

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Dramaturgische Blätter**

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der  
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

**Kilian, Eugen**

**München, 1914**

Das naturalistische Bühnenbild

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

italienischen Opernhaus historisch entwickelt hat, ihrem ganzen Wesen nach auf einer Verbindung von Malerei und Plastik beruht und diese Verbindung selbst bei der größten Einfachheit der dekorativen Anordnung nicht entbehren kann. Sobald vor einem einfachen Gartenprospekt eine praktikable Gartenbank verwendet wird, ist die Verbindung von Malerei und Plastik bereits geschaffen. Es bedarf nicht einmal der Gartenbank: die Person des Schauspielers allein, die sich vor der gemalten Leinwand bewegt, genügt, jene unorganische Verbindung zwischen der körperlichen Plastik und der Flächenwirkung der Malerei herbeizuführen.

In dem Unkünstlerischen dieser Verbindung liegt der Urgrund des ästhetischen Mißbehagens, das einen großen Teil unserer geistigen und künstlerischen Elite der ganzen modernen Theaterkunst entfremdet hat. Die auf der Flächenwirkung beruhende Malerei kann mit der plastischen Wirklichkeit der dramatischen Darstellung niemals zu einem — im strengsten Sinne — harmonischen künstlerischen Ganzen verschmolzen werden.

Die Sehnsucht Richard Wagners, in dem von ihm erträumten Kunstwerk der Zukunft eine Vereinigung sämtlicher Künste anzubahnen, war, insofern sie das Verhältnis der dramatischen Kunst zu den bildenden Künsten betraf, ein großer Irrtum des Meisters. Das unglückselige Wort von dem Gesamtkunstwerk hat viel zur Verwirrung der Begriffe beigetragen. Nicht in der Verbindung, sondern in der scharfen Trennung von Künsten, die sich ihrem innersten Wesen nach durchaus fremd sind, ist das Heil einer segensreichen künstlerischen Entwicklung zu suchen.

Eine wirklich stilvolle dramatische Kunst im höchsten Sinne des Wortes wäre nur unter völliger Verbannung der Malerei aus dem Theater zu denken, auf einer Bühne etwa, die ausschließlich durch künstlerisch geordnete Vorhänge ihren Abschluß fände. Aber eine Verwirklichung derartiger tiefgreifender szenischer Reformen für das heutige Theater wäre sehr schwer. Die moderne Illusionsbühne hat sich historisch seit Jahrhunderten entwickelt; die Gewöhnung an die Dekorationsmalerei als einen unentbehrlichen Bestandteil des heutigen szenischen Theaters, die Gewöhnung daran, daß der jeweilige Schauplatz der Handlung durch die Malerei wenigstens

## Das naturalistische Bühnenbild.

Die plastische Theaterdecoration, deren Wesen darin besteht, daß sie anstelle der bis dahin üblichen Flächenmalerei, soweit als möglich, ein durchweg plastisches Material zu setzen sucht, ist die letzte Konsequenz der naturalistischen Richtung, wie sie sich in der decorativen Ausstattung der größeren Theater im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entwickelt hat. Sie bedeutet, sofern sie sich mit der Malerei zu verbinden sucht, die endgültige Übertragung des sogenannten Panoramenprinzips auf die Schaubühne.

Das Panorama, das aus der Verbindung von Malerei und Plastik ein Kunstwerk zu gestalten sucht, hat mit dem Wesen der Kunst im letzten Grunde nichts zu tun. Denn es sucht zwei Künste zu verbinden, die nichts miteinander zu schaffen haben, die nach ihrem innersten Wesen auf völlig heterogenen Bedingungen beruhen und deren künstliche Verbindung deshalb nie ein wirkliches Kunstwerk hervorbringen kann. Die modernen Rundpanoramen, die die Plätze unserer großen Städte zieren, sind — bei aller Kunst, die im einzelnen darauf verwendet sein mag — im Grunde genommen nur eine Spielerei für große und kleine Kinder, ein künstliches und unkünstlerisches Zwitterding, das ein künstlerisch geschultes Auge nicht zu befriedigen vermag. Es ist bezeichnend, daß sich ein Hauptinteresse des naiven Beschauers bei solchen Panoramen stets der Frage zuzuwenden pflegt, inwieweit dem Künstler die optische Täuschung: die Aufgabe, den Übergang aus der Plastik in die Malerei in möglichst unauffälliger Weise zu vollziehen, geglückt ist. Daß die Spielerei dieser mehr oder minder geglückten Täuschung mit einem künstlerischen Genießen nichts gemein hat, braucht kaum gesagt zu werden.

Den Einwänden, die der Übertragung des Panoramenprinzips auf die Schaubühne naturgemäß entgegenstehen, pflegt man damit zu begegnen: daß die moderne Illusionsbühne, wie sie sich aus dem

andeutungsweise dem Zuschauer versinnlicht wird, ist so alt und eingewurzelt, daß es sehr bedenklich wäre, mit der ganzen historischen Entwicklung der modernen Bühne auf einen Schlag zu brechen. Die gesamte Kunst des Theaters beruht auf einem stillschweigenden Kompromiß zwischen Bühne und Publikum — auch die Kunst der szenischen Ausstattung muß leider mit Kompromissen arbeiten. Verkehrt aber wäre es, die Lösung des szenischen Problems darin zu suchen, daß man die Verbindung von Malerei mit Plastik auf die äußerste Spitze treibt, daß man das Panoramenprinzip geradezu auf die Bühne überträgt. Die szenische Kunst sollte sich vielmehr daran erinnern, daß sie sich bei der Versinnlichung des Schauplatzes mit einer andeutenden Rolle zu begnügen hat, daß sich eine naturalistische, plastische Nachahmung der Natur in unlösbare Widersprüche mit den Gesetzen und Bedingungen des Theaters verwickeln muß. Denn das Theater hat mit der künstlichen und kindlichen Schaustellung des Panoramas nichts gemein.

