

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

Kilian, Eugen

München, 1905

Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte.

In einem unter dem 19. März 1890 von dem damaligen Leiter des Münchener Hoftheaters, Karl von Perfall, an die Bühnen versandten Rundschreiben berichtete dieser über die bisherige Entwicklung der seit dem 1. Juni 1889 auf seine Veranlassung ins Leben getretenen neuengerichteten Münchener Schauspielbühne. Er warf einen Rückblick auf das bis dahin Erreichte und Geleistete und gab Rechenschaft über verschiedene Neuerungen, die bei der bevorstehenden Erstaufführung des Götz von Berlichingen auf der neuen Bühne am 24. März 1890 erstmals verwendet werden sollten.

In diesem Rundschreiben betonte Perfall ausdrücklich, daß er die Münchener Reform keineswegs als ein bloß dem Dienste Shakespeares gewidmetes Unternehmen betrachtet wissen wolle, und wies deshalb den für die neue Bühne gebräuchlichen Namen einer Shakespeare-Bühne als eine unrichtige Bezeichnung zurück. Indes vermochte diese Verwahrung des Münchener Intendanten nicht zu verhindern, daß die neue Bühne, trotz der baldigen Erweiterung ihres Repertoires nach der Seite von Werken, die nicht von Shakespeare stammten, in der Hauptsache doch unter dem Namen der Shakespeare-Bühne weiterlebte, eine Anschauung, die im wesentlichen auch durch die fernere Entwicklung und Geschichte der Münchener Reform bestätigt wurde. Wie die neue Bühne mit der Aufführung eines Shakespeareschen Werkes — König Lear — ins Leben getreten war, so bildeten auch fernerhin die Stücke des Briten den eigentlichen Grundstock ihres Repertoires. Von den 121 Vorstellungen, die vom 1. Juni 1889 bis zum 24. November 1892 unter Perfalls

Leitung auf der neucingerichteten Bühne in Scene gingen, fielen 71 auf die Darstellung von 10 verschiedenen Shakespeareschen Stücken¹⁾, während sich die übrigen 50 Vorstellungen auf 9 Werke der deutschen, spanischen und ungarischen Literatur vertheilten.

Als endlich unter dem Nachfolger Perfalls die neue Bühneneinrichtung nach mehr als zweijähriger Pause, im Januar 1895, mit der Aufführung von *Was ihr wollt* von neuem unerwartet ins Leben trat, wurden diese und die folgenden Aufführungen auch von amtlicher Seite, im Gegensatz zu der Meinung ihres Gründers, als Vorstellungen „auf der Shakespeare-Bühne“ angekündigt.

Die Gedanken und Erwägungen, die zur Gründung der Münchener Reformbühne geführt hatten, waren nur zum kleinen Theile neu. Verwandte Anschauungen waren schon in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Romantik, in den Bestrebungen von Ludwig Tieck und später in denen von Karl Immermann zu Tage getreten.

Es ist bekannt, daß Tieck als Wortführer der romantischen Schule in seinen Bemühungen, Shakespeare in würdiger Gestalt auf das Theater zu bringen, von dem obersten Grundsatz ausging, daß die Werke des Briten in möglichst unveränderter Form, ohne Kürzungen und ohne irgendwelche Eingriffe in Bau und Scenensfolge des Stückes, auf der Bühne vorzuführen seien.

Er befand sich mit diesen Forderungen in bewußtem Gegensatz zu Goethe, der sich noch 1815 in seiner Abhandlung *Shakespeare und sein Ende* mit aller Entschiedenheit gegen das „Vorurteil“ wendete, „daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten.“ Später scheint Goethe seine Ansichten in diesem Punkte geändert zu haben. In einer Besprechung von Tiecks dramaturgischen Blättern erwähnt er billigend, daß dieser für die „Einheit, Untheilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares“ eintrete und ihn „ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende“ auf das Theater gebracht wissen wolle. Daß er vor zehn Jahren der entgegengesetzten

Meinung gewesen sei, erklärt er damit, daß er damals vorwiegend als praktischer Bühnenleiter der Aufführung Shakespearescher Stücke gegenübergestanden sei. „Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden.“

Indem Tieck die Shakespeareschen Dramen so aufgeführt wissen wollte, wie sie aus der Hand des Dichters hervorgegangen waren, mußte ihm die scenische Einrichtung des modernen Theaters mit seinem dekorativen Aufwand als ein störender Mißstand erscheinen. Die zahllosen Verwandlungen vor allem, die auf dem altenglischen Theater dank der Naivetät und Phantasie seines Publikums nur leiser Andeutungen bedurften, mußten der Aufführung derselben Stücke auf der modernen Bühne schwer zu überwindende Hindernisse in den Weg legen. Tieck sprach es geradezu aus, daß er „jenem älteren Gerüste, welches Shakespeare und seine Zeitgenossen besaßen“, den Vorzug gebe vor unserm Theater. Er hielt es für möglich, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne Malerei und Dekoration gänzlich zu verbannen. Er war der Ansicht, daß erst eine so gestaltete Bühne Shakespeare zu seinem vollen Rechte verhelfen und zugleich die Wirkungen des Schauspielers beträchtlich erhöhen werde. „Dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, diese Werke auf einem verständig eingerichteten Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, und erst dann würden wir ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen, wenn wir uns einmal eine der seinigen ähnliche Scene wiederherstellten.“

An zahlreichen Stellen seiner Dramaturgischen Blätter kommt Tieck auf diese Gedanken zurück.

Seine Vorschläge aber sind im wesentlichen auf dem Papiere geblieben. Nur einer seiner Wünsche, und zwar ein längst gehegter Lieblingswunsch, sollte sich dem Alternden erfüllen. Als Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1840 zur Regierung kam und den Dichter von Dresden an seinen Hof berief, da wurde ihm von Seiten des kunststimmigen Fürsten ein Auftrag, dessen Ausführung bis dahin als ein Werk der Unmöglichkeit gegolten

hatte: er sollte den Sommernachtstraum zum erstenmal auf die deutsche Bühne bringen.

Mit jugendlicher Begeisterung ergriff der ergraute Meister die schwierige Aufgabe und leitete persönlich die ganze Inszenierung des Stückes. So kam es am 14. Oktober 1843 im königlichen Schlosse zu Potsdam zu jener denkwürdigen Aufführung, die Seodor Wehl, als Augenzeuge des weihvollen Abends, in anziehender Weise geschildert hat.²⁾

Man hatte das System der alten Shakespeare-Bühne in freier Weise benutzt, indem man beispielsweise im Walde die Laube Titantias in den Mittelgrund legte, gleichsam als die kleinere Mittelbühne des altenglischen Theaters, die sich je nach Bedarf schließen oder öffnen konnte. Zu deren beiden Seiten führten treppenartige Aufgänge zu einer oberen Bühne, die mit der Vorderbühne zusammen ein einheitliches Waldbild vorstellte. Im übrigen hatte man an Dekorationen und Maschinerien nichts gespart, um mit jeder Hülfe moderner Technik den zauberhaft-phantastischen Charakter des Elfenstückes möglichst wirksam zur Geltung zu bringen. Es ist leicht begreiflich, daß sich gerade für den Sommernachtstraum, der seinem Charakter gemäß eine gewisse reiche phantastische Ausstattung notwendig macht, die Einfachheit des altenglischen Theatergerüstes am wenigsten als empfehlenswert erwies.

Aus diesem Grunde ist die Aufführung des Sommernachtstraums von 1843 nicht maßgebend für das, was Tieck im allgemeinen für die Darstellung Shakespearescher Dramen erstrebte. Seine Absicht, mehrere andere Schauspiele des großen Dichters für die Berliner Bühne einzurichten, ist mehrfacher Hindernisse wegen unausgeführt geblieben. Wir sind somit bei den Reformbestrebungen Tiecks im wesentlichen auf die betreffenden theoretischen Äußerungen seiner Schriften angewiesen.

Es ist schwer, sich nach dem, was Tieck in seinen Dramaturgischen Blättern hierüber geäußert hat, ein klares Bild davon zu machen, wie die neue Bühne aussehen sollte. Die meisten seiner diesbezüglichen Aussprüche sind ziemlich allgemein gehalten. Nur soviel ist zu erkennen, daß Tieck die nach seiner Ansicht

ebenso unmalerische wie undramatische Tiefe der modernen Bühne beanstandete und statt dessen ein Theater zu sehen wünschte, das die doppelte Breite besäße, und dadurch Alles, so zu sagen, ins Profil zöge, was sich sonst dem Zuschauer en face präsentierte.³⁾ An Stelle der umständlichen, nach Tieck's Meinung zeitraubenden und für die Handlung schwer zu verwertenden Bewegungen von hinten nach vorn und umgekehrt, sollten die weit mehr malerischen und sachentsprechenden Bewegungen von und nach den Seitenflügeln treten. Der Spielraum selbst sollte durch Verkürzung der Tiefe dem Zuschauer näher gerückt werden. Es liegt in diesen Gedanken zugleich der Versuch einer Annäherung an das antike Theater, wo ja auch die gewaltige Breite der Bühne in keinem Verhältnisse stand zu der außerordentlich geringen Tiefe des Spielraums.

Im allgemeinen könnte man nach den Ausführungen der Dramaturgischen Blätter den Eindruck gewinnen, als habe Tieck selbst keine recht klare Vorstellung davon gehabt, wie die neu einzurichtende Bühne, das Medium zwischen dem Shakespeare'schen Theater und der modernen Bühne, aussehen solle; um so mehr, als des Dichters Aeußerungen Widersprüche zeigen bei der Frage, ob Dekorationen überhaupt zu verwenden oder völlig zu verbannen seien. Und doch wäre dieser Schluß irrig. Tieck hat sich in seiner Phantasie vielmehr ein ganz bestimmtes, bis in alle Einzelheiten ausgeführtes Bild der Bühne geschaffen, wie sie ihm als Ideal für die Darstellung Shakespeare'scher Stücke vorschwebte. Die Beschreibung dieser Bühne findet sich in des Dichters köstlicher Novelle: Der junge Tischlermeister, die, abgesehen von ihrem dichterischen Reize eine wahre Fundgrube des wertvollsten dramaturgischen Materiales ist.

