

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

Die neue Münchner Shakespeare-Bühne

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

Die neue Münchner Shakespeare-Bühne.

Den Zwischenvorhang hat Karl von Perfall als den indirekten Urheber der 1889 durch seine Initiative von Savits und Lautenschläger geschaffenen Münchner Shakespeare-Bühne bezeichnet. Der Zwischenvorhang, mit anderen Worten: das schwere Problem der szenischen Verwandlung bildete auch den Ausgangspunkt für die Bestrebungen, die zwanzig Jahre später zur Erneuerung jener Bühneneinrichtung führten, zur Schaffung der sogenannten „Neuen Münchner Shakespeare-Bühne“, die mit einer Neueinstudierung von „Coriolan“ am 22. März 1909 zum erstenmal ins Leben trat.

Das Problem, in verwandlungsreichen Stücken, vor allem also in dem Drama Shakespeares, den Schauplatz in rascher und geräuschloser Weise zu verändern, ist ein Problem, mit dem unsere Bühne unablässig und meist in erfolgloser Weise zu ringen sucht. Der Zwischenvorhang, der das Drama in zahlreiche kleine Teile zerstückelt und die organische Gliederung des Kunstwerks vernichtet, waltet noch immer seines stimmungsmordenden und illusionsgefährlichen Amtes, und der Schaden, den er ausübt, wird dadurch nicht erheblich geringer, daß man die Verwandlungspause dank den Fortschritten der Technik da und dort wohl zu verkürzen vermag. Die offene Verwandlung bei verdunkelter Bühne, durch die man auch neuerdings den Zwischenvorhang wieder zu verdrängen suchte, hat vielfach vortreffliche Dienste geleistet und sich bei guter Technik an mancher Stelle glänzend bewährt. Aber auch diese Art der Verwandlung hat, selbst wenn ihr die Vorteile einer Drehbühne zur Verfügung stehen, ihre großen Schattenseiten. Insbesondere hat die offene Verwandlung in dem Münchner Hoftheater, das aus polizeilichen Gründen niemals vollkommen verdunkelt werden darf, gegen mancherlei Schwierigkeiten anzukämpfen.

Da konnte es nicht erstaunen, daß man sich gerade in München der bestechenden Vorzüge seiner verdienten Shakespeare-Bühne erinnerte. Konnte doch kein Zweifel darüber herrschen, daß die Schwierigkeiten, die der eigentümliche technische Bau des Shakespeareschen Dramas mit seinen zahlreichen Veränderungen des Schauspielplatzes dem modernen Theater bereitet, von keiner anderen Bühneneinrichtung bis jetzt in so glänzender Weise überwunden worden waren, wie von der Münchner Shakespeare-Bühne.

In der Form allerdings, wie sie unter Perfalls Leitung von Savits und Lautenschläger seiner Zeit ins Leben gerufen worden war, konnte die Münchner Shakespeare-Bühne bei einem Versuche ihrer Erneuerung in unseren Tagen nicht mehr wohl übernommen werden. Denn vieles daran war veraltet und unmodern, vieles daran war inkonsequent und unvereinbar mit dem System, das dieser Bühneneinrichtung zu Grunde lag. Durch die Konzessionen an die Illusionsbühne, zu denen man sich nach den ersten rühmlichen Versuchen mit „König Lear“ hatte verführen lassen, hatte man sich dem leitenden Gedanken des neuen Bühnensystems entfremdet und den Vorwurf gerechtfertigt, den man mit der Bezeichnung der Münchner Shakespeare-Bühne als einer „Zwittererschöpfung“ gegen sie erhoben hat.

Zu einer Zwittererschöpfung war die Münchner Bühne vor allem durch die Einführung des systematisch ebenso verfehlten wie künstlerisch wenig geschmackvollen Laubrankenbogens geworden. Dieser Laubrankenbogen, der den stabilen Palastbau der Vorderbühne in allen Fällen zu verdecken hatte, wo der Prospekt der Hinterbühne eine freie Landschaft vorstellte, vernichtete den leitenden Gedanken des neuen Systems. Denn die neue Bühne sollte eine stilisierte Idealbühne sein, wo an Stelle der vollkommenen realistischen Illusion die bloße dekorative Andeutung zu treten hätte. Nur der Prospekt der Hinterbühne sollte diese Andeutung geben. Der stabile Palastbau aber mußte während des ganzen Stückes unverändert bleiben und den symbolischen Charakter dieser Bühne zum Ausdruck bringen; die Vorderbühne war ein neutraler Raum, der seinen Charakter jeweils nach der dekorativen Andeutung des Hintergrundes veränderte.

