

Zeitschrift: Wissen und Leben
Band: 13 (1913-1914)

Artikel: Drama und Bühnenbild
Autor: Kesser, Hermann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DRAMA UND BÜHNENBILD

I.

Es war einmal eine schlimme Zeit, da gingen die guten Kunstmaler weder durch den Fassadeneingang der Zuschauer noch durch die hintere Arbeitstüre der Bühnenleute ins Theater. Sie fanden es unerträglich, auf die von der bildenden Kunst vergessene Szene zu schauen. Von der Mitarbeit auf der Bühne waren sie darum so gut wie ausgeschlossen, weil das Theater — merkwürdig zu sagen — eine hochgradig konservative ästhetische (oder auch nur kunstgewerbliche) „Institution“ ist, auf der sich die Grundmeinungen über Regie und Inszenierung von Darstellergeschlecht zu Darstellergeschlecht und von Direktionsgeneration zu Direktionsgeneration, unter Umständen selbst nach Art eines peinlichen Sprech-, Bewegungs- und Raumausstattungsreglements vererben. Wobei die Erkenntnis abhanden gerät, dass das Theater im Gegenteil eine außerordentlich wechselnde, fast aktuelle Kunstäußerung ist, bei der jedes schablonenhafte Beharren auf Überliefertem und bedingungslos Übernommenem genau so zum Unlebendigen und Epigonären führt, wie in der dramatischen Dichtung selbst, die immer versagt, wenn die Fühlung mit der Gegenwart fehlt und die alten Kunstmittel dramatischer Wirkung als leeres Gefäß für einen mangelnden geistigen Inhalt angewandt werden. Festzuhalten, dass der Verfall des Bühnenbildes in denjenigen Zeitabschnitt zu setzen ist, in dem die dramatische Dichtung, vor allem die auf dem Theater herrschende dramatische Dichtung in ein seichtes und stehendes Wasser gekommen war. (Die mittleren Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts!) Festzuhalten auch, dass der erste dramatische Dichter, der in Rede, Schrift und Tat das Herkommen wegzuschauern versuchte, der Musikdramatiker Richard Wagner gewesen ist. Er war (unter manchen von der Dichterseite, die minder vernehmlich, aber in stiller, gleichlaufender Weisheit fühlten) der größte Propagandist für die wesentlichste dramaturgische Forderung, die für die Theaterleiter zu formulieren ist: dass jedes dramatische Kunstwerk aus seinem eigenen Darstellungsgesetz verkörpert werden muss, und nicht den Zwingen und dem Zufall der Tradition auszuliefern ist.

II.

Von der Kennerschaft des heute Erreichten und gestern Gewesenen wird niemand abstreiten, dass Richard Wagner — misst man an dem Zustand, in dem er die deutschen Bühnen antraf — für seine Zwecke zwar ansehnliche Zugeständnisse erhielt, dass ihm aber die Helfer fehlten. Und so ist denn seine große dramaturgische Forderung sehr lange Theorie geblieben und sind selbst die Aufführungen seiner Werke in der Gegenwart nur in wunder-seltenen Fällen Beispiele für neue Hoffnungen und Bahnen. Wie die Mehrzahl aller zeitgenössischen Operaufführungen. An der Spitze aller fruchtbaren Versuche, die Oper mit dem neuen Inszenierungsstil zu vermischen, behaupten sich — mit reichlichem Abstand von anderen Anstrengungen — die Darstellungen der Musikdramen eines neueren Komponisten, Richard Straußens. Ein viel breiterer Bezirk, aus dem Taten zu nennen sind und folgerichtig weitergepflanzt wurden, von führenden Großstadtbühnen auf kleinere und kleinste Theater, ist das reine Drama. Und hier war es — der Name ist in keinem Zusammenhang zu umgehen, in dem je von der Neubelebung des Szenenbildes die Rede sein wird — ein Berliner Theaterdirektor, Max Reinhardt, der Leiter des deutschen Theaters und der Kammerspiele zu Berlin, der zuerst als einsamer Reformator, und bald mit großer Gefolgschaft benachbarter Bühnen vorgegangen ist. Er schnitt ab, wo andere angeknüpft hatten. Er knüpfte an, wo andere jeden Anschluss vermieden hatten: bei der neuen bildenden Kunst, bei den Wegmachern des Kunstgewerbes, die zwar längst in den Wohnhäusern, Gärten und Fabriken, aber noch immer nicht auf der Bühne Aufnahme gefunden hatten. Es kam dazu, dass die bildende Kunst vielleicht zu jener Zeit, da dies geschah, eben reif und willig geworden war, solche Aufgaben zu übernehmen. Sie hätte es wahrhaftig ein Jahrzehnt früher nicht vermocht, sich aus dem Kreis malerischer Sonderspekulation und dogmatischer künstlerischer Tätigkeit zu lösen, um sich helfend mit dem Theater zu verbünden, auf dem sich die Nachwirkungen einer verabschiedeten Historienmalerei, Anekdotenmalerei und farblos-luftlosen Landschaftsmalerei mit beinahe bewunderungswürdig zäher Kraft in Form von schlechten Kulissen und übel ausgestaffierten Innenräumen zu behaupten schienen.