Diese Widersprüche treten am wenigsten hervor oder verschwinden unter Umständen völlig bei allen Dekorationen, die Innenräume darstellen. Das geschlossene Zimmer, das auf der modernen Bühne längst zur unbedingten Herrschaft gelangt ist, kommt der plastischen Ausgestaltung der Bühne von selbst entgegen. Der Naturalismus, den die geschlossenen Wände gegenüber dem Kulissen- und Bogensystem darstellen, geht nur konsequent auf dem eingeschlagenen Wege weiter, wenn er an Stelle der früher üblichen Zimmersoffitten als oberen Abschluß eine wirkliche Zimmerdecke setzt, wenn er die Dielen des Bühnenbodens durch einen entsprechenden Bodenteppich verdeckt, wenn er Türen, Fenster, Nischen in naturgetreuer Plastik zu bilden sucht, wenn er sämtliche Möbel und sonstige in dem Raume befindlichen Gegenstände in voller Wirklichkeit auf die Bühne stellt. So ist es dank der heutigen Technik der modernen Bühne mit Leichtigkeit möglich, bei Innenräumen Dekorationen zu schaffen, die ein völlig treues Bild der Wirklichkeit geben und nur noch in Einzelheiten, so da und dort durch die Anordnung der Möbel und durch die Eigenheiten der Bühnenbeleuchtung, an den Kompromiß erinnern, den das Theater unvermeidlicherweise einmal schließen muß. Es ist kein Zufall, daß die naturalistische Dichtung, sofern sie mit

den Bedingungen der realen Bühne vertraut war, als Schauplatz der Handlung mit Vorliebe Innenräume verwandte; denn nur da hatte sie die Sicherheit, daß der Stil des Bühnenbildes mit dem Stil der Dichtung im Einklang stand.

Die plastisch-naturalistische Ausgestaltung des Innenraumes wurde von der modernen Regie auch auf die Ausstattung des klassischen Dramas übertragen. So hat Reinhardts Theater beispielsweise für „Minna von Barnhelm“ und „Kabale und Liebe“ Interieurs geschaffen, die in ihrer kulturhistorischen Echtheit und dem Reiz ihrer Intimität zum Teil als Kabinettstücke gelten können. Sie sind in hohem Grade dankenswert, solange der umständliche szenische Aufbau keine ungebührlich langen Verwandlungspausen notwendig macht.

Dies ist ausgeschlossen, wo für solche Stücke eine modern eingerichtete Drehbühne zur Verfügung steht. Gerade für Stücke wie „Kabale und Liebe“, „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ u. a. kann die Drehbühne ganz hervorragendes leisten. Die Zimmer, die für diese Stücke ausschließlich notwendig sind, können mit Leichtigkeit für die Drehbühne eingerichtet und gleichzeitig auf dieser gestellt werden, so daß die jeweilige Verwandlung des Schauplatzes nur einer Drehung der Bühne bedarf. Der Vorteil ist zweifach: zum ersten werden alle störenden Pausen vermieden; zum zweiten erhalten die Innenräume durch die besondere Technik der Drehbühne, die anstelle der traditionellen viereckigen Bühnengestalt enge, kleine, winklige und unregelmäßig eingebaute Räume bevorzugt, einen ganz außerordentlichen architektonischen und bildhaften malerischen Reiz. Für eine geschmackvolle naturalistische Ausgestaltung der Innenräume bietet die Drehbühne die denkbar besten künstlerischen Möglichkeiten.

Schwerer als bei Innenräumen, aber immerhin noch möglich und Erfolg versprechend ist die Durchführung plastischer Dekorationen bei Architekturbildern, bei geschlossenen Höfen, Straßen usw., bei allen Schauplätzen, wo die Vegetation ausgeschlossen ist. Für den Vorplatz des Palastes in „Salome“, für den Burghof in Hofmannsthals „Elektra“ wurden mittels plastischer Ausgestaltung der Mauern, Fenster, Tore, Brunnen usw. dekorative Bilder ge-

schaffen, denen zweifellos eine ungewöhnliche suggestive Stimmungskraft innewohnt. Freilich geriet der Naturalismus der Dekoration schon hier in bedenkliche Widersprüche mit der Beleuchtung, die den natürlichen Forderungen des szenischen Bildes nicht in allen Teilen zu genügen vermochte. So fällt beispielsweise in der Auf-  
führung der „Elektra“ am Deutschen Theater während des größten Teiles des Stückes durch das seitliche Eingangstor des Hofes ein Streif jenes starken rötlichen Lichtes auf die Bühne, womit man die Abendbeleuchtung auf dem Theater vielfach darzustellen sucht. Der Zuschauer aber ist erstaunt darüber, daß dieses rötliche Abendlicht seine Wirkung nur unten in der Höhe des Eingangstores ausübt, während der ganze obere Teil der Bühne, wo doch natürlicherweise dasselbe Licht über die niederen Mauern in den freiliegenden Hof hereinströmen müßte, in vollkommenem Dunkel liegt. Die Technik der Beleuchtung vermag hier der Technik der naturalistischen Dekoration nicht zu folgen.