Die Novelle spielt in ihrem größten Teile auf dem Gute eines Barons von Elsheim in Franken. Leonhard, der junge Tischlermeister, von frühesten Jugend in inniger Freundschaft mit dem Baron verbunden, hat diesen auf sein ländliches Besitztum begleitet, um ihm bei Ausführung eines längst gehegten Lieblingswunsches behülflich zu sein: eine Darstellung von Goethes Götz von Berlichingen durch Dilettanten in Scene zu setzen.

Der Plan wird verwirklicht, in dem alten Rittersaal des herrschaftlichen Hauses wird eine Bühne errichtet, und Götz von Berlichingen, von Freunden und Insassen des Gutes dargestellt, schreitet mit schwerem Eisenschritt über die Bretter.

Die Schilderung dieser Götz-Aufführung gehört zu den anziehendsten und interessantesten Teilen des Buches und gibt dem Dichter Gelegenheit zu wundervollen Auseinandersetzungen über Goethes Drama, dessen Verwendbarkeit für die Bühne und seine Darstellung. Ein wahrhaft herzerfrischender Humor überströmt diese ganze Schilderung.

Der Aufführung des Götz beschließt man eine zweite theatrale Darstellung folgen zu lassen. Die Wahl fällt auf Shakespeares Was ihr wollt. Zum Zweck dieser Aufführung werden an der im Rittersaal aufgerichteten Bühne zahlreiche wesentliche Veränderungen vorgenommen, oder besser: es wird eine völlig neu eingerichtete Bühne hergestellt.

Zunächst wird das Theater, das bis jetzt die Hälfte des länglichen Raumes einnahm, in die volle Länge des Saales gelegt, so daß es ein breiteres Proscaenium erhält und die Zuschauer der Bühne näher sitzen. In der Mitte der Bühne, nur wenige Fuß hinter der Proscaeniumslinie, also etwa in der Höhe der ersten Kulisse, werden zwei Säulen aufgerichtet, die oben bei zehn Fuß Höhe einen ziemlich breiten Altan tragen. Die Säulen stehen auf drei breiten Stufen, die die Tiefe des Proscaeniums noch mehr verengen und den ganzen Spielraum in eine breitere Vorderbühne und eine schmalere Mittelbühne teilen. Es zeigt sich auch hierin das Streben, „die Spieler ganz in den Vordergrund, in die Nähe der Zuschauer zu drängen.“ Die drei Stufen führen zu der kleineren Mittelbühne hinauf, die zuweilen mit einem Vorhang verdeckt, zuweilen offen ist; sie stellt nach Gelegenheit Feld, Höhle oder Zimmer dar. In Was ihr wollt ist sie beispielsweise die Stube, wo die Junker ihr Wesen treiben, später die Gartenlaube, in der Tobias, Christoph und Fabio den Monolog Malvolios belauschen. Der obere Altan, der für Shakespeare und seine Zeitgenossen unentbehrlich war, zu dem rechts und links breite Stufen von der Vorderbühne hinaufführen,

herr-
von
stellt,
den
gibt
ngen
und
über-
her-
auf
rung
eiche
wird
des
ales
Zu-
nur
höhe
oben
Die
Pro-
n in
ilen.
den
drei
eilen
nach
sollt
ben,
den
ake-
chts
ren,

soll für die Aufführung von *Was ihr wollt* nicht verwendet werden.

Die Vorzüge dieser dem altenglischen Theater nachgebildeten Bühne werden auseinandergesetzt, und weiter dargelegt, wie die moderne deutsche Bühne von den Franzosen übernommen worden sei, und wie deren Theater für ihre Tragödien und Lustspiele, wo nur wenige Personen sprechen, vollkommen angemessen gewesen sei. „Wir Deutschen“, heißt es weiter, „haben jetzt dieses konventionelle, eng begrenzte Schauspiel wieder aufgegeben; nun paßt uns die aufgenommene Bühne nicht, diese alte englische oder europäische Form ist vergessen, und wir quälen uns daher höchst unkünstlerisch mit Dekorationen, bauen in den Zwischenakten Zügel und Festungen auf, Galerien und Terrassen, und fühlen, wie Text und Theater sich gegenseitig hindern, miteinander streiten, Alles schwierig, zeitraubend, ungeschickt herauskommt, und der Regisseur sich erleichtert fühlt, wenn er einmal wieder ein Drama einrichtet, in welchem ohne Holzböcke und aufgelegte Bretter, ohne Balkons und Festungswälle gespielt werden kann. Dieses ältere Theater aber, welches wir hier im Kleinen nachahmen, spielt in jeder Scene selber mit, es darf sogar zu den Hauptpersonen gerechnet werden, es erleichtert auch jedem Auftretenden sein Spiel, es hilft ihm, es unterstützt ihn, er steht nicht verlassen in einem wüsten leeren Viereck, sondern kann sich geistig und körperlich allenthalben anlehnen und wie ein Gemälde in seinen Rahmen treten. Wollen wir den Shakespeare nun wirklich aufführen, ohne ihn zu entstellen, so müssen wir damit anfangen, uns ein Theater einzurichten, das dem seinigen ähnlich ist.“

Die Bekleidung und Ausstattung der Bühne geschieht durch Vorhänge; diese verdecken die Mittelbühne und öffnen oder schließen sich nach Bedarf. Für die kleinere Mittelbühne selbst soll die Hinterwand ebenfalls aus Seide oder Tuch bestehen, so daß Dekorationen damit völlig überflüssig werden. „Indessen können wir einzelne Stücke von Wald, Feld und Garten drinnen aufstellen, um manche Scenen noch bestimmter anzudeuten.“ Wie aus einer andern Stelle deutlich hervorgeht, ist dies so zu ver-

stehen, daß für die meisten Szenen, die bei geöffneter Mittelbühne spielen, gemalte Prospekte deren Hinterwand bilden sollen.

Ein Vorhang, der die Vorderbühne von dem Zuschauerraum abschließt, ist entbehrlich; es soll nur dafür gesorgt werden, daß sich die Bühne durch Verzierung geschmackvoll und nicht allzu störend mit dem übrigen Saale verbinde. Der grelle Abschnitt, der die Bühne im modernen Theater vom Schauspielhause trenne, wird als „völlig unkünstlerisch und barbarisch“ bezeichnet. Mit Unrecht setze man einen Vorzug darcin, „daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen.“

Auf der in solcher Weise eingerichteten Bühne kommt Shakespeares *Was ihr wollt* zur Aufführung. Beim Beginn des Stückes ist die kleinere Innenbühne mit rotseidenem Vorhang verdeckt. Die Treppen sind mit farbigen Decken verkleidet, so daß man sich unter dem Schauplatz denken kann, was man will. „Und wo spielt denn diese erste Scene im Original? Im Zimmer, Saal, Vorhof? Die Bühne, um sich nicht zu oft in poetischen Werken zu widersprechen, müßte eben fast immer nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abforderte, welchen zufälligen Raum sie eben darstelle.“

Das Stück wird eingeleitet durch die Ouverture zu Belmont und Constanze, die von den auf dem oberen Altane „in heiterer und bunter Tracht“ versammelten Musikern ausgeführt wird. Nach Beendigung der Symphonie tritt unten auf der Vorderbühne der Herzog auf, geleitet von Pagen und einigen Musikern, die auf Blasinstrumenten die Introduction zu einer Arie Belmonts vortragen. Die Melodie wird auf einen Wink des Herzogs noch einmal wiederholt, bis dieser sie plötzlich ungeduldig unterbricht und mit dem Dialoge beginnt. Der Erzähler fährt fort: „Als der Herzog mit seinem Gefolge abgegangen war, zog sich der rote Vorhang unten von der kleineren Bühne zurück, und man erblickte drinnen im beschränkten Rahmen ein Bild, das eine Aussicht auf Feld und See gab, klar und täuschend von Lampen erleuchtet, die seitwärts und unsichtbar in der Tiefe angebracht waren. Aus dieser inneren Bühne trat nun Viola

mit dem Kapitän des Schiffes die drei Stufen hinunter und sprach vom Lande, wo sie sich befanden.“

Als die Beiden abgehen, schließt sich der Vorhang der Mittelbühne wieder, und auf dem neutralen Schauplatz der Vorderbühne trifft Tobias mit Maria zusammen; indem Christoph Bleichenwang sich dazu gesellt, entwickelt sich die erste der komischen Szenen (I, 3). Nach deren Schluß erscheint auf demselben Schauplatz Viola in männlicher Tracht und wird zu Olivia als Liebesbote gesendet. Unmittelbar daran schließen sich das Gespräch zwischen Maria und dem Narren, das Auftreten Olivias mit Malvolio und die Reihe der folgenden Szenen, die den ersten Aufzug im Originale schließen. Da keine Verwandlungen nötig sind, wird das ganze Stück in einem Zuge ohne jede Pause abgespielt. Auf den kleinen Monolog Olivias, der bei Shakespeare den Schluß des ersten Aktes bildet, folgt alsbald die Scene zwischen Antonio und Sebastian, wofür sich der Vorhang der Mittelbühne wieder öffnet und die frühere Aussicht auf Feld und Meer zeigt.

Die kleine Zwischenscene zwischen Viola und Malvolio (II, 2), die sich bei geschlossenem Vorhang abspielt, benutzt man dazu, dahinter auf der Mittelbühne Tische und Stühle für die folgende Trinkscene zu richten. Als sich der Vorhang nach Violas Monolog wieder geöffnet hat, steigen Tobias und Christoph die drei Stufen hinan, setzen sich auf die Sessel und sind nun mit dem Narren, der dazutritt, „wie in einem behaglichen Zimmer“. Auch Malvolio steigt im folgenden von der Vorderbühne die Stufen hinauf zu den Zechern. Besonders komisch wirkt es, als Malvolio, wütend über seinen Mißerfolg bei jenen, mit Feierlichkeit und unterdrückter Wut die drei Stufen herabschreitet und sich noch einmal nur mit halbem Blicke umsieht, bis sein Profil vorn im Seiteneingang verschwindet.

