

Max Reinhardt und Strindberg : die Bedeutung der Inszenierungen der Kammerspiele und des Traumspiels für den deutschen Expressionismus

Autor(en): **Kvam, Kela**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **8 (1979)**

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858414>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KELA KVAM

Max Reinhardt und Strindberg.
Die Bedeutung der Inszenierungen
der Kammerspiele und des Traumspiels
für den deutschen Expressionismus.

Am 22. Dezember 1912 hielt Alfred Kerr im Lessingtheater eine Gedenkrede auf Otto Brahm, in der er dessen Inszenierungen der Dramen Henrik Ibsens hervorhob und dabei auch das Verhältnis zwischen dem norwegischen Dramatiker und seinem schwedischen Konkurrenten, August Strindberg, berührte. «Ibsen», sagte Kerr, «ist ein Dichter von Menschenschicksalen. Strindberg nur ein Dichter von Monomanien. Ibsen ist eine Macht im Sittlichen; Strindberg nur eine Macht im Hassen. Ibsen ist ein Schöpfer von Menschen, Strindberg nur von Einzelzügen. Ibsen gibt das Fleisch und das Skelett, Strindberg gibt meistens nur ein Skelett: und ein Ausnahmeskelett»¹. Man hört aus den Worten von Kerr eine gewisse Aggressivität, und es ist gerade eben zu dieser Zeit, daß eine Änderung der Positionen der beiden nordischen Dramatiker auf den deutschen Bühnen spürbar wird. Kurz vor Otto Brahms Tod war am Deutschen Theater der *Totentanz* in einer Inszenierung von Max Reinhardt gespielt worden², die die Akzente anders als sonstige Strindberg-Inszenierungen setzte. Hier wurde der Realismus soviel wie möglich verdrängt, und das Traumhafte und Gespenstige des Ehedramas hervorgehoben. In den nächsten Jahren sollte sich das Strindberg-Bild in Deutschland grundsätzlich ändern. Strindberg wurde nicht länger als bloßer Ibsen-Schüler betrachtet, sondern als ein höchst origineller Dramatiker, der von einer jungen Generation, die von Kulturpessimismus und Weltschmerz ergriffen war und die in einer Epoche lebte, die durch den Krieg und revolutionäre Bewegungen geprägt war, als Bundes- und Kampfgenosse begrüßt wurde.

Es waren besonders die Dramen nach der sogenannten «Inferno»-

¹ ALFRED KERR, *Totenrede*, in: Die Welt im Drama V, Berlin 1917.

² Première am 27. Sept. 1912 (I. Teil).

Krise, die jetzt in den Mittelpunkt des Interesses rückten. Mit der *Damaskus*-Trilogie hatte Strindberg das Monolog- und Stationendrama des Expressionismus vorweggenommen; mit seinen jungen, zum Untergang verurteilten Antihelden der *Kammerspiele*, in denen die Verwesung der bürgerlich-materialistischen Gesellschaft in pathetischen und grotesken Szenen entlarvt wird, identifizierten sich die deutschen Bürgersöhne und Töchter, und in den Schrei der leidenden Menschheit nach Erlösung im *Traumspiel* konnten sie leicht einstimmen.

An der Änderung des deutschen Strindberg-Bildes wirkten zweifellos Reinhardts Inszenierungen von Strindbergs späten Dramen in den Kriegs- und Nachkriegsjahren mit. Reinhardt war jedoch nicht der erste Regisseur, der diese Dramen in Deutschland einführte. Die gesamte *Damaskus*-Trilogie wurde im Lessingtheater aufgeführt und ist nie von Reinhardt inszeniert worden; die *Kammerspiele* wurden zum Teil in München und zum Teil auch auf anderen Berliner Bühnen gespielt, das *Traumspiel* erlebte seine deutsche Erstaufführung in einer Inszenierung von Bernauer am Theater an der Königgrätzer Straße. Reinhardt aber war der erste Regisseur, der das subjektive Universum Strindbergs mit neuen theatralischen Mitteln zu gestalten vermochte und Inszenierungen schuf, die einer Vision unterstellt waren und die besonders das Zerissene, das Gespensterhafte und Angsterfüllte in den Dramen szenisch projizierte «und damit einen zeittypischen Strindberg präsentierte», der direkt das bürgerlich-intellektuelle Theaterpublikum der Kriegs- und Nachkriegsgeneration ansprach.

Mit dem *Totentanz* wurde von Reinhardt schon 1912 ein neuer Strindberg-Stil verkündet, aber für die Entwicklung des Expressionismus auf der deutschen Bühne sind die späteren Inszenierungen der *Kammerspiele* und des *Traumspiels* von besonderem Interesse. Als Strindberg um 1907 seinen vier Dramen – *Wetterleuchten*, *Die Brandstätte*, *Scheiterhaufen* und *Gespensersonate* – den Gesamttitel *Kammerspiele* gab, war dies natürlich vor allem, um den musikalischen Rhythmus dieser Stücke zu pointieren, aber vielleicht auch in der Hoffnung, daß sie im neuen Kammerspielhaus Max Reinhardts gespielt werden möchten. Vor dem Tode des Dichters hatte Reinhardt im Kleinen Theater mehrere Strindberg-Stücke aufgeführt³, und sein Kam-

³ U.a. *Die Stärkere* und *Das Band* (Schall und Rauch, März 1902); *Der Friedlose* (Klei-

merspielhaus, das 1906 eröffnet wurde, war – das hat er selbst erzählt – in vielerlei Hinsicht von jenen Ideen inspiriert, die Strindberg in dem bekannten Vorwort zum Drama *Fräulein Julie* über eine intime Bühne geäußert hatte. Die Reihe der Kammerspiele wurde von Reinhardt 1913, also erst nach dem Tode Strindbergs, mit *Wetterleuchten* eingeleitet – eine Inszenierung, die in Übereinstimmung mit dem Ton des Dramas als impressionistisch bezeichnet werden muß und deshalb in unserem Zusammenhang von geringerem Interesse ist als die beiden anderen Kammerspiel-Inszenierungen Reinhardts – *Scheiterhaufen* (1914) und *Gespensersonate* (1916), die nicht nur zum ersten Mal die szenischen Werte dieser Stücke enthüllten, sondern auch den Weg zu einer expressionistischen Bühnenkunst freimachten.

