

Universitäts-Bibliothek Wien

II

397663

Internationale Wochenschrift für Wissenschaft Kunst u. Technik

Begründet von Friedrich Althoff

Unter ständiger Mitwirkung der Herren: Svante Arrhenius · Arthur Auwers
Wilhelm Bode · Alois Brandl · Lujo Brentano · Nicholas Murray Burgeß
Gustav Cohn · William Morris Davis · Hermann Diels · Walter von
Dyck · Albert Ehrhard · Paul Ehrlich · Adolf Engler · Emil Fischer
Kuno Francke · Adolf Harnack · Gustav Hellmann · Georg Friedrich
Freiherr von Hertling · Oskar Hertwig · Richard Hertwig · Jakob
Heinrich van t'Hoff · Vatroslav von Jagić · Wilhelm Kahl · Paul Kehr
Felix Klein · Josef Kohler · Emil Kraepelin · Karl Krumbacher · Paul
Laband · Emil Lampe · Wilhelm Lexis · Ernst v. Leyden · Edgar Loening
H. Th. Lorenz · Ferdinand v. Martitz · Adolf Matthias · E. Metschnikow
Gabriel Monod · Heinrich Müller-Breslau · Hugo Münsterberg · Walter
Nernst · Albrecht Penck · Henri Poincaré · Alois Riedler · Gustav
Roethe · Max Rubner · Eduard Sachau · Dietrich Schäfer · Otto
Schjerning · Erich Schmidt · Friedrich Schmidt · Arthur Schuster
Adolf Slaby · Eduard Straßburger · Eduard Sueß · Ernst Troeltsch
Pasquale Villari · Adolf Wagner · Emil Warburg · Julius Wellhausen
U. v. Wilamowitz-Moellendorff · Wilhelm Windelband · Wilhelm Wundt

herausgegeben von Professor Dr. Paul Hinneberg

Berlin, Schellingstr. 16

Für die Redaktion verantwortlich: Prof. Dr. Wilhelm Paszkowski, Berlin

Sonder-Abdruck:

Oskar F. Walzel:

Bühnenfragen der Gegenwart

II
392653



44-16 Medizinische Fakultät Wien

Internationale Wochenschrift für Wissenschaft Kunst und Technik

herausgegeben von Prof. Dr. Paul Hinneberg, Berlin, Schellingstr. 16

Geschäftliche Administration: August Scherl G.m.b.H.
Berlin SW. — Druck und Verlag der Bayerischen
Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H. in München.

17. April 1909

Inseraten-Annahme bei den Annoncen-Expeditionen
von August Scherl G. m. b. H., Berlin und Daube & Co.
G. m. b. H., Berlin und deren sämtlichen Filialen.

Für die Redaktion verantwortlich: Professor Dr. Wilhelm Paszkowski, Berlin-Gr. Lichterfelde

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis vierteljährlich für Deutschland und Österreich 3 Mark, für die übrigen Länder des Weltpostverkehrs 4 Mark 30 Pfg. bei direktem Bezug unter Kreuzband. — Einzelnummer 25 Pfg. — Inserate die dreigespaltene Nonpareillezeile 50 Pfg. — Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postanstalten, sowie sämtliche Geschäftsstellen von August Scherl G. m. b. H. entgegen.

Die Abhandlungen erscheinen in deutscher Sprache, englische und französische auf Wunsch der Autoren im Urtext

Bühnenfragen der Gegenwart.

Von Dr. Oskar F. Walzel, Professor an der Technischen Hochschule in Dresden

Die ersten Wochen des Jahres 1909 haben auf den Dresdner Hofbühnen zwei Leistungen von weittragender Bedeutung gezeitigt. Die Uraufführung von Richard Strauß' »Elektra« vereinigte wieder einmal Kunst und Musikfreunde aus aller Welt im Altstädter Theatergebäude und fügte dem Ruhmeskranz der Dresdner Oper ein neues Blatt ein. Stiller gefaltete sich ein zweites Bühnenereignis: der erfolgreiche Versuch des Kgl. Schauspielhauses in der Neustadt, die Darstellung eines Shakespeareschen Stückes aus den Banden einer Konvention zu lösen, die sich in den jüngsten Jahrzehnten mehr und mehr verfestigt hatte. Als Datum der Theatergeschichte darf die Aufführung des »Hamlet« in der Form, die der Dresdner Architekt Prof. Fritz Schumacher dem Bühnenbilde geliehen hat, neben der Uraufführung der »Elektra« auf starke Beachtung Anspruch erheben.

Ein echter Künstler versuchte da, die Aufgabe einer stilisierten Bühne zu lösen. Nicht Wirklichkeit sollte dem Zuschauer vorgespielt, sondern dem dramatischen Kunstwerk in der Bühnenausstattung nur ein künstlerischer Rahmen geliehen werden. Auf engen Raum zusammengedrängt, vor allem von sehr geringer Tiefe ist die Bühne, auf der Schumachers »Hamlet« spielt. Der Gedanke einer Reliefbühne, der das Münchner Künstlertheater vom Sommer 1908 trug, wurde mit eigenen und neuen Mitteln auch hier verwirklicht. Es galt da wie dort, einen

Sieg über den noch immer herrschenden Naturalismus der Inszenierung zu erringen.

Merkwürdig lange behält ja auf der Bühne der Naturalismus die Zügel in der Hand. Während er in Literatur und bildender Kunst längst erledigt ist, will das Theater sich ihm nicht entziehen. Er hat zurzeit seiner Blüte kein Kunstgebiet so stark bestimmt wie das Theater, das dank der Wirklichkeitstreue der Meininger Regie seinen Wünschen einen wohl vorbereiteten Boden zur Verfügung stellte. Das Geheimnis naturalistischer Technik war im Drama auch am besten und am sichersten zu enthüllen. Wie der naturalistische Dichter, um der getreuen Nachbildung des Alltagslebens zu dienen, auf Vers, Monolog, Fürsichsprechen verzichtete, so zauberte der naturalistische Regisseur mit eifrigem Bemühen in Spiel und Dekoration eine möglichst wirklichkeitsechte Welt auf die Bühne. Und was in der Literatur rasch einer Wandlung unterlag, behauptete sich in der weniger beweglichen Schauspielkunst um so zäher, da man auf den kostspieligen naturalistischen Bühnenapparat, nachdem er einmal beschafft, nicht sofort zu verzichten geneigt war.

Der Widerspruch zwischen Literatur und Bühne macht sich indes jetzt mehr und mehr geltend. Versdramen mit Monologen sind längst wieder lebensfähig geworden. Die Erkenntnis, daß das Kunstwerk andere Gesetze hat als die Wirklichkeit, dringt allent-



Zolas den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einer photographisch treuen Wiedergabe der Wirklichkeit nur in dem subjektiven Zusatz des Künstlers, in dem Temperament finden konnte, mit dem der Künstler die Sinnenwelt beobachtet, und kühn den Satz aufstellte: »L'imagination n'a plus d'emploi«, ist die Gegenwart zu der älteren Lehre zurückgekehrt, daß künstlerische Wirkung von der Phantasie bedingt wird, daß die Phantasie dem Kunstwerk ihre Gesetze gibt, nicht die Wirklichkeit. Mit Goethe meint auch neueste Kunst und Kunstlehre, daß durch die Phantasie Dinge erstehen können, die für den Verstand ewig problematisch bleiben. »Dies ist es, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, bei welcher der Verstand immer zu Hause ist und sein mag und soll.«

Doch nicht ästhetische Erwägungen über das Problem künstlerischer Form sind meine Absicht; ich will nur die bühnentechnische Frage aufwerfen: Ist es besser, eine Bühne zu schaffen, die den Eindruck der Wirklichkeit auslöst, oder nicht? In dieser einen Frage ist eine zweite eingeschlossen: Kommt unsere Bühne überhaupt mit der Anforderung zurecht, die Wirklichkeit vorzutäuschen?

Ohne allen Zweifel arbeitet seit etwa anderthalb Jahrhunderten die Bühne auf stärkere Beobachtung der Wirklichkeit hin.

