



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Zeit und Raum

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71809](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71809)

Zeit und Raum

Zeit und Raum unterstehen dem Relativitätsprinzip, beim Theater ganz besonders.

Mit dem Begriff: Zeit kann der dramatische Dichter umspringen, wie er will, in diesem Punkt ist die Phantasie des Zuschauers regsam, mit ihrem Flügelschlag gleicht sie alle Unwahrscheinlichkeiten aus. In dem Theaterabende von drei Stunden spielen sich ganze Lebensschicksale ab, innerhalb eines Aktes von dreißig bis vierzig Minuten Dauer wird es Nacht und wieder Morgen, und selbst da, wo die Handlung sich an eng bestimmte Zeitintervalle knüpft, nimmt kein Zuschauer vergleichend die Uhr zur Hand.

In der Wirklichkeit aber hat man keine Zeit.

Die Klage, daß in der Stube des Dramaturgen Berge von Stücken lagern, und etwa nur ein halbes Duzend wirklicher Neuheiten im Laufe der Spielzeit erscheinen, schreit oft laut zum Himmel, namentlich in jenen Gegenden, wo die nicht aufgeführten Dramatiker sitzen. Warum macht denn das Theater nicht mehr Versuche? Es fehlt an wirksamen Lustspielen, an zugkräftigen Schauspielen! Welche Keimzellen ungeborener Molières und nicht zum Durchbruch gekommener Lessinge mögen wohl im Staub der Theaterarchive oder als schmöde postalische Rückläufer der Vernichtung preisgegeben sein!

Der Dramaturg ist kein Hellseher, aber er liest und muß sich überzeugen, daß die Kenntnis von dem, was die Bühne fordert, bei neun Zehnteln der Einläufe nicht vorhanden ist. In den wenigen Fällen aber, wo der Versuch aussichtsreich erscheint, sperrt die Schranke „Zeit“ der Aufführung die Wege. Der Arbeitstag im Theater hat mehr als acht Stunden. Früh, oft um sieben schon, schaffen Nieding und seine Leute die Dekorationen des vorigen Abends fort, spätestens um zehn beginnt die Probe, die manchmal bis drei, bis vier Uhr dauert, längstens um sechs wird die Bühne für die Vorstellung gestellt, die, wenn es sich um „Faust“ oder „Don Carlos“ handelt, erst um Mitternacht zu Ende ist.

Die zur Verfügung stehende Zeit zu Proben wird wochenlang vorher auf die Viertelstunde ausgerechnet, hier erfordert Schillers Geburtstag eine Neueinstudierung, dort Shakespeares Todestag, den klassischen Dichtungen muß im Spielplan der gebührende Platz eingeräumt sein, Gastspiele finden statt zur Erneuerung des Personals, Neuerscheinungen berühmter Dichter, auch wenn ihnen an anderen Bühnen kein Erfolg vorausgegangen ist, wollen und müssen gebracht werden, da auch das einheimische Publikum das Werk aus eigener Anschauung kennen lernen und selbständig ein Urteil abgeben will. Die leichten Unterhaltungsstücke fordern ebenso ihren bestimmten Raum, sie sind als Zwischengerichte unentbehrlich.

Alles in allem bleibt für das Experiment bei einem Theater mit wechselndem Spielplan keine Zeit;

vier Uraufführungen, auf jede nur acht Proben gerechnet, würden schon einen vollen Monat der zur Verfügung stehenden Arbeitszeit in Anspruch nehmen.

Laube brachte noch im Jahre an dreißig Neueinstudierungen heraus, im Durchschnitt genügten ihm sechs Proben, denn er konnte die ihm eingeräumte Zeit restlos der darstellerischen Aufgabe widmen, der dekorative Apparat beschwerte ihn nicht. Die Anforderungen von heute bringen es mit sich, daß für die Gestaltung des Szenischen, für die Effekte der Beleuchtung usw. fast ebensoviel Zeit aufgewendet werden muß, wie für das Stellen des Stückes selber. Mithin sind dem Theater für die Weite seines Spielplanes engere Grenzen gezogen als früher; haben sich in ein und dasselbe Haus überdies verschiedene Kunstgattungen zu teilen, Oper und Schauspiel, so setzt der Kampf untereinander nicht aus, weil Bühne und szenischer Apparat von jeder Seite heftig in Anspruch genommen werden.