Dieser leitende Gedanke der Bühnenreform wurde noch mehr als durch den Laubrankenbogen durch die weitere Neuerung gefährdet, daß man vielfach auch vor dem Palastbau einen Prospekt herabließ und die eigentümliche Physiognomie der Shakespeare-Bühne damit verwischte. Dadurch, daß man die Zahl der Szenen, für die ein Prospekt vor dem Palastbau herabgelassen wurde, nach und nach sehr erweiterte, gewöhnte man sich daran, überhaupt eine jede Szene des Stückes vor einem bestimmten dekorativen Hintergrunde gespielt zu sehen; die Szenen, die einfach vor dem Palastbau mit geschlossenem Vorhang spielten, fielen beinahe völlig fort. So hatte sich die Shakespeare-Bühne, entgegen ihren ursprünglichen Intentionen, in mancherlei Inkonssequenzen und Widersprüche verwickelt.

Veraltet vom Standpunkt der heutigen Bühnentechnik sind die dekorativen Hintergründe, mit denen man die Hinterbühne damals ausstattete. Die Prospekte der alten Shakespeare-Bühne zeigten zum größten Teile die verfehlte perspektivische Malerei der früheren Schule mit den bekannten Verkleinerungen, wie sie mit der Gestalt des Schauspielers unvereinbar sind. Die Nachteile dieser Art der Malerei störten das Auge hier um so mehr, als die Bühne durchweg auf jede Tiefe verzichtete. Wollte man also die alte Shakespeare-Bühne in einer den Forderungen der Gegenwart entsprechenden Form von neuem ins Leben rufen, so handelte es sich vor allem um zweierlei: es mußten in erster Linie die Inkonssequenzen beseitigt werden, durch die man den leitenden Gedanken der ursprünglichen Shakespeare-Bühne bis zur Unkenntlichkeit entstellte hatte; die Vorderbühne mußte durchweg ihren neutral-symbolischen Charakter bewahren; die Andeutung einer dekorativen Ausstattung mußte sich auf die Hinterbühne beschränken. Zweitens mußte diese dekorative Ausstattung der Hinterbühne unter Benützung der Erfahrungen der neuesten dekorativen Technik in einer den Ansprüchen der Gegenwart genügenden Weise weiter entwickelt werden.

Dieser Weg, die Verbindung der alten Shakespeare-Bühne mit den Errungenschaften des Münchner Künstlertheaters, war schon in einer Vorstellung von Shakespeares „Maß für Maß“, die im Dezember 1908 im Münchner Residenztheater in Szene ging, beschritten worden. Mit den Vorstellungen von „Was ihr wollt“

und Kogebues „Deutschen Kleinstädtern“ hatte das königliche Residenztheater auch die szenische Einrichtung und Ausstattung des Münchner Künstlertheaters in seine eigenen Räume herübergenommen. Für dieselbe Bühne und nach denselben Prinzipien wurde auch „Maß für Maß“ nach den künstlerischen Entwürfen von Julius Diez in München ausgestattet. Was diese Aufführung von den übrigen, die das Münchner Künstlertheater bisher gebracht hatte, unterschied, war die Einführung eines Zwischenvorhangs, der sich hinter den beiden grauen Türmen, den seitlichen flankierungen der Künstlertheaterbühne, schließen und öffnen konnte. Indem sich dieser Vorhang schloß, wurde in dem Raume, den der Vorhang und die beiden Türme begrenzten, eine Art von Vorderbühne gewonnen, die — analog der Vorderbühne der Shakespeare-Bühne — für eine ganze Reihe kleinerer Szenen zu verwenden war. Während hier gespielt wurde, konnte der hintere Teil der Bühne für die dekorativen Bilder hergerichtet werden. Indem das Spiel fortwährend wechselte zwischen Szenen, die vor dem Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrunde der Hinterbühne vor sich gingen, wurde es möglich, die einzelnen Akte, wie auf der Shakespeare-Bühne, ohne jede Verwandlungspause darzustellen. Der große Vorteil, den diese Bühneneinrichtung bot, schuf die Möglichkeit, das Stück beinahe ohne jede Veränderung nach dem Originale zu spielen. Der Umstand, daß ein Teil des Stückes auf einer neutralen dekorationslosen Vorderbühne, ein anderer Teil auf einem durch die Dekoration angedeuteten bestimmten Schauplatz vor sich ging, wurde keineswegs als ein Mangel empfunden. Im Gegenteil: der Wechsel zwischen beiden Arten der Szenen verlieh der Aufführung einen eigenartigen Reiz: die wichtigeren Szenen, die den eigentlichen Mittelpunkt des Stückes bilden, wurden durch ihren dekorativen Hintergrund besonders hervorgehoben; die Szenen auf der Vorderbühne, die vor dem einfachen grau-blauen Tone des Vorhangs die geschmackvoll gekleideten Figuren äußerst wirksam zur Geltung brachten, traten dagegen mehr in den Hintergrund.

