schläge“²³ und, wenn „Sie“ endlich kommt, hört man dieselbe Uhr „jetzt sehr gelassen und wohlthuend“ schon zehn schlagen²⁴. Sie fragt: „Harrtest du lange bereits?“, und er antwortet ihr „erstickt“: „Oh – nein!“²⁵.

Ein weiteres Element könnte als sprechender und unbe-streitbarer Beweis dafür gelten, dass neben A. Strindberg, F. Wedekind und G. Kaiser auch N. Evreinoff schon an der Wiege des Stückes von Csokor stand:

In der *Phantasmagorie der Liebe* sagt „Ich“ seiner Ge-liebten: „Ich liebe dich“, küsst sie zum ersten Male auf den Mund und presst sie an sich. Und „alles verstummt für eine Sekunde“, er schließt die Augen und „glückliche rosa Farbe lodert auf, so wie man sie sieht, wenn man mit geschlossenen Lidern gegen die Sonne schaut“²⁶.

Bei Csokor, in der oben schon erwähnten Szene, öffnet sich endlich das Tor des Hauses, in dem „Sie“ wohnt und vor dem „Er“ auf „Sie“ wartet, und „dort heraus bricht ... ein rosenroter Schein, hüllt die ganze Gasse ein und ver-klärt sie“, dann tritt „Sie“ auf die Schwelle²⁷.

Bei Goethe symbolisiert diese Farbe Anmut und Anziehung. Bei Csokor wird dieser rosenrote Schein um zehn Uhr abends nicht nur zum emotionellen Stilelement seines Dramas, sondern auch zum Erkennungs- und Erinnerungszeichen seiner Petersburger „Reise in den Expressionismus“, wie Harald Klauhs sie nennt²⁸.

In Csokors Werk geht es um die weitere schöpferische Entwicklung einzelner Elemente des „monodramatischen Prinzips“ von Evreinoff, was zu qualitativ neuen Errungenschaften auf dem Gebiet der Theaterkunst führt.

In der *Phantasmagorie der Liebe* macht der Autor zur dra-matischen Handlung die Liebe selbst, die Verliebtheit, die im ersten Akt entsteht und sich entwickelt, im zweiten ihren Höhepunkt erreicht und im dritten, letzten Akt schon erlischt. Mehr als die Hälfte des zweiten Aktes dau-ert die glückliche Liebeserklärung mitten in der Liebesnacht, wobei der Zustand der Seele von Liebendem und Geliebtem, die ihr Glück genießt, durch Musik, Dekorationen, Licht- und Farbenspiel materialisiert und mit allen Nuancen der sich vor dem Zuschauer entfal-nden Gefühle und Gedanken, Assoziationen und Vorstellungen veranschaulicht wird: „Dunkle Nebel haben sich um unsere Umarmung gesammelt. Nun erhebt sich aus ihnen im schwächlichen Lichte grünes Gold. – Bald dreht es sich, bald hält es still, es kreist umher, wird immer kleiner und kleiner ... endlich er stirbt es in Finsternis, lebt dann wieder rosa, violett auf, bewegungslos, ruhig, in überirdischem Glanz, wächst zum Ozean, der alles in seine warmen Farben versenkt. – Und Töne erklingen ... ein zarter, sehnsüchtig süßer Akkord – wie aus einer Orgel – aus gläsernen Glocken und Violinen ... und Gesang und Töne verschmelzen in eins: in einem himmlischen Choral, der Schluchzen und Hallelujah ist. Die Zeit hat aufgehört, der Raum ist zerrissen in die Unendlichkeit“²⁹.



Hier haben wir kaum die Möglichkeit darzulegen, mit welchen szenischen Mitteln dieses kleine Fragment aufgeführt wurde. Csokor lässt in seinem Stück keine auf der damaligen Bühne nicht zu verwirklichenden Bühnenanweisungen zu. Im dritten Bild der *Roten Straße* materialisiert er anhand des Textes sowie durch Dekorationen-, Licht- und Farbenspiel nicht den Glückszustand des Liebenden wie Evreinoff, sondern sein angst- und qualvolles Warten vor dem Hause der Geliebten. Dabei vermindert der Autor den Text der traditionellen handelnden Personen maximal, und die „bösen Häuser“ mit ihrem Gespräch werden bei ihm zu neuen „Handelnden“: „Die Stimmen der Häuser sind ein rasches heiseres Flüstern und Zischeln von unirdischer Klangfarbe, gleichsam der Widerhall der daran entzündeten Zwangsvorstellungen des Wartenden“³⁰. Etwas später ist die Gasse „ganz feindselig, unablässiges Pochen, Aufschlagen von Stöcken, Knurren und Pfeifen. Giftige Strahlen pfeifen von der Laterne und allen Fenstern wider den Mann, der sich nach ein paar fluchtartigen Schritten durch den Blick auf ihr Haus zum Stehen zwingt“³¹. Auf diese Weise erreicht der Dramatiker eine qualitativ neue Stufe, denn die ganze Szene wird ausschließlich den Gedanken, Gefühlen und Bewegungen der Seele des Protagonisten gewidmet, und das betonte Schweigen der handelnden Personen verleiht der Szene ihre ungewöhnliche Spannung.

