

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

Hans Lebede: Die Shakespeare-Bühne und ihre Bedeutung für das Theater  
der Gegenwart

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

---

DIE SHAKESPEARE-BÜHNE UND  
IHRE BEDEUTUNG FÜR  
DAS THEATER DER GEGENWART

Von Dr. Hans Lebede, Berlin

Das letzte Jahrhundert hat eine Entwicklung der Bühnenkunst gesehen, die sich nicht nur aus den Leistungen einzelner großer Darstellerinnen und Darsteller herleitete und nicht nur aus dem Bestreben, diese Leistungen nicht vereinzelt wirken zu lassen, sondern sie in ein „Ensemble“ hineinzustellen und einen so erzielten Gesamteindruck höher zu bewerten, als die einzelne „Virtuosen“-Leistung. Vielmehr spielte eine nicht minder große Rolle, zeitweilig sogar eine größere Rolle die szenische Gestaltung, die Ausstattung der Bühne. Und es ist lehrreich, sich heute einmal vorzustellen, daß noch zu Zeiten Schillers die Äußerlichkeiten eine untergeordnete Rolle spielten, der Inhalt eines Dramas aber und seine Wiedergabe durch den Schauspieler die Hauptsache war — während hundert Jahre später das Szenische beinahe zur Hauptsache geworden war, neben der die Schauspielerleistung erst in zweiter Linie galt...

Es ist aber auch nicht minder lehrreich, zu verfolgen, wie einer bis zur Übertreibung gehenden Überbewertung dieser szenischen Behelfe dann die völlige Abkehr von allem Ausstattungszauber und die allerschlichteste Andeutung des jeweiligen Spielortes folgte; wie ein paar Vorhänge genügten, um den Spielplatz zu umschließen, und ein paar Möbel, ein paar Gartenbänke, eine Laterne, ein paar



Kreuze, um Zimmer verschiedenster Art, Park, Straße, Kirchhof anzudeuten, und wie die aus einem Starrkrampf erwachende Phantasie des Zuschauers Anregung genug von diesen wirklich wieder zu „Behelfen“ gewordenen Dingen empfing, um sich alle Umwelt der Geschehnisse so klar und einprägsam wie nur möglich vorzustellen.

Schillers Bühne arbeitete noch vornehmlich mit gemalten Dekorationen, deren Wirkung freilich sehr stark war. Wir sind nicht nur auf den Bericht angewiesen, daß in Weimar einmal das Publikum gebeten wurde, sich nach der Aufführung noch eine Anzahl neuer Bühnenbilder erst vom Parkett aus anzusehen und dann auf die Szene zu kommen, um nun erstaunt zu gewahren, wie alle Weite und Tiefe der Räume und alle Plastik nur durch perspektivische Künste des Theatermalers Beuther vorgetäuscht war. Wir haben vielmehr selber vor zwei Jahren Gelegenheit gehabt, vor solcher echten alten Dekoration zu stehen und in der Magdeburger Theater-Ausstellung den Bildersaal im Schlosse des alten Moor zu sehen, der für die erste Aufführung der „Räuber“ in Mannheim 1782 benutzt worden ist: und noch auf zehn Schritt Entfernung mußten wir glauben, links und rechts geschlossene Seitenwände vor uns zu haben, die sich erst bei noch näherem Herantreten als Einzelkulissen herausstellten. — Zwei Jahrzehnte nach Schillers Tod genügte plötzlich solche hochentwickelte Malerkunst nicht mehr; einem vernünftelnden Publikum schien es lächerlich, daß aus diesen Seitenkulissen, also scheinbar durch die Wand hindurch, Personen auf- und abtraten; es forderte die „geschlossene Dekoration“, die aus einer Fläche bestehende Seitenwand mit wirklich benutzbaren Türen, den „Plafond“, die Zimmerdecke, und es erkaufte diese Neuerung gerne mit der Einführung des Zwischenvorhangs, der nun den Umbau der Bühne deckte — bis dahin war bei offener Szene verwandelt worden, weil man ja im Nu einen Hintergrund hochziehen oder einen anderen herablassen und die Seitenkulissen auswechseln konnte. — War nun das Zimmer „echter“ geworden, gab es darin auch keine gemalten Möbel mehr, son-