Daß es gerade bei Shakespeare durchaus statthaft und möglich ist, eine ganze Reihe von Szenen ohne dekorative Ausstattung vor

einem bloßen Vorhang zu spielen, steht außer Zweifel. Denn die Bühne, für die Shakespeare schrieb, entbehrte nach allem, was wir wissen, der Dekorationen, und neben Szenen, die für einen ganz bestimmten Schauplatz gedacht sind, stehen sehr viele andere, die an keine konkrete Örtlichkeit gebunden, eine rein neutrale Bühne voraussetzen. Alle Szenen dieser Art, zu denen fast durchweg die bei Shakespeare so häufigen kleinen Zwischenszenen gehören, können auch auf der heutigen Bühne ohne Schaden auf einer dekorationslosen, bloß von einem Vorhang begrenzten Bühne gespielt werden.

So konnte sich in „Maß für Maß“ gleich die Eingangsszene des ersten Aktes, der Abschied des Herzogs von Angelo und Escalus, auf der kurzen Vorderbühne vor dem Vorhang abspielen. Für die folgende Straßenszene, die 1, 2 und 3 umfaßte, öffnete sich der Vorhang und zeigte in einem charakteristischen Bilde das ausgelassene Treiben von Frau Überleys Tüngern vor einer zweifelhaften Schenke der Vorstadt. Die vierte Szene des Aktes, die Unterredung des Herzogs mit Bruder Thomas, spielte wieder vor dem Vorhang, die folgende fünfte im Kreuzgang des Nonnenklosters. Die beiden Szenen dieses Aktes, die sich durch ihre dekorative Ausstattung dem Auge des Zuschauers besonders eindringlich einprägten, die Szene vor dem Bordell und die Klosterszene, brachten symbolisch das Milieu des Stückes, in seinen charakteristischen Gegensätzen, zur Anschauung.

In ähnlicher Weise ließen sich auch die übrigen Akte des Stückes ordnen.

Es zeigte sich als wünschenswert, nun auch im Hoftheater, der eigentlichen Pflegestätte des klassischen Dramas in München, eine Bühneneinrichtung ins Leben zu rufen, die der eigentümlichen Technik des Shakespeareschen Dramas gerecht wurde.

Dem Plane, zu diesem Zweck eine neue Shakespeare-Bühne ins Leben zu rufen, die geeignet wäre, die Vorteile der alten Münchner Shakespeare-Bühne mit den neuesten Errungenschaften der szenischen Technik zu vereinigen, kam in fördernder Weise das Modell einer derartigen Bühne entgegen, das Julius Viktor Klein schon vor einer Reihe von Jahren aus eigener Initiative entworfen hatte.

Gemeinsame Beratungen über dieses Projekt, das sich auch des fördernden Beifalls des verstorbenen Generalintendanten Albert von Speidel erfreute, führten zu der Ausführung der neuen Shakespeare-Bühne, die ihm März 1909 mit der Aufführung von „Coriolan“ zum ersten Mal in die Praxis trat.