Selbstverständlich mag auch der Erste Weltkrieg dazu beigetragen haben, dass in diesem 1914 in Manuskriptform erschienenen und erst 1918 gedruckten Stück vor allem die Farben der tragischen Palette überwiegen. Aber unbestritten bleibt, dass der Einfluss des russischen Dramatikers auf Csokor sehr stark und nachhaltig gewesen ist. Im Werk von Franz Theodor Csokor ist dieser Einfluss, mit reichen Traditionen der europäischen Kultur und mit eigener schöpferischer Suche nach Wegen der Theaterkunsterneuerung um die Jahrhundertwende verschmolzen, zu einem einmaligen Amalgam hohen Wertes geworden.



Das Theater
„Kornödie“ in
St. Petersburg –
seit 1914 kaum
verändert.

Foto: privat

1. Elisabeth Heresch: *Schnitzler und Rußland: Aufnahme, Wirkung, Kritik*. Wien 1982, S. 145.
2. *Teatr i žizn` (Theater und Leben)*. Petersburg, 6.12.1913, Heft 210, S. 11.
3. *St. Petersburger Zeitung* N. 25, 25.01.1914, S. 6.
4. Ebenda, N. 29, 28.01.1914, S. 3.
5. Ebenda.
6. Paul Wimmer: *Der Dramatiker Franz Theodor Csokor*. Innsbruck 1981, S. 35.
7. N. N. Evreinoff: *Die Phantasmagorie der Liebe*. Monodramatisches Lustspiel in drei Akten. Deutsch von Franz Theodor Csokor. Wien: Eirich [um 1925], Text Mschr. vervielf. S. 1-2.
8. Ebenda, S. 2-3.
9. Ebenda, S. 3.
10. Ebenda, S. 4.
11. Wimmer, Op. cit., S. 36.
12. Evreinoff, Op. cit., S. 4.

13. Ebenda, S. 4-5.
14. Ebenda.
15. Hermann Bahr: *Studien. Zur Kritik der Moderne*. Frankfurt a. Main, 1894, S. 20. Zit. nach: *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917*. Berlin, 1974, 9. Band. S. 235.
16. F. Th. Csokor: *Nachwort*. In: Nikolaj N. Evreinoff: *Die Kulissen der Seele*. Wien, Zürich, Leipzig, 1920, S. 21.
17. Brigida Brandys: *Franz Theodor Csokor: Identität von Leben und Werk*. Lodz 1988, S. 71.
18. Harald Klauhs: *Franz Theodor Csokor. Leben und Werk bis 1938 im Überblick*. Diss., Wien 1987, S. 132.
19. Wimmer, Op. cit., S. 35.
20. Brandys, Op. cit., S. 71.
21. Evreinoff, Op. cit., S. 41-42.
22. F. Th. Csokor: Aus dem Drama *Die rote Straße*, drittes Bild *Die Lästergasse*. In: F. Th. Csokor: *Du bist gemeint!* Graz, Wien 1959, S. 26.
23. Ebenda, S. 30.
24. Ebenda, S. 35.
25. Ebenda.
26. Evreinoff, Op. cit., S. 32.
27. Csokor, Aus dem Drama *Die rote Straße*, S. 34.
28. Klauhs, Op. cit., S. 132.
29. Evreinoff, Op. cit., S. 53.
30. Csokor, Aus dem Drama *Die rote Straße*, S. 26.
31. Ebenda, S. 34.

Liudmila Antsiferova, geboren und aufgewachsen in St. Petersburg; Studium der deutschen Philologie, Diplomarbeit über „Das Problem der Intellektuellen im Roman von H. Hesse *Das Glasperlenspiel*“ 1975; Deutschlehrerin, Assistentin am Lehrstuhl für Fremdsprachen, seit 1990 stv. Leiterin der Abteilung für Neue Lehrtechnologien am Lehrstuhl für Deutsche Sprache der Philologischen Fakultät der Staatlichen Universität St. Petersburg. Übersetzungen vom Deutschen ins Russische, u.a. *Gedichte von Paul Wimmer und Erika Mitterer*.