dern „echte“, so wollte man die Szenen im Freien nicht minder „echt“ ausstatten: also gab es weiterhin vor wundervollen Prospekten, die ungemessene Weiten dem Blick erschlossen, allerlei plastische Dekorationsteile: mit ausgestopften Pferdeleibern und zerbrochenem Geschütz mochte man begonnen haben, als es galt, ein Schlachtfeld „echt“ zu gestalten — mit dem vielgerühmten „echten“ Wald der Reinhardtschen Sommernachtstraum-Aufführung von 1905, mit den plastischen Bäumen, deren einen denn auch einer erklettern mußte, war man ein sehr großes Stück weiter gekommen. Von der Bühnenmalerei war man über Panoramaeffekte der Vermischung von Malerei und Plastik zu völlig plastisch ausgestalteten Dekorationen gelangt, deren Aufbau und Abbau viel Zeit kostete. Nahm man nicht seine Zuflucht zu den komplizierten Bühnenmaschinerien, die solche Umbauzeiten verkürzen sollten, hatte man keine Drehbühne, Schiebebühne, Versenkbühne, so schuf man sich zeitlichen Ausgleich einfach auf Kosten der Dichtung: strich so viel, daß der Sprechtext in der durch Umbauten verkürzten Dauer eines normalen Theaterabends rascher „erledigt“ werden konnte — oder strich gar ganze Szenen, um damit zugleich eine besonders kostspielige Dekoration zu ersparen. Was Wunder, daß dann das Publikum diesen „Sprechtext“ auch minder bewertete und sein Hauptaugenmerk der Ausstattung zuwandte — was Wunder, daß diese Ausstattung allmählich die gleiche große Rolle spielte wie in der Frühzeit der Prospekt- und Kulissenbühne in Italien: dort hatte man im 16. und 17. Jahrhundert schon seine Freude an allerlei Spielerei mit Kirchtürmen gehabt, auf denen die Uhren gingen, mit Springbrunnen und anderen Wasserkünsten, mit allerlei zur Hauptsache gewordenem Beiwerk, mit dessen Herstellung selbst große Künstler wie Raphael und Lionardo da Vinci sich gelegentlich befaßten...

Hilfe kam aus England. Nicht zum ersten Male. Wie um 1905 zuerst Anregungen des Malers Gordon Craig zu Versuchen mit vereinfachter Bühnenausstattung, zu einem Arbeiten mit verschiedenfarbenen und verschiedenartigen Vorhängen und zweckmäßi-



ger Raumgestaltung führten (z. B. in Reinhardts „Wintermärchen“!), wie dadurch die Schauspielkunst wieder stärker hervortreten konnte und nicht mehr vom Kulissenzauber verdrängt wurde, so war dreihundert Jahre zuvor eine ähnliche Betonung der Schauspielerei von England aus erfolgt. Damals kamen Komödiantentrupps nach Deutschland, das noch nur Laienspieler kannte, keine „professionals“; damals zeigten sie, welcher Ausdrucksfähigkeit sie mächtig waren, und wie sie kaum nennenswerter szenischer Behelfe bedurften. Es ist ewig schade, daß genau um die Mitte dieser dreihundert Jahre, als Lessing auf das englische Drama als Vorbild hinwies, nicht auch mehr Kenntnis vom englischen Theater zur Empfehlung der Bühnenform geführt hat, die dem großen Briten William Shakespeare zur Verfügung stand. Seine Stücke konnten die Deutschen kennen lernen, konnten die „Stürmer und Dränger“, konnten Jakob Michael Reinhold Lenz und Heinrich Leopold Wagner und der junge Goethe nachahmen, aber sein Theater fehlte ihnen, das erst diesen Stücken zu rechter Bühnenwirkung verholfen hätte. Sein Theater fehlt noch heute... und es ist seltsam genug, daß bei all den szenischen Vereinfachungsbestrebungen der letzten zwanzig Jahre kein Mensch darauf verfallen ist, sich das Beste im Aufbau einer echten Shakespeare-Bühne zu schaffen.