Daran schließt sich die Scene zwischen dem Herzog und Viola (II, 4), die vor dem geschlossenen Vorhang spielt. Beim Abgang des Herzogs öffnet sich die innere Bühne wieder, und es folgt die große Gartenscene, wo Malvolio in die ihm gelegte Salle geht (II, 5). Tieck beschreibt die Einrichtung dieser Scene:

„Die letzte Hinterwand der kleineren Bühne war grün, wie Ge-
sträuch und Baum; hier standen sie von den freien Säulen ver-
deckt, und noch mehr von einzelnerm Gebüsch und dünnen
Bäumchen, die sie selbst fast unbemerkt hinter den Säulen hervor-
ziehen konnten. Durch diese Einrichtung war es nicht nur
möglich, daß sie gesehen wurden, so oft ihr Stichwort es er-
forderte, sondern es tat auch eine sehr komische Wirkung, wenn
die zornigen und lauernden Gesichter auf Augenblicke sich zeigten
und dann wieder hinter dem Grün verschwanden, indessen etwas
tiefer unten, aber ihnen nahe, Malvolio gestikulirte und
keinen Argwohn hegte, daß man ihn in dieser Nähe beob-
achtete“.

Ueber die scenische Anordnung in den drei letzten Akten
enthält die Erzählung keine Angaben. Das Stück wird genau
nach der Scenensolge des Originals zu Ende gespielt. Den
Schluß bildet wie bei Shakespeare der Epilog des Narren, der
nach dem Abgang der übrigen Personen sein launiges Lied
singt, dazwischen die Trommel rührt und pfeift und auch einige
komische Tänzersprünge nach jeder Strophe anbringt. —

Wer diese Schilderungen Tieck's liest, wird sofort an die
Bühnenreform erinnert, die neuerdings zu München in Gestalt
der dortigen Shakespeare-Bühne ins Leben trat. Eine genauere
Prüfung zeigt, daß nicht nur die Grundgedanken und Prinzipien,
von denen Tieck ausging, dieselben sind wie die der Münchener
Bühnenreform, sondern daß auch die technische Ausführung der
Bühne und ihre praktische Verwendung bei dem von Tieck ge-
schilderten Theater und bei der neu eingerichteten Münchener
Schauspielbühne im wesentlichen dieselbe ist.

Hier und dort sucht man eine Bühne herzustellen, die die
Vorzüge des einfachen altenglischen Theaters besitzt, ohne die
Errungenschaften der Dekorationsmalerei vollkommen zu ent-
behren. Hier wie dort ist der grundlegende Gedanke das Prinzip
der Zweiteilung des Spielraums, dessen Teilung in eine größere
Vorderbühne und eine kleinere Mittel- oder innere Bühne. Hier
wie dort ist man bestrebt, den Spielraum dem Zuschauerraum
näherzurücken, indem man sowohl der Vorder- als der Mittel-

bühne nur geringe Tiefe giebt. Hier wie dort ist die Mittelbühne um drei Stufen über den vorderen Spielraum erhöht und wird von diesem durch eine stabile Dekoration getrennt, deren mittlere Oeffnung den Durchblick nach der inneren Bühne gestattet. Bei Tieck hat diese Dekoration die Gestalt eines Säulenbaus, der einen breiten Altan trägt, bei der Münchener Bühne besteht sie aus dem stabilen Palastbau, der die Vorderbühne abschließt. Hier wie dort bleibt das Aussehen der Vorderbühne immer dasselbe, sie ist durch Vorhänge bekleidet; die Mittelbühne wird durch einen Vorhang, der sich öffnen und schließen kann, von dem vorderen Raume getrennt. Hier wie dort werden für die Mittelbühne Dekorationen verwendet, indem deren Hinterwand durch einen gemalten Prospekt gebildet wird.

Ebenso stimmt die Art und Weise, wie dieser Spielraum verwendet wird, bei beiden Bühneneinrichtungen in allen wesentlichen Zügen überein. Bei Tieck sowohl, wie bei der Münchener Reformbühne wird gewechselt zwischen Spiel auf der Vorderbühne mit geschlossenem Mittelvorhang und Spiel auf der Mittelbühne, nachdem deren Vorhang sich geöffnet hat; bloß mit dem Unterschiede, daß Tieck, wie es scheint, von der ausschließlichen Verwendung der Vorderbühne als neutralem Schauplatz einen viel ausgedehnteren Gebrauch machen wollte, als dies in München geschieht, wo weitaus die meisten Scenen mit Benutzung der Mittelbühne spielen. Bei Tieck wie auf dem Münchener Theater bleibt das Spiel in den Scenen, die bei geöffnetem Vorhang vor sich gehen, nicht auf die Mittelbühne beschränkt, sondern die Personen treten im Laufe des Dialogs die Stufen herab, so daß alsdann der ganze Bühnenraum in Verwendung ist. Dort wie hier benutzt man kleine Zwischen-scenen, die auf der Vorderbühne spielen, während dessen die Mittelbühne für die folgende Scene mit Requisiten *ic.* herzurichten.

Noch ein anderes Moment findet sich bei der von Tieck beschriebenen Bühne, dessen Uebereinstimmung mit einer Einrichtung der Münchener Reformbühne vielleicht am meisten in die Augen fällt.

Nach der Aufführung von Was ihr wollt werden auf dem Liebhabertheater des Elsheimischen Gutes als dritte Vorstellung Schillers Räuber zur Darstellung gebracht. Auch für dieses Stück wird die neu eingerichtete Bühne verwendet. Dabei ist für die Szenen, die mit Benutzung der Mittelbühne spielen, eine wichtige Neuerung getroffen. Zur Schlußscene des zweiten Actes, wo der Prospekt der Mittelbühne Wald darstellt, wird bemerkt: „Man hatte die freien Säulen mit bemalten Baumstämmen verhängt; so war die innere Bühne nun wie eine Felsengrotte, die Stufen, von grünen Gebüsch umstellt, erschienen wie Gebirgssteige, Schluchten oder Hohlwege, der Balkon oben zeigte sich als eine Berghöhe“. Etwas Ähnliches geschieht in der Waldscene des vierten Actes: „Auch jetzt bewährte sich die Bühne als sehr bequem und brauchbar, denn man hatte die Säulen durch gemaltes Mauerwerk verhängt; eine scheinbar mächtige Eisentür verschloß die innere kleine Bühne; aus dieser kam nun, nachdem Karl Moor den Turm geöffnet hatte, der alte Graf wie ein Gespenst hervor“.

Den hier erwähnten Dekorationsstücken, Bäumen und Mauerwerk, mit denen der Säulenbau verhängt wird, entspricht bei der Münchener Bühne der sogenannte Laubrankenbogen, der über den stabilen Vorbau in allen Szenen herabgelassen wird, wo der Prospekt der Mittelbühne eine freie Gegend darstellt. Der Grund für diese Einrichtung ist bei Tieck wie bei der Münchener Bühne derselbe: wegen des störenden Gegensatzes der Säulen und des Torbaus zu dem landschaftlichen Hintergrund der Mittelbühne wird diese Architektur mit entsprechenden Dekorationsstücken verhängt und dadurch ein einheitliches Bühnenbild hergestellt.

Der scenischen Einrichtung der neuengerichteten Münchener Bühne war somit in allen wesentlichen Punkten durch die Tiecksche Phantasiebühne vorgebaut.

Es war Tieck nicht vergönnt, seine Gedanken über die Reform der Theaterscenerie verwirklicht zu sehen. Abgesehen von jener ersten Aufführung des Sommernachttraums, wo wenigstens im einzelnen die Formen der altenglischen Bühne zu

neuem Leben erweckt wurden, sind Tiecks Vorschläge Theorien geblieben und haben keinen merklichen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Theaters ausgeübt.

Nur ein Mann hat den vereinzelt Versuch gewagt, die dramaturgischen Winke und Andeutungen des Jungen Tischlermeisters in Praxis umzusetzen: dies war Karl Immermann in Düsseldorf. Mit warmer Begeisterung nahm er Tiecks Gedanken und künstlerische Anschauungen in sich auf und zeigte sich in seinen dramaturgischen Bestrebungen von ihnen beeinflusst.

Auch er glaubte in der architektonischen Gestalt der modernen Bühne einen Mißstand zu erkennen; er klagte, die Theater seien hoch und tief, statt breit und kurz zu sein; er fand es wünschenswert, daß wie bei der altenglischen Bühne, wie im antiken Theater durch das Bindeglied der Orchestra, so auch bei uns ein engerer Conner zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne bestehe. Durch die Kluft des Orchesters sitze der Zuschauer im modernen Theater dem Schauplatz der Handlung zu fern und werde dem Gedicht entfremdet. Darin, daß im altenglischen Theater „die Zuschauer die Handlung unter sich vorgehen sahen“, glaubte er einen Hauptvorteil jener Bühne zu erkennen.

Von diesem Gedanken ausgehend, entwarf Immermann den Plan eines Theaters, wo der Spielraum, der nur von geringer Tiefe ist, von den Zuschauerreihen in einem großen Halbkreis umgeben wird. Die Hinterwand des Spielraums bildet ein festes Holzgerüst mit mehreren Stockwerken; dieses hat in der Mitte unten eine weite Oeffnung, die durch einen Vorhang verschließbar ist und zu der kleineren Innenbühne führt. Der eigentliche Spielraum auf der Vorderbühne hat dadurch die Gestalt eines Kreissegments, an dessen Bogenseite die Zuschauer sitzen. Die Spielenden, die sich auf der Vorderbühne bewegen, stehen somit gewissermaßen mitten unter den Zuschauern.

Wer Immermanns Zeichnung in seinen Reisebriefen betrachtet, dem wird unwillkürlich das in gleicher Weise und in derselben Absicht halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorge-

baute Proscenium der Münchener Bühne in Erinnerung gerufen. Dieses vorgerückte Proscenium kann geradezu als die praktische Ausführung von Immermanns Entwurf betrachtet werden.

Die dramaturgischen Ausführungen des Jungen Tischlermeisters brachten dann wohl den Gedanken in Immermann zur Reife, für eine von Düsseldorfer Künstlern veranstaltete Dilettantenaufführung von Was ihr wollt im Jahre 1840 die Tieck'sche Shakespeare-Bühne ins Leben zu rufen.