III.

Die Künstler Kruse, Corinth, Stern, Walser — einige Namen aus der (erst begonnenen) Geschichte der künstlerischen Szenerieschöpfung — hatten bezeichnenderweise keine gewaltigen Widerstände zu brechen. Als Reinhardt — im Laufe der ersten zehn Jahre des neuen Jahrhunderts — mit ihrem Beistand gezeigt hatte, was zu erfüllen war, frug sich vielmehr mancher ästhetische Denker, weshalb man so lange daran geglaubt habe, dass die künstlerische Einheit in historischen Dramen in erster Linie durch sachliche und wissenschaftliche Aufschlüsse (nach dem letzten Stand der Forschung) erzielt werden könnte. Die Neuen wiesen im übrigen (um beim Historischen zu bleiben, wo den jungen Inszenierern die größten Erfolge in den Schoß fielen) die von dem neunzehnten, dem Schul- und Lern-Jahrhundert erzeugten Werte nicht von sich ab. Aber mit Reinhardt sind sich inzwischen die Befehlshaber der künstlerisch geführten Bühnen darüber einig geworden, dass aus einem trocken aufgereihten historischen Kram keine Stimmungen blühen. (Welche Museumsmeinung der Fall der Meininger gewesen war.) Trotzdem berief man sich keineswegs auf die Maler der Vergangenheit, die von den Frührenaissance-Florentinern an bis in die Zopfzeit hinein Geschichts- und Bibelbegebenheiten fast immer nur im Kostüm ihrer Tage gemalt und sich nach der historischen Genauigkeit nie erkundigt hatten. Nur dass man das historische Element um einen Platz zurück und das künstlerische um einen Platz nach vorn rückte, wobei sich etwa der Leitsatz ergab, dass die Bühne nicht dazu da ist, um exakte Illustrationen für die Kulturgeschichte vergangener Zeiten zu liefern, vielmehr die Historie nur ein Vorwurf zur künstlerischen Bearbeitung der Szene nach der Wissenschaft von der Farbe und der Linie ist, auf die allein — immer im Rahmen der dramatischen Absicht, der Generalabsicht — das szenische Bild gestellt werden muss. Das Ergebnis des Schweißes war — andere Formen: neuerdachte Regieeinfälle, neue Ausdrucksmöglichkeiten für den Schauspieler dazugerechnet — ein ungeahnter Shakespeare, von dem vorher weder Dichter noch Bühnenleiter jemals geträumt hatten. War auch (man besehe den Reinhardtschen *König Ödipus*) ein neuer Sophokles, ein neuer Goethischer *Faust*.

IV.

Hier ungefähr (ich lege den Finger auf Shakespeareaufführungen, wo der Kostümfasching allzubunt über die Komödie wegwuchert, oder auf ein Königsdrama Shakespeares, wo das innere Geschehen durch die szenisch allzusehr ausgewachsene Schlachten- und Massenhandlung leidet, auf karusselhafte Bilder-Kunststücke mit der Drehbühne und andere Ausschweifungen im neuen szenischen Mittel) beginnen die Einwände, die Probleme, die Streitfragen. Es gab szenische Einfälle, die die dramatischen Gewichte verkleinerten, es kam zu einer Hypertrophie der Dekoration. Das Drama wurde dann Nebensache, und die szenische Ausgestaltung haftete als die festeste Erinnerung unter den Theaterindrücken. Man berief sich zur Begründung der Unzufriedenheit auf dokumentarisch und bildlich erhärtete Tatsachen aus der Theatervergangenheit.