Außerordentlich schön und stimmungsvoll sind zum größten Teil die engen, winkligen, mit Kanalbauten und Brücken durchquerten Straßenschilder, die für die Berliner Inszenierung des „Kaufmanns von Venedig“ an Reinhardts Theater geschaffen wurden. Die Plastik wirkt hier fast durchweg schön und künstlerisch. Die entsetzlichen Luftsoffiten, die in der üblichen Bühneneinrichtung bei Straßenschildern als obere Abdeckung verwendet werden mußten, sind vollständig vermieden. Eine Verengung des Bühnenausschnittes von oben, der das ganze Bild mit einem ziemlich niederen architektonischen Rahmen umschließt, macht eine besondere Abdeckung des Bildes nach oben durch gemalte Luft usw. entbehrlich.

Wesentlich schwerer gestaltet sich das Problem der plastischen Dekoration, sobald an die Stelle des Innenraumes oder des Architekturbildes die Landschaft tritt, die lebendige Vegetation, Baum und Blume, Wald und Wiese notwendig macht. Hier mußte mit dem System der bisherigen Bühneneinrichtung, das landschaftliche Bilder durch gemalte Prospekte, gemalte Waldbogen, gemalte Busch- und Felsenversatzstücke mehr andeutend als verwirklichend zu versinnlichen suchte, ganz und gar gebrochen werden; von dem, was in das Gebiet der Flächenmalerei gehört, blieb höchstens der

Prospekt, der das Bühnenbild im äußersten Hintergrund abgrenzt; in den meisten Fällen aber wurde auch auf diesen verzichtet und die Bühne statt dessen nach hinten und den beiden Seiten durch den Lufthorizont abgegrenzt. In diesen halbkreisförmigen Bühnenraum ist alles, was die einzelnen Bestandteile der Landschaft bildet: Bäume, Strauchwerk, Felsen, Hügel, Hütten und Berge, in naturgetreuer Plastik, mit praktikablen Stämmen und praktikablem Laubwerk, hineingebaut. Den Bühnenboden bedeckt wirkliches Gras, das in unebenen Linien, in Hügeln und Senkungen, ein Bild des natürlichen Waldbodens zu geben sucht und die dröhnenden Diehlen des Theaterpodiums den Augen und Ohren der Zuschauer verbirgt.

Es ist nicht zu leugnen, daß durch diese Art der Dekorationskunst oft überraschende Bilder von eigenartigem Reiz und äußerst günstige Vorbedingungen für die Kunst des Schauspielers geschaffen werden. Wenn der Graf vom Strahl in Reinhardts Inszenierung des „Räthchen von Heilbronn“ zu Beginn des zweiten Aktes auf dem sanft ansteigenden Rasen eines lieblichen, von einer traulichen Hütte und dunklen Tannen umstandenen Hügellandes, das nach hinten den Ausblick in lachende Gauen gewährt, von grünen Halmen umgaukelt, im Grase liegt, so erhalten die Sehnsuchtsrufe des Ritters nach der von wollüstiger Schönheit triefenden Seele seines Räthchen auf dem Hintergrunde dieses echt deutschen Landschaftsbildes einen Stimmungsreiz von außerordentlicher Kraft. Auch die nächtlichen Szenen vor der Köhlerhütte werden durch die Vorteile, die der hügelige, nach hinten aufsteigende Bühnenboden für die Gruppierungen und Kämpfe der Reifigen gewährt, nach der malerischen Seite entschieden gefördert. In gleichem Maße erweist sich der praktikable Wald des „Sommernachtstraums“, der seit Reinhardts Vorgang auf vielen Bühnen zur Mode geworden ist, mit seinen Stämmen, Wurzeln, natürlichen Baumschaukeln und dem hügeligen, moosigen Waldboden als außerordentlich vorteilhaft für das Herumhuschen und Herumtollen der Elfenwelt. Das Ohr des Hörers wird durch das Dröhnen der Bühnendiehlen nicht aus der zauberhaften Nachtstimmung herausgeschreckt.

Über die Vorteile der neuen dekorativen Einrichtung werden

teuer erkauft durch ihre Nachteile und die Geschmacklosigkeiten, die sie im Gefolge hat. Der Naturalismus dieser plastischen Wälder und plastischen Wiesenbilder verwickelt sich durch die Begrenzung dessen, was auf der Bühne möglich und erreichbar ist, in fortwährende Widersprüche mit sich selbst. Die Waldsoffitten der hergebrachten Bühne sind in dem plastischen Walde selbstverständlich unmöglich. Sie werden durch praktikables Laub ersetzt, das aber nicht etwa, dem oberen Gezweige der Bäume in der Natur entsprechend, in ungleichmäßigen Windungen, in unregelmäßigem, hier höher, dort tiefer sich verbreitendem Geäst von oben die Bühne begrenzt, sondern, genau den Soffitten entsprechend, in regelmäßigen geraden Linien, in gleichen Entfernungen und nach unten wie mit der Schere abgeschnitten aus den Soffittenzügen in das Bühnenbild hereinhängt — eine Einrichtung, die in ihrer Unschönheit und theatralischen Unnatur gegen den Naturalismus des übrigen Bildes auf das grellste absticht und so weit störender wirkt, als die gemalten Waldsoffitten in einem gut komponierten Waldbilde der überlieferten Bühne.

