

## **Fast ein Prophet Zum Tode von Fritz Kortner**

Dieter Hildebrandt, Publik, 31.07.1970

Erst kam er aus Wien, dann aus der Emigration und schließlich aus dem Alten Testament. Erst war er Schauspieler, dann Schriftsteller und endlich ein Rächer. Er vollzog, als Regisseur, mit jeder Inszenierung die Rache der Dramatiker an den Mimen. Aus dem Erzkomödianten Kortner (und das heißt nicht, daß er sehr viele Komödien gespielt hätte) war zuletzt ein Erzengel geworden, der das Theater verteidigte gegen alles, was das Theater bis auf diesen Tag produziert: Theatralik, Eitelkeit und Bürokratie, Routine und Gefühlsseligkeit. "Unverzeihlich", schreibt er in seinem Erinnerungsbuch "Aller Tage Abend", "unverzeihlich ist es jedoch, daß das Theater heute noch solche Stellen (einen Monolog Fausts) als Lyrik, und noch dazu als Pseudolyrik, mit verlogenen geschlossenen Augen zelebriert." Und er schreibt: "Das Aufrütteln der Lethargischen, das Losrütteln aus der Konvention und Konfektion, in denen das nachhitlerische Theater leider so erfolgreich dahinsieht, ist so zermürbend. Der Kampf gegen die Unnatur, die so lange geübt, bis sie dem Ausüber zur Natur geworden zu sein scheint, ist es, was mich oft an den Rand des Aufgebens treibt." Und er schreibt, bei Gelegenheit einer Rasur, über den Barbier: "Ich bin überzeugt, daß der sittliche Ernst, mit dem er seinen Beruf ausübt, weitaus größer ist als der des kleine, mittlere und vielfach auch große Rollen spielenden landläufigen Schauspielers, des landesüblichen, des üblichen, übelwollenden, des üblen."

### **Konflikte statt Profile**

Kortner, wenn er in den letzten Jahren inszenierte, war die leibhaftige Theaterkrise, das verkörperte Strukturproblem. Er suchte die Schauspielhäuser schlimmer heim als Apo-Demonstranten, marxistisch argumentierende Theaterwissenschaftler, gesellschaftskritische Schauspielschüler, streikende Darsteller oder banausische Stadtväter. Er brachte Spielpläne durcheinander, machte Premierentermine und Besetzungslisten zunichte. Er stürzte Intendanten, wenn auch nicht von ihrem Stuhl, so doch in Verzweiflung, er nahm den Funktionären das, was sie zu Unrecht als "ihr Haus" ansehen, und richtete sich selbst dort ein, er bestand auf Umbesetzungen und Neuengagements, er entdeckte und verwarf auf eigene Faust: und er führte damit den Beweis, wie verkrustet einerseits und wie verwandelbar andererseits unser Theater ist. Je älter er wurde, um so entschiedener wurde er der Widersacher eines Bühnenbetriebes, dem auch die Jungen den Kampf angesagt haben.

Er kam aus Wien (wo er am 12. Mai 1892 als Sohn eines jüdischen Juweliers geboren wurde), er kam aus Begeisterung für Kainz zum Theater ("Das Zeitalter der Elektrizität hatte begonnen, und Josef Kainz war sein Sohn ... Selbst seine Ruhe war elektrisch geladen, sein Geist sprühte und funkte, seine Rede war Starkstrom ..."), er kam, nicht ohne vorher Mannheim passiert zu haben, nach Berlin, an Max Reinhardts Deutsches Theater ("Festtage waren jene Wochentage, da sie erfüllte Arbeitstage waren. Das Leben der Arbeiter beginnt nach ihrer Arbeit. In den Büros, Werkstätten, Fabriken ist die begrenzte Arbeitszeit durchaus berechtigt, der Kampf darum ist ein legitimer. Im Theater, wo Arbeitszeit gleichzeitig Lehrzeit ist, müssen andere Gesetze gefunden und eingehalten werden"). Aber erst nach Jahren glaubte sich Kortner in Berlin wirklich

angekommen ("Erst als man nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg den ganzen Ballast abwarf und ohne Beschönigungsversuch wissen wollte, wie die Menschheit unter allen Verkleidungen aussieht, waren mir Tür und Tor geöffnet").