Als die kleine Strindberg-Bühne August Falcks – Intima Teatern in Stockholm – in den Jahren 1907 bis 1910 die *Kammerspiele* brachte, wurden sie von der Kritik als pathologische Imaginationen eines kranken Dichtershirns aufgenommen. Diese Reaktion der Kritik läßt sich wohl zum Teil durch die Weise, in der die Stücke auf dem Theater szenisch gestaltet wurden, erklären. August Falck benutzte für die Dramen eine realistische Szenographie, während die Schauspieler sich von dem besonderen Maeterlinck-Stil inspirieren ließen, der von den europäischen Gastspielen der Pariser Bühne Théâtre de l'Œuvre in den neunziger Jahren bekannt geworden war, ohne jedoch diesen Stil durchhalten zu können. Die monotone Spielweise und die abstraktstilisierten Bewegungsmuster, die für das Théâtre de l'Œuvre typisch waren, mußten aber der phantastischen Atmosphäre der Stücke widerstreben. Erst Reinhardt hat es verstanden, die Kammerspiele in der konkreten Wirklichkeit zu plazieren – nicht in einer abphotographierten, gewiß, sondern in einer deformierten oder dämonisierten, die das Hintergründige der Dramen transparent machte – «naturalistische Clairvoyance» ist ja Strindbergs eigene Bezeichnung seines neuen Theaterstils.

Wir sind in der glücklichen Lage, daß die Regiebücher sowohl von der *Gespensersonate* und von *Scheiterhaufen* wie auch vom *Traumspiel* noch erhalten sind: in der Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenk-

stätte in Salzburg sind sie für die Forscher in Xerokopien zugänglich. Es kann sicher oft eine recht zweifelhafte Sache sein, Theatervorstellungen nach Regiebüchern zu rekonstruieren; denn viele Regisseure machen nur summarische Anmerkungen oder drücken sich in einer Codesprache aus, die nicht unmittelbar von dem unbeteiligten Leser übersetzt werden kann. Im Fall Reinhardt aber werden wir durch die Regiebücher fast mit der «eingefrorenen» Vorstellung konfrontiert – oder jedenfalls mit der Idealkonzeption. Reinhardt brachte zu den ersten Proben ein völlig ausgearbeitetes Regiebuch, das ihn manchmal monatelange Arbeit gekostet hatte, mit. Die interfoliierten Bogen sind mit Kommentaren gefüllt – jeder Gestus, jede Pause, jeder Wechsel im Rythmus, alle begleitenden Laute und Beleuchtungen sind genau angegeben. Doch war Reinhardt kein eigentlich intellektueller, eher ein intuitiver Regisseur. Er hat selbst erzählt, wie der erste starke Eindruck eines Dramas für seine Inszenierung bestimmend war. Versuchte er einmal, diesen ursprünglichen Eindruck zu retouchieren, kehrte er unweigerlich zu seiner unmittelbaren Vision wieder zurück. Man kann sich dennoch mit Rücksicht auf den Wahrheitsgehalt der Regiebücher fragen, ob das fertige Resultat in der Tat nicht ganz anders aussah, wenn die Schreibtischversionen der Dramen von Schauspielern aus Fleisch und Blut vermittelt wurden. Ich glaube kaum, weil Reinhardt als der praktische Theatermann, der er war, schon beim ersten Durchlesen eines Dramas die Rollen verteilte und die Regiebücher mit ganz bestimmten Schauspielern im Auge ausgearbeitet hat. In diesem Zusammenhang ist es interessant, die Regiebücher mit den Aussagen der Rezensenten über die Schauspieler zu vergleichen, weil diese Aussagen oft genau mit den Kommentaren Reinhardts in den Regiebüchern übereinstimmen. Reinhardt arbeitete mit Schauspielern, mit deren Persönlichkeiten und Fähigkeiten er innerlich vertraut war. Obwohl einzelne Details natürlich während der Proben geändert worden sind und Neues hinzugefügt wurde, kann man doch zweifellos – was auch die Rezensionen zu bezeugen scheinen – mit ganz großer Genauigkeit die durchgehende Intention der Inszenierungen aus den Regiebüchern ablesen.

Die Regiebücher zu *Scheiterhaufen* und *Gespensersonate* scheinen Resultate einer konzentrierten Inspiration zu sein: sie sind im Gegensatz zu vielen anderen Regiebüchern Reinhardts in sehr kurzer Zeit entstanden. So wurde das Regiebuch zu *Scheiterhaufen* am 21. März

1914 begonnen und schon am 1. April beendet, während die Konzeption der *Gespensersonate* in nur fünf Tagen fertiggestellt wurde (vom 21. bis 26. September 1916). Ich habe an anderer Stelle eine ausführliche Analyse der Inszenierungen der Nach-Inferno-Dramatik Strindbergs gegeben⁴ – hier müssen wir uns mit der Hervorhebung von Zügen begnügen, die für die Gesamtkonzeption charakteristisch sind.

Scheiterhaufen, 1914

Als *Scheiterhaufen* am 14. April 1914 im Kammerspielhaus Premiere hatte, war das Drama dem Berliner Theaterpublikum und der Kritik schon bekannt. Das Stück war zwei Jahre zuvor von Adolf Lanz im Lessingtheater inszeniert worden, und Rosa Bertens und Alfred Abel – die Mutter und der Schwiegersohn der damaligen Aufführung – spielten jetzt bei Reinhardt ihre alten Rollen. Im Jahre 1911 war es dem Rezensenten Siegfried Jacobsohn aufgefallen, wie viel stärker das Stück auf ihn beim Lesen als auf dem Theater gewirkt hatte. 1914 dagegen spürte er im Kammerspielhaus die Krallen des Schicksals dieser Menschen am eigenen Leibe und schrieb diese Änderung des Theatererlebnisses dem Verdienst des Regisseurs zu⁵. *Scheiterhaufen* ist kein Lesedrama und bekommt erst seine volle Wirkung, wenn es in die audio-visuelle Sprache der Bühne übertragen wird. Mit seiner Mischung des Grotesken und Pathetischen aber ist *Scheiterhaufen* vielleicht das Strindberg-Drama, das die größten Forderungen an Regisseur und Schauspieler stellt. Strindberg selbst hat zu diesem Drama Regieanweisungen geschrieben, die fast eine Filmtechnik und eine Dämonisierung des Szenenbildes fordern. Merkwürdigerweise hat Strindberg aber, als *Scheiterhaufen* in Stockholm auf dem Intima Teatern 1907 uraufgeführt wurde, für die Dekoration einen schwedischen Rokoko-Salon in Weiss und Gold vorgeschlagen – ein sonderbarer Hintergrund für die vom Schicksal heimgesuchten Grand-Guignol-Figuren

⁴ KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik* (= Teatervidenskabelige Studier III), København 1974.