Besonders störend sind die Widersprüche, die sich aus den Eigentümlichkeiten der traditionellen Bühnenbeleuchtung gegenüber dem Naturalismus der Dekoration ergeben. Das Bild des nächtlichen Waldes im „Sommernachtstraum“ wirkt nur dann einigermaßen wahr und zugleich schön, wenn sich die Beleuchtung unter Ausschaltung des üblichen Rampen- und Soffittenlichtes auf ein mattes weißes Effektlit beschränkt, das dem Scheine des Mondes entsprechend von der einen Seite in das Dunkel des Waldes hineinfällt. Durch die Schattenwirkungen der Bäume wird hier ein sehr stimmungsvolles und anmutendes Waldbild erzeugt. Da dieses Bild indessen, vorzüglich geeignet für den Reigen dahinhuschender Waldnymphen, für die langen Dialogszenen der mittleren drei Akte zu dunkel ist, sieht sich die Regie veranlaßt, für den größten Teil der betreffenden Szenen eine hellere Beleuchtung zu wählen, und zwar unter Zuhilfenahme des üblichen Rampen- und Soffittenlichtes. In diesem Falle ist der Eindruck des ganzen Bildes, abgesehen davon, daß die Nachtstimmung verloren geht, durchaus unwahr. Namentlich das Soffittenlicht, das aus den dunklen Wald-

Fronen der Bäume — in ganz unmöglicher Weise — herniederdringt, widerstreitet auf das grellste dem sonstigen Naturalismus des Bildes.

Das eben ist der Fluch des Naturalismus auf der Bühne, daß er die Ansprüche des Zuschauers an die naturgetreue Wahrheit der Dinge immerwährend steigert. Je mehr sich das Bühnenbild der wirklichen Natur zu nähern sucht, desto kritischer wird der Zuschauer, desto schärfer empfindet sein Auge die zahlreichen kleinen und ewig unausrottbaren Widersprüche, die der Vergleich dieser gekünstelten Nachahmung der Natur mit der Wirklichkeit ergibt. In einem stilisierten Bühnenbilde wird auch die stilisierte künstliche Bühnenbeleuchtung nicht als eine störende Inkongruenz empfunden. In Verbindung mit dem Naturalismus der plastischen Landschaftsbilder wirkt die Bühnenbeleuchtung wie unnatürliche, hohle Theatermacherie; aber selbst bei den bedeutendsten Fortschritten der Technik wird es niemals möglich werden, in der Theaterbeleuchtung, die immer und ewig auf Kompromisse angewiesen sein wird, eine photographisch getreue Nachahmung der Wirklichkeit zu erzielen. Die Theaterbeleuchtung sollte also auf jeden Wettkampf mit der Wirklichkeit verzichten und statt dessen danach trachten, durchweg stilisierend und symbolisierend zu wirken.

Zu den zahlreichen Widersprüchen, die die Anwendung plastischer Dekorationen für landschaftliche Bilder mit sich bringt, kommt — noch in höherem Maße belastend — der Mangel an Stimmung, der diesen naturalistischen Bildern der Natur zum großen Teile eigen ist. Es fehlen in dieser nüchternen, künstlich zusammengeleiteten Natur mit ihren kleinen Bäumchen und pappenen Felsen alle zarten und duftigen Farbentöne. Diesen plastischen Landschaftsbildern mit ihrer kleinlichen Naturnachahmung haftet etwas Kindliches an; sie machen den Eindruck der Spielerei, aber nicht den eines Kunstwerkes. Man kann sich, wie ein Kritiker in einem treffenden Vergleich hervorgehoben hat, bei den zierlichen kleinen Bäumchen, die in den künstlichen Rasenboden und auf die kaschierten Pappfelsen aufgesetzt sind, der Erinnerung an die Krippengärtchen nicht erwehren, wie sie unter dem Weihnachtsbaum der Kinder zu sehen sind. Es ist nicht gut, wenn man bei einem Kunstwerk an das Spielzeug der Kinder erinnert wird.

Die Anwendung plastischer Dekorationen für das klassische Drama, das einen häufigen Wechsel des Schauplatzes verlangt, liegt nur da im Bereiche der Möglichkeit, wo die Einrichtung der Drehbühne zur Verfügung steht. Auf der gewöhnlichen Bühne würden die Pausen, die der häufige Umbau der umständlichen plastischen Dekorationen mit ihren zahlreichen Praktikabels beansprucht, eine solche Ausdehnung annehmen, daß die Gesamtzeit der Pausen der Zeit, innerhalb deren gespielt wird, zum mindesten gleichkäme, wahrscheinlich aber sie bedeutend überträfe. Die Verwendung naturalistischer Dekorationen in einem klassischen Drama, das vieler Veränderungen bedarf, ist demgemäß, wenn das künstlerische Genießen nicht völlig zerstört werden soll, durch die Benutzung der Drehbühne bedingt.