Die moderne Bühne ist das Ergebnis einer freilich nicht sehr tief greifenden Umgestaltung des Renaissance- und Barocktheaters. Ein vorzüglicher Rahmen für den Ausstattungsprunk der Renaissance und des Barock mußte den intimeren Wirkungen neuerer Tragik sich anpassen, mußte der Entdeckung gerecht werden, daß Tragik nicht bloß in der Welt der Helden und Eroberer, auch in bürgerlichen Kreisen walten könne. Diese Entdeckung, die das bürgerliche Schauspiel Lillo, Diderots, Lessings geschaffen hat, fällt in die erste Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Sie brachte mit sich, daß die Ausstattung der Innenräume eine starke Veränderung erfuhr. Die Kulissen, die wohl die Pracht eines fürstlichen Saales, nicht aber die Schlichtheit eines Wohnzimmers unserem Auge vorzutäuschen können, wichen ausgesteiften Seitenwänden, die, aus einem Stück gearbeitet, durch die »Bühnengassen« keine Unterbrechung fanden und auch nicht unerwünschte Einblicke in diese Gassen gewährten. Zu-

sammen mit dem Schlußprospekt, der bemalten, im Bühnenhintergrund vom Schnürboden herabhängenden Leinwandfläche, gewährten diese Seitenwände den Eindruck eines geschlossenen Raumes. Nicht länger betrat der Schauspieler ein Zimmer, indem er zwischen den Kulissen hervorkam oder durch eine Tür, die sich an die Kulissen anlehnte. Dieses neue, der Akustik sehr dienliche sogenannte Panoramatheater wurde zuerst von einem Hauptvertreter bürgerlicher Dramatik, von Friedrich Ludwig Schröder, zu Hamburg benutzt. In Frankreich erhielt das geschlossene Bühnenzimmer auch noch eine ebene Decke statt der Soffiten oder »Decken«, der vom Schnürboden herabhängenden gemalten Leinwandstreifen, die im Innenraum den Plafond, im Freien den Himmel mit seinen Wolken oder auch die Baumkronen eines Waldes darstellen sollen. Nach französischem Muster wurde die neue Panoramabühne 1839 in München eingeführt und von hier aus in Deutschland verbreitet. Die Meininger Regie konnte, um den Eindruck der Echtheit eines Innenraumes zu heben, nur noch alle bloß gemalten Schränke, Stühle, Bilder, Spiegel, Fenster durch plastische ersetzen. In jüngster Zeit bemühte man sich endlich auch, die Wände plastisch herzustellen oder wenigstens statt des Schlußprospekts ein ausgesteiftes Versatzstück anzubringen.

Weit schwieriger gestaltete sich die Umwandlung der Landschaften, Straßen, Gärten, kurz der im Freien spielenden Szenen. Plastische Bäume, ein ganzes Birkenwäldchen (in der Inszenierung des »Sommernachts Traums«), täuschend nachgeahmte Rasenteppiche auf die Bühne zu bringen, war Max Reinhardt vorbehalten. Sein Prinzip ist ferner, auch im Freien keine Prospekte zuzulassen und nur ausgesteifte Versatzstücke oder plastische Mauern zu benutzen.

Wer im Freien auf Kulissen verzichtet, kann mit einem ebenen Schlußprospekt, der den Horizont versinnbildlichen soll, nichts anfangen; denn seitlich blieben dann die kahlen Wände des Bühnenhauses zum Teil unbedeckt. Diesen Nachteil beseitigt der »Horizont« oder »ewige Prospekt«.

Schon 1869 führte Brandt in München einen »Rundhorizont« in Hufeisenform um den Hintergrund der Bühne herum. In weiterer Ausbildung des glücklichen Gedankens gelangte man zu einer Leinwandfläche, die U-förmig alle drei, dem Zuschauer

nicht zugewandten Seiten der Bühne in ihrer ganzen Länge und in solcher Höhe umspannt, daß an keiner Stelle des Zuschauerraums der Blick über die obere Grenze des »Horizonts« wegschauen kann. Die Illusion eines freien Ausblicks in einen endlosen Luftraum ist durch den »Horizont« bei richtiger Beleuchtung vollkommen gewahrt. Nun ist es möglich, eine Wüste, eine Heide, eine Steppe, den Meereshorizont auf die Bühne zu bringen, ohne daß der Blick seitlich von Kulissen beengt werde, die sich als Baumreihen oder Felsen geben. Ferner können die Soffiten, besonders die Luftsoffiten, entfallen. Entbehrlich wird auch das halbe Mittel der Bogendekoration, der Verbindung von Soffiten und Kulissen, ein älterer Versuch, die unschönen »Decken« loszuwerden.] 6.4.

Auch in der Frage des »ewigen Prospekts« ist Reinhardt bisher am weitesten gekommen: Die Bühne der Kammerspiele hat einen plastischen, halbkugelförmig gebogenen »Horizont«, der natürlich noch wirklichkeitsgetreuer erscheint. Andere Versuche eines halbkugelförmigen Horizonts sind in Vorbereitung, scheinen indes große Schwierigkeiten zu bieten und außerordentliche Unkosten zu bedingen.

Den »Horizont« zu richtiger Wirkung zu bringen, ihm vor allem den Charakter eines weiten Luftraumes zu geben, seine Falten zu verdecken, bedarf es endlich kundiger Verwertung des elektrischen Lichtes. Das elektrische Licht hat selbstverständlich auf der Bühne eine völlige Umwälzung der Beleuchtung herbeigeführt; es ermöglicht Lichtwirkungen, von denen frühere Zeit keine Ahnung hatte. Daß es auch größere Feuersicherheit gewährt, daß es jede offene Flamme auf dem Theater unnötig macht, ist für den Bühnentechniker von heute — fast möchte man sagen: leider — zur Nebensache geworden. Ihm bleibt Hauptaufgabe der Beleuchtung, den Gegenständen, den Menschen und der Luft den Farbenton der Natur zu leihen. Es würde zu weit führen, sollte auch nur angedeutet werden, wie weit Freilichtmalerei und Impressionismus der Bühnenbelichtung die Wege gewiesen haben. Ohne Bedenken aber darf man behaupten, daß ein guter Teil der Wirklichkeitswirkung des Theaters auf der Belichtung ruhe. Ein schlecht beleuchteter landschaftlicher Hintergrundprospekt kann den Eindruck einer ganzen Szene über den Haufen werfen. In Berliner

Theatern, die auf die Wirklichkeitstreue starkes Gewicht legen, wird da mehr als zu viel gesündigt. . . . Wer mit den Fragen der Inszenierung sich näher beschäftigt, kommt dann auch bald zur Erkenntnis, daß das zentrale Problem der Bühne unserer Tage, soweit sie den Eindruck des Wirklichen wachrufen will, in der Beleuchtung liege.

Die erfolgreichen Bestrebungen der Bühnentechniker, den Wirklichkeitseindruck zu steigern, wurden von den Dichtern des Naturalismus gründlichst ausgenützt. Die neue Dekoration der Innenräume kam der Illusion am weitesten entgegen; und so entstanden in den naturalistischen Dramen die bekannten seitenlangen Szenenangaben, die den individuellsten Eigenheiten eines Zimmers Beachtung schenkten. Eine Dichtergruppe, die den Menschen zu einem Ergebnis seines Milieus und dieses Milieu wiederum zu einem Spiegelbild des Charakters eines Menschen zu machen gewohnt war, mußte bald niederländisch detaillierte Ausmalung des Wohnraums anstreben. Nicht nur einseitig naturalistische Stücke wie Hauptmanns »Fuhrmann Henschel«, auch Dramen von gedämpfterer naturalistischer Farbengebung wie Hartlebens »Rosenmontag« fordern eine Fülle kleiner Einzelheiten, die den vollständigen Aufbau des Bühnenbildes zu einer sehr verwickelten Aufgabe machen. Die Offizierswohnung Rudorffs auf die Bühne zu stellen, ist keine leichte Aufgabe. Das »wenig tiefe, eisenftrige Zimmer« des Leutnants ist ausgestattet mit einem Klavier, einem Schreibtisch, einem dunkelrot lackierten Kleiderschrank, einem eisernen Ofen, einem langen, alten Ledersofa, einem ovalen Tisch und zwei einfachen Rohrsthühlen, mit einer Kommode, über der ein Spiegel hängt, mit einem Vertiko, auf dem ein Likörservice steht. Über dem Sopha befinden sich die Bilder der drei Kaiser, »Lichtdruck in braunem Holzrahmen«, über dem Kleiderschrank mehrere durchschossene Scheibengemälde, auf dem Klavier die Gipsbüsten von Mozart und Beethoven und ein Bild von Wagner. »In die Portieren des Fensters sind zahlreiche Kotillonorden gesteckt, direkt über dem Sopha Epauletts und Achselfstücke an der Wand befestigt.« »Auf dem Sophatisch ein Wecker.« Kann der Sinn und die Bedeutung dieser Einrichtungstücke noch erkannt werden, so bleibt rätselhaft, warum Hartleben auch noch

vorschreibt, daß »über der Tür ein vierteiltes Fenster mit Milchscheiben« »um die Mitte verstellbar beweglich« sein müsse. Solche absichtliche oder unabsichtliche Überreibung forderte früh die Parodie heraus. Schon 1901 kleidete Max Reinhardt für das Schall- und Rauchtheater auf amüsanteste Weise Schillers »Don Karlos« in das Gewand von Hauptmanns schlesischen Dramen und leistete sich dabei eine Szenenausstattung, die an »Fuhrmann Henschel« übertrumpfend anknüpft und zugleich für das verstellbar bewegliche Fenster Hartlebens einen »wind-schiefen Wandschirm« einführt, »welcher verstellbar ist«. Ebenbürtig gesellen sich hinzu: »ein altes, wurmfütziges, rostbraunes Bettgestell mit zerrissenen Strohsäcken«, drei Rohrsthühle, »deren Geflecht zum Teil geflickt, zum Teil durchlöchert ist«, »eine billige Uhr, die stets nachgeht«, ein alter Teppich, »von welchem von Zeit zu Zeit einige Motten auffliegen«. »Durch die bazillengeschwängerte Luft dringt verräterisch ein unheimlich scharfer Alkoholgeruch.« »All das muß sich dem Zuschauer gleich beim Aufgehen des Vorhangs mitteilen.«