Immermann hob dabei hervor, die neue Bühne entsage allen Ansprüchen auf die Täuschung, die man Naturwahrheit nenne; sie ruhe auf dem Grundsätze, daß im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache sei; sie wolle nichts weiter sein, als ein leicht andeutendes Gerüst. Sie verzichte auf Verwandlungen, die die Phantasie mehr verwirrten, als belebten und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhängen. Sie stelle den Szenenwechsel nur dadurch her, daß sie sich in zwei Teile zerlege, nämlich in den vorderen breiten Raum, der Freies darstelle, und den hinteren kleinen, durch einen Vorhang verschließbaren, auf Stufen erhöhten Raum, der zu den Szenen, die in einem Innern vorgehen, benutzt werde.

Hier lag ein charakteristischer Unterschied zwischen dem von Immermann gebauten Gerüste und der Tieck'schen Bühne. Während die Mittelbühne bei Tieck in erster Linie bei solchen Szenen in Verwendung kommen sollte, die als Prospekt eine freie Gegend verlangten, diente sie bei Immermann allen Auftritten, die in einem Innern spielten, wogegen die Vorderbühne „Freies“ darstellte. Immermann wünschte die illyrische Küstenlandschaft dekorativ anzudeuten. Deshalb ließ er rechts und links von den äußeren Türen, die von beiden Seiten der kleinen Bühne angebracht waren, breitere Tore aufstellen, durch die man einerseits den Park, andererseits den Hafen erblicken konnte. Dadurch wurde der Vorderbühne im Gegensatz zu der Saal-Architektur der kleinen Bühne der Charakter einer Straße oder eines freien Platzes aufgedrückt.

Immermann hebt in seinen Schriften die großen Vorteile

hervor, die die Aufführung des Lustspiels auf dieser Bühne gewährt habe. Durch den symbolisch andeutenden Charakter des Bühnengerüstes sei die Selbsttätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern erweckt worden. Die geringe Tiefe der Bühne habe bewirkt, „daß die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüt und Geist in unmittelbarem Kontakt blieb“. Die Breite der Scene habe das Arrangement der Chor- und Lauscescenen erleichtert und alles dessen, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich näherte; überall habe sie klare, lichte Gruppen gegeben. Durch die Teilung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne sei eine beständige sichtliche Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung eingetreten: die Handlung habe sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer bewegt, um aus diesem wieder in das Haus zu dringen. So habe man wirklich zuweilen das innerste Leben des Gedichtes pulsiren gesehen.

Besonders rühmend weiß Immermann hervorzuheben, wie beispielsweise die Scenen, die dem ersten Zusammentreffen Violas und Olivias (I, 5) vorangehen, durch die neue scenische Einrichtung zur richtigen Geltung gekommen seien. Während der Scene zwischen Olivia, Malvolio und dem Narren, die auf der Mittelbühne im Zimmer gespielt habe, sei vorn auf der großen Bühne Viola mit Maria aufgetreten und habe dieser mit stummem Spiel angedeutet, daß sie bei ihrer Herrin angemeldet sein wolle. Als Maria dies tat, sei Tobias aus der Seitentüre der kleinen Bühne hervorgetaumelt, Viola brüsk den Weg vertretend. Später sei dann Malvolio herabgekommen, habe den betrunkenen Junker weggedrängt u. u. Während dieses stummen Spieles auf der Vorderbühne wurde die Dialogscene auf der inneren Bühne weiter gespielt, so daß das Auge des Zuschauers durch diese Anordnung die Scene im Hause und gleichzeitig die auf der Straße davor spielenden Vorgänge genießen konnte. Immermann fügt hinzu: „Auf solche Weise kamen hier die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattierungen von grillenhafter Schönheit, fecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus,

Völlerei, Subretten-Mutwillen und Narrenspäß alle zutage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geschlossenen Zimmer vorgehen, und vieles nur in der Erzählung eintreten würde, zum größeren Teile verloren gehen mußten. Zu wünschen wäre, daß einmal eine größere deutsche Bühne den hier von Dilettanten gemachten Versuch nachahmte“.

Dieser Wunsch Immermanns ist wenigstens für jene Zeit — nicht in Erfüllung gegangen. Die von ihm inscenierte Auf- führung von Was ihr wollt blieb ein Unikum und reizte keine öffentliche Bühne zur Nachahmung⁴⁾. Erst in jüngster Zeit war es dem Münchener Theater vorbehalten, die von Tieck be- schriebene Shakespeare-Bühne, wenn auch ohne ihr Vorbild zu kennen, von neuem ins Leben zu rufen und weiter zu entwickeln.

Die erste Anregung zu der Münchener Bühnenreform gab ein im Jahre 1887 in der Münchener Allgemeinen Zeitung erschienener Aufsatz von Rudolph Genée: Die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen⁵⁾. Genée erhob darin energischen Protest gegen den immer mehr auf unsern Bühnen überhandnehmenden Dekorationskultus, der den Schwerpunkt der Aufführungen in Aeußerlichkeiten verlege, während die Hauptsache, das Wort des Dichters und der geistige Gehalt des darzustellenden Kunstwerkes, in den Hintergrund trete. Insbesondere wandte sich Genée gegen den wachsenden Naturalismus und die mißverständene historische Treue in der scenischen Ausstattung, der, wie er mit Recht hervorhob, die Grenzen und Bedingungen der dramatischen Kunst verkenne und sie in unlösbare Widersprüche mit sich selbst verwickle. Es wurde an die Pläne von Karl Friedrich Schinkel erinnert, der schon 1817 mit dem Entwurfe einer gründlichen Veränderung der theatralischen Scene hervorgetreten war⁶⁾. Schinkel wollte die moderne scenische Einrichtung vereinfachen, indem er sie dem antiken Theater zu nähern suchte. Die Seitenkulissen sollten durch eine unveränderliche Drapierung mittels Gardinen ersetzt, das Proscenium weiter in das Auditorium vorgerückt werden. Die veränderliche dekorative Ausstattung sollte sich auf die ge- malte Gardine beschränken, die die Bühne im Hintergrund ab-

schloß. Schon von Schinkel wurde der richtige Grundsatz geltend gemacht, daß „die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem ganzen angemessen sein, gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten müsse“.

Die von Genée entwickelten Gedanken brachten das Reformwerk zur Reife, das durch Perfalls Initiative ins Leben gerufen und durch Lautenschläger und Savits in München verwirklicht wurde.

Perfall selbst hat in jenem oben erwähnten Rundschreiben an die Bühnen als indirekten Urheber der Münchener Bühnenreform — den Zwischenvorhang bezeichnet.

Die Einrichtung des Zwischenvorhangs ist hervorgerufen durch die im Laufe des vorigen Jahrhunderts immer mehr angewachsenen Anforderungen an die äußere scenische Ausstattung der Bühne und die sich dadurch ergebende Unmöglichkeit, den Schauplatz bei offener Scene zu verwandeln. Das Prinzip, die theatralische Wirkung zu erhöhen durch eine möglichst glänzende und bis ins Einzelne dem Charakter der Dichtung entsprechende scenische Ausstattung, hat seine höchste Spitze erreicht in den Darstellungen der Meininger. Das kleine Hoftheater des kunstverständigen Herzogs hat Schule gemacht. Keine bessere Bühne vermochte sich den durch die Meininger gegebenen Anregungen auf die Dauer zu entziehen. Dem in Verruf geratenen klassischen Drama suchte man durch die Künste der äußeren Inszenierung neuen Reiz und frische Anziehungskraft zu geben. Daß dies von Seiten der Nachahmer meistens in mehr äußerlicher Weise geschah, daß vielfach gerade die Fehler, die Uebertreibungen und Ausschreitungen der Meininger Nachahmung fanden, während man den innersten Kern ihrer Darbietungen, das vollendete Zusammenspiel, das wunderbare Ineinandergreifen sämtlicher zur Erhöhung der Bühnenwirkung geeigneten Faktoren, nicht zu erfassen oder zu erreichen vermochte, ist leicht erklärlich und verständlich. Durch die wachsende Ausstattung wurde die Wirkung der klassischen Stücke, die wie Shakespeares Dramen, häufigen Scenenwechsel innerhalb des Aktes erfordern, nach anderer Seite schwer geschädigt. Die Vor-

bereitung der schwierigen und umständlichen Scenerie machte, abgesehen von den Aktpausen, auch innerhalb des Aktes größere Unterbrechungen notwendig: das Stück wurde, anstatt in die fünf organisch gegliederten Akte, in zehn oder fünfzehn stets durch mehr oder minder lange Pausen getrennte Abschnitte aus einander gerissen. Darunter mußte die einheitliche künstlerische Wirkung der Vorstellung leiden. Der Geschmack des Publikums selbst wurde vielfach irre geleitet; der Zuschauer gewöhnte sich, sein Hauptaugenmerk auf die äußeren dekorativen Bilder zu richten, die guckkastenartig an ihm vorüberzogen, nicht aber auf die Handlung und den geistigen Zusammenhang der Dichtung. Es ist natürlich, daß diese Schäden eine berechtigte Reaktion gegen die Wurzel des Übels, gegen den übertriebenen Ausstattungsprunk, hervorriefen. Eine solche Reaktion war die neucingerichtete Münchener Schauspielbühne. Sie ist in einen diametralen Gegensatz zu der Schule der Meininger und dem durch sie vertretenen Kunstprinzip getreten.

Die Kunst der Meininger räumte den an den Gehörsinn und den an den Gesichtssinn sich wendenden Elementen der dramatischen Kunst völlige Gleichberechtigung ein; sie ließ sich von dem Streben leiten, durch eine möglichst harmonische Verwendung aller der Bühne zur Verfügung stehenden Mittel die höchste Wirkung hervorzurufen; die Münchener Reform aber rückte in bewußtem Gegensatze hierzu die für den Gehörsinn bestimmten Teile der Bühnenkunst in erste Linie und suchte dem, was auf den Gesichtssinn zu wirken hat, eine sekundäre Rolle anzuweisen. Anstatt die Illusion zu erstreben, dem Bühnenbilde, wie die Kunst der Meininger es tat, ein malerisch möglichst vollkommenes und bis in alle Einzelheiten der Natur entsprechendes äußeres Aussehen zu geben, begnügte sich die Münchener Reform damit, den dekorativen Hintergrund der Scene durch den Prospekt der kleinen Mittelbühne jeweils bloß anzudeuten. Sie verlangte, daß diese Andeutung dem Zuschauer genüge, und daß dessen Phantasie die ergänzende Arbeit verrichte.