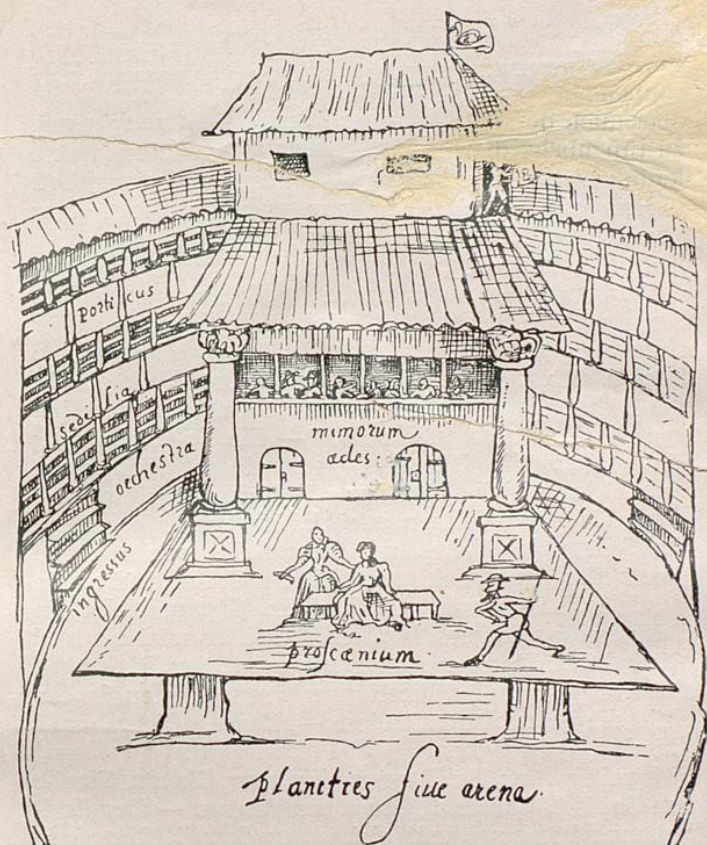
Einer echten Shakespeare-Bühne: — das heißt nicht einer solchen, wie sie etwa in München seit 1889 bestand und ein Menschenalter später etwas verbessert wurde: weit in den Zuschauerraum vorspringendes Proszenium, dahinter vorhangumschlossene Vorderbühne, dahinter wieder um ein paar Stufen erhöhte und mit Prospekten den Schauplatz andeutende Hinterbühne. Es heißt aber auch nicht: einer solchen, wie sie immer noch in Büchern beschrieben wird und nie und nirgends existiert hat, nämlich eines kahlen Bretterpodiums, dessen jeweilige Bedeutung „Schloß“, „Park“, „Wald“, „Roms Marktplatz“ usw. durch Ortsangaben auf Holz- oder Papptafeln kenntlich gemacht worden sein soll. Diesen Unsinn darf heute kein Mensch mehr glauben. Shakespeares Bühne sah anders aus:



Das eigentliche Spielpodium ragte weit in den runden oder sechs- bis achteckigen Zuschauerraum hinein. Die Besucher des billigsten Platzes, des „pit“, standen an drei Seiten um dieses Spielpodium herum, die feineren Leute saßen in den Logen der umlaufenden mehreren Ränge, die allerfeinsten sogar auf dem Podium selber links und rechts oder in den Logen, die ihnen zuweilen im Bühnenhause eingeräumt werden konnten. Selbstverständlich soll dieser Sitz- und Standanordnung nicht das Wort geredet werden; immerhin gibt es ähnliches noch heut beim Laienspiel, das gerade eine innigere Verknüpfung von Darstellenden und Aufnehmenden sucht und auch in derlei äußerer Anordnung zu finden wähnt. — Hintere Begrenzung des Spielpodiums bildete das Bühnenhaus, Schauspielerhaus, „mimorum aedes“, wie es auf einer bekannten Zeichnung des Londoner Schwan-Theaters genannt wird. Dieses Haus hatte zwei auf das Podium hinaus gehende Türen, weiter einen Balkon oder eine „Logenreihe“ im ersten Stock; darüber zog sich ein Dach bis über die Mitte des Spielpodiums, wo es von zwei Säulen gestützt wurde. Und über dem Dache erhob sich der oberste Teil des Hauses, turmartig ausgestaltet, an Spieltagen mit einer Fahne versehen.