Was durch die Drehbühne auf diesem Gebiete geleistet werden kann und vielfach schon geleistet worden ist, verdient die höchste Bewunderung. Namentlich die geradezu geniale Erfindungskraft und das außergewöhnliche künstlerische Können von Ernst Stern in Berlin hat für Reinhardts Deutsches Theater ganz hervorragendes nach dieser Seite geschaffen. Es ist wahrhaft erstaunlich, wie es dem kühnen Kompositionstalent dieses Künstlers gelungen ist, in vielen Fällen vier bis fünf verschiedene und durchweg reizvolle Dekorationen in äußerst glücklicher Kombination in die Drehbühne einzubauen. Freilich stehen dabei die landschaftlichen Bilder durch die unvermeidlichen Widersprüche der naturalistischen Behandlung mit den Gesetzen der Beleuchtung in ihrer künstlerischen Gesamtwirkung meist erheblich zurück gegen die Innenräume und die architektonischen Bilder.

Aber auch bei relativ günstigen Vorbedingungen, also bei Stücken, die nur wenige oder gar keine landschaftlichen Dekorationen verlangen, birgt die Drehbühne für das klassische Drama mancherlei Gefahren in sich. Da die meisten klassischen Stücke, insbesondere die Dramen Shakespeares, im ganzen weit mehr als vier bis fünf verschiedene Dekorationen erheischen, muß die Drehbühne auch während der Vorstellung noch zu wiederholten Malen umgebaut werden. Dies nimmt zum Teil, namentlich da, wo ein tiefes, umständlich aufgebautes Bühnenbild für das Folgende notwendig ist,

eine beträchtliche Zeit in Anspruch. So ist beispielsweise in Reinhardts Inszenierung des „Räthchen von Heilbronn“ nach der Szene am Hollunderbusch eine Pause von einer halben Stunde erforderlich zum Umbau dieses umständlichen plastischen Landschaftsbildes in den freien Platz zu Worms, der ebenfalls eine sehr tiefe Bühne notwendig macht. Da die Szenen des letzten Aktes in der umbarmherzigen Kürzung Reinhardts zusammen kaum länger als eine halbe Stunde spielen, so wird das Stück durch die vorangehende Pause, die so lang ist wie der ganze darauf folgende Schlußteil des Gedichtes, unorganisch in zwei klaffende Hälften auseinandergerissen, die in ihrem gegenseitigen Größenverhältnis in einem schreienden Kontraste stehen. In ähnlicher Weise erfordert der Umbau, der im „Kaufmann von Venedig“ die Straßenbilder der ersten Akte in den Gerichtssaal für den vierten Akt verwandeln muß, inmitten des dritten Aktes des Originals (nach III, 1) eine unverhältnismäßig lange Pause, die das Stück hier sehr willkürlich an ungeeigneter Stelle in zwei Hälften auseinanderreißt.

Der relativ rasche Wechsel, der zwischen den auf der Drehbühne gleichzeitig stehenden Dekorationen vollzogen werden kann, schafft dem Regisseur andererseits manche Vorteile, die nicht von der Hand zu weisen sind. Die rasche Art, wie das Zimmer zu Belmont bei Reinhardts Berliner Inszenierung des Lustspiels in die nebendran gebaute enge venezianische Straße vor Shylocks Haus oder in eine andere Straße verwandelt werden kann, ermöglicht es dem Regisseur, die Szenenfolge des Originals mit ihrem häufigen Wechsel zwischen den zu Belmont und den zu Venedig spielenden Szenen beinahe unverändert beizubehalten, ohne die in den sonstigen Auführungen des Stückes üblichen Zusammenlegungen auseinanderliegender Szenen zu größeren Szenengruppen. Das bietet viele Vorteile für die Wiedergabe des Gedichtes und bringt den Reiz, der in der Kontrastwirkung der Szenen liegt, teilweise sehr wirkungsvoll zur Geltung. Reinhardt geht hier in der Scheidung der einzelnen Szenen so weit, daß er sogar für den kleinen, etwa zwanzig Zeilen umfassenden Auftritt, wo Lancelot sich von Jesüca verabschiedet (II, 3) — eine Szene, die sonst überall in Verbindung mit der umgebenden Szenenreihe auf der Straße vor Shylocks

Hause gespielt wird — eine eigene Dekoration verwendet, und zwar entsprechend den Bühnenanweisungen unserer Ausgaben: ein Zimmer in Shylocks Hause. Eine Verwandlung für diese rasch vorüberhuschende kleine Szene ist an sich gewiß überflüssig und, falls sie vorher und nachher längere Pausen oder gar den Zwischenvorhang notwendig macht, eher störend als fördernd. Auf der anderen Seite ist nicht zu leugnen, daß durch das Milieu des Judenhauses, das hier an einer einzigen Stelle des Stückes dem Zuschauer gezeigt wird: durch das enge, finstere und schmutzige Zimmer, mit seinen hohen, von Jessica nur durch Erklettern der davorstehenden Kisten erreichbaren Fenstern, der Entschluß des Judenmädchens zur Flucht und dessen Berechtigung dem Hörer in einer beinahe suggestiven Weise verständlich gemacht wird. Er fühlt den Druck, den das kalte und finstere Judenheim auf Jessicas lebenslustiges und sinnenfrohes junges Gemüt ausüben muß, und wird über einen immerhin heißen Punkt des Stückes mit großem Geschick von der Regie hinweggeführt. Der hier erzielte Eindruck wird verstärkt durch Reinhardts Inszenierung der Szene, wo Shylock am Abend sein Haus verläßt und von der Tochter Abschied nimmt, und der darauf folgenden Entführung Jessicas durch Lorenzo und seine Freunde (II, 5 und 6). Auch für diese Auftritte wählte Reinhardt in seiner Berliner Inszenierung des Stückes, die seiner späteren am Münchener Künstlertheater weit überlegen war, eine besondere, in den vorangehenden Szenen nicht verwendete Dekoration: eine enge, winklige, mit Brücken und Stiegen verbaute Gasse hinter dem Judenhaus, in die kaum ein Strahl des Tageslichtes zu dringen vermag; ein charakteristisches Bild des Ghettos, das Jessicas Drang nach Freiheit und schönen Christenknaben doppelt begreiflich macht. Es ist ein sehr glücklicher Zug der Regie, daß die ganze Szene zwischen dem unheilahnenden Shylock und seiner Tochter von den aus der weitesten Ferne herflingenden lustigen Weisen des Maskentreibens begleitet wird. In feiner und wirkungsvoller Symbolik werden dadurch die beiden Welten zum Ausdruck gebracht, die sich bekämpfend an Jessicas Seele zerren. Auch die Entführung Jessicas wird abweichend von der Schablone, die durch aufdringliches Maskengetriebe auf der Bühne die Aufmerksamkeit von dem Dialoge