⁵ SIEGFRIED JACOBSON, *Das Jahr der Bühne III*, S. 176 ff.

des Dramas. Zur selben Zeit hat er die jungen Schauspieler dazu aufgefordert, möglichst diskret zu spielen, um nicht die Worte des Dichters zu verraten. *Scheiterhaufen* in Stockholm 1907 war – wie wahrscheinlich auch *Scheiterhaufen* in Berlin 1911 – eine Vorstellung, die dem inneren Rhythmus des Dramas widerstrebte und deshalb auf die Kritik einen parodischen Eindruck machte.

Reinhardts Verdienst ist es – wie auch Jacobsohn in seiner Rezension andeutet –, die szenische Phantasie Strindbergs erlöst zu haben. Unter seinen Händen wurde *Scheiterhaufen* zum gigantisch vergrößerten Zerrbild der bürgerlichen Welt. Hier gab es keinen realistischen Salon als neutralen Hintergrund der Handlung, sondern einen psychischen Raum, der die Stimmungen der Personen projizierte und die Schauspieler in ein ganz bestimmtes Muster hineinsuggerieren mußte. Schon von Anfang an wurde – wie das Regiebuch zeigt – die Atmosphäre eines Gruselkabinetts angeschlagen. Unter alten grauen Möbelstücken leuchtete eine purpurrote Chaiselongue, die die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen mußte, sodaß sie später auch von ihnen mit den Augen der Mutter als blutige Metzgerbank gesehen werden konnte. Der Wind wehte durch den Raum, Gardinen und Papiere bewegten sich leicht, und aus der Ferne klangen die schwachen Töne von Chopins Impromptu. Im Gegensatz zu den Regieanweisungen Strindbergs läßt Reinhardt schon beim Aufgehen des Vorhangs die Mutter in einem Stuhl in der linken Ecke der Bühne sitzen – mit ihrem schwarzen Kleid und dem Schal ist sie von der düsteren Umgebung kaum zu unterscheiden. Erst allmählich wird diese menschliche Figur, die lauernd und wachsam, von rechts nach links spähend, in ihrer Ecke sitzt, sichtbar. Das Szenenbild ist kein toter Gegenstand. Es lebt ein eigenes Leben und strahlt seine eigentümliche Dämonie aus. Kein Heim für realistische Alltagsmenschen, sondern für Nachtwandler, lebende Tote – Panoptikumfiguren.

Die Menschen scheinen organisch mit dem Raum zusammengewachsen – außer dem Schwiegersohn; der allein – brutal, energisch und egoistisch – gehört nicht in diese Welt. Aber alle die anderen: die Mutter mit ihrer im Gleichklang mit dem Rasen der Elemente sich steigernden Angst, das nachlässige Dienstmädchen mit schleppenden Schritten und die kränklichen Kinder: Gerda, «immer müde, offenbar blutarm und unbeholfen», und Frederik, «sehr schmal, mit Kleidern, denen er längst entwachsen scheint, schäbigem, zu engem Gehrock,

zugeknöpft, zu kurze enge Hosen, Rockkragen hoch. Große Schuhe. Kurze Arme. Keine Manchetten. Er geht gebückt». ⁶

In dieser Inszenierung des *Scheiterhaufens* ist das Szenenbild ein machtvoller Gegenspieler geworden. Die Gespenster der Vergangenheit leben in jeder Ecke dieses Zimmers. Nemesis lauert überall und manifestiert sich in den widerhallenden Schritten, im Husten des Sohnes, der wie ein Echo durch den Raum klingt, im Heulen des Windes und in den flatternden Blättern vom Schreibtisch. Das Regiebuch kann mit einem Drehbuch eines psychologischen Thrillers verglichen werden.

Nach Reinhardts Anweisungen schuf sein enger Mitarbeiter, der Maler Ernst Stern, einen Raum, der – wie Siegfried Jacobsohn in seiner Rezension schrieb ⁷ – mit seiner «Zackigkeit und Dämmerigkeit von van Gogh sein könnte». Erstaunlich war für die Rezensenten die Verwandlung, die das Spiel Rosa Bertens' und Alfred Abels durchgemacht hatte, eine Verwandlung, die von Herbert Ihering eben als Resultat der suggestiven Szenographie gesehen wird. «Dieses unwirklich gefräßig lauende Rechteck schafft», schreibt er, «einen Stimmungszwang, dem gerecht zu werden die Schauspieler zur letzten Hingabe nötigt». ⁸ Die eiskalte Gemeinheit, die Abel vor zwei Jahren dem Schwiegersohn verlieh, ist inzwischen noch eisiger geworden, notiert Jacobsohn. «Und geradezu erstaunlich», setzt er fort, «wie die Bertens – wahrscheinlich gar nicht gewachsen ist: wie nur ihre Qualitäten zur Geltung gebracht werden. Denn es gehört Reinhardt dazu, um diese Mutter in gleichem Takt mit dem heulenden Wind die Schubladen durchsuchen, um sie wie eine schwarze Ratte durchs Zimmer geistern, um sie so jäh und darum so packend aus süßlicher Alterskoketterie in eine wahre Herzensnot übergehen zu lassen. Diese Mutter wirkte wie die Gorgo selber.» Einen besonders starken Eindruck machte Alexander Moissi in der Rolle des Sohnes. «Was macht Moissi», schreibt Ihering, «aus der schweren, anstoßenden Sprechweise des Trinkers! Wie blieb alles im Fluß und trotz Wiederkehr und Wiederholung in Wechsel und Steigerung! Zerrüttung und Niedergang waren nicht Studien und Beobachtung, sondern wurden phantastisches erhöhtes Abbild.»