Wie bei der von Lautenschläger und Savits geschaffenen Reformbühne von 1889 wurde auch bei der neuen Bühne an dem leitenden Prinzipie dieser Einrichtung, der Zweiteilung des Bühnenraumes in eine Vorder- und eine Hinterbühne, festgehalten. Wie dort ist die Vorderbühne durch einen stabilen architektonischen Bau begrenzt, der eine Art von Vorhalle bildet und der, im Gegensatz zur alten Shakespeare-Bühne, während der ganzen Vorstellung unverändert bleibt. Die seitlichen Ausgänge dieser Vorderbühne bestehen aus zwei der Architektur entsprechenden hohen Torausgängen, die mit abnehmbaren Vorhängen versehen sind. Diese Vorhalle selbst ist in einfachen und möglichst indifferenten architektonischen Formen gehalten, in mattem Grau, dem das Blau des Vorhangs entspricht, der die Vorderbühne nach hinten, den mächtigen Torauschnitt der Vorhalle deckend, abgrenzt. Nach oben ist die Vorderbühne durch einen massiven Plafond überdeckt, der nach Belieben in höhere oder niedrigere Lage verschoben werden kann. Den Torauschnitt der Säulenhalle flankieren zu beiden Seiten zwei dorische Säulen, die hinter dem Vorhang liegen — und je nach dem Charakter des Bühnenbildes — entfernt werden können.

Drei Stufen führen hinter dem Vorhang, der die Vorderbühne abschließt, zu der erhöhten Hinterbühne, die im Gegensatz zu der neutralen Vorderbühne mit dekorativen Hilfsmitteln arbeitet. Sie hat nur eine relativ geringe Tiefe und kann bei der Darstellung von Innenräumen und Architekturbildern, gleich der Vorderbühne, mit einem massiven Plafond überdeckt werden. Wird bei geöffnetem Vorhang auf der Hinterbühne gespielt, so bleibt das Spiel der Darsteller entweder auf diese beschränkt — in diesem Falle bildet die Vorhalle der Vorderbühne gewissermaßen nur das verengte Proszenium der Hinterbühne — oder aber: es wird der gesamte Bühnenraum in den Kreis der Darstellung hineingezogen — in diesem Falle wird der neutralen Vorderbühne durch die dekorative An-

deutung der Hinterbühne ein bestimmter örtlicher Charakter aufgeprägt.

Auf das halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorgebaute Proszenium der alten Shakespeare-Bühne wurde bei der neuen Bühneneinrichtung verzichtet. Dieses vorgebaute Proszenium, das — in entfernter Anlehnung an die altenglische Volksbühne — dem Zwecke dienen sollte, den Schauspieler dem Publikum näher zu bringen und zwischen beiden eine engere Beziehung anzubahnen, wurde mit Recht zu allen Zeiten energisch angegriffen. Es war im Grunde nur gelehrte Altertümelei, die den Schauspieler, wenn er sich überhaupt dazu bestimmen ließ, das Proszenium zu betreten, dazu verführte, direkt zum Publikum zu spielen, die damit einem der wichtigsten Grundsätze der heutigen Schauspielkunst, dem Prinzip der Intimität, widerstrebte und die Vorstellung, die unsere heutige theatralische Kunst beherrscht, daß die Szene eine dem Zuschauer ferngerückte Welt für sich bedeutet, zerstörte.

Die neue Shakespeare-Bühne teilt den wichtigsten Vorzug der alten Lautenschlägerschen Bühne: sie schafft die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung des dramatischen Kunstwerks, ohne jede störende Pause und ohne Anwendung eines Zwischenvorhangs. Geräuschlos öffnet und schließt sich der Vorhang, der die Vorderbühne begrenzt. Wird auf dieser gespielt, so wird während dessen die Hinterbühne für die nächste dekorative Szene umgebaut.

Für die dekorative Ausstattung der Hinterbühne selbst wurden die Grundsätze der neuesten Bühnentechnik und die Errungenschaften des Münchner Künstlertheaters verwertet. Es wird durchweg mit möglichst geringer Bühnentiefe gearbeitet. Der Hintergrund selbst wird möglichst einfach gehalten, die unmöglichen perspektivischen Verkleinerungen der früheren Dekorationsmalerei werden vermieden. Bogen, Kulisse und Soffitte sind ausgeschaltet.

Bei Architekturbildern wird fast durchweg mit plastischen Dekorationen gearbeitet. Bei Landschaftsbildern bildet die hintere und seitliche Begrenzung der Lusthorizont; ein Vordergrund, einige Bäume in Form von Versatzstücken geben der Landschaft in einfachster Weise ihr charakteristisches Gepräge.