auf störende Außerlichkeiten abzulenken pflegt, in durchaus eigenartiger Weise von Reinhardt inszeniert. Das Maskengewühl selbst wird nur an einer Stelle, wo keine Störung des Dialogs möglich ist, im raschen Vorüberhuschen auf dem hintersten Teil der Gasse sichtbar. Im übrigen wird die Nähe der Masken nur durch die diskret aus der Ferne vernehmbare Musik dem Hörer suggeriert. Die Poesie des Wortes, die sonst meistens in der aufdringlichen Meinerei des Maskentreibens untergeht, kommt hier zu ihrem vollen Recht. In der feinen, ungemein charakteristischen und stimmungsvollen Ausarbeitung dieser Szenen, wie überhaupt in der ganzen szenischen Einrichtung und Anordnung des zweiten Aktes, liegt der hervorragendste individuelle Reiz dieser Inszenierung des „Kaufmanns von Venedig“.

Auch die Belmontszenen sind — wenn man von der verkehrten Auffassung Maroccos und Arragons absehen will — vortrefflich inszeniert und bieten mit ihrer glücklichen Anordnung der Kästchenwahl, mit der malerischen Ausnutzung der das Zimmer umrahmenden Emporgalerie und der prächtigen Belegung der gesamten Komparserie Bilder von außerordentlichem künstlerischem Reiz. Ein vortrefflicher Gedanke von Reinhardt ist es, in der großen Szene von Bassanios Kästchenwahl Porzia und Bassanio bei dem einleitenden Gespräche — entgegen den Bühnenanweisungen und entgegen der Tradition — zuerst allein auf die Bühne zu bringen und alle übrigen Personen erst unmittelbar vor Beginn der Wahl erscheinen zu lassen. Dieses Gespräch, das, sonst in Gegenwart des ganzen Gefolges gesprochen, immer kalt wirkt und mehr oder minder verloren geht, gewinnt durch diese Anordnung einen eigenartigen, intimen Reiz, der ihm sonst auf der Bühne meistens fehlt. Ein Meisterstück der Inszenierung ist endlich die große Gerichtsszene des vierten Aktes, die in ihrer ganzen Anordnung, in der Ausarbeitung des Zusammenspiels, in der lebensvollen Durcharbeitung der Gestalt des Dogen, der, sonst wie eine Pagode auf seinem Stuhle festgenagelt, einen wahren Dunst von Langeweile auszuströmen pflegt, in der sorgfältigen Individualisierung und Belegung der stummen Senatoren des uneingeschränkten Lobes würdig ist.

Daß der „Kaufmann von Venedig“ unter den Klassikerauf-

führungen der Reinhardt'schen Bühnen in erster Linie steht und namentlich die vielgepriesene Vorstellung des „Sommernachtsstraums“ und manche andere an Wert bedeutend übertrifft, ist, abgesehen von den inneren künstlerischen Qualitäten der Vorstellung, auch dem Umstande zuzuschreiben, daß dieses Stück durch seinen besonderen Charakter der Verwendung plastischer Dekorationen in besonderem Maße entgegenkommt. Der „Kaufmann von Venedig“ erfordert in dekorativer Beziehung beinahe ausschließlich Innenräume und architektonische Straßenbilder. Das landschaftliche Element dagegen, das der plastischen Wiedergabe auf das schärfste widerstrebt, beschränkt sich auf den fünften Akt, die Nachtszene im Belmont'schen Garten. Diese Dekoration, die plastische Bäume und wirklichen Rasenboden mit gemalten Zypressen und dem gemalten Meeresprospekt zu einem Ganzen zu verbinden sucht, fällt denn auch gegen die vorangehenden szenischen Bilder bedeutend ab und stört einigermaßen — trotz manches feinen Reizes, den die Regie auch diesem Akt zu geben weiß — die Einheitlichkeit der Vorstellung.

Auch von einer anderen Seite betrachtet, war der „Kaufmann von Venedig“ eine sehr glückliche Wahl, um die Vorteile der Drehbühne und der plastischen Dekoration auf das schönste zur Geltung zu bringen. Die Drehbühne ist der Entfaltung großer, weiter und tiefer Bühnenbilder im ganzen wenig günstig. Das Bestreben, möglichst viele dekorative Bilder gleichzeitig auf der Drehscheibe aufzustellen, und die daraus sich ergebende Notwendigkeit einer möglichst ökonomischen Ausnutzung des Raumes macht bei Straßenbildern die Verwendung enger, winkliger, verbauter Gassen besonders wünschenswert. Dem kommt gerade dieses Stück mit den engen Straßenecken des venezianischen Ghettos in bereitwilliger Weise entgegen.