Leider geben die übergenaue Ausstattungs-forderungen des naturalistischen Dramas nicht bloß zu travestierenden Scherzen Anlaß, vielmehr bedeuten sie eine ernste Gefahr für die künstlerische Gestaltung des Bühnenvorgangs. Weil der Aufbau der Szenerie durch sie außerordentlich erschwert wird, sah das naturalistische Drama sich mehr und mehr zu der Einheit des Ortes gedrängt oder mußte mindestens auf einen Szenenwechsel auch da verzichten, wo er fast unumgänglich notwendig erscheint. Gleich der letzte Akt des »Rosenmontags« opfert der Inszenierung die innere Wahrscheinlichkeit auf.

Er beginnt im Offizierskasino. Und das ist notwendig, denn die letzten Auseinandersetzungen zwischen Rudorff und seinen Vettern könnten nicht leicht in Rudorffs Wohnung stattfinden. Ist er doch schon verfemt; den Verfemten auf seiner Stube aufzusuchen liegt auch den anderen Kameraden begreiflicherweise fern. Dann wollte offenbar Hartleben den starken und wirksamen Kontrast zwischen der Karnevalstimmung der Offiziere und der Tragik des Augenblickes, der unmittelbar vor Rudorffs Selbstmord liegt, sich nicht entgehen lassen.

Dieser Selbstmord findet nicht in Rudorffs Stube, sondern in einem nicht näher bestimmten

Raume neben dem Speisesaal der Offiziere statt. Das ist Rudorff kaum zuzutrauen; und obendrein stirbt er in einem öffentlichen Lokal verbunden mit seiner Geliebten, die ihm ins Kasino nachlaufen muß. Ursache aller dieser Unwahrscheinlichkeiten und solcher wenig passenden Ortswahl ist lediglich die Schwierigkeit des Dekorationswechsels. Die mühsame Arbeit, Rudorffs Stube aufzustellen, hindert die Möglichkeit, im letzten Akte eine Verwandlung eintreten zu lassen. Die lange Dauer der Verwandlung risse unmittelbar vor der Katastrophe den 5. Akt in zwei Teile und zerstörte mithin die sichere Wirkung des Schlusses. Die Unwahrscheinlichkeit dieses Schlusses kommt indes dem Zuschauer und Leser rasch zum Bewußtsein; Ursache ist einzig und allein die Dekoration. Und mit Bedauern sieht man durch sie ein Werk geschädigt, das bei weniger wirklichkeitstreuer Inszenierung reiner ausklingen könnte.

Wenn die dekorativen Gebräuche der Illusionsbühne von heute sogar einem Stücke schaden, das für sie geschrieben ist, um wieviel schädlicher müssen sie einem dramatischen Kunstwerk werden, das eine weit beweglichere, mit reichstem Szenenwechsel arbeitende Bühne zur Voraussetzung hat! Shakespeares Dramen werden durch eine Inszenierung, die naturalistische Wirklichkeitstreue beobachtet, schlimm beeinträchtigt. Mutete doch die Bühne des elisabethinischen Zeitalters der Phantasie des Zuschauers all das zu, was heute mühselig mit kostspieligstem Apparate vor die Augen des Publikums hingestellt wird. Gerade die neuesten Forschungen lassen Shakespeares Bühne wieder viel beweglicher, freier und weit weniger illusionistisch erscheinen, als selbst noch vor Kurzem angenommen worden war. Der zirkusartige Theaterbau der Zeit Shakespeares ist ja leider nur aus Zeichnungen zu erschließen, die weit vor Shakespeare (1516) oder nach ihm (1632, 1672) fallen. Mit einiger Sicherheit jedoch darf heute gesagt werden, daß Shakespeares podiumartig in den Zuschauerraum hineinragende Bühne durch einen Vorhang oder durch ein System von Vorhängen nicht in ihrem ganzen Umfang zu verhüllen war, daß im allgemeinen die Schauspieler am Ende einer Szene die Bühne verlassen, daß Tote hinausgetragen und alle Dekorationsstücke, wie Tische, Stühle, Bänke, vor den Augen der Zuschauer auf die Bühne gebracht und weggeschafft werden mußten.

Nur die »Unterbühne«, die Nische, den Alkoven oder Korridor, der in der hinteren Wand der Hauptbühne zwischen den beiden Eingangstüren sich befand, konnte ein Vorhang abschließen. Sie diente als Schlafzimmer, Zelt, Gefängnis, Laden, Grab, während die über ihr befindliche nischenartig vertiefte Galerie der »Oberbühne« Zinnen von Schlössern und Städten, Fenster, Terrassen, Balkons darzustellen hatte.

Die naturalistischen Theatertechniker sind freilich längft bemüht, den Anforderungen Shakespearescher Stücke und ihres raschen Dekorationswechsels gerecht zu werden und dabei den Eindruck der Illusionsbühne zu wahren. Das bekannteste Mittel, der modernen Bühne im Handumdrehen ein neues Gesicht zu geben, ist Lautenschlagers Drehbühne. Unter Possarts Intendanz wurde sie für Aufführungen Mozartscher Stücke im Jahre 1896 zum erstenmal angewandt: eine kreisförmige Scheibe ist um ihre Mittelpunktsachse drehbar; auf keilförmigen Abschnitten dieser Scheibe, die mit ihrem vorderen Kreissegment in die Bühnenöffnung hineinpassen, werden die einzelnen Szenen aufgebaut. Eine Drehung der Scheibe genügt, um die Szenen untereinander wechseln zu lassen. Natürlich entspricht die Drehbühne ihrem Zwecke nur, wenn sie eine genügende Größe hat. Denn am besten erstellt man auf ihr mindestens alle Szenen eines Aktes, ja, wenn es angeht, sogar sämtliche Szenen eines Stückes. Ein Umbau auf den Teilen der Drehbühne, die dem Publikum nicht zugewendet sind, ist nämlich während des Spiels wegen des Lärms, den er verursacht, so gut wie unmöglich. Nimmt man ihn vor, während die Bühne durch den Vorhang abgeschlossen ist, so wird die Pause verlängert und der Zweck der Drehbühne verfehlt. Darum errichtet Max Reinhardt auf der Drehbühne des »Deutschen Theaters« bis zu sieben Szenen auf einmal. Wer nicht mit gleicher Geschicklichkeit die Drehbühne zu verwerten weiß, wird bald von ihr abkommen. Tatsächlich wird sie auf Theatern, die sie besitzen, weniger benutzt, als man meinen sollte. Manche Theaterleiter finden sie überhaupt zwecklos und verzichten darum gern auf sie.