Zu diesen Schwierigkeiten tritt noch der Abonment, sofern er vorhanden ist. Man hat ihn verdeutscht, er heißt jetzt mit seinem richtigen Namen „Unrechtsinhaber“, denn ein Rechthaber war er schon immer, nie war ihm der Spielplan recht.

Das ausschlaggebende Wort spricht aber die Kasse. Die Neueinstudierung nimmt mehr als eine Woche in Anspruch, versagt sie, so sind die Einnahmen über diese Zeit hinaus geschädigt, es müssen dann abgespielte Vorstellungen zur Wiederholung gelangen.

Kurzum, man hat keine Zeit.

Anders steht es mit dem Raum. Er ist, ideal genommen, keiner Beschränkung unterworfen.

Doch hatte die „Illusionsbühne“ die Phantasie des Zuschauers verkrüppelt. Ihr gegenüber gilt das harte Wort, das Anselm Feuerbach schon vor Jahren aussprach: „Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grund meiner Seele. Er verdirbt das Publikum und erzeugt den Barbarismus des Geschmacks.“ Man hat denn auch der bemalten Leinwand, die vom Theater unzertrennlich schien, den Krieg erklärt; was an die Stelle trat, die „plastische“ Dekoration, war noch übler. Jetzt fielen erst recht die Verstöße gegen die Perspektive ins Auge; das Mißverhältnis der Körperlichkeit des Schauspielers und der „faschierten“ Natur wurde noch gröber.

Ohne zur Einfachheit der Bühne zu Shakespeares Zeiten zurückzukehren, Garten, Palast, Hütte, bloß durch eine Aufschrift zu kennzeichnen, begnügt sich die moderne „Stilbühne“ mit dekorativen Andeutungen, Vorhängen, Treppen; man strebt danach, die Erneuerung des Bühnenbildes nicht aus dem ruhenden Pol der Dekoration herzuleiten, sondern transitorisch aus der sich bewegenden Körperlichkeit des Schauspielers; ein richtiger Standpunkt, der freilich zur Voraussetzung hat, daß die mimische Kraft des Schauspielers sich erhöht. Das Auge des Zuschauers will befriedigt sein; in keiner anderen Kunst als der theatralischen werden beide Sinne, Gesicht und Gehör, gleichzeitig in Anspruch genommen; es ist daher die Frage, wie lange die dekorationslose oder dekorationsarme Bühne

dem Verlangen des Zuschauers genügt, der letzten Endes doch sein — Schauspiel haben will.

Der Feuerzauber des elektrischen Lichtes wird aufgeboten, Beleuchtungseffekte erzeugen „Stimmung,“ schließlich aber bleibt doch ein Erdenrest, der nicht zu überwinden ist; mag der Blitz noch so natürlich funken, der Donner rollen, als ob Jovis in eigener Person Theatermeister wäre, Kleider und Mäntel der Darsteller sind gegen die Wirkungen des brausenden Theatersturmes gefeit, dem Bear auf der Heide flattern weder Bart noch Haare . . .

Man hat auch gegen die Unnatur des Rampenlichtes gewettert; hier sei an eine Äußerung Goethes erinnert, als er Eckermann eines Tages eine Landschaft von Rubens zeigte. Eckermann bewunderte das Bild, konnte aber zunächst das Besondere nicht finden, auf das Goethe ihn immer wieder aufmerksam machte. Endlich sagte er: „Aber wie, die Figuren werfen den Schatten in das Bild hinein, die Baumgruppe wirft den Schatten dem Beschauer entgegen! Da haben wir ja das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten, welches ja aber gegen alle Natur ist!“

„Das ist eben der Punkt“, erwiderte Goethe mit einigem Lächeln. „Das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geist über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die

Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf eine geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat."