1919 kam er zu Leopold Jessner ans Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, und hier begann die Berlin-Zeit für Kortner, die Kortner-Zeit für Berlin ("Die Presse" – zu Teil – "war ein für mich kaum faßbarer Triumph. Kerr meinte, das ehemals Königliche Theater sei erst durch diese Vorstellung königlich geworden. Die Kritiken über mich waren so, als ob .meine überschwengliche Mutter sie diktiert hätte").

Kortner spielte den Geßler, nicht den Tell. Er war nicht der Darsteller positiver Helden, er war überhaupt nicht fürs schlichte Heldentum. Er war es nicht nach seinem Aussehen, und er war es nicht nach seinem Intellekt: "Die Sache des Helden muß untersucht werden. Fällt er nämlich für eine schlechte Sache, die er für eine gute hält, ist er ein Dummkopf. Fällt er für sie und erkennt fallend, daß sie seines Einsatzes unwürdig war. ist er eine tragische Figur. Fällt er für eine gerechte Sache, überzeugt, daß nur sein Tod ihr dient und nicht sein Weiterleben, wie im Falle Galilei, dann ist er mein Mann." Er spielte die klassischen Schurken, Franz Moor und Richard III., er spielte die von Leidenschaft Zerrissenen, Othello und Macbeth, und er spielte die Tragisch-Konsequenzen: Hamlet und Shylock. Er spielte nicht Profile, sondern Konflikte. Mit dem Konflikt erst begann für Fritz Kortner das Theater.

Aber Konflikte beginnen weit jenseits und ungeachtet des Theaters. Kortners erste Bühne ist Wien, jenes hochdramatische Milieu vor dem Ersten Weltkrieg, in dem der bewunderte Karl Kraus der Gegner ist von Leuten, die mehr oder minder zur Familie gehören: Sigmund Freud und Moritz Benedikt, der Chefredakteur der "Neuen Freien Presse". Kortner ist nie ein Freund gewesen jener stumpfsinnigen und teutonischen Einhelligkeit, die dann als "Seid nett zueinander" Volksmündigkeit erlangt hat; er plagte sich bis ins hohe, aber, wie er selber einmal sagt, "unbeschwichtigte" Alter hinein mit den Widersprüchen, die seine Laufbahn bestimmt haben.

Daß er sich auf Konflikte verstand, daß er sie nicht etwa nahm als schiere Widersetzlichkeit, simples Gegeneinander, das zeichnete auch den Regisseur Kortner aus, dessen Karriere erst spät begann und gut zwei Jahrzehnte lang das deutsche Nachkriegstheater begleitet hat. Kortner spürte in seinen Inszenierungen den Motiven der Konflikte nach, und das hieß für ihn: den Paradoxien, heimlichen oder verschütteten Sympathien, den erotischen Spannungen, ihrer intimsten Genesis. Strindberg war sein Autor, aber auch Shakespeare, an dem er, wie in seiner Berliner Inszenierung von "Antonius und Cleopatra", das Strindbergische zu entdecken liebte oder, wie beim "Julius Caesar" in München, den Umschlag von Ergebenheit in Gegnerschaft motivierte. Zuletzt hat er sich noch auf Goethe eingelassen, den "Clavigo" in Schutz genommen, dem schwierigen, intriganten Stück eine Plausibilität abgerungen, auf die nur der kommen konnte, der wie Kortner zwischen den Zeilen zu lesen verstand. Kaum je konnte der Regisseur Kortner den Schauspieler verleugnen. Wann immer er Goethe, Shakespeare, Strindberg in Szene setzte, brachte er auch Kortner auf die Bühne. Er spielte nicht mehr, aber er ließ gern spielen, und es scheint, als habe er zuletzt in Thomas Holtzmann seinen Fortführer und Wortführer gesehen.