In der ihr eigenen einseitigen Hervorhebung des für den Gehörsinn bestimmten Teiles der dramatischen Kunst, konnte

sich die Münchener Reform auf die Geschichte dieser Kunst beziehen. Sie konnte daran erinnern, daß die Behandlung des scenischen Apparates auf der Bühne überall und zu allen Zeiten auf einer stillschweigenden Konvention zwischen Theater und Publikum beruhte, die dieses verpflichtete, mit Hilfe der Phantasie die Nachahmung für volle Wirklichkeit zu nehmen. Eine solche Konvention wird niemals völlig zu entbehren sein, da es selbst bei den denkbar größten Fortschritten der Technik nie möglich sein wird, die Nachahmung der Natur auf der Bühne auf eine solche Höhe zu führen, daß die Arbeit der nachhelfenden Phantasie zu entbehren ist. Nur die Art der Konvention, das Maß der Forderungen, die an die Vorstellungskraft des Zuschauers gestellt wurden, war zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern jeweils anders. Die Münchener Reform konnte daran erinnern, daß gerade zur Zeit der höchsten Blüte der dramatischen Poesie in England, zu Shakespeares Zeit, die Konvention zwischen Theater und Publikum derart war, daß sie der Phantasie den allerweitesten Spielraum ließ und sich — wenigstens bei der Scenerie — so gut wie gar nicht an den Gesichtssinn des Zuschauers wandte.

Es war der Hinblick auf die altenglische Bühne, der die Urheber der Reformbühne veranlaßte, in bewußter Anlehnung an das Shakespearesche Theater eine Form zu suchen, die die Ausgestaltung der dekorativen Umgebung im wesentlichen der Phantasie des Zuschauers überließ. Doch war man Flug genug, keine slavische Nachahmung des altenglischen Bühnengerüstes zu versuchen. Man wollte es vermeiden, daß die neue Schöpfung das Aussehen eines gelehrten Experimentes trage. Deshalb entschloß man sich zu einem Mittelding zwischen der altenglischen und der modernen Bühne. Die Dekorationsmalerei sollte nicht völlig verbannt, sie sollte vielmehr in beschränktem Maße der Sache dienstbar sein. Der gemalte Prospekt der Mittelbühne deutete dem Zuschauer an, was für einen Schauplatz er sich unter dem durch den stabilen architektonischen Palastbau in eine Vorder- und eine Mittelbühne geteilten Bühnenraum zu denken habe. Die Vorderbühne vor dem Palastbau war ein

neutraler Raum, der bei geschlossener Mittelbühne jeden beliebigen Schauplatz vorstellen konnte, bei geöffneter Mittelbühne aber einen Teil jenes Schauplatzes, den der gemalte Prospekt der hintern Bühne andeutete.

Die Erfindung war äußerst einfach und sinnig. Die Möglichkeit der Berechtigung einer solchen, wie der hier geforderten Theaterkonvention, war an sich nicht zu bestreiten. Die Frage war nur die, ob es möglich sein werde, dem Publikum gewaltsam eine neue Bühnenkonvention aufzudrängen, eine Konvention, die völlig verschieden war von der im modernen Theater ihm geläufigen und die es nötigte, seiner Phantasie neue und ungewohnte Wege zu weisen.

Dem das durfte man sich nicht verleugnen: die neue Einrichtung bedeutete einen direkten und bewußten Bruch mit der ganzen historischen Entwicklung, die die Geschichte der scenischen Kunst im modernen Theater genommen hatte. Die gesamte Entwicklung des scenischen Theaters der Neuzeit galt den Verfechtern des neuen Systems als ein Irrweg. Man richtete die Angriffe nicht nur gegen die neueste Entwicklung der scenischen Kunst, gegen das Bestreben, durch die äußere Ausstattung ein möglichst naturgetreues und malerisch schönes Bild des Schauplatzes dem Zuschauer vor Augen zu stellen; man verwarf vielmehr die ganze, durch die italienische Oper überlieferte Bühnenform des modernen Theaters, mit dem dreiseitigen, durch den Proszeniumsbogen vom Auditorium getrennten Bühnenraum.

Man ereiferte sich vor allem über die Bestrebungen der Meininger und der durch sie hervorgerufenen Schule, deren Einfluß auf das heutige Theater man ausschließlich als unheilvoll bezeichnen wollte. Aber man vergaß dabei die gewaltigen, durchaus nicht äußerlichen, sondern echt künstlerischen Wirkungen, die die Meininger durch ihre Inszenierungen, durch ihre sich vielfach in kongenialer Weise mit dem Geist der Dichtung deckende Ausstattung und Komparserie zum großen Teil errungen hatten. Man übersah eines: wenn das System der modernen Illusionsbühne nach einer Seite ernste Gefahren und schwer-

wiegende Uebel mit sich bringt — so vor allem die Notwendigkeit des Zwischenvorhangs und der häufigen und langen Pausen —, so gibt dies noch keine Berechtigung, die Ursache jener Uebel ausschließlich in dem System der illudierenden Bühne zu suchen. Man vergaß, daß eine Abhilfe gegen solche Schäden vielleicht auch auf andern Wege, durch zweckentsprechende und maßvolle Reformen innerhalb des bestehenden Systems, anstatt durch einen völligen Bruch mit diesem Systeme möglich gewesen wäre.

Jener Hauptübelstand allerdings, den die naturalistische moderne Ausstattung im Gefolge hat: die Anwendung des Zwischenvorhangs und die langen Pausen, war durch die Münchener Einrichtung — und dies ist wohl ihr hervorragendstes und auch allgemein anerkanntes Resultat — in geradezu glänzender Weise beseitigt. Die Einrichtung der neuen Münchener Bühne erreicht es mit Leichtigkeit, daß sich nicht nur die Verwandlungen innerhalb des Aktes ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion vollziehen können; sie schafft auch die Möglichkeit, die Aktpausen auf das denkbar kleinste Zeitmaß zu beschränken. Bei den Aufführungen der neuengerichteten Bühne steht man infolge der Kontinuität, womit die dramatische Handlung an den Augen vorüberzieht, in seltenem Maße unter dem Banne der Dichtung und kann diese als ein einheitliches Ganzes auf sich wirken lassen. Wer den entsetzlichen Trödelgang kennt, womit klassische Dramen vielfach über unsre Bühnen zu schleichen pflegen, durch unsäglich lange Pausen in unzählige Abschnitte auseinander gerissen und dadurch in ihrer Wirkung zu Grunde gerichtet, der wird den Leistungen der Münchener Reformbühne in dieser Beziehung die vollste Anerkennung zollen.

Die Möglichkeit, eine beliebige Anzahl von Verwandlungen ohne jede Unterbrechung oder Störung zu vollziehen, befähigte die neue Bühne, sich in erster Linie solcher Werke zu bemächtigen, die durch häufigen Scenenwechsel der Aufführung auf der gewöhnlichen Bühne vielfache Schwierigkeiten bereiteten, vor allem andern also der Werke Shakespeares.

Daß es indessen durchaus nicht in der Absicht der ursprünglichen Leitung lag, das neue Unternehmen als eine Art von Separatbühne auf die Pflege Shakespearescher Werke zu beschränken, zeigte schon die zweite Vorstellung, die darauf in Scene ging: Calderons *Dame Kobold*, und weiterhin das übrige Repertoire, wie es sich in der Folgezeit gestaltete. Von deutschen Klassikern folgte Götz von Berlichingen, sodann *Die Jungfrau von Orleans*, *Das Käthchen von Heilbronn*, *König Ottokars Glück und Ende*, *Saust* (I. Teil) und *Siesko*. Aber auch für die moderne Produktion wurde die neue Bühne herangezogen durch die Aufführung von Doezis *Legte Liebe* und Greifs *Konradin*. Die Aufnahme dieser beiden Stücke war prinzipiell insofern von Bedeutung, als es sich hier durchaus nicht um Werke handelte, die durch ihre scenische Anlage, häufigen Scenenwechsel u. s. w. der alten Bühne Schwierigkeiten bereiteten, also Werke, für die an sich durchaus kein Bedürfnis nach einer neuen Bühneneinrichtung vorhanden war. Indem die Direktion auch diese Stücke der neuen Bühne zuführte, zeigte sie deutlich, daß sie diese durchaus nicht als eine Sonderbühne für Shakespeare und die andern Klassiker aufgefaßt haben wollte, daß sie vielmehr beabsichtigte, den Kreis der der Reformbühne zufallenden Stücke allmählich zu erweitern, im Laufe der Zeit vielleicht auf das gesamte Schauspielrepertoire auszudehnen.

Von den literarischen Wortführern der Reformbewegung wurde die Verallgemeinerung der neuen Bühne, ihre Verwendung für das gesamte Schauspiel, geradezu als das zu erstrebende Ziel der Bühnenreform bezeichnet.

Dem gegenüber läßt sich mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß der Versuch einer Erweiterung des Wirkungskreises der neuen Bühne nach Seite der nichtklassischen und modernen Literatur in der Praxis sehr bald auf schwer zu überwindende Schwierigkeiten gestoßen wäre.