Die Einwände bestehen zu Recht. Weder für Shakespeare, noch für Sophokles, noch für Goethe und andere Dramatiker haben die Neu-Inszenierer die letzte, die endgültig genügende Form gefunden. Sie sind selbst, mitunter, weiter abgeirrt, als frühere Interpreten. Gegen den Grundsatz, der bildenden Kunst ihren Teil an der Theaterwirkung zu sichern, besagt das nichts, und das wegleitende Verdienst der Reformatoren und derer, die um sie sind, wird dadurch nicht geschwächt. Bezeichnend, dass dieselben Neuordner auch die Träger der (etwas jüngeren) szenischen Bestrebungen auf *Vereinfachung* gewesen sind. Noch während die Kunstmaler auf der Bühne Feste feierten (und heute noch so feiern, dass ihr Werk auf offener Szene beklatscht wird), kam das Besinnen auf Dämpfung und Verminderung der dekorativen Zutaten, begann das Suchen nach andeutenden, *nur* andeutenden stilistischen Mitteln, durch die der Phantasie mehr Spielraum und dem Dichterwort mehr Macht gegeben werden soll.

Dieses das zweite Zeichen der szenischen Neuordnung mit Beistand der bildenden Künstler. Was hier vollbracht wurde, gehört zum Teil denselben Personen. Zum Teil einer großen Gruppe von Bühnenleitern, Regisseuren und Malern, die an den verschiedensten Stellen der deutschen Lande inzwischen auf den Plan getreten waren. Darunter völlig Eigene, Einfallsbeschenkte,

Schöpferische. Die tätige Bewegung ist allgemein geworden. Und das ist es, was der Zukunft das gute Licht gibt.

V.

Soziologisch ist hier einzuschalten, dass ein Mangel an *ästhetischen Gemeinsamkeitsgefühlen* die Bewegung hemmt.

Es herrscht noch keine rechte Übereinstimmung über eine ungeheuer wichtige Frage: Welche Stilmittel vor allem in Betracht kommen, um die Massen wiederum *in die Richtung der guten dramatischen Dichtung* zu zwingen, was zu tun ist, um den Sinn der theaterbesuchenden Menge für die *ernste* Dichtung zu schärfen, für die Notwendigkeit der Tragödie, für die Bereitschaft zur Hingabe.

Dass dabei die Form der szenischen Ausgestaltung erheblich mitspricht, ist außer Zweifel.

Dass wenig erreicht ist, wenn die Massen um der ästhetischen *Sensation* willen dem Rufe der Theaterleiter folgen, damit haben alle Kritiker der Zeit recht.

Aber es ist nicht zu übersehen, dass das, was heute ästhetische *Sensation* ist, morgen eingewachsen und Bestandteil des künstlerischen Allgemeinempfindens sein kann. Und der Einspruch Feindseliger, dass die neue szenische Kunst die genießende Einfalt verderbe, ist darum noch keine Erledigung der szenischen Künstler.

Wenn erst wieder der große und verzweigte Organismus des Theaters deutscher Zunge (der an Umfang nirgends in der Welt, wo Bühnenkunst getrieben wird, seinesgleichen hat) mit dem Stilgefühl, das er so lange entbehrte, in allen Adern durchblutet ist, wird es niemanden einfallen, über dem szenischen Rankenwerk die Dichtung zu vergessen; es wird dann wieder ein so reichlicher Vorrat an künstlerischer Kultur vorhanden sein, dass über die Kunstmittel zwischen dem Theater, das spendet, und den Menschen, die da nehmen, eine nur selten durchbrochene Einmütigkeit herrscht. Es wird auf beiden Seiten keine Versteinerungen mehr geben, weil sich aus dem Zusammenwirken aller künstlerischen Kräfte eine dauernde Fähigkeit zur Erneuerung von selbst ergibt. Damit diese erfreuliche Beziehung entsteht, ist eine Fortsetzung der Maler-Kunstarbeit auf der Szene eine Notwendigkeit.

VI.

Von Tatenmustern.

Nur handwerklich geführte Bühnen haben immer noch nichts aufzuweisen. Wo ein nur auch mittelstarkes Gewissen für die Zeitaufgaben waltet, in Städten bis zu 50,000 Einwohner herab, da sind Berührungen spürbar.

An weltstädtischen Theaterplätzen zwingt der Wettbewerb.

An kleineren Orten, wo weniger Geld gewagt werden darf, steht man nicht zurück.