Gewisse Nachteile der Drehbühne sind in Brandts Idee einer Reformbühne überwunden. Brandt möchte auf beiden Seiten der Bühne »Nebenbühnen« einrichten. Sie

sind durch Schiebetüren und schalldämpfende Vorhänge vom Bühnenraume abgeschlossen; auf ihnen darf darum während des Spiels gearbeitet werden. Ein leichtfahrbares Plateau, ein »Wagen« von der Breite der Bühnenöffnung und von einer Tiefe von 5—8 Metern, kann von jeder der beiden Nebenbühnen in wenigen Sekunden auf die Bühne gerollt werden. Gespielt wird entweder auf dem Bühnenpodium selbst oder abwechselnd bald auf dem einen, bald auf dem anderen Wagen. Vor allem sind Innenräume auf solche Weise leicht und schnell auf die Bühne zu bringen. Allein bisher dürfte noch kein Theater zwei Nebenbühnen aufweisen; sie nehmen einen sehr großen Raum ein und verlangen eine außerordentliche Verbreiterung des Theatergebäudes. Von den Königlichen Theatern in Berlin, an denen Brandt selbst wirkt, hat das Schauspielhaus eine einzige Nebenbühne, deren Bau bedeutende Opfer forderte. Der Wagen dieser Nebenbühne wird mit elektrischer Kraft bewegt. So einfach und bequem seine Benutzung sich gestaltet, er verwirklicht Brandts Gedanken doch nur in unvollkommener Weise. Denn es liegt nahe, daß nur zwei Nebenbühnen einen raschen Wechsel der Dekoration möglich machen, während eine allein stets bedingt, daß eine um die andere Szene auf der Bühne selbst auf- und abgebaut werde.] 14.9.18

Ein drittes, noch kostspieligeres Mittel raschen Szenenwechsels ist die Einrichtung einer versenkbaren Bühne. Das Wiener Hofburgtheater kann einen großen Teil der Bühne versenken. Leider ist durch einen Fehler im Bau des Theaters — durch die allzuhohe Anlage der Heizung — der Vorteil dieser Einrichtung wesentlich beeinträchtigt. Die versenkbaren Teile können nur wenige Meter tief herabgelassen werden; deshalb ist es unmöglich, größere Versatzstücke verschwinden zu lassen. Sie müssen weggetragen werden, ehe das Podium sich hinabbewegt. Die Bewegung des ganzen Apparates wird mit hydraulischer Kraft besorgt.

Weiterer technischer Kunstgriffe, die samt und sonders dem Zwecke schnellen Szenenwechsels dienen — zu ihnen gehört auch die neuartige Gitterträger Einrichtung des neuen Kölner Stadttheaters — sei hier nicht gedacht. Es genügt festzustellen, daß alle diese Einrichtungen sehr kostspielig und nur in der Hand äußerst gewandter und kundiger Theaterleiter

wirklich zweckmäßig zu verwerten sind. Sie bedeuten alle einen wesentlichen Fortschritt der Bühnentechnik; aber sie rufen noch nach Vervollkommnung und lösen das Rätsel einer Bühne, die vollen Wirklichkeits-
eindruck mit raschster Beweglichkeit verbinden soll, nicht vollständig.

Man braucht den Weg, den die Erfinder der angeführten technischen Verbesserungen beschreiten, nicht völlig aufzugeben und kann trotzdem die Frage aufwerfen, welche Gefahren für die Bühnenwirkung aus einseitiger Verfolgung der illusionistischen Mittel sich ergeben können, besonders wenn Stücke zu inszenieren sind, die einer durchaus nicht naturalistischen Kunstanschauung angehören. Die Gefahr, Hemmungen zu schaffen, ist — wir haben es gesehen — auch bei naturalistischen Dramen nicht ausgeschlossen. Sie besteht dauernd bei den Dramen Shakespeares und seiner Nachfolger. An irgend einer Stelle gerät da immer die illusionistische Technik mit dem Kunstwerk in unversöhnlichen Gegensatz. Von unnötigen Ungeschicklichkeiten sei hier ganz abgesehen. Zu ihnen zählt die Darstellung der Zwingerszene in einer der neuesten Einrichtungen von Goethes »Faust«. In der Mitte der Bühne ist eine praktikable Treppe angebracht; sie soll andeuten, daß vom Zwinger der Weg in das Städtchen aufwärts führte. Wenn Margarethe ihr Gebet beendet hat, steigt sie auf der Treppe stadtwärts empor. Die Treppe selbst aber setzt sich in den gemalten Prospekt fort; und der Zuschauer wird das ängstliche Gefühl nicht los, daß Margarethe, ehe der Vorhang fällt, vor dem gemalten Prospekt halt machen müsse. Ein schallendes Gelächter wäre die Folge. Dergleichen unnötige und bedenkliche Szenewirkungen sind heute ebenso beliebt wie die erdrückend echte architektonische Ausstattung von Prunkräumen. So bemüht sich der Theatermaler, Schillers »Fiesco« in strengst stilisierte Renaissanceräume zu verlegen. Schiller hat sicher sein Stück niemals für solche Umgebung gedacht. Die Anachronismen des »Fiesco« treten in diesem Rahmen nur noch greller hervor: die Jesuitenkirche in dem Genua des Andrea Doria! Oder die Silhouette oder die Schokolade!

Vordringliche Gestaltung des architektonischen Rahmens steht der künstlerischen Wirkung eines Dramas ebenso hinderlich im Weg wie überstarke Verwendung der

Komparserie; diese ist ebenfalls ein beliebter Mißbrauch naturalistischer Bühnenregie im klassischen Drama. Die Komparserie bewegt sich heute oft so lärmend auf der Bühne, daß man des Dichters Wort kaum versteht.

Das Problem, das hier verborgen liegt, hat Adolf Hildebrand jüngst scharf umschrieben: es gilt, »das Maß zu finden für den Augeneindruck, insofern er nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht«. Hildebrand exemplifiziert: Als Savonarola auf dem Platz der Signoria in Florenz verbrannt wurde, da war das Publikum von dem miterlebten Vorgang so hingerissen, daß es die Piazza nur als den gewohnten äußeren Rahmen empfand. Wer Savonarolas Tod auf die Bühne bringt, muß folgerichtig auf eine wahrheitsgetreue Piazza della Signoria verzichten. Nur soweit sie erklärender individueller Rahmen ist, kommt sie für ihn in Betracht. Nicht die Wirklichkeit, die allein für das ruhig beschauende Auge ins Gewicht fällt, sondern der Zustand dramatischen Miterlebens gibt das Maß.

Dem Streben, volle Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, stehen obendrein grundsätzliche Eigenheiten in der Einrichtung unserer meisten Bühnen im Wege. Ein Theaterarchitekt wie Karl Moritz erklärt ohne Rückhalt, es sei unmöglich, auf unserer Bühne Wirklichkeit vorzutäuschen. Ihr Prinzip sei eine perspektivische Wirkung, die für die Mehrzahl der Zuschauer nur Verzerrungen liefere. Für alle Zuschauer aber ergeben sich lächerliche Widersprüche zwischen den Personen, die im Hintergrund einer ins Freie verlegten Szene auftreten, und ihrer perspektivisch verkleinerten Umgebung.

Richard Wagner dachte noch, den Schluß des »Rheingolds« in folgender Weise inszenieren zu können: über einen praktikablen Regenbogen ziehen die Götter in Wallhall ein. Wallhall selbst erscheint in perspektivischer Verkleinerung auf dem Schlußprospekt. Je weiter die Götter schreiten, desto unmöglicher wird das Verhältnis ihrer Gestalten und der Maße des Schlußprospektes. Jetzt begnügt man sich meist, den Regenbogen mit der Camera obscura an die Hinterwand zu werfen und wahrt auf solche Weise den nötigen Zwischenraum von Burg und Göttern.

Die perspektivische tiefe Bühne ist ein Erbstück der Renaissance und des Barocks.

Auf allen Gebieten schwelgt die Kunst jener Zeit in den Wirkungen der neuentdeckten Perspektive. Malte man damals doch sogar perspektivische Architektur an Kirchenwände! Das Renaissance- und Barocktheater knüpft zwar an die kurze und breite Bühne der Antike an; tatsächlich aber vertieft es diese außerordentlich und schafft auf solchem Wege das perspektivische Guckkastentheater, mit dem auch wir heute uns zumeist noch zu behelfen haben.

In neuerer Zeit hat man sich entschlossen, auf die perspektivischen Wirkungen einer tiefen Bühne zu verzichten und anstelle des Guckkastentheaters ein kurzes Relieftheater zu setzen. Weitere künstlerische Erwägungen kamen hinzu: das Relieftheater ist weit besser geeignet, eine Bildwirkung im Sinne malerischer Kunst zu gewähren. Nur wenn der Bühnenraum keine große Tiefe hat, verbinden sich Hintergrund und bewegte Menschengestalt zu zusammenhängender Linienwirkung. Dem bildartigen Eindrucke widertreibt ferner jede diagonal ins Bühnenbild führende Gestaltung; darum dient ihm die Reliefbühne mit ihrer Neigung, alle architektonischen Elemente parallel zur Bildebene zu legen.