Es war ein leichtes, auch „Coriolan“, in ähnlicher Weise, wie

es bei „Maß für Maß“ im Residenztheater geschehen war, szenisch in der Weise zu ordnen, daß das Spiel fortwährend zwischen Szenen auf der dekorationslosen Vorderbühne und solchen auf der Hinterbühne wechseln konnte. Der erste Akt, der in fünf szenische Gruppen gegliedert wurde, begann mit der ersten Volksszene auf einem freien Platze Roms, der in der einfachen, aber großzügigen Ausstattung der Hinterbühne seinen dekorativen Hintergrund erhielt. Als zweite Szene folgte vor dem Vorhang der erste Auftritt des Aufidius (I, 2), als dritte auf der Hinterbühne in einem altrömischen Gemache das Gespräch der Frauen in Marcius' Hause (I, 3), dann vor dem Vorhang, mit Auslassung der beiden vor Corioli spielenden Kampfszenen (I, 4 und 5), die in ihrer naiven Schilderung gewaltiger kriegerischer Ereignisse für die heutige Bühne nicht zu brauchen sind, die Szene, die Cominius auf dem Marsche zeigt (I, 6). Dann zeigte der geöffnete Vorhang das landschaftliche Bild des Schlachtfeldes, und es folgten, unter Benutzung von charakteristischen Einzelheiten aus den ausgefallenen Auftritten vor Corioli, die Szenen 8, 10 und 9.

Der zweite Akt begann auf dem freien Platze des ersten Aktes, wo sich die Gespräche des Menenius mit den Volkstribunen und der Einzug Coriolans in die Vaterstadt entwickelte. Damit Zeit für den Umbau der Hinterbühne aus der Straße in das Innere des Kapitols (II, 2) gewonnen werde, wurde mit dem Abgang Coriolans („Sort, aufs Kapitol!“) der Vorhang geschlossen, und das folgende Gespräch der Tribunen, das keines bestimmten dekorativen Hintergrundes bedarf, auf der Vorderbühne gespielt. Nach der Senats Sitzung, die dann an dritter Stelle des Aktes folgte, schloß sich der Vorhang wieder, und während die Hinterbühne wieder in die Straße verwandelt wurde, führten die drei Bürger ihre spaßhafte Unterhaltung über die Vielfarbigkeit ihres Wizes vor dem Vorhang (II, 3, Anfang), der sich erst wieder beim Auftritt Coriolans für dessen Konsulatswerbung auf der Straße öffnete. Der Akt schloß mit dem Abgang Coriolans, und die folgende Unterhaltung der Tribunen mit den Bürgern wurde nach dem glücklichen Vorbilde Devrients in den Anfang des dritten Aktes gezogen. In diesem umrahmten die Straßen- und die Forumszene (III, 1, 3) in des

Forativer Ausstattung die in der Mitte stehende Szene in Coriolans Hause, die vortrefflich vor dem Vorhang gespielt werden konnte. Im vierten Akte wurde zwischen der Szene vor dem Tore (IV, 1 und 2), in der Coriolan der Vaterstadt den Rücken kehrt, und den Szenen zu Antium in der Vorhalle von Aufidius' Hause (IV, 4, 5) die kleine Szene auf der Landstraße, wo der Römer und der Volsker sich begegnen (IV, 3), für die Vorderbühne eingeschoben. Diese kleine Szene, die an sich wohl entbehrlich ist und deshalb auch ausnahmslos dem Rotstift zum Opfer fällt, diente hier dem Zweck, für den dekorativen Umbau der Hinterbühne Raum zu schaffen. Künstlerisch ist die kleine Szene insofern reizvoll, als sie, wie Vischer mit Recht hervorhebt, ein Vorspiel zu Coriolans Tat bietet (der Römer ist ein Überläufer) und in vortrefflicher Weise zu den Vorgängen in Antium überleitet. Der fünfte Akt brachte in dekorativer Ausstattung die große Szene im volskischen Lager und die Schlussszene in Antium; die Szenen dieser beiden Akte, die in Rom vor sich gehen, wurden vor dem Vorhang gespielt.