So vermag Reinhardt hier die Not seiner Bühne mit großem Geschick in eine Tugend umzuwandeln. Denn gerade der malerische Reiz dieser verbauten mittelalterlichen Straßenbilder übt in seiner Inszenierung eine außerordentliche Wirkung aus. Diese Eigenheit seiner Bühne veranlaßt ihn, auch für die einleitende Szene des Stückes, anstatt des großen freien Blickes auf den belebten Marktplatz, den die Theater traditionsgemäß hier zu zeigen pflegen,

eine enge, mehr einem Durchgang gleichende, dem Hauptverkehr fern gedachte Gasse zu wählen. Dies bietet dem Regisseur den Vorteil, das Stück in einer von der hergebrachten Schablone völlig abweichenden Weise zu eröffnen. Anstatt des bunten Volksgetriebes sieht man Antonio, der träumerisch sinnend an einem Pfosten lehnt, allein mit den beiden ihn begleitenden Freunden. Die schwermütig traurige Stimmung des königlichen Kaufmanns gibt den einleitenden Grundakkord für die Dichtung. Alle Komparserie, das belebende Volk mit seinen obligaten Verkäuferinnen, Tänzerinnen, Bettlern usw., fehlt hier und in den übrigen Straßenszenen des Stückes völlig, sehr zum Segen der künstlerischen Wirkung; die Ablenkung der Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf nebensächliche Außersächlichkeiten wird in dankenswerter Weise vermieden. Freilich wird — bei aller Anerkennung für die Feinheit und Eigenheit, womit das Stück bei Reinhardt eröffnet wird — der Zweifel vielleicht berechtigt sein, ob der hier gewählte einleitende Akkord der richtige ist für die Eröffnung eines Stückes, das vom Dichter doch als ein Lustspiel gedacht ist; ob es im Interesse des Gesamteindrucks nicht zu wünschen wäre, daß dem Zuschauer wenigstens an einer Stelle ein Blick in das bunte, heitere, sonnenbeglänzte Treiben der Lagenstadt und seiner jeunesse dorée gegeben werde.

Es liegt auf der Hand, daß der besondere Einfluß, den die Beschaffenheit der Drehbühne und der auf ihr verwendbaren Dekorationen auf die szenische Einrichtung und Anordnung ausübt, nicht in allen Stücken so günstig und wenig nachteilig ist wie im „Kaufmann von Venedig“. Ein bedenklicher Mißstand liegt vor allem darin, daß die Drehbühne mit ihren kunstvoll aufgebauten plastischen Dekorationen nicht bloß auf die Art und Anlage, sondern auch auf die Zahl der zu verwendenden Dekorationen einen beengenden Zwang ausübt. Nicht bloß die außerordentlich hohen Kosten, die umständlichen praktikablen Anlagen, auch die Schwierigkeiten des jeweiligen Umbaues und die unverhältnismäßig großen Pausen, die dadurch notwendig werden, legen der Theaterleitung die Pflicht einer weisen Beschränkung auf das Notwendigste nahe. Aus dieser Rücksicht auf Beschränkung erklären sich Verfehrtheiten wie die, daß im „Räthchen von Heilbronn“ für die beiden Wald-

szenen des zweiten Aktes, die vor der Höhle des Sehmergerichts und die nächtliche Gewitterszene vor der Köhlerhütte — zwei Szenen, die eine völlig verschiedene dichterische Stimmung verlangen — gänzlich unpassenderweise dieselbe Dekoration verwendet wird. Noch schlimmer ist es, daß die Höhle des Sehmergerichts, mit dem das Stück eröffnet wird, im fünften Akt — ein völliger Widersinn! — als die in der Nähe der Strahlburg gelegene Höhle wiederkehrt, in der Gottschalk das arme Käthchen vor den Anschlägen ihrer Feindin geborgen hat. In gleicher Weise wird der freie Platz zu Worms, der Schauplatz des Gottesgerichts, da die umständliche Anlage dieser tiefen Dekoration einen abermaligen Umbau in eine andere tiefe Dekoration unmittelbar vor dem Schluß nicht gestattet, auch für die Schlußszene des Stückes, die im Schloßhof der Strahlburg spielen sollte, verwendet, und so sieht sich der Graf vom Strahl seltsamerweise genötigt, sein Hochzeitsfest, statt in den Hallen der väterlichen Stammburg, auf dem Marktplatz der freien Reichsstadt zu feiern, und Kunigunde muß als gerechte Strafe für ihre Freveltaten neben der ihr zuteil werdenden Enttäuschung auch noch die Unkosten einer nutzlosen Reise nach Worms bestreiten. Man sieht, welche Ungereimtheiten die durch die Drehbühne und den Ausstattungsnaturalismus bedingte Beschränkung der Dekorationen im Gefolge hat. Auch daß der für den Zusammenhang unentbehrliche Monolog des Kaisers, der, wie Reinhardt im Gegensatz zu den Meinungen richtig erkannte, nicht auf den freien Platz des Gottesgerichts verlegt werden kann, sondern unbedingt eine eigene geschlossene Dekoration verlangt, desgleichen das nachfolgende Gespräch zwischen Flammberg und Freiburg, das das Geheimnis von Kunigundens mosaikartiger Zusammensetzung enthüllt, ferner die Szene in Kunigundens Toilettenzimmer: daß alle diese Szenen bei Reinhardt gestrichen werden müssen, hat seinen letzten Grund in dem Zwang der dekorativen Einrichtung, die bei dem umständlichen Aufbau des Wormser Platzes die Verwendung weiterer neuer Dekorationen verbietet. So wurden dem Zwang der szenischen Ausstattung wichtige Bestandteile der Dichtung geopfert, deren Fehlen das Verständnis des Stückes dem uneingeweihten Hörer teilweise völlig unmöglich macht. Die Dichtung wird zur Sklavin eines