Der Grundfehler der alten Dekorationen war vornehmlich der, daß sie sich nicht begnügten, Rahmen zu sein, oder Hintergrund, sie wollten Selbstzweck sein. Es waren Gemälde, in die die Figuren der Darsteller nicht hinein komponiert waren. Wie oft sieht man noch auf den vorhandenen alten Dekorationen gemalte Schatten. Sie machen das szenische Bild starr, da Schatten sich doch verändern, in anderer Beleuchtung sogar verschwinden müssen. Der nur gemalte Schatten bleibt überdies auf die Architektur beschränkt und ist nur dort anzubringen, während die im gleichen Augenblick auf der Szene befindlichen Bäume, Menschen usw. keinen oder einen anderen Schatten werfen. Die amerikanische Dekorationsmalerei ist z. B. viel anspruchloser, will niemals Selbstzweck sein; dort gibt erst das elektrische Licht der Farbe ihre Wirkung, vermag es aber ebensogut, sie ihr wieder zu nehmen, wenn die Beleuchtung eine solche Wirkung nicht zuläßt.

Die Szene stellt z. B. einen blühenden Garten dar, da gibt es weiße, rote, gelbe, violette Blumen, alle diese Farben sind verschieden beleuchtet von oben, von unten, von der Seite. Der Dekorationsmaler hat nur den Grundton angegeben, ihre Glut, ihre Leuchtkraft erhält die einzelne Farbe durch das auf sie fallende, danach gefärbte elektrische Licht. Dadurch

wirkt auch die Dekoration plastisch und nicht flach. Handelt es sich darum, grellen Sonnenschein in eine Landschaft zu werfen, dann wird eine Anzahl von Reflektoren aufgestellt, die beweglich sind, die Schatten werden nach und nach länger oder kürzer, je nachdem der Tag ab- oder zunimmt. In der gemalten Dekoration genügt ein Stück plastische Mauer, ein Giebel, ein Gesträuch, ein paar wirkliche Ranken, um körperlich einen Schatten zu werfen; ist dieser nur in Übereinstimmung mit dem der auf der Szene befindlichen Personen, so wird die Einbildungskraft vollkommen befriedigt, um so mehr als durch die Beweglichkeit der Beleuchtung, die auf Gegenstände und Personen in gleichem Maße wirkt, der volle Eindruck der Naturwahrheit erzielt wird.

Der amerikanische Dekorationsmaler ist dem szenischen Leiter besser zu Diensten als der europäische, der mehr auf das spezifisch Malerische ausgeht; der amerikanische Regisseur ist darum in der Lage, mit Hilfe des elektrischen Lichtes die Beleuchtung und Färbung der Szene nach seinem Sinn zu gestalten, Figuren und Dekorationen fallen nicht auseinander, die Dekoration bleibt nicht starr und entbehrt nicht der Beweglichkeit, die sie bis zu einer gewissen Grenze von der wechselnden Beleuchtung empfangen kann.

Der wunde Punkt in jedem Bühnenbild ist die Perspektive; darum wird der Hintergrund, der eine freie Gegend darstellt, nie mit der gleichen Stärke zu beleuchten sein wie der Vordergrund, die sich nach rückwärts abschwächende Kraft des Lichtes erzielt weit

eher den Eindruck einer sich in der Ferne verlierenden Gegend, als es die Kunst des Dekorationsmalers zuwege bringt.

Auf unseren Bühnen probiert ein jeder, was er mag, so beeinflusst auch der malerische Expressionismus das Szenenbild. Die bizarren Linien der expressionistischen Dekoration geraten aber mit der Körperlichkeit des Schauspielers sofort in Widerspruch, wenn er sich bewegt. Ist zwischen Kostüm und Dekoration im expressionistischen Sinn eine Übereinstimmung zu erzielen, so revoltieren die Gliedmaßen des Schauspielers auch für den Fall, daß er selber ein — überzeugter Expressionist ist. Gingen im alten Dekorationsbild die Figuren zuweilen unter, so heben sie sich in der neutralen Stilbühne besser ab, in der expressionistischen aber springen sie heraus.