Auch in dieser Vorstellung wurde der Umstand, daß sich ein Teil der Szenen vor dekorationslosem Hintergrunde abspielte, nicht als ein Mißstand empfunden. Im Gegenteil: der Wechsel zwischen beiden Arten der Szenen gab die Möglichkeit, die wichtigsten Teile des Stückes durch die dekorative Umrahmung, die sie erhielten, auch äußerlich in besonders wirksame Beleuchtung zu rücken, während das Sekundäre mehr in den Schatten trat. Diese Art der Inszenierung bietet dem Regisseur die Möglichkeit, Licht und Schatten in unauffälliger Weise zu verteilen. Indem sich in den beiden letzten Akten nach Coriolans Abschied von der Heimat alle Szenen, die in Rom vor sich gehen, auf der dekorationslosen Vorderbühne abspielten, wurde dem Zuschauer in symbolischer Weise vor Augen geführt, wie mit der Person des Helden das ganze Schwergewicht des Werkes in seiner zweiten Hälfte von der römischen Seite in das volskische Lager herüberfällt.

Auf alle Fälle bietet diese Art der Shakespeare-Inszenierung den einen großen Vorteil, daß sie durch die Beseitigung aller störenden Verwandlungspausen den Zuschauer im Banne der Dichtung festhält und für die Aufführung selbst eine ganz bedeutende Ersparnis

an Zeit bedeutet. „Coriolan“, eines der umfangreichsten Shakespeareschen Stücke — es zählt ca. 3392 Verse — konnte, mit dementsprechenden Kürzungen versehen, aber doch ohne irgend eine störende Auslassung und mit mehr Text, als er in den meisten Fällen geboten wird, in dem Zeitraume von drei Stunden bewältigt werden.

Noch in höherem Grade kamen die Vorteile dieser Art der Inszenierung der Vorstellung von „König Johann“ zugute, der im April 1909 als zweites Stück auf der neuen Shakespeare-Bühne in Szene ging. Die Bühneneinrichtung selbst wurde für diese Ausführung in einigen Punkten verändert. Man beseitigte die Stufen, die Vorderbühne und Hinterbühne in dem antiken Drama trennten, und legte beide Bühnenfelder auf dieselbe Höhe; ebenso wurden die beiden Säulen, die den Torauschnitt des Palastbaues seitlich begrenzen, entfernt. Beide Einrichtungen, die für die Bühnenbilder der altrömischen Tragödie vortreffliche Dienste geleistet hatten, erwiesen sich als weniger günstig für das, was in der mittelalterlichen englischen Historie zu leisten war. In der szenischen Ausstattung der Hinterbühne wurde eine noch größere Einfachheit und Stilisierung angestrebt. Bei allen Innenräumen wurde der Hintergrund durch einen einfachen Vorhang abgegrenzt; im Palastzimmer des Königs durch einen kostbaren Vorhang, vor dessen andersfarbigem Mittelstreifen sich der Thronszitz erhob; in dem Gefängnis des Prinzen Arthur durch einen einfachen Vorhang, vor dem als einzige Möblierung ein plumper altertümlicher Holztisch mit dementsprechenden Stühlen seinen Platz fand. Indem die Blendungszone in die Abendstunde gelegt wurde, konnte dem Gemach, das völlig im Dunkel lag und nur von der einen Seite durch ein fahles Mondlicht erhellt war, als einzige weitere Lichtquelle eine auf dem Tische stehende qualmende Kerze gegeben werden. Das Dunkel des Gemachs mit seinem eintönigen schwarzen Hintergrund, aus dem die Gestalten Huberts und Arthurs wie gespenstische Schatten hervortauchten, gab der Szene mit den einfachsten Mitteln einen Stimmungsakkord von eigenartigem Reiz und verstärkte ihre unheimlich-grausige Wirkung. In ähnlicher Weise suchte man die übrigen szenischen Probleme des Stückes zu lösen.

In den Szenen vor Angers wurde der Hintergrund einzig durch die hohe praktikable Stadtmauer mit dem breiten Eingangstor gebildet, in den Schlachtszenen des dritten und letzten Aktes gaben einige wenige Baumstämme vor dem Lufthorizont, unterstützt durch die Künste der Beleuchtung, die gewünschte Stimmung. Die Inszenierung von „König Johann“ ging insofern einen Schritt weiter, als sie die Akteinteilung vollkommen beseitigte und das Stück ohne Pausen, mit einer einzigen größeren Unterbrechung nach der Blendungsszene (IV, 1), spielen ließ.