⁶ *Regiebuch*. Wenn nicht anders angegeben, sind die Zitate den Regiebüchern entnommen.

⁷ SIEGFRIED JACOBSON, a.a.O.

⁸ Herbert Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht I*, S. 78 ff.

Gespensersonate, 1916

Zwei Jahre später nahm Reinhardt mit der *Gespensersonate* noch einen Schritt weiter ins Phantastische und schuf eine Welt, die der Wirklichkeit ähnlich war, aber aus der verzerrten Perspektive des Traumes gesehen wurde. Auch hier zeigte sich die besondere Fähigkeit Reinhardts, die Szenographie als mitspielerisches dramaturgisches Element zu behandeln – diesmal ohne von den Regieanweisungen des Stückes viel Unterstützung zu bekommen. Sowohl in *Wetterleuchten* wie in der *Gespensersonate* wird uns im ersten Akt ein modernes Wohnhaus präsentiert, in das wir im zweiten Akt hineingeführt werden. Das Haus wird Abbild des ganzen Lebens – die Welt voller Illusionen –, und die Einwohner sind durch gemeinsame Schuld und gemeinsame Verbrechen verbunden. Die Herstellung dieser Hausfassade hat Reinhardt sehr lange beschäftigt. Er macht im Regiebuch zwei Skizzen und fügt hinzu: «Das Haus oder vielleicht die Ecke des Hauses, nicht verkleinert in seinen Maßen (wie sonst auf der Bühne), sondern eher übergroß, durchaus plastisch, mit allen Details, schwer und mit allem äußeren Prunk moderner Großstadthäuser, überladen, gespenstisch in seinem massigen, steinernen Luxus». Das Überdimensionale und Überladene macht das Haus zu einem dämonisch lebendigen Organismus – ein Koloß auf Lehmfüßen.

Mit seinem ausgesprochenen Talent, Gespenster am lichten Tag zu sehen, hat Strindberg nichts getan, um den ersten Szenen des Dramas einen dämonischen Charakter zu verleihen. Im Gegenteil. In den Regieanweisungen des Stückes wird ein heller Sonntagmorgen mit starken, reinen Farben vorgeschrieben. Reinhardt dagegen hüllt die Bühne in ein unwirkliches Halbdunkel ein. Erst mit dem Eintritt des Studenten weicht die Dunkelheit einem hellen, neutralen Licht – eine feine Regieidee, die die Zuschauer alles mit den Augen des Studenten sehen läßt – : des Sonntagskindes, das sieht, was vor anderen verborgen ist.

Während bei Strindberg nur die stummen Figuren eine gespenstige Atmosphäre hervorrufen, bekommen die irrealen, halbrealen Personen des Dramas bei Reinhardt spukhaften Charakter. Das kleine Milchmädchen bewegt sich «schwebend wie ohne die Füße zu bewegen», und der tote Konsul kommt schwebend die Treppe herunter «mit blaßgrünem Gesicht, im Sterbekleid, mit geschlossenen Augen, die knochigen Hände über die Brust, offenem Mund».

Vor allem wird der Alte – der Manipulator des Stückes – zur phantastischen, fast märchenhaften Figur. Abgesehen davon, daß er an den Rollstuhl gebunden ist, wirkt er in den Regieanweisungen Strindbergs mit seiner Brille, dem weißen Haar und dem Bart wie ein verhältnismäßig realistischer Repräsentant der schwedischen Geschäftswelt. Im Regiebuch Reinhardts ist von Anfang an alle Aufmerksamkeit auf ihn konzentriert. «Der Alte sitzt in einem Rollstuhl mit niedrigem Sitz, in sich hineingesunken, klein, alt, verrunzelt, erloschen, zeitweilig regungslos wie ein Gestorbener, dann aber wieder lange Arme streckend, greifend, sich reckend, lösend sich vollslängend und dann übergroß erscheinend». Die kleine verschrumpfte Gestalt, die vor unseren Augen plötzlich phantastische Dimensionen annimmt, steigt aus der Finsternis wie der böse Geist des Traums. Die selbstbestallte Rolle als Richter und Vorsehung, die eingebildete Allmacht wird von Reinhardt illustriert, indem er rein physisch den Alten seine Gestalt ändern läßt: er wird zu übernatürlicher Größe aufgeblasen, um dann wieder zusammenzuschrumpfen – wie ein Ballon, aus dem das Gas entweicht. Hier wird physischer und psychischer Vampirismus Synthese. Wenn er die Hand des Studenten greift, wird die Kraft buchstäblich aus dem Studenten und in den Alten, der wie ein Parasit an dem jungen Mann klebt, gezogen. Der Alte, heißt es im Regiebuch, schaut den Studenten «mit erlöschendem Blick» an, «umklammert» seine Hand und «richtet sich langsam auf an ihm, häuft sich zusehends voll» und erscheint in den folgenden Szenen «lebhafter, kräftiger, größer, mäßiger».

Wie der Alte sich ständig physisch verwandelt, so verfügt auch seine Intonation über ein reiches Register. Einige Repliken werden «fast monologisch» ausgesprochen, andere entweder «befehlend» oder «einschmeichelnd demütig», wiederum andere «ausholend mit den Anfangskonsonanten knarrend wie eine alte Uhr, die zum Schlag ausholt».

Im zweiten Akt, der sich im ovalen Salon mit Aussicht auf das Hyacinthenzimmer abspielt, schwingt der Alte sich geräuschlos auf seinen Krücken ins Zimmer, um den Richter zu spielen. Zu diesem Akt schafft Reinhardt eine Dekoration, die zum Symbol der Verwesung wird, die sich hinter der aufgeputzten Fassade verbirgt. Der Salon – die Szene des Gespenstersoupers – ist in übertriebenem Biedermeierstil gehalten. Die Möbel sind dunkel-violett, und an den Wänden hängen «giftige schimmelgrüne Tapeten mit einem Pilzornament». Dieses