Besonders günstig ist die Bildwirkung der Reliefbühne, wenn nur wenige Personen auf der Bühne erscheinen. »Nichts«, sagte Schumacher bei der Begründung seiner Inszenierung des »Hamlet«, »ist einer geschlossenen Bildwirkung feindlicher, als wenn die handelnden Personen klein in großem Raume stehen. Dann muß die Feinheit der Linie allen intimen Bewegungen des Schauspielers verloren gehen, da sich diese Bewegungslinien gegen die übergroßen gleichgültigen oder ablenkenden Linien ringsum nicht behaupten können.«

Nun mag es ja vielen problematisch erscheinen, ob die Wirkung des Bühnenbildes von den Gesetzen der Malerei und Reliefplastik bedingt werde. Mindestens ist der Einwand nicht leicht abzuweisen, daß die Bühne ihre eigenen Normen habe, und daß diese Normen nicht aus der Welt bildender Kunst ohne weiteres übertragen werden dürfen. Auch muß zugegeben werden, daß das Relieftheater nicht der beste Raum für die Entfaltung von Massenszenen sei. Dagegen bleibt unbefritteter Gewinn des Relieftheaters, daß die Mimik des Schauspielers in ihren feinen und feinsten Abschattungen vor dem

nahen Hintergrunde weit besser zur Geltung kommt als in einem großen und weiten Raum mit weit entferntem Hintergrund. Ferner dient das Relieftheater auch der Akustik und verhindert, daß das gesprochene Wort sich aus Raumüberfluß verflüchtige.

Dunkel dürften die Vorteile der Reliefbühne schon den Dramaturgen vorgeschwebt haben, die in der ersten Hälfte und am Ende des achtzehnten Jahrhunderts für eine Wiederbelebung der Shakespearebühne eintraten. Freilich war ihnen Hauptsache, rascheren Szenenwechsel bewerkstelligen zu können. Und Hand in Hand mit diesem Wunsche ging die Absicht, die Bühne von dem Druck der Wirklichkeitswirkungen zu befreien, sie unabhängig zu machen von dem Zwange der Illusion.

Romantische Dichter schritten da voran: Tieck, der in seiner Novelle »Der junge Tischlermeister« (1836) den Gedanken einer zeitgemäßen Shakespearebühne vortrug und kurz darauf (1843) im Potsdamer Schloß den »Sommernachts Traum« auf einer Art altenglischer Bühne aufführte; Immermann, der eine breite, kreissegmentartige Bühne plante, an deren Peripherie die Zuschauer sitzen sollten, und an sie ganz im Sinne shakespeareschen Brauches eine Hinterbühne angeschlossen. Schinkel trug sich mit verwandten Plänen. Doch nur 1889 fand endlich in München unter Perfalls Leitung und nach Anordnungen von Jocz Savits und Karl Lautenschläger die modernisierte Shakespearebühne ihre Verwirklichung: halbkreisförmig ward eine Vorbühne in den Zuschauerraum hinausgebaut; aller Seitendekorationen bar, diente sie für neutrale Szenen, vor allem für sämtliche Szenen, die sich im Freien abspielen. Ihren Hintergrund bildete ein gemalter Palastbauprojekt, dessen Mittelfeld durch Vorhänge verschlossen war. Hinter den Vorhängen befand sich, um einige Stufen erhöht, die Hinterbühne. Sie diente besonders für Innenszenen. Große Schnelligkeit des Szenenwechsels war auf diesem Wege erreicht, zugleich der Anspruch auf Illusionswirkung aufgegeben. Doch bald kam man, um der Wirklichkeit sich wieder mehr zu nähern, von der ursprünglichen Einfachheit ab und zerstückte dadurch das Prinzip der Shakespearebühne ebenso wie ihre praktische Verwendbarkeit.

Ähnlich der Münchener Shakespearebühne

und doch in wesentlichen Zügen grundverschieden von ihr, vor allem aber bühnentechnisch und künstlerisch weit klarer des Zieles bewußt, war das Münchener Künstlertheater vom Sommer 1908, eine Schöpfung von Georg Fuchs und Max Littmann. Rascher Szenenwechsel sollte auch hier erreicht werden, auch hier wurde auf vollständige Illusion verzichtet, vor allem aber hatte man es auf die künstlerischen Wirkungen einer Reliefbühne abgesehen. »Die Bühne dient lediglich als Rahmen für das Drama«: so lautete der Zielgedanke. Dieser Rahmen verzichtete auf alle Tiefe: Vorbühne, Mittelbühne und Hinterbühne nahmen zusammen nur 8,70 Meter an Tiefe in Anspruch. Gewöhnlicher Spielraum war die Mittelbühne. Seitlich und oben eingefast von einem architektonischen Portal, frei von allen Kulissen und Soffiten, diente sie mit ihren Türmen und Fenstern ebenso der Darstellung von Innenräumen wie von Szenen im Freien. Die Hinterbühne ward nur einbezogen, wenn Fernbilder zu erstellen waren, beim Osterspaziergang von Goethes »Faust« z. B. oder beim Prolog im Himmel, endlich, wenn rascher Ortswechsel bedingte, daß bald vorn, bald hinten gespielt werde. Der Gegensatz zum Brauch der Shakespearebühne ist augenfällig: Das Theater Shakespeares verwertet in alter und neuer Zeit die Hinterbühne für Innenszenen, das Münchener Künstlertheater benutzt sie, wenn größte Raumentfaltung nötig ist, und zwar fast ausschließlich für Darstellung von Landschaftsbildern.

Die geringe Tiefe der Bühne soll vor allem den Eindruck wachrufen, daß man die Bühnenfiguren und den Hintergrund, von dem sie sich abheben, wie ein Relief an der Wand vor sich erblicke. Zu diesem Zwecke sind die Kostüme in Form und Farbe auf Wirkung im Raume berechnet. Die Domszene des »Faust« ist in der Münchener Inszenierung wohl eines der interessantesten Experimente einer Reliefbühne. Kein in gotischem Stile gehaltenes Kircheninnere, keine Kostümfiguren in den farbenreichen Trachten der Zeit sind hier zu schauen. Die ganze Bühne ist in tiefes Dunkel gehüllt, nur im Vordergrund herrscht mattes Dämmerlicht. Ein viereckiger Pfeiler, schlank emporsteigend, verliert sich in der Dunkelheit. An ihn lehnt sich Gretchen. Neben ihr stehen nur wenige Personen auf der Bühne; sie sind in graue Gewänder ge-

kleidet, ihr Antlitz ist dem Hintergrund zugekehrt. Eindrucksvoll ist mit all diesen Mitteln die Tiefe des Kirchenschiffs angedeutet. Und um den Eindruck des Räumlichen noch zu verstärken, sind auf der Hinterbühne einige Kerzen verteilt, die aus dem Finstern hervorglühen.

Das Münchner Künstlertheater hat ohne allen Zweifel bewiesen, welche starken Wirkungen die Reliefbühne durch Mittel der Andeutung und trotz allem Verzicht auf Wirklichkeitstreue erzielen kann. Selbstverständlich indes offenbarten sich bei diesem ersten Versuche auch einige Fehlgriffe und Mängel. Die Kritik hob sie scharf, fast überscharf hervor. Der Wechsel der Dekorationen beanspruchte gelegentlich viel Zeit, die Zwischenakte erreichten eine bedenkliche Länge. Die seichte Bühne zwang die auftretenden Personen im Gänsemarsch einzuziehen, veranlaßte Gretchen, einmal nach der Seite und nicht geradeaus zu schreiten. Daß die Reliefbühne versagt, wenn größere Menschenmengen auf ihr sich zu bewegen haben, ließ sich leicht erkennen; daß Massenszenen ihr widerstreben, wurde ja schon oben angemerkt. Endlich scheint das Münchner Künstlertheater in der Inszenierung von Goethes »Faust« gewisse künstlerische Gesichtspunkte nicht genügend beachtet zu haben, die strenge zur Reliefbühne und zu der mit ihr verschwiferten Bildwirkung gehören. So hat man gegen die Münchener Inszenierung des »Faust« den Einwurf erhoben, daß ihr die wünschenswerte Einheitlichkeit der Bühnenbilder mangle. Die einzelnen Szenen seien nicht wechselseitig aufeinander abgestimmt, wie die Bildwirkung der Reliefbühne es erfordere. Solche Vereinheitlichung der gesamten Dekorationswirkung schwebte mindestens dem Manne vor, der vor nicht langer Zeit als erster für die Bildwirkung der Bühne sich eingesetzt hat, und der auch als Anreger und Wegweiser von den Unternehmern des Münchner Künstlertheaters angerufen wurde. Edward Gordon Craig erblickt in der Dekoration lediglich ein Mittel, durch Farbenstimmungen die Phantasie anzuregen. Die Farbe soll Gefühlsassoziationen erzeugen. Er stellte im Winter 1904/05 in verschiedenen deutschen Städten Entwürfe für Szenen und Kostüme aus und versuchte dabei, die Ausstattung eines einzelnen Kunstwerks in Farben gleichsam durchzukomponieren. Graf Kessler sagt von Craighs