## Die Schichten der Erinnerung

Die Fritz Kortner noch selber haben spielen sehen, rühmen jetzt in den Nachrufen den "Rebellen mit der hellsten, grellsten, schneidendsten Stimme der Revolte" (Wolfgang Drews), und sie erinnern sich: "Dieser Mann, sobald er die Bühne betritt, lodert" (Friedrich Luft). Den Widerschein dieses Loderns konnte man noch in seiner Darstellung von Samuel Becketts "Das letzte Band" sehen. Er machte sich dieses Stück zu eigen; was er da vorführte auf der Bühne, war nicht Krapps, sondern Kortners letztes Band. Die Schichten der Erinnerung, die da bloßgelegt werden müssen, waren die seines Lebens. Er spielte nicht die gefrorene Schweigsamkeit, die Beckett meint, sondern eher jene irritierte, gestenreiche Reserve, die Kortner meint, wenn er sich etwa im Hotel Sacher abschirmt gegen einen aufdringlichen Ober. Er kräuselt die Lippen, raunzt seinem früheren Ich Unwilligkeiten zu, faul sich näselnd ins Wort, der alte Kortner zitiert alle schauspielerischen Mittel des jungen Kortner; und dabei trifft er genau den schwierigen Kern des Stücks: in der Fähigkeit, zurückzufühlen, zurückzuleiden, auf die Suche nach der verlorenen Zeit zu gehen, und in der Kraft, sie als nicht verloren zu vergegenwärtigen.

Nachrufe sind Erbschleichereien: sie fragen, aus Anlaß eines Todesfalls, nach dem Gewinn für die Lebenden. Was also vermacht uns Kortner, dessen Tod sogar von jüngeren Kritikern jetzt mit eher altmodischem Vokabular beklagt wurde: "Kortner ist gegangen" (Peter Iden)? Sein Vermächtnis ist der Hinweis auf das Dilemma zwischen Theater und "Theater", zwischen Präzisionsekstase und privater Eitelkeit, zwischen objektivem Wollen und subjektivem Willen. Den "Berufsernst" seiner späten Jahre, in dessen Namen er gegen mancherlei Empfindlichkeiten anging, konnte er sich nur leisten kraft der Empfindlichkeit, von der er selbst gepackt war.; indem er so rigoros gegen die Egozentrik der Schauspieler vorging, führte er ihnen ein Nonplusultra an Egozentrik vor, und während er die Hochherrschaftlichkeit der Intendanten zerstörte, bewies er doch nur, daß es noch ganz andere Hochherrschaftlichkeit als die eines Amtes im Theater gibt. Während er auf die Sache aus war, wurde sie immer mehr Kortner. Mit seiner Subjektivität erzwang er festgefügte Kollektivleistungen, und mit seinem Eigensinn brachte er Ensembles zustande. Er stellte gültige Inszenierungen her mit Methoden, die eigentlich nicht gelten sollten; was er gelegentlich mit Schauspielern trieb, war nicht geeignet, sie zu mündigen Künstlern zu emanzipieren.

Aber das eben ist die Frage, die Kortner hinterläßt, jene Frage, in die er alle Debatten über Kollektivregie und Mitbestimmungsrecht stellt: Kommt das Theater auf die Dauer ohne solche Individualitäten, ohne die Rücksichtslosigkeit des Genies aus? War nicht Kortners scheinbare Willkür genau jene Zielstrebigkeit, ohne die Außerordentliches nicht möglich wird? Sind nicht die berühmten jungen Regisseure heute Peter Stein, Claus Peymann, Rainer Werner Fassbinder, von sehr ähnlicher besessener Entschiedenheit? Der Zeitgeist will es. daß das Thema der Subjektivität soeben auch für die Literatur diskutiert wird, vor allein an Hand der Angriffe, die im letzten "Kursbuch" gegen Peter Handke gerichtet worden sind. "Du wirst immer mehr der einzige, den es gibt für dich", urteilt Martin Walser über Handke. Den Satz hätte er auch über Kortner schreiben können, oder: Kortner hätte ihn vermutlich gern zu sich selbst gesagt. Er hatte noch viel vor mit sich, für uns. Im Herbst wollte er in Basel inszenieren. "Kaspar" von Peter Handke.