Die Münchener Reformbühne verlangt bei ihrer ganzen Beschaffenheit, bei der mangelhaften dekorativen Unterstützung, bei dem Fehlen aller Requisiten, Versatzstücke und alles dessen,

was der Darstellung gewisse Stützpunkte gewährt, auch eine besondere und an andere Bedingungen geknüpfte Art der Schauspielkunst. Die Münchener Bühne ist im Vergleich zu der realistisch ausgestatteten Illusionsbühne eine stilisierte, eine idealisierte Bühne und erheischt demgemäß auch eine in höherem Grade stilisierte und idealisierte Schauspielkunst. Sie ist infolgedessen zur Aufführung des höheren Dramas berufen, vor allem des Dramas der klassischen deutschen und ausländischen Literatur. Niemals aber würde sie sich eignen zur Darstellung von Werken realistischen Stiles, am wenigsten zur Aufführung des modernen Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels. Schon wenn man sich bei der Auswahl aus der klassischen Literatur an Werke gewagt hätte, die, wie beispielsweise *Minna von Barnhelm*, *Clavigo*, *Kabale und Liebe*, im Vergleich zu dem Versdrama hohen Stiles einen mehr realistischen Charakter tragen, die sich, anstatt auf dem freien Boden der großen Geschichte, innerhalb der vier Wände des bürgerlichen Hauses abspielen, schon dann wäre man bei der Aufführung dieser Stücke auf zahllose Widersprüche gestoßen, die sich aus dem Kontrast der stilisierten Idealbühne zu dem Realismus, den jene Werke in Darstellung und Inszenierung erfordern, notwendigerweise ergeben hätten. Die neue Bühne ist wohl geeignet, einen dekorativen Hintergrund zu geben für große Staatsaktionen, vielleicht auch für die Verwicklungen des romantischen Lustspiels, obwohl schon hier der schwere, ernste Charakter der Palastarchitektur bis zu einem gewissen Maße störend wirkt, wie überall da, wo es darauf ankommt, eine warme und intime dichterische Stimmung hervorzurufen; die neue Bühne aber ist ganz und gar unfähig, einen Rahmen zu schaffen für die Kleinen und feinen psychologischen Vorgänge in dem Mikrokosmos der bürgerlichen Welt. Die Aufführung des modernen Lustspiels vollends, oder eines modernen Werkes der realistischen Schule, würde sich ganz von selbst auf der Münchener Reformbühne verbieten. So wenig diese vermöchte, den bis ins kleinste Detail gehenden scenischen Vorschriften nachzukommen, die die modernen Autoren für die von ihnen gewünschten Zimmer geben, so

wenig wäre sie im Stande, die realistische Darstellung und das realistische intime Zusammenspiel, wie es für diese Stücke unerlässlich ist, auf ihrem weiten, requisitenlosen und der kleinen Realitäten des Lebens entbehrenden Boden ins Dasein zu rufen.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Vorliebe der modernen Dramatiker für Zimmerdekorationen durchaus nicht zufällig ist. Es ist nicht nur die Natur der Stoffe, die diese Dichter auf den Schauplatz des Zimmers verweist, es ist auch die Erkenntnis, daß sich bei einer Zimmerdekoration weit mehr eine dem Stil des Stückes entsprechende, peinlich realistische, der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Nachahmung der Natur erreichen läßt, als bei einer Dekoration, die eine freie Gegend, einen Garten oder eine Landschaft darstellt. Bei einem Zimmer wird durch eine intime, bis ins Detail gehende Ausstattung in weit höherem Maße der Schein der Wirklichkeit hervorgerufen, als bei einer landschaftlichen Dekoration, wo schon der Bühnenboden, die gemalten Bäume, der gemalte Himmel, die Beleuchtung u. s. w. die künstliche, theatrale Nachahmung niemals vollkommen vergessen lassen. Die Autoren haben das richtige Gefühl, daß ihr ins Kleine gehender, oft völlig photographie-ähnlicher Realismus in einen störenden Kontrast käme zu der mangelhaften, die Wirklichkeit stets nur andeutenden Nachahmung der Natur bei landschaftlichen Dekorationen. Würde sich ein solcher Gegensatz schon zwischen dem künstlerischen Stil dieser Dichter und den landschaftlichen Dekorationen der Illusionsbühne ergeben, um wie viel störender müßte dieser Gegensatz werden, wollte man die Werke jener Dramatiker auf eine Bühne verpflanzen, die in dem Maße stilisiert ist, in dem Maße alle kleinen Realitäten entbehrt, wie die Münchener neuingerichtete Bühne. Jene utopischen Forderungen der Reformenthusiasten, die für das gesamte Schauspiel die alte Bühne durch die neue verdrängen zu können glaubten, mußten sich bei näherer Prüfung sehr bald als hinfällig erweisen. Die Münchener Reformbühne eignet sich in der Tat nur zur Separatbühne für das Drama höheren Stils, in erster Linie für die Darstellung der Shakespeareschen Werke.

Wenn die Perfallische Bühne ungeeignet war für Stücke, die ein intimes realistisches Zusammenspiel erfordern, so trug hierzu noch in besonderem Maße eine andre Neuerung bei: das halbkreisförmig in das Publikum vorgebaute Proscenium. Diese Einrichtung steht an sich in keinem notwendigen Zusammenhang mit dem Gedanken der Bühnenreform. Man könnte sich diese, mit ihrer Teilung des Bühnenraumes in Vorder- und Mittelbühne, in gleicher Weise, auch ohne das vorgebaute Proscenium vorstellen. Ein gewisser Zusammenhang besteht nur insofern, als auch die Einrichtung des Vorbaus in der Idee einigermaßen an die altenglische Bühnenform anzuknüpfen sucht. Das vorgebaute Proscenium erinnert insofern an das Shakespearesche Theater, als auch dies, zum Unterschied von der modernen Bühne, die dem Publikum nur von einer Seite einen Einblick in die Scene gewährt, in den Zuschauerraum selbst hineingebaut und von drei Seiten vom Publikum umgeben war.

Dieser Teil der Neuerung entsprang dem Bedürfnis, die Kunst des Schauspielers dem Gesicht und Ohr des Hörers näher zu bringen und dem gesprochenen Worte dadurch zu einer stärkeren und unmittelbaren Wirkung zu verhelfen. Was zu diesem Bedürfnisse Veranlassung gab, ist leicht zu erkennen: die großen räumlichen Verhältnisse des Münchener Hoftheaters, die für das rezitierende Schauspiel in hohem Grade ungünstig sind. Aber statt die Wurzel des Uebels in dem Krebschaden der großen Schauspielhäuser zu erkennen und sich zu erinnern, daß man gerade in München in dem danebenliegenden Residenztheater ein wahres Musterhaus für rezitierendes Schauspiel besaß, machte man das ganze System für das vorhandene Uebel verantwortlich und suchte Abhilfe durch eine Neuerung von ansehbarem Werte.

Dem durch das vorgebaute Proscenium wird der Schauspieler geradezu dazu angeleitet, direkt zum Publikum zu spielen und zu sprechen, eine direkte Beziehung zum Publikum zu suchen. Er wird in der verhängnisvollen Neigung unterstützt, aus dem Rahmen des Ensembles herauszutreten, für sich allein zu spielen und bloß seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen.

Das vorgebaute Proscenium ist in dieser Beziehung der schlimmste Feind des höchsten Zieles aller Schauspielkunst, eines intimen und diskreten Zusammenspiels. Gegenüber der großen Gefahr, die diese Einrichtung in sich birgt, kommt der Vorteil, den die größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum bietet, nicht in Betracht.

Eine weitere Gefahr für die dauernde Lebensfähigkeit der neuen Bühneneinrichtung lag darin, daß man sich, anstatt an dem einmal gewählten Systeme festzuhalten, im Laufe der Zeit zu einer Reihe von Neuerungen und Aenderungen verleiten ließ, die zu dem ursprünglichen Grundgedanken der neuen Bühne im Widerspruche standen. Gegen eine weiter schreitende Entwicklung der neuen Bühneneinrichtung wäre an sich gewiß nichts einzuwenden; nur durfte sie nicht mit Mitteln geschehen, die ein Hauptprinzip der Bühnenreform zu zerstören drohten oder sich wenigstens in einen gewissen Widerspruch damit setzten.

Eine derartige Aenderung war gleich zu Beginn die Einführung des sogenannten Laubrankenbogens. Er wurde über den stabilen Palastbau herabgelassen in allen Szenen, wo der Prospekt der Mittelbühne landschaftlichen Charakter trug, und bezweckte, den störenden Gegensatz zwischen der Dekoration der Vorderbühne und der Mittelbühne zu beseitigen. Er war also eine Konzession an das, was man als den materialistischen Standpunkt in der scenischen Kunst bezeichnen kann. Aber es war eine Konzession, wodurch man den einmal eingenommenen prinzipiellen Standpunkt bis zu einem gewissen Grade aufgab. Ging man von dem an sich gewiß nicht schlechtweg zu verwerfenden Satze aus, daß die Andeutung der Scenerie durch den Prospekt der Mittelbühne dem Zuschauer zu genügen habe, so durfte man sich durch das Gezeter derer nicht beirren lassen, die sich nicht darüber beruhigen konnten, daß König Lear auf der Heide die wütenden Elemente anrief, während sich in Wirklichkeit doch der Palastbau über seinem Haupte wölbte. Man hätte diesen Ausstellungen gegenüber — selbstverständlich vom Standpunkt der Bühnenreform gesprochen! — getrost darauf verweisen können, daß auch auf der alten Bühne König Lear

in der Heidescene auf Holzdielen herumlaufe, statt, wie die Scenerie es erfordert, auf Sand und Heidegras, daß also auch hier die Phantasietätigkeit des Zuschauers in Mitleidenschaft gezogen sei.

Durch die Einführung des Laubrankenbogens ist der systematische Grundgedanke der neuen Bühneneinrichtung auch insofern verwischt, als der architektonische Bau, dessen unveränderte Stabilität einen integrierenden Teil des neuen Systems bildet, durch jenen Bogen verdeckt und dem Auge des Zuschauers entzogen wird. Der stabile Palastbau gibt der Vorderbühne den für das System unumgänglich notwendigen neutralen Charakter und bewirkt dadurch, daß man sich je nach dem Prospekt der Mittelbühne bald diesen, bald jenen Schauplatz unter dem vorderen Teil der Bühne denken kann. Wird der Palastbau aber durch eine andere Dekoration verdeckt, so geht die Einheit des Systems verloren.