Aus dieser baulichen Einrichtung ergaben sich nun die verschiedenartigsten Spielmöglichkeiten. Entweder konnte das Spielpodium in seiner ganzen Ausdehnung benutzt werden: tiefe Bühne. Oder es mußte für irgend eine Szene durch Hineinstellen von charakteristischen Möbeln zum Thronsaal, zur Trinkhalle, zu dem Forum Romanum oder irgend etwas anderem verwandelt werden: dann wurde dieser Umbau den Blicken der (meisten) Zuschauer durch einen Vorhang entzogen, der sich zwischen den beiden Säulen schloß, das Spiel ging aber sofort vor diesem Vorhang weiter: kurze Bühne. Brauchte man einen besonderen Innenraum: Schlafgemach des Königs Heinrich IV., Kammer Desdemonas, Küche im Hause der Capulets, so konnte man dazu den Platz hinter einem der geöffneten Torflügel hernehmen. War ein erhöhter Standort vonnöten — als Stadtmauer, als Balkon Julias, als Rednertribüne des Brutus und





Marc Anton, so stand der Balkon im ersten Stock zur Verfügung. Gab es gar einmal die Notwendigkeit, jemanden etwa von einem Turm auf einen Wall und dann erst auf das flache Feld hinabsteigen zu lassen — die Jungfrau von Orleans muß diesen Weg im „Heinrich VI.“ gehen —, so ließ sich die Zinne des Bühnenhauses, der fahngeschmückte höchste Stock, verwenden. Immer ergab sich so, aus räumlicher Gliederung in erster Linie und aus der Verwendung charakteristischer Dekorationsstücke in zweiter, die Möglichkeit einer anschaulichen Verdeutlichung des Spielplatzes der jeweiligen Auftritte;



immer" war ein rascher und unterbrechungsloser Fortgang der Aufführung möglich, da es keiner zeitraubenden Umbaupausen bedurfte; immer blieb aber auch der Phantasie des Zuschauers noch genug zu tun übrig, die im Prospekt- und Kulissentheater kaum etwas zu tun fand und allmählich einschlief.

Nun eine Vorstellung von der Wirkung eines Shakespearischen Dramas auf dieser Bühne: als Beispiel diene der „Julius Cäsar“.

Der erste Aufzug braucht (nach den szenischen Angaben, die bekanntlich nicht vom Dichter selber stammen, sondern erst später hinzugefügt sind): Straße, öffentlichen Platz, Straße. Das Volk erfüllt die Bühne; dazu treten — aus dem als Triumphbogen dienenden einen Haustor — die Volkstribunen; sie suchen die Bürger wegzutreiben, alles kann durch das gleiche Haustor die Bühne verlassen — dann flutet die Menge zurück, hinter ihr erscheint die Spitze des Zuges mit Cäsar, die zweite Szene spielt also (natürlich) am gleichen Ort und über die ganze Bühne hinweg. Nach aller Abgang bleibt die Bühne einen Augenblick leer; Gewitter setzt ein und wird durch Donnerrollen angezeigt, der Dialog tut das übrige, um die Situation zu kennzeichnen, in der sich die jetzt Auftretenden — Casca, Cicero und Cassius — begegnen.

Zweiter Akt: Bei Brutus, Zimmer Cäsars, Straße am Capitol, Vor dem Hause des Brutus. — Der Zwischenvorhang schließt sich über dem letzten Auftritt des ersten Aufzugs. Der so geschaffene neutrale Raum gibt das Haus des Brutus — wobei es völlig unwesentlich ist, sich diese Szene als „Garten“ vorzustellen; ein Zimmer täte die selben Dienste. — Wenn sich am Schlusse der Szene der Vorhang wieder öffnet, sieht man die gleiche Straße wie zuvor; im Hause aber, auf dem Balkone im ersten Stock, spielt sich nun eine Reihe von Auftritten ab, in deren Mittelpunkt Cäsar steht: leicht denkt sich das Publikum darum dieses ganze Haus als den Palast Cäsars. Er verläßt ihn durch das bisher noch nicht benutzte andere Tor und betritt so offensichtlich die „Straße“ der dritten Szene. Dann wieder Vorhangschluß: gleiche Situation wie am Anfang des Aktes,



also leicht die Vorstellung, daß man sich wieder bei Brutus befindet — und dazu stimmt nun das Auftreten seiner Gemahlin.