Ein ähnlicher Versuch war auf Alois Brandls Anregung schon in Weimar bei einer Aufführung von „Richard II.“ gemacht worden (1906). Damals hatte man jede Unterbrechung des Spieles vermieden und das ganze Werk in einem Zuge abgespielt. Die allgemeine Übermüdung, die sich damals auch bei dem leistungsfähigen Publikum des Shakespeare-Tages einstellte, ist für jenen Versuch nicht empfehlend gewesen; es ist begreiflich, daß er zu keinen Wiederholungen des Experimentes reizte, so interessant dies an sich auch sein mochte. Es ist wünschenswert und notwendig, daß dem Publikum wenigstens an einer Stelle Zeit zur Erholung und Wiederauffrischung des Geistes zu neuer Empfänglichkeit gegeben werde.

Aus der Beseitigung der Akteinteilung sollte man kein allgemein gültiges Prinzip für die Aufführung Shakespeares ableiten wollen. Sie wird vielleicht für dieses oder jenes Werk des Dichters zu empfehlen sein; für viele andere dagegen ist sie sicher fehlerhaft. Wenn sich aber ein Stück des Dichters dazu eignet, ohne Akteinteilung gespielt zu werden, so ist dies „König Johann“. Der lose dramatische und theatralische Bau dieser episch gearteten Historie wird überdeckt, wenn sich diese Szenen ohne jede Unterbrechung hintereinander abspielen. Die Schwächen des Stückes, namentlich in seiner ersten Hälfte, kommen dem Zuschauer auf diese Weise weit weniger zum Bewußtsein, als wenn sich nach dem ersten Akte mit seinem Mangel an jeglicher dramatischen Spannung und nach den schwachen und vielfach marionettenhaft wirkenden Angers-Szenen des zweiten Aktes der Vorhang zu mehr oder minder langen Aktpausen herabsenkt. Spielt sich das alles pausenlos hintereinander

ab, so findet der Zuschauer keine Zeit zur Kritik an dem, was ihm als schwach erscheint, er bleibt unausgesetzt im Banne der Dichtung, aus dem er erst mit deren wirkungsvollster Szene, der zwischen Hubert und dem gefangenen Prinzen, entlassen wird. In gleicher Weise gewinnt der zweite Teil, wenn die Szenen der beiden letzten Akte ohne jede Unterbrechung hintereinander gespielt werden. Die Akteinteilung selbst ist für dieses Werk ohne jede Bedeutung.

Entsprechend der Stilisierung der neuen Shakespeare-Bühne mußte auch die Darstellung, vor allem die Anordnung der Massenszenen, eine starke Stilisierung erstreben. Für die Anhäufung von großen Massen, wie sie auf der tiefen Illusionsbühne in großen Ensembleszenen üblich ist, bot die fast durchweg ziemlich schmal und reliefartig gehaltene Shakespeare-Bühne keinen Raum. Auch hier mußte sich der Zuschauer mit der bloßen Andeutung begnügen. An Stelle der hundert und darüber, die in „Coriolan“ als Bürger die Bühne zu bevölkern pflegen, mußten 15 – 20 Spieler die Masse des römischen Volkes repräsentieren. In der lärmendsten Volksszene des Stückes, der von Coriolans Verbannung, waren alles in allem nicht mehr als 30 Bürger auf der Bühne. Durch eine Beschränkung der Mittel in den vorangehenden Akten konnte noch immer die Steigerung, die für die Verbannungsszene wünschenswert ist, erzielt werden. In einzelnen Szenen genügten die fünf sprechenden Bürger als die symbolischen Vertreter des Volkes.