Zimmer mit den Pilzornamenten und der quälend disharmonischen, giftig grünen und dunkel-violetten Farbensymphonie strahlt Feuchte und Verwesung aus. Es harmonisiert vielleicht schlecht mit der Beschreibung des Alten von dem hübschen Heim, das Schönheit, Bildung und Wohlstand vereint – wird aber zu einer Umgebung, aus der die exzentrischen, grimmigen Figuren des Gespenstersoupers wie vergiftete pilzartige Gewächse hervorzuwachsen scheinen. Die Mumie stolpert aus dem Garderobeschrank – «sie hat ein vergilbtes, zerknittertes grünes Seidenkleid an mit gelber Garnitur, lebhaftere, vorstehende, glanzlose Augen, einen dünnen Hals in weissen Rüschen, spärliches weißlichgraues Haar mit einem ganz dünnen Zöpfchen. Das Gesicht grau, farblos, völlig verrunzelt. Die Hände ebenso. Sie spricht mit heller, heiterer Stimme, wiederholt die Anfangsworte jedes Satzes, rollt das R nach Papageienart. Wenn sie die Worte artikuliert, holt sie mit einem langen, heiseren, hellen, schnarrenden Ton aus». Die grotesken Teilnehmer des Gespenstersoupers sind von Reinhardt als roboterartige Panoptikum-Figuren konzipiert, die die Höflichkeitszeremonien einer bürgerlichen Etikette traumatisch wiederholen. Der Oberst bewegt sich wie eine mechanische Puppe, «der Vornehme» geht mit betont elastischen Schritten, «die Verlobte» knickt und trippelt jungfrisch u.s.w. Nach der Demaskierung des zweiten Aktes wird das Szenenbild umgedreht. Der ovale Salon mit den stummen, unbeweglichen Gestalten der Mumie und des Obersten wird jetzt vom Hyacinthenzimmer aus gesehen. Auch hier betont Reinhardt die vergiftete Atmosphäre des Raumes, die die Jugend lähmt und handlungsunfähig macht. «Draußen sinkender Abend. Violette Farben am Himmel. Im Zimmer ein unbestimmtes, helles Licht, wie von Blumen ausstrahlend». Dem leichten und hellen Gepräge zum Trotz wirkt das Zimmer leblos, fast wie ein Aquarium. Der Raum wird nur von vorn beleuchtet – abgesehen von den brennenden Kerzen und den vielen Lichtern, die in den Blumen angebracht sind und die das Zimmer selbstleuchtend machen – ein klaustrophobischer Raum, ohne Verbindung mit der Umwelt. Begleitet von den Schlußworten des Studenten, die mit «gehobener, schöner Stimme» gesprochen werden, wird das Zimmer in völliges Dunkel getaucht, und nichts als das ruhige, gestirnte Firmament ist beim Ende des Dramas sichtbar.

Die *Gespensersonate* wurde von den Theaterkritikern mit Begeisterung aufgenommen. «Es gibt in Europa», konstatierte Stefan Gross-

mann, «kein Theater, das dieses Meisterwerk einer bis zum Irrsinn taumelnden, grandiosen Phantasie in ähnlicher Vollkommenheit herausstellen könnte».⁹ Hauptursache des Erfolges war Siegfried Jacobsohn zufolge, daß Reinhardt nicht in die Versuchung gefallen war, maeterlincksche Stilisierung zu benutzen, und er sich um Festigkeit statt Nebelhaftigkeit bemüht hatte. Von den Schauspielern wurden besonders Paul Wegener (der Alte) und Gertrud Eysoldt (die Mumie), deren Prästationen sich schon aus dem Regiebuch vorstellen lassen, bewundert: «Der Alte, an Krücken, wird durch Wegener zum monumentalen Wichtel- und Wurzelmännchen voll Tücke. Ein Vergnügen, Reden so plastisch zu hören oder zu sehen»¹⁰. Und die Mumie Gertrud Eysoldts: «Die Grauegestalt als ‹Mumie›, das Papageienknurren der Kindischgewordenen, und dann im wachen Moment der Ton der Güte und Reue: eine hohe Leistung»¹¹.

Das Traumspiel, 1921

In der Blütezeit des expressionistischen Theaters nach dem ersten Weltkrieg und nach der mißglückten deutschen Revolution hat Reinhardt das *Traumspiel* im Dezember 1921 am Deutschen Theater in einer oratorisch-musikalischen Inszenierung aufgeführt, durch die das Morden der Schlachtfelder, die Schüsse der Straßenkämpfe und die heulenden Sirenen der Fabriken als ein gespenstiges Echo hallte. Einige Monate zuvor hatte Reinhardt das *Traumspiel* im Dramatiska Teatern in Stockholm mit schwedischen Schauspielern inszeniert. Es gibt so zwei Regiebücher – eines für die schwedische und eines für die deutsche Aufführung. In dem ersten liegt der Akzent auf dem Szenenarrangement, in dem zweiten auf der schauspielerischen Aktion, was nur natürlich ist, weil Reinhardt in Stockholm mit Schauspielern arbeiten mußte, die er nicht kannte. Die Grundkonzeption des Dramas aber ist dieselbe und so werden beide Regiebücher als Grundlage für die folgende Analyse benutzt.

1921 war in Deutschland Bernauers Inszenierung des *Traumspiels*

⁹ STEFAN GROSSMANN, Vossische Zeitung, 21. Okt. 1916.

¹⁰ SIEGFRIED JACOBSON, *Das Jahr der Bühne* 1916/17, S. 36 ff.

¹¹ SIEGFRIED JACOBSON, a.a.O.

im Theater in der Königgrätzerstrasse von 1916 noch lebhaft in Erinnerung. Reinhardts Interpretation war von Bernauers weit entfernt. Bernauer hatte über das Drama einen Schleier von Ironie geworfen, die den Pessimismus leichter machte und eine wehmütige, melancholische Stimmung hervorrief. Reinhardts *Traumspiel* dagegen war nicht wie Bernauers ein bunter Traum, sondern ein schwarz-weißer, ganz auf die Kontrastwirkung von Licht und Schatten aufgebaut. Die Grundhaltung Reinhardts zum Drama wird im Regiebuch mit folgenden Worten ausgedrückt: «Die Aufgabe des Schauspieles ist ein steinernes Meer, finsternes, kahles Unglück zu zeigen, ohne Empörung dagegen, ohne Tränen darüber, ohne Schimmer, ohne Conzessionen, ja ohne Sympathie und doch letzten Endes tiefes Mitleid zu erwecken.»