Dritter Akt: Capitol, Forum, Straße. — Geht der Zwischenvorhang auf, so ist die Bühne wieder von Volksgedränge erfüllt; durch das anfangs benutzte Tor (den „Triumphbogen“) tritt Cäsar mit seinen Begleitern auf; er begibt sich in den Senat zur Sitzung, die einen geschlossenen Raum verlangt. Das heißt bühnentechnisch: er geht in den Vordergrund, und sobald die Sitzung beginnen soll, werden die Vorhänge wiederum zugezogen. Nach der Ermordung Cäsars wird die Leiche durch den Vorhangspalt abgetragen, dann öffnet sich wieder die ganze Bühne: Volksmenge in ungeheurer Erregung wird erst von Brutus, dann von Antonius angeredet; beide Redner benutzen die Rostra, d. h.: sie steigen zu einer anderen Stelle der Logenreihe (des Balkons) im ersten Stock empor. Daß die Straßenszene ohne jede Schwierigkeit an gleicher Stelle spielen kann, wie die zweite Szene dieses Aktes, ist klar.

Vierter Akt: Zimmer bei Antonius — Balkon im Hause! —; dann vor dem Zelt und in dem Zelt des Brutus bei Sardis: durch die letzten Worte in IV, 1 ist auf die Tatsache hingewiesen, daß Brutus und Cassius Truppen sammeln — treten sie in IV, 2 nun mit diesen Truppen von hinten her (Torbogen!) auf, so ist der Zusammenhang klar; die Ortsangabe „Sardis“ gibt Lucilius im Laufe des Dialogs. Und wenn dann Brutus in sein Zelt gehen will, so geben die zugezogenen Vorhänge diesmal leicht die Vorstellung eben dieses Zeltes.

Der fünfte Akt endlich spielt an verschiedenen Stellen des Schlachtfeldes bei Philippi: dazu dient die ganze Bühne, auf der sich der Kampf herüber, hinüber zieht.

Man nehme sich den Text zur Hand und verfolge diese Möglichkeit szenischer Darstellung — man sehe sich dann ein beliebiges anderes Shakespeare-Drama daraufhin an, wie es zur Aufführung gebracht werden konnte, wenn diese Bühnenform gegeben war: immer wieder erstaunlich bleiben wird, welche Fülle von Möglichkeiten, welcher starke



Eindruck jeder Szene sich aus der rechten Raumausnutzung ergibt.

Und nun zu dem vorher ausgesprochenen Satze, wonach es ewig schade bleibt, daß die Stürmer und Dränger, daß der junge Dichter des „Götz von Berlichingen“ solche Kenntnis von Shakespeares Bühnenform nicht hatten, solche Bühne nicht benutzen konnten und deshalb von einer unveränderten Aufführung der von ihnen geschriebenen Dramen ausgeschlossen waren. Ausgeschlossen — warum? Nicht so sehr, weil die Prospekt- und Kulissenbühne mit ihren raschen Verwandlungsmöglichkeiten nicht alle Schauplätze hätte darstellen können. Aber angenommen einmal, sie hätte es gewollt: wie sähe dann der dritte Akt des „Götz“ bei solcher Aufführung aus? Er allein hat anfangs 23 Szenen; jede einzelne ist kurz, manche nur ein paar Sätze umfassend. Sollte nun in einem fort der Prospekt hinauf- und heruntergehen? In einer ewigen Unruhe des szenischen Wechsels noch ein Eindruck, auch nur die Möglichkeit eines verständnisvollen Verfolgens der Handlung bleiben? Ausgeschlossen — —!

Aber wie anders wird das plötzlich, wenn wir uns diesen Akt auf der Shakespeare-Bühne vorstellen! Dann ist das Bühnenhaus Götzens Burg; alle Räume werden genutzt: im ersten Stock ist Götzens Gemach, unten die Küche; oben der Turm gibt Gelegenheit für Georg, zur Dachrinne emporzuklimmen und ein Stück Blei zum Kugelgießen herabzuholen. . . . Durch das andere Tor des Hauses aber, das eben „Burgtor“ ist, tritt Lerse hervor, wenn er sich ins Lager des Reichsheeres begibt, um über freien Abzug zu verhandeln. Dieses Reichsheer lagert auf der vorderen Bühne. Zwischen Lager und Burg spielen sich an verschiedensten Stellen die Kämpfe ab; zwischen Lager und Burg treffen sich die flüchtenden Soldner; zwischen Lager und Burg wird Götz überfallen, wenn er am Ende mit den Seinen auf Treu und Glauben abziehen will. . . . Verschwunden ist plötzlich alle „Zerrissenheit“ dieses Aufzugs; als geschlossenes einheitliches Ganzes steht er da. Fehlen nur zwei Auftritte: der einleitende — Reichstag in Augsburg — läßt sich gut vor dem Vorhang spielen, ehe das



Reichsheer aufgezogen ist — der andere, ein Gespräch Adelheids mit Franz, ließe sich ebenda geben oder könnte auch wegfallen und an anderer Stelle eingefügt werden: eine geringe Sorge.