Noch weiter konnte die Stilisierung in „König Johann“ gehen, da hier an keiner Stelle eigentliche Massenwirkungen verlangt werden. Daß die Schlachtszenen gewinnen, wenn das eigentliche Gefecht unter Vermeidung aller unnötigen Bühnenkämpfe völlig hinter die Szene verlegt wird, ist selbstverständlich. Aber auch in den Szenen vor Angers konnte die ganze kriegerische Begleitung der beiden streitenden Monarchen auf einige wenige Ritter beschränkt werden. Je mehr man diese Szenen durch ein Aufgebot großer Massen, durch kriegerisches Gefolge aller Art geschichtlich und realistisch wahr zu gestalten sucht, desto deutlicher weist man auf die Unnatur und realistische Unmöglichkeit dieser Gespräche hin, die unmittelbar vor dem Tore, in der unmittelbaren Nähe der feindlichen Stadt, geführt werden. Setzt man an Stelle der realistischen

Ausführung die symbolische Andeutung, so ist der Zuschauer geneigt, auch die Vorgänge selbst symbolisch aufzufassen und verzichtet darauf, sie unter dem Gesichtspunkt realistischer Wahrscheinlichkeit zu betrachten.

Auch der Vorstellung von „Julius Cäsar“, die als dritte im Dezember 1909 auf der neuen Shakespeare-Bühne in Szene ging, kamen die eigentümlichen Vorteile dieser Bühneneinrichtung zustatten. Sie ermöglichte es, die drei gewaltigen ersten Akte der Tragödie, mit Beschränkung der beiden Aktpausen auf ein Minimum, ohne jede Unterbrechung innerhalb des Aktes durchzuspielen. Die dritte Szene des ersten Aktes, die nächtliche Gewitterszene, wurde vor den Vorhang gelegt. Die Vorderbühne stellte in diesem Falle eine Art von gedeckter Durchgangshalle vor, in die das Gewitter nur durch die beiden seitlichen Ausgänge hereinleuchtete. Die langen Gespräche zwischen Cicero und Casca und diesem und Cassius werden in solcher szenischen Anordnung wesentlich glaubhafter, als wenn die Sprechenden, wie es auf der Illusionsbühne üblich ist, während der ganzen Szene auf offener Straße allen Unbilden des Gewitters ausgesetzt erscheinen. Zugleich gab die Verwendung des Vorhangs die Möglichkeit, die Hinterbühne währenddessen für die Gartenszene bei Brutus umzubauen; diese konnte ohne Unterbrechung folgen und den ersten Akt mit dem charakteristischen kleinen Auftritt des Ligarius in wirkungsvoller Weise schließen. Durch die veränderte Akteinteilung schloß sich die ganze Exposition, die Entwicklung der Verschwörung bis zu ihrem Abschluß, zu einem mächtigen Ganzen im ersten Akt zusammen. Der zweite Akt war ebenfalls dreiteilig gegliedert: auf die Szene in Cäsars Hause folgte vor dem Vorhang der Monolog des Artemidorus und das Gespräch zwischen der besorgten Porzia und Lucius, dann auf der Hinterbühne die große Kapitolszene mit Cäsars Ermordung. Diese Szenen, die sich zeitlich unmittelbar aneinander anschließen, sollten auch auf der Bühne nicht auseinandergerissen werden. Dem dritten Akt blieb, als leuchtender Mittelpunkt des Werkes, ausschließlich die Forumszene vorbehalten. Auch die beiden letzten Akte fügten sich zwanglos diesem System der Inszenierung ein. In eine neue Phase der Entwicklung trat die Shakespeare-Bühne

mit der Neueinstudierung des „Hamlet“ im Februar 1910. Die Tragödie wurde hier zum erstenmal entgegen dem bestehenden Brauche im Kostüm der Renaissance, der Zeit der Entstehung des Werkes, gespielt. Der architektonischen Umrahmung der Vorderbühne, die sich in ihren einfachen Linien und Tönen für die Römerdramen vorzüglich eignete, wurde durch einige entsprechende Ornamente der Charakter der Renaissance gegeben; der die Vorderbühne abschließende Vorhang in Goldbronze verlieh dieser einen wärmeren und intimeren Charakter. An einzelnen Stellen, so in der Kirchhoffszene wurde die Vorderbühne durch eine diskrete Ausschmückung mit Monumenten und Grabplatten mit dem Friedhof der Hinterbühne in höherem Grade zu einem einheitlichen Ganzen verbunden, als es bisher der Fall gewesen war.

Für die Vorstellung des „Timon von Athen“, die im September 1910 zum erstenmal in Szene ging, konnte die Shakespeare-Bühne mit geringfügigen Abweichungen wieder in der Form verwendet werden, in der sie den beiden Römer-Tragödien gedient hatte.