Auch insofern war die Einführung des Laubrankenbogens verfehlt, als sie notwendig andere Konsequenzen nach sich zog. War das Prinzip einmal durchgedrungen, die Dekoration der Vorderbühne jeweils in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Prospekt der Mittelbühne, so mußte auch in Sällen, wo der Hintergrund etwas anderes darstellte, als eine Landschaft oder einen Wald, der Palastbau durch einen entsprechenden Bogen gedeckt werden. Diesem Bedürfnis genügte die Direktion insoweit, als sie außer dem Laubrankenbogen noch einen Felsbogen einführte, für dementsprechende Dekorationen der Mittelbühne. Allein die natürliche Logik würde erfordern, daß auch da, wo der Prospekt der Mittelbühne eine Straße oder eine Bauernstube oder irgend ein Zimmer darstellt, das in einem andern Stil als dem des Palastbaus gehalten ist, die Architektur jeweils durch einen geeigneten Dekorationsbogen gedeckt wird. Das tat die Direktion wohlweislich nicht, denn sie erkannte sehr richtig, daß durch eine solche Einrichtung einer der bedeutendsten Vorteile der vereinfachten Bühne wieder aufgehoben worden wäre. So beging man durch den Laubrankenbogen eine Inkonsequenz gegen das System der neuen Bühne, blieb aber auf dem neu einge-

schlagenen Pfade auf halbem Wege stehn und machte sich dadurch einer neuen Inkonsequenz schuldig.

Eine ebenso ansehbare Neuerung war die bei der Vorstellung des Götz erstmals verwendete Einrichtung, daß für viele Szenen des Stückes auch vor dem stabilen architektonischen Bau ein vollkommener Prospekt herabgelassen wurde. In diesen Fällen unterschied sich das Bühnenbild in keiner Weise von den Bildern, wie sie die Illusionsbühne bei Anwendung der sog. kurzen Bühne zu bieten pflegt. Vom Standpunkt der Bühnenreform aber bezog man eine doppelte Inkonsequenz, indem nicht nur der Palastbau, sondern auch die ganze Mittelbühne, und damit das System der zweigeteilten Bühne dem Auge des Zuschauers entzogen und eine störende Ungleichartigkeit der scenischen Bilder hervorgerufen wurde. Man konnte der neuen Bühneneinrichtung in ihrer ursprünglichen Form, wie sie bei der Aufführung des Lear zuerst ins Leben trat, Einheitlichkeit und Klarheit des Systems nachrühmen; nach ihrem spätern Stande aber setzte sie sich aus einer Reihe heterogener Elemente zusammen, die kein einheitliches und systematisches Ganzes bildeten.

Trotz alledem: zweierlei hat die Münchener Bühnenreform gelehrt, was in seinem Werte nicht zu unterschätzen ist und was wohl geeignet wäre, fördernd auf das übrige Theater zu wirken. Das eine ist, daß die neue Bühneneinrichtung in überzeugendster Weise gezeigt hat, welch unschätzbaren Vorteil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung des dramatischen Kunstwerks bietet. Das zweite ist der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem sich das System der Bühnenreform aufbaut: der Gedanke, daß alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die scenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken kann, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden muß. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Mahnung an die Bühnen, sich in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Kön-

nens der richtigen Maßhaltung in der scenischen und dekorativen Ausstattung zu befeißigen. —

Die neue Münchener Bühneneinrichtung hat, abgesehen von der durch sie erstrebten scenischen Reform des Theaters, noch eine andre Bedeutung, die im Gegensatz zu ihrer praktischen Seite auf literarischem Gebiete liegt.

Als wichtigste Errungenschaft der neuen Bühne wurde die Möglichkeit gepriesen, die klassischen Dramen, insbesondere die Stücke Shakespeares, ohne irgend welche Aenderung, wenn möglich auch ohne Kürzung, vor allem aber ohne Zuhilfenahme einer Bearbeitung oder Bühneneinrichtung dem Publikum vorzuführen. Mittels der scenischen Einrichtung der Reformbühne, die eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion durchzuführen vermag, ist es mit Leichtigkeit möglich, die verwandlungreichsten Stücke Shakespeares, ohne Aenderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Scenensfolge des Originals zu spielen. Infolge der bedeutenden Zeitersparnis, die der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen mit sich bringt, ist es ferner möglich, von den mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung anderwärts eingeführten Strichen Abstand zu nehmen und die Stücke ohne jede Kürzung zu geben.

Die Vorteile, die die neue Bühne nach dieser Seite bietet, mußten in der That für einen intelligenten artistischen Leiter verlockend sein. So gingen denn König Lear, die beiden Teile von Heinrich dem Vierten, Heinrich der Fünfte, Was ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen und Romeo und Julia unverändert und, von Kleinigkeiten abgesehen, unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man mit besonderem Stolz betonte, in seiner originalen Größe und Reinheit dem Publikum vorgeführt.

Welche Stellung man auch einnehmen mochte in der Frage des Verhältnisses der Shakespeareschen Dramen zur modernen Bühne: kein einsichtiger Hörer konnte sich dem ernststen, einheitlichen, in seiner Art bedeutenden Eindruck entziehen, den die von

der Bühnenübung so sehr abweichende, unveränderte Vorführung jener Shakespeareschen Stücke in München hervorrief. Die Anerkennung für das Eigenartige und Verdienstvolle dieser Leistungen mußte sich steigern, wenn man sich in Erinnerung rief, in welcher Gestalt Shakespeares Meisterwerke in dem gewöhnlichen Theaterschlendrian fast durchweg über die Scene gezerzt werden. Nur relativ selten ist die Einrichtung, die das moderne Theater für Shakespearesche Stücke notwendig macht, eine einheitliche, mit Sorgfalt und Pietät vollzogene Arbeit aus der Feder eines literarisch gebildeten und zugleich bühnenpraktisch geschulten Mannes. Weit häufiger ist der Fall, daß der Auf- führung eine sog. Regiearbeit zu Grunde liegt, wenn möglich ein Buch, das der betreffende Regisseur von seinem Vorgänger im Amte, dieser wieder von einem andern, übernommen hat und in das er nun seinerseits die ihm gut scheinenden Striche und Aenderungen durch Korrekturen, Ueberkleben u. s. w. einträgt. Daß dabei sehr häufig die nötige Sorgfalt, vor allem die für solche Arbeiten unentbehrliche künstlerische Einsicht und Bildung fehlt, ist eine unerfreuliche, aber nicht wegzuleugnende Tatsache. Da werden sehr häufig verschiedene Uebersetzungen kritiklos in einander gemengt; von einer gewissenhaften Textrevision ist keine Rede; da wird durch- strichen und wieder hergestellt, zusammengeklebt und wieder auf- gerissen, gekleistert und geslickt, so daß die Lektüre eines solchen Regiebuches häufig Schwierigkeiten bereitet, die an das Entziffern eines Palimpsestes erinnern. Sehr oft ist auch der Darsteller der Hauptrolle bei solchen Einrichtungen beteiligt, oder es finden wenigstens seine separaten Wünsche von Seiten des Bearbeiters liebevolle Berücksichtigung. Da gilt als oberstes Prinzip, die eigene Rolle zur möglichsten Geltung zu bringen, gute Abgänge und Aktschlüsse herzustellen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig gestrichen, einerlei, ob Zusammenhang und Dichtung darunter leiden oder nicht; die Berücksichtigung des künstlerischen Ganzen bleibt in den meisten Fällen außer acht.

Wer die entstehenden Einrichtungen vor Augen hat, in denen gerade Meisterwerke wie Lear, Hamlet, Romeo und

Julia u. a. vielfach über die Scene schreiten, der mußte allerdings ein Gefühl der Erlösung und aufrichtigen Dankbarkeit empfinden, wenn er die pietätvollen Shakespeare-Vorstellungen der neuingerichteten Münchener Bühne genießen durfte. Hier trat das Shakespearesche Werk in seiner Gesamtheit vor Auge und Ohr des Zuschauers, hier konnte es unverstümmelt und bewahrt vor entstellenden Strichen seine gewaltige Wirkung auf den Hörer erproben. Hier kamen die sonst so schmerzlich vermischten Glosterscenen im vierten Akte des *Lear*, der Sprung von der Doverklippe u. a. zu ihrem Rechte; in *Romeo und Julia* vermißte man nicht, wie sonst beinahe überall, die schönen und wichtigen Auftritte an der Bahre der scheinbaren Julia; in *Macbeth* kam der wundervolle scenische Bau des gewaltigen Dramas zur vollen Geltung. Dem Virtuosenhaften, dem bloß auf den Personenkultus gerichteten, das für die Durchschnittsaufführungen des deutschen Theaters charakteristisch ist, war hier zum großen Vorteil des Ganzen der Zutritt verwehrt; hier fiel nicht bei allen guten Abgängen des König *Lear*, unter Tilgung der nachfolgenden, oft sehr wichtigen Reden, der gutwillige Vorhang, um diesem den Applaus nicht abzuschwächen; hier brauchte *Malcolm* im vierten Akte des *Macbeth* nicht auf seine prachtvollen Schlußworte zu verzichten, damit seinem Kollegen *Macduff* nicht der dankbare Aktschluß verdorben werde. Mit einem Wort: alles Streben war darauf gerichtet, das Shakespearesche Werk in seiner künstlerischen Gesamtheit, in seinem ganzen dichterischen und dramatischen Gehalt zu Gehör zu bringen; jede schwächliche Rücksicht auf die Selbstsucht und Eitelkeit des Darstellers, der meistens nur die Wirkung der eigenen Rolle zu bedenken pflegt, hatte zu verstummen und sich bedingungslos dem höheren Gesamtwillen zu beugen. Das war in hohem Grade verdienstvoll und bedeutet ein unverwelkliches Blatt in der Geschichte der Münchener Bühnenreform.

Die Verdienste, die sich die Münchener Bühne nach dieser Richtung erworben hat, werden nicht geschmälert durch die Frage, ob der Grundsatz, Shakespeares Dramen völlig unver-

ändert und unverkürzt auf der heutigen Bühne zu spielen, als richtig und unanfechtbar anzuerkennen ist.