Den szenisch schwierigsten Akt habe ich herausgegriffen. Die anderen sind noch leichter auf der Shakespeare-Bühne zu inszenieren.

Wo ist die Theaterleitung, die einsichtig und wagemutig genug wäre, sich eine echte Shakespeare-Bühne aufzubauen? Wo ist die Theaterleitung, die einsichtig und wagemutig genug wäre, statt einer der tausend spottschlechten Bühnenfassungen des „Götz“ (deren beinahe schlechteste vom alten Goethe stammt!) die Urfassung der Geschichte Gottfriedens von Berlichingen auf dieser Shakespeare-Bühne aufzuführen? Ihr damit zum ersten Male zu dem Erfolg zu helfen, dessen Größe sich aus dem Buche nur erahnen läßt?

An den „Faust“ hat man sich einmal mit einem theatergeschichtlichen Experiment gewagt — oder wenigstens mit einer Bühnenform, die man damals für theatergeschichtlich beglaubigt hielt: mit der sogenannten „Mysterienbühne“ Devrients in Weimar 1875, jenem dreiteiligen Bau, auf dem sich's so schön „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ wandeln ließ... und der seine Berechtigung als Kuriosität haben mag, geschichtlich aber aus dem Mittelalter nicht nachweisbar, sondern eben solche Phantasieschöpfung ist, wie die papptafelbehängene Shakespeare-Bühne... Warum nun also nicht ein wertvolles und ergiebigeres Experiment mit der richtigen, echten, genau der gesicherten Überlieferung nachgebildeten Shakespeare-Bühne, die ja dann für so ziemlich alles verwendbar wäre?

In Deutschland muß man solches Experiment machen — das man z. B. im für die Schauspielkunst unrettbaren „Theater der Fünftausend“, im Großen Schauspielhaus Max Reinhardts in Berlin, versäumt hat! In Deutschland muß man es machen — denn das Vaterland des Dichters ist ja Deutschland... England steht ihm viel ferner! Verkitscht ihn auf die mannigfaltigste Art, wie es ihn schon zur Zeit des Klassizismus umgedichtet und verschandelt hat...



Sonst nämlich — wenn es anders darum stünde — hätte grade England jetzt für das vorgeschlagene Experiment die beste Gelegenheit gehabt. Das scheußliche Memorial Theatre in Stratford-on-Avon ist niedergebrannt. Soll wieder aufgebaut werden. Was wäre schöner gewesen, als statt eines stillen Dinges nun etwa eine ganz echte Rekonstruktion des Globe-Theaters zu versuchen? oder des „Curtain“? oder des „Schwan-Theaters“? oder eines nicht unter freiem Himmel spielenden „Winter-Theaters“ nach Vorbild des „Red Bull“?

Ob der Vorschlag noch zurecht kommt? Ob er offene Ohren und rechtes Verständnis findet? In England??

Und in Deutschland???

## Musikhaus Schlaile

Odeon-Haus - Karlsruhe i. B. - Kaiserstraße 175 - Fernsprecher 339

Größtes Musik-Spezialhaus Badens!

**Pianos**  
**Flügel**  
**Harmoniums**  
erster Weltfirmen

**Sprech-**  
**apparate**  
der bedeutendsten Marken  
Größtes Lager in  
**Schallplatten**

**Sämtliche**  
**Streich-, Zupf-**  
**und Blas-**  
**instrumente**  
in bester Qualität  
Bestandteile aller Art

Umfangreiches Lager von **Musikalien** für sämtliche Instrumente und Orchester-Besetzungen · Kompl. Sammlungen bes. beliebter Ausgaben  
Reichhaltige Auswahl in **Notenständern** und **-Pulten** sowie **Klavierstühlen** (Dreh- und Patentstühlen) in allen Sorten und Preislagen bei solidester Ausführung. — Stimmungen und Reparaturen durch erste Fachleute.

Unverbindliche Besichtigungen erbeten  
Unsere bequemen Teilzahlungs-Bedingungen erleichtern die Anschaffung