In der Inszenierung von Bernauer hatte die Aufmerksamkeit der Kritiker sich auf den leicht tänzerischen Offizier mit seinem romantisch widerhallenden Ausruf «Victoria!» konzentriert. Die Hauptfigur in Reinhardts Inszenierung wird – neben der Göttertochter, die Grünevalds Maria ähnlich sein muß: «weißer, erstarrter Schreck im Kleid» – der Advokat, zugleich leidende Christus-Figur und Ankläger. «Sein Gesicht ist», schreibt Reinhardt im Regiebuch, «von tausend Leiden und Plagen zerfurcht, totenblass vor Kummer, die Lippen blutlos, das Haar schwarz, glatt gescheitelt, etwas länger als üblich. Der kurze Kinnbart ungepflegt, die hohe Stirn wie von Dornen gepflügt».

Charakteristisch für die Version Reinhardts ist die chorische Instrumentierung des Dramas, die teilweise durch die zurückkehrenden Sprechchöre und die Instrumentalmusik, die nach Reinhardts Anweisungen von dem Bulgaren Pančo Wladigerov komponiert wurde, und teilweise durch die Gruppierungen der Statisten erreicht wird. Reinhardt macht aus dem Drama ein symphonisches, vielstimmiges Klage lied, das von Strindberg nur hier und da in seinen Regieanweisungen angedeutet ist.

Im Prolog im Himmel wird der Kontrast der himmlischen und irdischen Klänge, der am Ende des Dramas wiederkehrt, angeschlagen. Von oben hört man «seltsame, fremde sphärische Klänge – seltsame Harmonien». Von unten «ein chaotisches Gegeneinander – Glocken und Schreie – Orgel und Schüsse – Jauchzen und Schlagen – Maschinenlärm und Pfiffe – Gewitter, Donner, Wind und Sturm». Während die Indratochter langsam in die dunkle, finstere Tiefe dichter Wolken sinkt, dominieren die irdischen Klänge, und sie vermischen sich mit der

Klage vieler Stimmen. Durch die Skamsund-Szenen ist das rhythmische Stöhnen von gemarterten Menschen auf den Folterbänken zu hören, während in Fagervik leeres, lautes, gespenstiges Gelächter durch den Raum geistert.

Am ambitiösesten hat Reinhardt während des Szenenwechsels von Skamsund zu Fagervik mit den chorischen Effekten gearbeitet. Bevor er die Bühne in Dunkelheit einhüllen läßt, bricht ein vielstimmiger Schrei hervor, und die Bewegungen der Menschengruppe (Dichter, Offizier, Quarantänemeister, Er, Sie, Lina, Pensionierter und Don Juan) erstarren zu einer gemeinsamen Pose: «Alle die Arme erhebend, die Hände ringend, starr, monumental in dieser Haltung bleibend». Darauf folgt unmittelbar der Szenenwechsel, währenddessen sich der Schrei der Menschen wie Ringe im Wasser fortpflanzt, um sich zum Schluß in einer Kakophonie von Stimmen und Instrumentallauten zu verlieren. Während das Licht allmählich schwächer wird, werden die Personen von Nebel und schwarzem Rauch eingehüllt. Der Schrei wiederholt sich im Dunkel, «nun von unseligen, unsichtbaren Stimmen aufgenommen, schrecklich lawinenhaft anwachsend, von geeigneten Instrumenten begleitet, so daß schließlich eine Welt von Verzweiflung gellend aufschreit. Kranke, Geplagte, Verfolgte, Gehetzte, Gemarterte, Stumpfe, die nach jahrelanger Stille plötzlich aufschreien, Kinder, Frauen, Männer, Jünglinge, Greise, Tiere, dazu Pfiffe, Schüsse, Posaunen, Explosionen, Schlachtfanfare, Menschen, die gewürgt, gemordet werden. Peitschen, Knallen, Tiere, die geschlachtet werden. Feuerglocken, Fabrikspfeifen, helle harte Trommeln, Messerklingen u.s.w. – das sinnlose Chaos einer kämpfenden, mordenden, sterbenden Welt. – Dieser universale Schrei bricht wiederholt in eine hohe Stille, reißt ab, wiederholt sich, wächst in immer kürzeren Zeiträumen zu einem Kulminationspunkt, wird wieder schwächer, verhallt allmählich, wird wieder zum Stöhnen, zum Brausen des Meeres im Hintergrund». – Die Klage der leidenden Menschheit bekommt durch die anonymen Stimmen aus der Ferne und die blassen, starrenden Gesichter, die in der Inszenierung in Intervallen auftauchen, einen universellen Charakter. Reinhardt hat damit dem Drama eine Massenwirkung geben wollen.

Vor der Schlußszene sammeln sich alle Personen des *Traumspiels* auf der Bühne in einem Halbrund – «das Licht streift im Kreise über sie, beleuchtet sie vorüberhuschend». Vor dem wachsenden Schloß

steigt jeder hervor, um sein Opfer auf den Scheiterhaufen zu werfen. Dunkle Rauchwolken, die, wenn sie nach oben steigen, leichter werden, ziehen über die Bühne. Aus dem schwarzen Rauch tauchen blasse Menschengesichter auf, und wie im Prolog hört man wieder kontrastierende Klänge der zwei Sphären – «das klagende Stöhnen von zahllosen Stimmen, musikalisch gefaßt». Auch die begleitenden Instrumente tönen mit, aber alles ferne, wie verschleiert. Dann setzen hell die Rhythmen von oben ein, steigern sich mächtig und erlösend bis zum Schluß. Das Chaos, in die Tiefe versenkt, bleibt noch hörbar, verklingt bald in ferner Tiefe.