Insenzierung des »Fauft«: »Die bedrückende Enge der Kerkermauern gibt das Grundthema für Gretchen im letzten Akt des ersten Teiles von »Fauft«. Dann sucht er Farbenakkorde, die bei jedem Hin und Her auf der Bühne schön bleiben, oder solche, deren Stimmung er der Dichtung folgend variieren kann: dunkle Trauertöne, Braun, Purpur, Schwarz im Hintergrunde, von zarten Freudenfarben überstrahlt. Dann kommt das Dunkle vor, in das Lichte, Helle eindringend. Und plötzlich bei der Katastrophe tönt der Akkord ins Gegenteil, schwer lastend, unheilvoll von Dur in Moll übergeführt.«

Fritz Schumachers Inszenierung des »Hamlet« scheint das Problem, durch künstlerische Farbenabstimmung der einzelnen Szenenbilder, sei's an sich oder untereinander, das Problem also der farbigen Durchkomponierung eines Dramas, weit glücklicher und erfolgreicher zu lösen als der »Fauft« des Münchener Künstlertheaters. Selbstverständlich soll auch bei Schumachers Versuch der Phantasie des Zuschauers nicht in möglichst wirklichkeitsgetreuer Ausstattung, sondern nur in der künstlerischen Farbenabstimmung eine Stütze erwachsen. Auf Assoziationswirkung ist es auch hier abgesehen. Vor allem aber ist ein feiner und echter Künstler hier befreit, den Geist des Dramas von Hamlets Schicksalen zu erfassen. Gleiches suchte Craighs »Fauft« zu erzielen. Schumacher erreicht mit den Mitteln seiner Kunst, was Herder einst vergeblich in Worte zu bannen suchte. In dem Aufsatz »Shakespeare« der Blätter »Von deutscher Art und Kunst« rief Herder 1773 sehnsuchtsvoll aus: »Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die ... jedes Stück Shakespeares beherrscht und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken!« Diese Hauptempfindung gibt Schumacher in seiner Sprache, in der Sprache der Farben und Formen, wieder. Er wollte den »zeitlosen, unhistorischen, monumental heroischen Charakter des Shakespeareschen Werkes« treffen und sich dabei auf schlichte große Wirkungen beschränken. Er fühlte sich dabei nur als Interpret des dramatischen Kunstwerks, ließ die architektonischen Motive niemals Selbstzweck werden, sondern stimmte sie zu farbigen Begleitklängen der Worte des Dichters herab. In der Durchbildung der Einzelheiten arbeitete er nur heraus, was

der Verlauf der Handlung als notwendiges Etwas fordert. Eigene Zutaten dekorativer Phantasie ließ er möglichst zurücktreten.

So wurde das technische und dekorative Problem aus dem Geist der Dichtung heraus gelöst. Nicht eine Shakespeare-Bühne, die für alle Werke Shakespeares taugt, sondern ein Rahmen, der einzig und allein dem »Hamlet« dient, ist von vornherein Schumachers Absicht. Wirklich entpuppte sich die feine empfundene, der Handlung und ihrem Geiste in echter Einfühlung sich anschmiegende Formen- und Farbenabstimmung der Dekorationen als ausgezeichnetes Mittel, der Dichtung zum vollen Verständnis zu verhelfen. Hatte doch auch Schumacher das Glück, in Leonhard Fanto einen Genossen zu finden, der in der Auswahl und Farbgebung der Gewänder den Grundton und den leitenden Gedanken der ganzen Inszenierung zu treffen verstand. Mit der echt österreichischen Gabe ausgestattet, ein künstlerisches Problem zu erfüllen und ihm taktvoll zur Verwirklichung zu verhelfen, hat Fanto dem norddeutschen Künstlergenossen und seiner Absicht sich und sein Schaffen angepaßt. 24.6.1

Eine einläßliche Beschreibung der Dekoration Schumachers bliebe ohne bildliche Wiedergabe an dieser Stelle schemenhaft. Nur ein paar Andeutungen mögen die technischen Kunstgriffe erläutern. Wenige feste Bauten stehen auf der Bühne; sie sind in fast allen Szenen verwertbar und stören in keiner. Gleich in der ersten Szene des Stückes zieht sich im Hintergrund der sehr wenig tief gehaltenen Bühne parallel zum Bühnenportal eine Erhöhung über die ganze Breite des Podiums; zu ihr führen Stufen empor. Rechts wird sie durch einen turmartigen Bau abgeschlossen, links verläuft sie hinter die Bühne. Scharf sich abhebend von dem Schlußprospekt, der den dunklen Nachthimmel versinnbildlicht, stellt diese Dekoration die Terrasse des Schlosses Helsingör vor. In verschiedenster Verwendung kehren die festen Bauten wieder. Sie geben eine diskrete Einfassung, wenn der Hintergrundprospekt eine ferne Landschaft darstellt. Sie lassen sich aber auch glücklich in Innenszenen benutzen, sobald ein größerer Raum benötigt wird. Ein bogenförmig ausgebuchteter Bau im Hintergrund, das einzige umfänglichere Versatzstück, das Schumachers »Hamlet« benötigt,

läßt den Saal, in dem vor dem Hofe Theater gespielt wird, trotz der geringen Tiefe groß erscheinen; Stufen und Turm sind auch da wirkungsvoll verwertet. Kleinere Gemächer zu erstellen, benützt Schumacher schwere, in dunklen Tönen gehaltene Samtvorhänge, die von oben und von den Seiten das Bühnenbild bald verengen, bald vergrößern. Sie vor allem erwecken den Eindruck eines Bildes durch das Rahmenhafte ihrer Form. Die Fußrampenbeleuchtung, die um ein gutes Stück näher an die Dekoration herangerückt wurde, verbirgt sich obendrein hinter einer dunklen, in gerader Linie über die Bühne hinlaufenden Verkleidung, so daß der Bildrahmen auch an der unteren Seite sich geltend machen kann. In diesem Rahmen benötigt es nur weniger Prospekte und Versatzstücke, um ein Zimmer oder einen Korridor auf die Bühne zu zaubern.

Dank der einfachen technischen Einrichtung sind die Pausen zwischen den einzelnen Bildern nicht viellänger als bei Verwertung einer Drehbühne. Der rasche Wechsel der Szenen ist um so bemerkenswerter, da die Dresdner Hofbühne aller neueren technischen Erleichterungen des Theaterbetriebs entbehrt.

Am schwierigsten gestaltete sich bei der geringen Tiefe der Bühne Schumachers die Beleuchtung. Die kurze Reliefbühne legt ihr starke Hindernisse in den Weg. Nur das in rechter und genügend großer Entfernung angebrachte Licht nimmt der Leinwand, besonders der großen Ebene des Schlußprospektes, ihre Falten, beseitigt überhaupt den Eindruck bemalter Flächen. Ferner wirft eine Fußrampenbeleuchtung, die unmittelbar vor dem Schauspieler angebracht ist, Schlagschatten auf einen nahen Hintergrund, und — was noch schlimmer ist — sie beleuchtet wohl den Körper, nicht aber den Kopf des stehenden Schauspielers. Solche Schwierigkeiten haben bei der Inszenierung des Dresdner »Hamlet« sich mehrfach geltend gemacht, sie wurden jedoch zum überwiegenden Teile dank dem Geschick und der Erfahrung des Technischen Oberinspektors Hasait siegreich überwunden. Doch vielleicht sollte eine antiillusionistische Bühne überhaupt darauf verzichten, in der Beleuchtung Wirklichkeitseffekten nachzueifern.

Schwer fällt es auch dem Schauspieler, der an eine große und weite Bühne gewöhnt ist, den ruhigen Ton des Reliefbildes zu treffen.

Selbstverständlich verträgt die Reliefbühne, die den feinsten Abschattungen der Mimik und Bewegung einen wirksamen Hintergrund leiht, keine starke Aktion. Die strenge Stilisierung, die auf der Reliefbühne unerläßlich ist, leuchtet dem darstellenden Künstler aber noch rascher ein als dem Zuschauer, der an naturalistisches Bühnentreiben gewöhnt ist. Die Mehrzahl der Einwürfe, die im Dresdner Publikum hervortraten, richtete sich gegen die nicht genügende Wirklichkeitstreue. Man empfand z. B. Hemmungen, wo man von der naturalistischen Bühne her an größere Menschenmengen gewöhnt war, d. h. man stellte die Forderungen der Illusionsbühne an eine nichtillusionistische Inszenierung. Gewiß ist es schlimm, wenn — wie oben erwähnt wurde — auf einem Theater, das nach Ausstattung, Bühnentechnik, Spiel ganz auf Nachbildung der Wirklichkeit hinfrebt, vermöge der schließlich doch unwirklichen Gestalt der Bühnenform da und dort vom Brauche und von der notwendigen Erscheinung des Alltagslebens abgegangen werden muß und dadurch eine mühsam erbrachte Illusion an Hemmungen scheitert. Wer indes wie Schumacher oder die Vorkämpfer des Münchener Künstlertheaters Verzicht auf vollen Wirklichkeitseindruck zu einem Leitgedanken seiner Bühne macht, sollte dem Einwande, solche Hemmungen zu erzeugen, denn doch nicht immer ausgesetzt sein. Nicht an dem Kunstwerk und seiner szenischen Gestaltung, sondern meist nur an dem Publikum liegt es, wenn Hemmungen von der nichtillusionistischen Reliefbühne ausgelöst werden.