äußeren szenischen Zwanges, zur Sklavin der dekorativen Ausstattung, anstatt daß umgekehrt die Dichtung sich die Bühne und die Szene schafft, wie sie ihren Zwecken dienlich ist.

Eine unentbehrliche Vorbedingung für die Verwendung naturalistischer Dekorationen im klassischen Drama bleibt unter allen Umständen die technische Einrichtung der Drehbühne oder der Schiebebühne, d. h. eine Bühneneinrichtung, die es ermöglicht, die Verwandlungen ohne jede störende Pause und, wenn irgend möglich, ohne Anwendung des Zwischenvorhangs zu vollziehen. Selbst die Drehbühne hat bei vielen Vorstellungen an Reinhardts Deutschem Theater den Zwischenvorhang nicht entbehrlich gemacht; muß dieser fallen und nimmt die Verwandlung, wie es häufig geschieht, mehrere Minuten in Anspruch, so werden die Vorteile der Drehbühne mehr oder minder illusorisch.

Ein verwandlungsreiches Stück wird dann unter unablässigen Pausen und störenden Unterbrechungen durch das Fallen des Vorhangs in zahlreiche einzelne Bilder zerhackt; die Akteinteilung und damit die natürliche organische Gliederung des Kunstwerks geht für den Zuschauer verloren. Das Drama löst sich in eine Reihe von Bildern auf, die durch mehr oder minder lange Pausen voneinander getrennt sind, und wird gewöhnlich an der Stelle, wo ein vollständiger oder besonders schwerer Umbau der Drehbühne notwendig ist, durch eine längere, oft halbstündige Pause in zwei Hälften zerteilt. Diese Teilung ist, da sie durch eine äußerliche, die dekorativen Bedürfnisse, bestimmt wird, in den meisten Fällen willkürlich. In diesem Falle wird zum Dramaturgen des Theaters — die Drehbühne! Welcher Schaden aber dem Kunstwerk aus der unablässigen Unterbrechung des Zusammenhanges durch Vorhang und Pausen und aus der völligen Aufhebung der vom Dichter gewünschten Gliederung, der Akteinteilung, erwächst, das ist selbstverständlich für jeden, der eine richtige Vorstellung von dem Wesen des Dramas hat. Das unglückselige, durch die Bestrebungen der Meininger und die zunehmende Ausstattungssucht unserer Illusionsbühne geförderte Prinzip einer unwillkürlich sich zuerst an die Schaulust wendenden Guckkastenkunst, die dem Zuschauer an Stelle des Zusammenhanges des ununterbrochen dahinströmenden

dramatischen Geschehnisses eine Reihe von Guckkastenbildern vor Augen stellt, wird durch die plastischen Dekorationen und den Ausstattungsnaturalismus in das äußerste Extrem geführt und wird dadurch nicht weniger verhängnisvoll, daß die einzelnen Bilder oft eine hohe künstlerische Vollendung zeigen.

Was die Aufführung des klassischen Schauspiels, insbesondere des Shakespeareschen Dramas, verlangt, ist in erster Linie eine ununterbrochene, möglichst pausenlose Wiedergabe des Gedichtes. Gerade hierfür aber bietet die plastisch-naturalistische Bühnenausstattung die denkbar größten Schwierigkeiten. Da sich die Art der Ausstattung überdies in erster Linie für Innenräume und architektonische Bilder, sehr wenig aber für landschaftliche Dekorationen eignet und da gerade das klassische Drama hohen Stiles eine Fülle landschaftlicher Bilder notwendig macht, ist für eine wirkliche Förderung des klassischen Dramas von der plastischen Bühnenausstattung wenig Heil zu erhoffen. Das Wichtigste aber ist, daß das Stildrama selbst, das mit naturalistischer Kunst nicht das entfernteste gemein hat, seinem ganzen Wesen nach dem naturalistischen Bühnenbilde widerstrebt.

Das Drama hohen Stiles verlangt auch in seiner dekorativen Ausstattung nach großen und einfachen Linien, es verlangt nach einer großzügigen Stilisierung des Bühnenbildes. Das schien auch Reinhardt zu erkennen, als er bei seiner Berliner Inszenierung des „Wintermärchens“ — wenigstens in der ersten Hälfte des Stücks — zum erstenmal mit stilisierten Hintergründen arbeitete. Nach derselben Richtung, nach Vereinfachung und Stilisierung, geht das ganze Streben unserer Zeit, das sich, wie es in der Dichtung den Naturalismus glücklich überwunden hat, in gleicher Weise auch aus dem Naturalismus der Ausstattungskunst zu erlösen sucht.