In welchem Maß die großangelegten choristischen und musikalischen Instrumentierungen¹² des Regiebuches in der fertigen Vorstellung am Deutschen Theater verwirklicht worden sind, ist aus den Kritiken schwierig zu beurteilen. Die Aufführung hat jedoch auf die Kritik einen sehr starken Eindruck gemacht und das *Traumspiel*, das schon 1916 gespielt worden war, wirkte jetzt wie ein ganz neues Drama. «Zwischen Bernauers und Reinhardts Inszenierung», schrieb Norbert Falk, «liegen fünf Jahre Theaterentwicklung und Stilumbildung».¹³ Der Unterschied war jedoch nicht nur als ästhetische und stilistische Entwicklung erklärbar, sondern muß auch in gesellschaftlichem Zusammenhang gesehen werden. 1916 waren die meisten noch von nationalistischem Optimismus ergriffen, und Strindbergs Drama konnte als bizarrer Traum wirken. 1921 – nach der Niederlage und dem totalen Zusammenbruch – wurde das Drama mit neuen Augen gesehen. «Nachtdunkle Schwärze ist das düstere Grundmotiv», setzt Falk fort, «der Traum ist zur Fieberphantasie gesteigert, die Nachtmahr lastet alldruckschwer». Viele Rezensenten wunderten sich darüber, daß Reinhardt freiwillig auf die farbige Märchenstimmung, die für die Bernauer-Inszenierung typisch war, verzichtet hatte. Die *Traumspiel*-Inszenierung zeigte – mit den Worten Paul Fechtens – einen neuen Reinhardt, der «karger, strenger, sozusagen moderner» wirkte. «Er legt das Ganze auf den Traum hin an: baut eine unwirkliche Welt nur mit Licht von nächtigem Dunkel auf, aus dem er Bild um Bild herauswachsen

¹² Es ist mir leider nicht gelungen, die Musik von Panço Wladigerov zu finden.

¹³ NORBERT FALK, Berliner Zeitung am Mittag, 14. Dez. 1921 (vgl. GÜNTHER RÜHLE, *Theater für die Republik*, Berlin 1967, S.342–348).

läßt. Es ist ein schwerer farbloser Schwarzweißtraum geworden. Munchsche Graphik ins Theatralische übertragen».¹⁴ Dank des Lichts konnte das Drama in einem Tempo gespielt werden, das man sonst nur dem Film zugetraut hatte. «Es ist erstaunlich, es ist beinahe nicht faßbar», konstatierte Fritz Engel, «wie die Lichttechnik der Bühne zur Lichtkunst geworden ist. Hier ist sie fast nur da, um zu zeigen, wie dunkel diese Erdenwelt ist».¹⁵

Reinhardt wird oft als Gegner des Expressionismus dargestellt. Wenn zum Beispiel Günther Rühle behauptet, daß die Verkündigung des Expressionismus auf den deutschen Provinz-Bühnen nicht nur ein «Los von Berlin», sondern auch ein «Los von Reinhardt» bedeutete¹⁶, so ist dies nur die halbe Wahrheit. Reinhardt hat sich gewiß nie als Expressionist einordnen lassen – er war und blieb Eklektiker und hat auch von der sich steigernden Abstraktion vieler Expressionisten Abstand genommen. Von einem grundsätzlichen Gegensatzverhältnis zwischen ihm und den Expressionisten kann aber kaum die Rede sein. Reinhardt hat Dramatiker eingeführt, die als Vorbilder der jungen expressionistischen Künstler gelten – neben Strindberg einen Wedekind und die «Stürmer und Dränger»; er hat selbst mehrere expressionistische Dramatiker inszeniert, und seine Großraumin szenierungen waren ein theatralisches Experiment im Geist des Expressionismus. Er war es auch, der die Initiative für das «Junge Deutschland» ergriff.

Gerade Reinhardts Inszenierungen der *Kammerspiele*, in denen die bürgerliche Umgebung ihre Objektivität verliert und als Schreckvision erscheint, haben zweifellos wesentlich dazu beigetragen, eine expressionistische Theaterkunst zu entwickeln. Mit der *Traumspiel*-Inszenierung, die ganz auf den hektischen Rhythmus der Zeit gestimmt war, hat er sich als meisterhafter expressionistischer Regisseur erwiesen. Überhaupt sind Reinhardts Inszenierungen der Strindbergschen Nach-Inferno-Dramatik eine Ursache dafür gewesen, daß Strindberg von einer jungen Generation in Deutschland als Zeitgenosse begrüßt werden

¹⁴ PAUL FECHTER, Deutsche Allgemeine Zeitung, 14. Dez. 1921.

¹⁵ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 14. Dez. 1921.

¹⁶ Günther Rühle, *Theater für die Republik*, Berlin 1967, S. 20.

konnte und daß Strindberg von den um 1920 einsetzenden Angriffen gegen den Expressionismus auch getroffen wurde, daß er schließlich von Bernhard Diebold und Otto Kaus¹⁷ aus verschiedenen Positionen als Verführer der deutschen Jugend betrachtet wurde und die Hauptschuld für die behauptete gesellschaftliche Verantwortungslosigkeit und Wirklichkeitsflucht der deutschen Expressionisten tragen mußte. Man darf jedoch in diesem Zusammenhang nicht vergessen, daß spätere Repräsentanten des «politischen Theaters», wie z.B. Toller, Piscator und Brecht zuerst mit dem Anarchisten Strindberg tabula rasa gemacht hatten.

Quellenmaterial

M. Reinhardts Regiebücher zu *Scheiterhaufen* (1914), *Gespensersonate* (1916) und *Das Traumspiel* (1921; sowohl zur schwedischen wie zur deutschen Aufführung). Xerokopien in Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte, Salzburg. (Die meisten originalen Regiebücher befinden sich im Reinhardt-Archiv in Binghamton, State University of New York. Einige in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.)

¹⁷ BERNHARD DIEBOLD, *Anarchie im Drama*, Berlin 1921; OTTO KAUS, *Strindberg. Eine Kritik*, Berlin 1918. – Vgl. den Beitrag von R. Volz in diesem Band, S. 289–305.



Rosa Bertens und Alexander Moissi als Mutter und Sohn in *Scheiterhaufen*, Kammer-
spiele 1914.



Das Haus der ... in der Ecke der ...
 ... im ... Maß ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...
 ...