Es gilt, das Publikum langsam wieder daran zu gewöhnen, daß Wirklichkeitseindruck und Bühne nicht untrennbare Dinge sind, ebenso wie man es langsam zu einer naturalistischen Szenerie erzogen hat. Vergebliche Mühe wäre es allerdings, wenn man sich begnügt, auf klassische und romantische Verurteilung der Bühnenillusion zu verweisen und an Schillers Worte zu erinnern, daß die dramatische Muse »die Täuschung, die sie schafft, Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein Der Wahrheit nicht betrüglich unterzieht.« Denn unser Theaterpublikum ist gewöhnt, Schillers Dichtungen in wirklichkeitstreuer Darstellung auf der Bühne zu sehen. Und in romantischer Dramatik erblickt es nur Wahn und Dunst, Nebeleien und Schwebeleien. Doch etwas näher sollte dem Bewußt-

sein des Publikums gerückt werden, daß komische und tragische Bühne aller Zeiten mit der Bühnenillusion gespielt hat. Nicht bloß die aristophanische und die shakespearische Komödie gefattet sich, mit einem Ruck in dem Zuschauer das Bewußtsein wachzurufen, daß er nicht Wirklichkeit, sondern Theater^s spiel vor sich hat. Wie Fabio in »Was ihr wollt« (III, 4) angesichts der tollen Streiche Malvolios ausruft: »Wenn man dies auf dem Theater vorstellte, so tadelte ich es vielleicht als eine unwahrscheinliche Erdichtung«, so verweist der Patriarch von Jerusalem den Tempelherrn in Lessings »Nathan«, ungewiß, ob ihm »ein Faktum oder eine Hypothese« in des Tempelherrn anklagender Frage vorgelegt worden sei, auf das Theater, »wo dergleichen pro Et contra sich mit vielem Beifall könnte behandeln lassen«. Weiß er doch nicht, ob man ihn nur »mit einer theatral'schen Schnurre« zum besten habe. Wie in Shakespeares Luftspiel wird hier dasselbe Spiel mit der Bühne und ihrer Illusion getrieben, zu dem auch die auf der komischen Bühne oft gestellte Frage zählt: »Hältst du mich für einen Theater^s onkel?«

Ebenso ist es durchaus nicht bloß Eigenheit der komischen Bühne des Aristophanes, Shakespeares, Holbergs, Goethes, der Romantiker auf der Bühne von der Bühne zu reden, das aufgeführte Stück im Stücke selbst zu kritisieren, auf das Theater wieder ein Theater und sein Publikum zu stellen und in solchen Spiegelwirkungen Wirklichkeit und Spiel bunt wechseln zu lassen. Und vor allem sind solche Taten nicht bloß von ehemals, solche Scherze gibt es auch heute noch auf komischer wie auf tragischer Szene. Kein Dichter der Gegenwart aber neigt ihnen gleich stark zu wie Arthur Schnitzler.

Schon Schnitzlers Vorliebe für das Puppenspiel beweist, wie wenig Wert er, der doch auch vom Naturalismus ausgegangen ist, auf die Erzielung des Wirklichkeitseindrucks im Rahmen der Bühne legt. Seine ernste Dramatik strebt allenthalben auf jene Spiegelwirkungen aristophanischer, shakespearischer, holbergischer, tieckischer Komik hin. Im »Zwischenspiel« entspinnt sich in dem Augenblick, da der dramatische Konflikt sich mehr und mehr zuspitzt, zwischen dem Helden und seinem dichtenden Freunde Albertus ein Dialog, in dem doch auch nur die alte Frage nach dem Theateronkel eine feine und geist-

reiche Umformung erfährt: »Du bist ja ein Dichter, ein Seelenkürder — erkläre das doch den Leuten, die es nicht verstehen wollen«, sagt Amadeus. Albertus erwidert: »... wenn du Wert darauf legst, so mache ich einfach ein Stück daraus. Dann werden sie ohne weiteres diese Art von Ehe begreifen — wenigstens von halb acht bis zehn... In einem Stück kann ich ja den Fall viel klarer darstellen, als er sich tatsächlich präsentiert, ohne das überflüssige episodische Beiwerk, mit dem uns das Leben verwirrt.« Weitere, die Illusion zerstörende Scherze, die in demselben Drama und in anderen Bühnenversuchen Schnitzlers ihren Platz fanden, seien hier nicht gebucht; nur der stärksten und schärfsten Ausprägung, die das Spiel mit der Bühne durch Schnitzler erfahren hat, sei noch gedacht, des »Grünen Kakadu« (1899). Geistvoller und doch auch bühengemäßer hat keiner seiner Vorgänger die dramatische Spiegelwirkung herausgebracht. Selbst das Muster- und Meisterstück romantischer Komik, der »Gestiefelte Kater« von Tieck, erscheint beinahe plump und unbeholfen neben Schnitzlers bührensicherem Spiel mit der Illusion.

»Groteske in einem Akt« nennt sich das Stück. Es spielt in Paris am Abend des 14. Juli 1789 und beginnt, kurz ehe die Nachricht von der Erstürmung der Bastille die Stadt durchweilt. Ein verkrachter Theaterdirektor hat eine Spelunke als Theater — wir würden heute sagen: als Kabarett — eingerichtet. Die Schauspieler und Schauspielerinnen mimen Beutelschneider, Zuhälter, Dirnen. Das Publikum sitzt unter ihnen. Mit behaglichem Gruseln kann es alle Schrecken unmittelbaren Zusammenseins mit Lumpen und Verbrechern auskosten und dabei jeden Augenblick sich selbst beruhigend versichern, daß alles nur Spiel sei. Die Illusion ist aufs höchste gesteigert, da die hemmenden Wirkungen des Bühnenraumes gänzlich fehlen; und doch kann eben diese höchstgesteigerte Illusion nie dauernd bestehen, da jedermann den Künstlerscherz durchschaut. Dies stete Hin und Her der Stimmung wird noch bewegter durch die Revolutionsluft, in die alles getaucht ist. Die Vicomtes, Marquis und Marquisen, die das Publikum bilden, bekommen frechste Worte zu hören. Ist's Ernst oder Maskerade, wenn der Wirt die Hochadeligen duzt? »Sie werden unheimlich witzig, diese Leute,« meint einer aus dem Publi-

kum. »Warum unheimlich?« erwidert ein anderer, »Mich beruhigt das sehr. So lange das Gesindel zu Späßen aufgelegt ist, kommt's doch nicht zu was Ernstem.« Und wie hier alles in wechselnden Farben schillert, so bewegt sich in dem Kreise der Dirnen, die von Schauspielerinnen nur gespielt werden, eine ci-devant-Marquise, die in ihrem Innersten eine weit echtere Dirne ist als alle dargestellten; sie ist zum erstenmal in dem Spelunkenkabarett, aber sie fühlt sich da wie zu Hause und plätschert mit Behagen in dem gemimten Kaschemmensumpf.

Das Spiel der Strolche wird immer naturwahrer. Ein Ängstlicher aus der Gruppe der Kavaliers flüstert: »Es ist erschreckend, die Leute meinen es ernst.« Die Revolutionsphrasen klingen so bedrohlich; die Illusion steigt. Da erscheint Henri, der Star der Truppe. Er erzählt mit allen Zeichen der Wahrheit, daß er seine Frau mit dem Herzog von Cadignan überrascht und den Herzog getötet habe. Alle wissen, wie sehr er seine Frau liebt, wie eifersüchtig er ist, und wieviel Grund zur Eifersucht seine Frau ihm gibt. In demselben Augenblick dringt die Nachricht, daß die Bastille erfüllt sei, in die Spelunke. »Freiheit, Freiheit!« dröhnt es durchs Haus. Alle Bande scheinen gelöst. Der Wirt und Theaterdirektor, überzeugt, daß Henri wirklich der Mörder Cadignans sei, meint, nun, nach dem Fall des Bollwerks der Tyrannei, brauche die Ermordung eines Herzogs nicht weiter Geheimnis zu bleiben: »Jetzt brauchst du dich nicht mehr zu fürchten,« ruft er Henri zu, »jetzt kannst du's in die Welt hinausschreien. Ich hätte dir schon vor einer Stunde sagen können, daß sie die Geliebte des Herzogs ist.« Entsetzt schreit Henri auf: »Sie war seine Geliebte? Sie war die Geliebte des Herzogs? Ich hab' es nicht gewußt... er lebt... er lebt.« Alles war nur Spiel gewesen. Eine ungeheure Bewegung geht durch die Versammelten. Da betritt der Herzog von Cadignan den Raum. Henri stürzt auf ihn los und stößt ihn nieder. Das Spiel ist ganz und gar Wahrheit geworden. Die Illusion hat sich in Wirklichkeit umgesetzt.