Der Grundsatz, an Stelle der üblichen Bearbeitungen auf das unveränderte Original zurückzugreifen, wurde im Verlaufe der weiteren Entwicklung der Reformbühne von Shakespeare auch auf die einschlägigen Stücke der deutschen Klassiker übertragen. Der Blick fiel naturgemäß in erster Linie auf Götz von Berlichingen. Bot doch die neue Bühne hier die verlockende Möglichkeit, an Stelle der heute noch auf den meisten Bühnen üblichen Theaterbearbeitung von 1804, wieder auf die älteren Texte zurückzugreifen und die Fassungen von 1771 und 1775 für das heutige Theater zu verwerten.

Gegenüber so erfreulichen und verdienstlichen Taten, wie es die Aufführung des Götz und manche Shakespeare-Aufführung gewesen ist, bleibt es befremdlich, daß das Prinzip, von der Benutzung einer Bühnenbearbeitung Abstand zu nehmen und statt dessen jeweils das Original möglichst unverändert wiederzugeben, bei den Vorstellungen der neuingerichteten Bühne nicht einheitlich durchgeführt wurde. Aber auch hier machte man sich, ähnlich wie bei den scenisch-technischen Fragen, einer schwächlichen Inkonsequenz schuldig, die das Ansehen des Unternehmens notwendig schädigen mußte, weil sie die zielbewußte Klarheit seiner Tendenzen in verdächtigem Lichte erscheinen ließ.

Während man die meisten Shakespeareschen Stücke auf der neuen Bühne beinahe unverkürzt, unverändert und genau nach dem Originale spielte, ließ man die Lustspiele Viel Lärmen um Nichts und Der Widerspenstigen Zähmung in den veralteten Bühnenbearbeitungen von Holtei und Deinhardstein in Scene gehen. Diese Inkonsequenz erscheint um so auffällender, als es sich hier um Bearbeitungen handelte, die sich durch ihren zweifellosen Unwert von selbst einer ernsten Beurteilung entziehen. Wenn man die Pietät gegen das unveränderte Wort des Dichters zum obersten Grundsatz erhob, wie konnte man da eine Bearbeitung zulassen, die mit dem Texte so willkürlich verfährt, wie Holtei in Viel Lärmen um Nichts! Die

keinen Anstand nimmt, in Holzappels charakteristische Reden platte Späße Holteischer Erfindung einzufügen und dem Stück eine längere Schlußrede Beatricens anzuflickern, die so hausbacken und gewöhnlich ist, daß sie selbst dem ungeübten Blick ihren dem Geiste Shakespearescher Poesie widerstreitenden Charakter verrät! Und wie konnte man gar die Widerspenstige in einer Bearbeitung vorführen, von deren Text ungefähr drei Viertel auf Rechnung des Bearbeiters und ein Viertel auf Rechnung des armen Dichters zu setzen ist! Einer Bearbeitung, deren Unwert nicht gemindert wird durch die beschämende Tatsache, daß sie auch heute noch auf dem größten Teile des deutschen Theaters ihre Herrschaft behauptet.

Solche Inkonsequenzen, die den Mangel eines festen und folgerichtig durchgeführten Prinzipes erkennen ließen, waren um so bedauerlicher, als sie das Ansehen der jungen Reformbewegung in den Augen aller ernstern Kunstfreunde schädigten.

Mit dem Scheiden Perfalls aus der leitenden Stelle am Münchener Hoftheater schien die von ihm ins Leben gerufene Bühneneinrichtung zunächst dem Untergange anheimzufallen. Sie ruhte unter seinem Nachfolger zwei volle Jahre, bis sie im Januar des Jahres 1895 unter dem offiziellen Namen der Shakespeare-Bühne von neuem ins Leben trat. Außerhalb Münchens wurde die neue Bühneneinrichtung bis jetzt nur in vereinzeltten Sälen nachgeahmt.⁷⁾

Und leider ist auch sonst von einem Einflusse, den die Münchener Reformbewegung auf die deutsche Bühne ausgeübt hätte, bis jetzt so gut wie nichts zu verspüren. Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Shakespeare-Bühne verbreiten könnte, wenn die trefflichen Keime, die zweifellos in ihr verborgen liegen, für das deutsche Theater dadurch fruchtbringend würden, daß sie gegen den immer mehr überhand nehmenden Ausstattungsluxus unsrer Bühne eine gesunde und kräftige Reaktion ins Leben riefen. Auch innerhalb des bestehenden Systems der historisch uns überlieferten Illusionsbühne wären vernünftige Reformen sehr wohl denkbar, wenn man sich nur zu einer gewissen Maßhaltung in der vielberufenen Echtheit der naturalisti-

schen Ausstattung entschließen wollte. Man kann dem Sage, den Genée schon 1887 in dem obenerwähnten Aufsätze niederschrieb, auch heute noch vollauf beistimmen: „Nachdem nun freilich die Entwicklung des Theaters zu unserer seit lange bestehenden und ebensowohl für unsere deutschen Klassiker als für die modernen Dramatiker maßgebenden Dekorationsbühne geführt hat, werden wir dieselbe so nehmen müssen, wie sie nun einmal ist. Aber man sollte endlich die Grenze erkennen, an der man angelangt ist.“

Man sollte bei dem Maße der scenischen Ausstattung vor allem unterscheiden lernen, je nach dem Charakter und Stil des betreffenden Kunstwerks. Ist einem modernen Drama der naturalistischen Schule eine sich bis auf die kleinsten Einzelheiten erstreckende, peinlich naturalistische Ausstattung angemessen, so sollte man dem stilisierten und idealisierten Drama der klassischen Literatur auch eine dementsprechende stilisierte Ausstattung zuteil werden lassen. Vor allem müßte in dem Drama hohen Stiles, das viele Verwandlungen innerhalb des Aktes notwendig macht — in erster Linie also in dem monumentalen Drama Shakespeares —, die Frage nach dem Maß der scenischen Ausstattung, abgesehen von der durch das Werk an sich gebotenen Stilisierung, jeweils mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher offener Verwandlungen beantwortet werden. Die Ausstattung der Innenräume mit Möbeln könnte weit mehr, als es geschieht, auf das Notwendige beschränkt werden, ohne der Gefahr einer puritanischen Nüchternheit anheimzufallen. Die dichterische Stimmung einer Scene, auf deren Herausarbeitung die moderne Regie mit Recht den größten Wert legt, ist keineswegs durch den Prunk und die Echtheit der scenischen Ausstattung bedingt; sie kann durch die einfachste Dekoration, durch einen stimmungs-vollen Hintergrund, oft in gleicher Weise hervorgerufen und unterstützt werden, wie durch den umständlichsten naturalistischen Aufbau des scenischen Bildes.

Leider hat das Ausstattungswesen unsrer Theater im letzten Jahrzehnt eine Entwicklung genommen, die eine allen Reformbestrebungen abholden, ja direkt feindselige Tendenz zeigt.

Der Prunk der äußeren Ausstattung, die Sucht nach einer möglichst naturalistischen Ausgestaltung des scenischen Bildes hat in geradezu überraschenden Dimensionen zugenommen. Die maßgebenden Berliner Bühnen, die leider auch den meisten übrigen deutschen Theatern als Vorbild dienen, wetteifern miteinander in dem Bestreben, dem klassischen Drama durch den Reichtum und die naturalistische Echtheit der dekorativen Ausstattung neue und nie dagewesene Reize zu verleihen. Es kann nicht geleugnet werden, daß auf diesem Gebiete nicht nur glänzende, sondern auch wirklich geschmackvolle, von echtem künstlerischem Empfinden getragene Leistungen von hohem Stimmungsreiz zu Tage treten. Das vermag indessen die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß unsere dramatische Kunst mit diesen Bestrebungen einer immer größeren Gefahr der Veräußerlichung entgegengeht. Eine schwere Gefahr für die Entwicklung der Dekorationskunst liegt vor allem in der immer mehr überhand nehmenden Neigung, die gemalte Dekoration zum großen Teil durch die plastische Dekoration zu ersetzen. Man sucht nicht nur in Innenräumen die Wände, jede Tür, jedes Fenster, jede Nische dem Zuschauer in naturgetreuer Plastik vor Augen zu stellen, auch bei landschaftlichen Dekorationen, die nach dem Charakter der Bühnenkunst jeder plastischen Gestaltung auf das schärfste widerstreiten, tritt immer mehr das verkehrte Bestreben zu Tage, wenigstens den vorderen Teil der Bühne durch wirkliche Pflanzen, Sträucher und Bäume, durch kaschierte Felsen und Wurzelstücke u. a. plastisch zu gestalten. Gegen diesen Brauch, das völlig unkünstlerische Panoramenprinzip, das Malerei und Plastik in einer Art von kindlicher Spielerei miteinander zu verbinden sucht, auf die Bühnenkunst zu übertragen, kann im Interesse einer ernststen Kunstentwicklung nicht energisch genug protestiert werden. Das törichte Streben, ein landschaftliches Bild in möglichst naturgetreuer Verwirklichung auf die Bühne zu stellen, wird durch die Widersprüche, die sich gerade mit der scheinbar größeren Annäherung an die Natur immer mehr vergrößern, schließlich durch sich selbst ad absurdum geführt.

Es ist auf das Höchste zu bedauern, daß die gesunden und lebenskräftigen Gedanken, die vor fünfzehn Jahren zur Entstehung der Shakespeare-Bühne führten, ganz ohne Einfluß auf die Entwicklung der übrigen Theater geblieben sind. Durch die Erkenntnis dieser Tatsache werden die Verdienste der Münchener Bühnereform selbst nicht geschmälert. Und hätte diese Reform auch nur das eine Verdienst, wertvollste Anregung und Belehrung in das Theatertreiben der Gegenwart gebracht zu haben, durch die zahlreichen Diskussionen und Streitschriften, die sie hervorrief, die Klärung einer Reihe der wichtigsten und bedeutendsten dramaturgischen Fragen gefördert zu haben: schon dies eine Verdienst müßte genügen, der Münchener Shakespeare-Bühne, auch wenn ihr keine Dauer in der Zukunft beschieden ist, in den Herzen aller Ernstgesinnten und in den Annalen der Theatergeschichte ein ehrendes Andenken zu sichern.