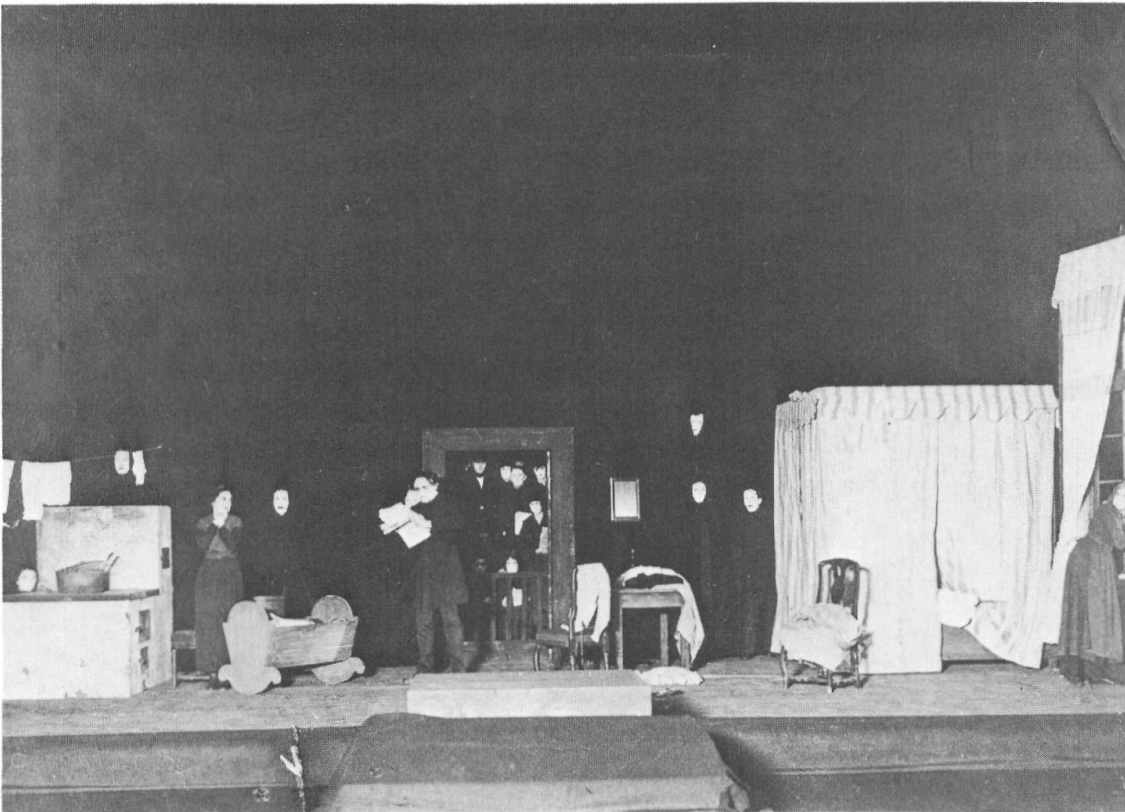
Zwei Vorschläge Reinhardts zur Hausfassade der Gespenstersonate. Regiebuch 1916.



Paul Wegener als Der Alte, *Gespensersonate*, Kammerspiele 1916.



Gertrud Eysoldt als Die Mumie, *Gespensersonate*, Kammerspiele 1916, Zeichnung von Emil Orlik.



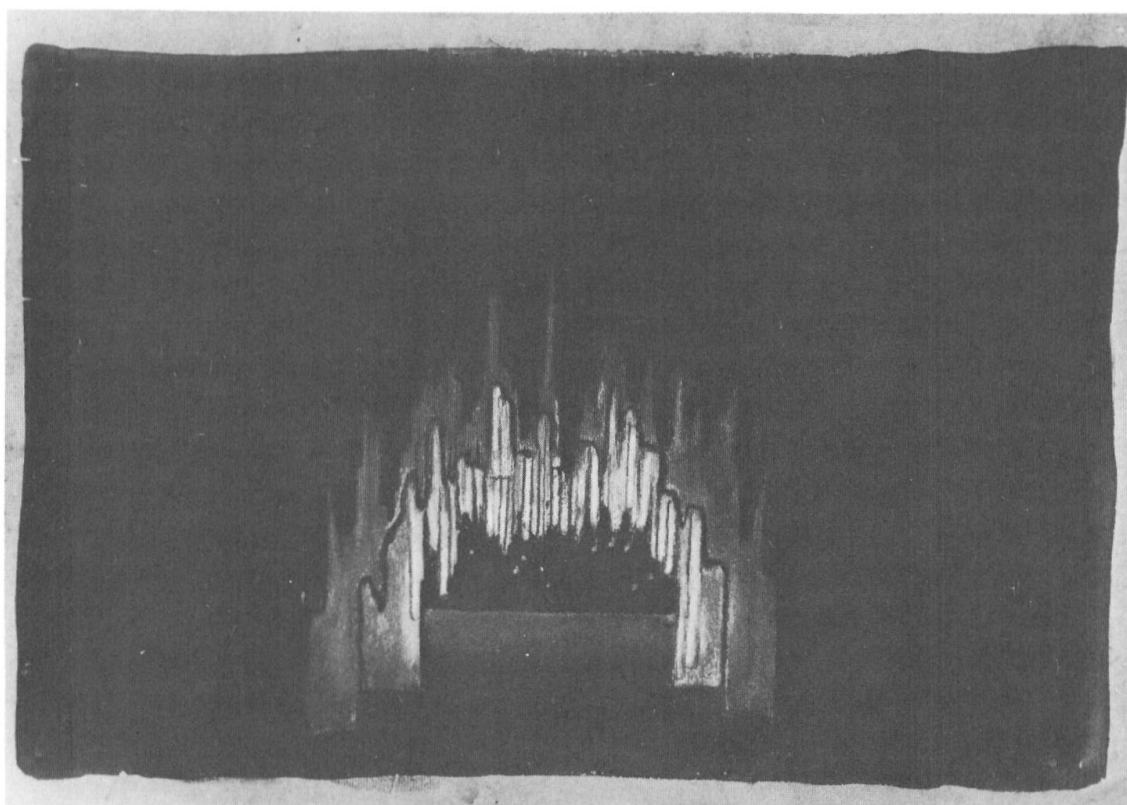
Szenenbild aus dem *Traumspiel* in der Inszenierung von Max Reinhardt (Büro des Advokaten), Dramatiska Teatern, Stockholm, 1921.



Szenenskizze von Franz Dworsky, *Traumspiel*, Deutsches Theater, 1921 (das wachsende Schloß).



Szenenskizze von Franz Dworsky zum *Traumspiel* (Kirche).



Szenenskizze von Franz Dworsky zum *Traumspiel*. (Fingalgrotte).