Die bloße Existenz des »Grünen Kakadu«, dann aber der Beifall, den er gefunden hat, beweist unwiderleglich, daß auch dem Theater von heute die reiche Beweglichkeit Illusion erweckender und gleich wieder sie zerstörender Dramatik nicht abhanden gekommen ist. Daß

auch das naturalistisch erzogene Publikum unserer Tage an einer durchaus nichtillusionistischen Inszenierung seine helle Freude haben kann, bezeugt mit gleicher Stärke die Darstellung, die Shakespeares »Was ihr wollt« auf Reinhardts Deutschem Theater findet. Sie bedeutet einen der nachhaltigsten Erfolge des genialen Dramaturgen.

Reinhardt wird heute von den Vorkämpfern der nichtillusionistischen Bühne vielfach als Hauptstütze naturalistischer Bühnendekoration hingestellt. Ohne Zweifel hat er gelegentlich der Wirklichkeit fast schrankenlos seine Bühne ausgeliefert. Aber schon sein Prinzip, jedes Stück nach eigenen, seinem Wesen entsprechenden Gesichtspunkten auszustatten, nähert ihn dem Versuche Schumachers. Ebenso wie Schumacher nicht daran denkt, die Ausstattungsweise seines »Hamlet« einem anderen Stücke aufzupropfen, ebenso will Reinhardt naturalistisch inszenieren, wenn er eine naturalistische Dichtung, nichtillusionistisch, wenn er ein Werk vor sich hat, das auf Wirklichkeitswirkungen von vornherein verzichtet. Das Prinzip ist unanfechtbar, ist wohl das sicherste und festeste Ergebnis aller Bemühungen, die in den letzten Jahren der Wiedergeburt der Bühne gedient haben. Ob in der Anwendung des Prinzips Reinhardt stets das Rechte trifft, darf dabei offene Frage bleiben. Doch für »Was ihr wollt« hat er einen ebenso originellen wie wirkungsvollen und dem Kunstwerk gerechten Rahmen gefunden. Die Dekorationen sind ganz einfach gehalten. Mitten durch die Drehbühne zieht sich eine breite Bahn, rechts und links von grünen Wänden eingeschlossen, die die sorglich geschorenen Baumreihen eines Parks andeuten. Diese Bahn wird durch eine Erhöhung, die quer über ihrer Mitte liegt, in zwei Hälften geteilt; beide Hälften können abwechselnd als besondere Szenen benützt werden. Den Hintergrund bildet der ewige Prospekt: ein freier Durchblick auf den Horizont eröffnet sich also zwischen den Baumreihen. Senkrecht zur Achse der Gartenszenen ist auf einer Seite der Drehbühne ein schlichter Platz aufgebaut, umrahmt von gemalten Häusern, auf der andern eine Trinkstube. Das Zimmer in Olivias Hause ist durch ein einfaches Leinwandzelt versinnbildlicht, das vom Schnürboden herabgelassen wird und die feste Dekoration der Drehbühne verdeckt. Durch diese Anordnung ist ein Umbau der Dreh-

bühne während der Vorftellung unnötig gemacht. Die Drehung der Bühne geschieht vor den Augen des Zuschauers; nur ein Schleier bedeckt dann das Bühnenportal. Musik kommt dem Vorgang zu Hilfe. Während der Drehung tollen und tanzen die Schauspieler über die Szene. Wilde Faschingsstimmung ist das Gepräge dieser Inszenierung, die aus den komischen Teilen von Shakespeares Luftspiel starke Wirkung holt, die ernstere Seite des Werkes allerdings weniger kräftig beleuchtet. Um die Stimmung noch zu steigern, um das Spiel mit der Illusion noch reicher zu gestalten, baut Reinhardt in einen der Kreisausschnitte, die zwischen zwei Szenen der Drehbühne unbenutzt bleiben, ein kleines Zimmerchen; während der Drehung bindet Malvolio vor den Augen des Publikums hier kreuzweise seine Kniegürtel.

Spiel mit der Illusion also hat es nicht nur jederzeit auf der Bühne gegeben; auch heute fehlt es ihr nicht. Und so darf denn die Hoffnung bestehen bleiben, daß eine antiillusionistische Bühne ernsten Charakters sich auch heute noch durchsetzen kann.

Freilich sind vielen die antiillusionistischen Wirkungen auf der Bühne äußerst unbehaglich. Tiecks Philister im Parterre des »Geftiefelten Katers« sind Vertreter einer großen Menge von Zuschauern, denen es angst und bange wird, wenn die Bühnenkunst mit einem Ruck die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerftört. Aber ist solche Angst etwas anderes als Schwäche (um nicht zu sagen: Feigheit) der Phantasie?

Unsere Pädagogen sind heute emsig bemüht, die Phantasie des Kindes zu stärken. Fort, heißt es, mit den täuschend nachgeahmten Puppen, mit den Kunstwerken der Technik, den Dampfschiffen und Eisenbahnen! Nürnberger Kleinkunst soll aus der Kindertube verschwinden, und an ihre Stelle soll treten, was in Münchner und Dresdner Werkstätten geschaffen wird: ein paar Brettchen, roh geschnitzt, einfach und grell bemalt, eckig beweglich. Denn die Phantasie will angeregt und nicht eingelullt werden, nicht eine erschlaffende sondern eine anspannende Diät erhalten. Wer ihr alle Arbeit abnimmt, macht sie hypochondrisch und zaghaft. Wir haben uns an der Phantasie versündigt, indem wir ihr von Kindesbeinen an das Leben zu

leicht machten. Es ist Zeit, Gegenmittel anzuzuwenden, die ihr wieder Beweglichkeit und Schwungkraft leihen. Und das soll auch auf der Bühne geschehen.

Natürlich wird kein Einsichtiger fordern, daß Illusionszerstörung auf der Bühne zu dauernder Einrichtung gelange. Ebenso wenig wird er Schnitzlers geistreiches Spiel mit dem Theater auf dem Theater als höchste dramatische Leistung ausposaunen. Doch ganz ohne Zweifel können solche Versuche als Mittel dienen, die Phantasie widerstandsfähiger zu machen, der Phantasie auf der Bühne das Recht wiederzugeben, das sie sich in anderen Künften eben jetzt wiedererobert.

Künstlersteindrucke tragen heute echteres Kunstempfinden in weiteste Kreise und arbeiten siegreich den mechanischen und unkünstlerischen Wiedergaben von Natur und Landschaft entgegen. Künstlerische Vollwirkung wird von ihnen durch Abkürzung und Andeutung erreicht. Und sie erwecken allenthalben das Bewußtsein, daß Kunst und Abklatsch der Natur verschiedene Dinge seien. So wollen wir denn auch auf der Bühne mit Abkürzung und Andeutung zu wirken versuchen.

Das ist Schumachers Absicht ebenso wie die Absicht der Münchner. Die technischen Errungenschaften des Bühnenbaus brauchen darum nicht in Vergessenheit zu sinken. Auch Schumachers »Hamlet« könnte auf einer Bühne nur gewinnen, die technisch besser ausgestattet wäre als das Neufstädtische Hoftheater in Dresden. Dennoch bleibt das Hauptproblem heutigen Bühnenbaus, heutiger Bühnentechnik, heutiger Inszenierungskunst nicht ein weiteres Erklügeln wirklichkeitstreuer Bühneneffekte, sondern die Frage: welche Gesetze dramatischer Wirkung gibt die Phantasie? Daß auf der Bühne nicht nur die Gebote der Wirklichkeit herrschen können, das wissen wir heute zur genüge. Abermals hat die Phantasie auf ihr ein entscheidendes Wort zu sagen. Das Bühnenproblem wird zu einem Teilproblem der Frage nach dem Wesen und nach den Gesetzen der Phantasie. Und wenn Goethe hymnisch für seine Göttin, die Phantasie, forderte: »Laßt ihr die Würde der Frauen im Haus!«, so wollen auch wir jetzt ihr wieder die Würde der Frauen im Bühnenhaus gewähren.