Wie bei allen ästhetischen Unternehmungen, wo mit dem Begriff „Publikum“ hauszuhalten ist (der vor dem neunzehnten Jahrhundert, wo der Stand und die Bildung der Kunstgenießer genau bestimmt war, nicht vorhanden gewesen war) ist *Takt* erforderlich: Man muss sich auf die Publikumsschichten einstellen. Kein Zufall, dass Otto Brahm, der verstorbene Leiter des Lessingtheaters, Schrittmacher für die dramatischen Analytiker, an der Bewegung nur mäßigen Anteil genommen hat. Er, von dessen Theater eine neue, verfeinerte Schauspielkunst ausging, blieb in diesen Dingen auf einer kühlen mittleren Linie, wohl wissend, dass die von ihm verfochtene dramatische Kunstrichtung durch eine augenfällige Wandlung der dekorativen Kunstmittel, mit denen seine Gemeinde nicht vertraut war, kaum bereichert worden wäre. So hielt er im Bühnenbild fast am Herkömmlichen, eher am Neutralen fest, (um nicht etwa die Spinnwebfeingliedrigkeit Ibsenscher Dialoge zu beeinträchtigen). Ein kommendes Geschlecht wird sich die (richtige) Einsicht Brahms auf seine Art zunutze machen und wägen wie er.

Nach diesem Muster sanfter Anwendung ein Zeugnis für eine fast monumentale Stilmöglichkeit aus den Mitteln der jungen szenischen Kunst: Reinhardts Zirkusaufführungen, Übertragungen plastischer und architektonischer Neukünste auf ein Riesentheaterhaus, wie es in dem mittelalterlichen Mysterienspiel *Jedermann* geschah, wo der Geist der Gotik (als höchste und feierlichste Ausdruckskunst, wie sie in der Überzeugung unserer ästhetischen Zeitgenossen wach ist), wieder lebendig gemacht wurde. Eine größere Entfernung von dem, was vordem unter Ausstattung und Bühnendekoration verstanden wurde, ist kaum denkbar. Jede Erinnerung an die Bühne von gestern fehlt. Der Geist des Mysterienspiels schafft eine mehrfach geteilte, versenkbar und verschieb-

bare Monumentalbühne. Alles Sichtbare, vom kirchenhaften Spitzbogengiebel der Hintergrundsbaute bis zur Gebärde der Personen, die, in der Mitte des amphitheatralischen Zuschauerraums, allseitig beschaut werden können, ist unter die gotische stilistische Einheit untergeordnet. Das Kostüm, die Massenszenen, das Menschliche und die Traumsphäre vereinigen sich zu einem kunstgeistigen Wunderbilde, wie es die Schaubühne der Vorgänger mit den alten Requisiten nie zu erfinden vermocht hätte. Die gewaltige und überzeugende Impression rührt davon her, weil völlig neue Illusionen entstehen, die in keiner Weise den verbrauchten Mitteln veralteter Regiekunst zu danken sind. Die Illusion ist auch darum so mächtig, weil sie nicht auf stümperhafte Naturvortäuschung ausgeht. Bühne und Spiel und wiederum Bühne und Spiel, aber in ein neues künstlerisches Reich gesetzt, und von allen Zügen peinlicher Wirklichkeitsnachahmung, dem Irrtum aller schlechten Realkunst, befreit.

Zwei Beispiele aus der letzten Vergangenheit der Züricher Bühne, die ein Nachweis für aufwandslose Erfüllungen sein sollen: Anzengrubers *Viertes Gebot* und Tolstois *Lebender Leichnam* auf der Schauspielbühne des Stadtheaters, beide Dramen ihrem Wesen nach nicht in üblicher Form abgespult, sondern aufs Szenenbildhafte gebracht, wobei im *Vierten Gebot* Erscheinung wurde, was uns heute am meisten angeht: Das volksmäßige Kultur- und Sittengemälde, und das tolstoische Fragment auf dem Hintergrunde abgetönter Vorhänge einen verketteten straffen epischen Zusammenhalt bekam.

Dies einige Willkürgriffe in einen reichen Stoff.

VII.

Für unabsehbare Felder malerischer, künstlerischer Betätigung auf der Szene ist abgesteckt. Kein Theater, keiner von den dramatisch Schaffenden wird leer ausgehen. Es wird, das belegt die Züricher Theaterkunstaussstellung, aus lebhaften und begabten Händen verteilt. In der Geschichte der Künste wird diese Zeitwende darum genannt werden müssen, weil die Annäherung der bildenden Kunst an das Theater als eines der letzten Anzeichen für die ersehnte Vergemeinschaftlichung der Künste zu einer hoffentlichen neuen Kultur anzusehen ist.

ZÜRICH

HERMANN KESSER