



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Dekoration und Bühnenmaschinerie. Das Asphaleiasystem. Otto Devrients Faust-Bühne. Münchner Shakespeare-Bühne. Drehbühne.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Lindner und Emil Drach ans Berliner Schauspielhaus, Arthur Kraußneck ans Deutsche Theater und nachmals auch an die königliche Bühne; Gustav Kober ans Berliner Lessing-Theater, Alexander Barthel nach Frankfurt am Main, Karl Weiser ans Hoftheater in Weimar. Unter den Frauen traten hervor: Marie Moser-Sperner, Marie Berg, Adele Pauli, Anna Haverland, Hedwig Dohm. Ludwig Barnay war dem Ensemble zeitweise attachiert, und Joseph Kainz entwidelte sich dort; vom Hausstamm des Meininger Hoftheaters traten Joseph Weilenbeck hervor und Leopold Teller sowie des letzteren Gattin, Emma Teller-Habelmann. Der tüchtige Majordomus des gefürsteten Regisseurs, der die Theaterfeldzüge leitete, war Ludwig Chronogf.

Eigentliche Neuerungen im Dekorationswesen brachten die Meininger nicht; nur die Anwendung der sonst dem Salonstück und der Oper vorbehaltenen sorgfältigeren Intimität des Milieus auch im klassischen Drama war der dankenswerte Fortschritt. Die Anwendung plastisch hergestellter Dekorationsstücke, wie Säulen, Portale, Türen, bewirkte eine größere Illusion und schaltete konventionelle Lächerlichkeiten, die gerade in der Darstellungsweise klassischer Dramen immer gedankenlos beibehalten worden waren, aus. Man war erstaunt, auch Wallenstein und Thekla, wie andere Sterbliche, eine verschlossene Tür mittelst der Klinke öffnen und wieder schließen zu sehen; sonst war die zweiflügelige Leinwandtür der alten Dekoration stets auf eine Handbewegung schon aufgesprungen und hatte sich ohne sichtbare Hilfe der Kommenden oder Gehenden wieder zugetan. Das geschlossene Zimmer wurde grundsätzlich hier auch im historischen Stück angewendet, die Kulissen ausgeschaltet und durch Bögen ersetzt. Alles das war ja nicht neu zu erfinden: geschlossene Zimmer, also solche mit winkelig zusammenstoßenden flachen Wänden, hat sogar schon — wenigstens in besonderen Fällen — Schröder in Hamburg verwendet. Küstner und Quaglio führten sie, von einer Studienreise aus Paris kommend, 1839, in München ein. Aus Frankreich war ferner die wichtigste Ergänzung der geschlossenen Dekoration: der ausliegende, bedeckende Plafond, an Stelle der Sofitten, schon frühzeitig eingeführt worden; ebenso die dioramaartige Dekoration der freien Gegenden, worin man freistehende Praxifabels zur Erreichung natürlicherer Luftperspektive anwendete. In den Opern ‚Guido und Ginevra‘ und ‚Katharina Cornaro‘ in München und Berlin wurden schon in den vierziger Jahren alle diese Neuerungen gezeigt.

Ein wesentlicher Fortschritt im Bühnenbild wurde durch die modernen Beleuchtungsarten erzielt. Das Leuchtgas schon hatte früher unmögliche oder doch ungemein umständlich anzubringende Verbesserungen erlaubt; das elektrische Licht brachte nun weitere.

Zu den geschicktesten Bühnenmaschinisten, die es verstanden, die Er-rungenschaften der Technik der Szene nutzbar zu machen, gehörte der Mannheimer Heinrich Mühl-dorfer, der selbst für die Große Oper in Paris eine reiche Tätigkeit entfaltete; dann die Darmstädter Techniker-Familie der Brandts und Karl Lautenschläger in Mün-chen. Durchgreifende Änderungen des Hauptmechanismus der Schau-bühne ließen jedoch auffällig lange auf sich warten. Hier ist eigent-lich nur das in den achtziger Jahren zuerst in Pest erprobte Aspha-leia-System zu nennen. Seine wesentlichen Eigentümlichkeiten besitzt es in der Anordnung, daß größere Flächen des Bühnenpodiums vermittelst hydraulischer Vorrichtungen ebenso versenkt wie empor-gehoben werden können, so daß der umständliche Gerüstbau ent-behrlich wird. Hierbei schwebt das Ziel vor, das ganze Dekorations-ensemble, eines geschlossenen Zimmers beispielsweise, samt Mobiliar und sonstigem Zubehör, in die Tiefe versenken zu können, während in kürzester Frist das auf einem anderen Teil des Bühnenpodiums aufgebaute szenische Bild auf den freigewordenen Raum vorgeschoben werden kann. Das Schnürbodensystem wird dabei nur in geringstem Maße für Sofitten und Plafonds in Anspruch genommen; alle frei-stehenden Dekorationsstücke, wie Bäume, Büsche, Felsen, Häuser, werden als freistehende, in Vertiefungen des Bühnenbodens laufende Praktikabel ins Bild gestellt. Als Hintergrund aller landschaftlichen Bilder und auf solche freie Ausblicke lassender Innenarchitektur dient der „Ewige Prospekt“: eine in verschiedenen Stimmungen bemalte, seitwärts aufrollbare Leinwand, die sich nach oben und nach den Seiten hin so weit ausdehnt, daß sie jede aus dem Zuschauerraum mögliche Sehlinie noch schneidet. Die Verschiebbarkeit dieses Pro-spekts nach verschiedenen Richtungen hin ermöglicht den Wechsel zu verschiedenen atmosphärischen Wirkungen; und die Trennung von Mittelgrund und Hintergrund wiederum eine solche Verteilung der Beleuchtungsvorrichtungen, daß eine annähernd richtige Luftperspek-tive im Bild der Bühne erreicht werden kann. Das Asphaleia-System ist im Stadttheater in Halle und dann, mit wesentlichen Variationen, am neuen Wiener Burgtheater in Anwendung gebracht worden. Einen Hauptvorteil, den es versprach, hat es indessen nicht erfüllt: sein Betrieb stellt sich, was Material und Arbeitskraft betrifft, nicht wohlfeiler; auch mehrt es die Möglichkeiten von Unfällen.

Mit vollem Recht steht bei diesen Versuchen der Technik der leitende Gedanke voran: den Wechsel der Bühnenbilder möglichst rasch vollziehen zu können, so daß bei Stücken mit häufigem Szenen-wechsel die Pausen, die für jedes Drama eine fast tödliche Gefahr sind, auf das Mindestmaß beschränkt werden können. Dadurch wird besonders auch die Integrität des dichterischen Originals ermöglicht,

und das immer gewaltsame Zusammenlegen von Szenen, die Unterdrückung anderer, entbehrlich scheinender, kann vermieden werden. Und endlich winkt hierbei der Vorteil, künstlerisch vollendete Bühnenbilder schaffen zu können, wo man sich sonst mit möglichster Sparsamkeit behelfen mußte.

Diese Förderungen zu erzielen, hat man auch auf andere Weise, unter Verzicht auf eine grundzügige Änderung des Bühnenapparats, zu erreichen versucht. Hier sind die Vorstellungen der Faust-Tragödie auf der Weimariſchen Bühne anzuführen, die Otto Devrient inszenierte. Er griff bei ſeiner Reform auf das alte Mysterien-theater zurück. Wie das Vorſpiel im Himmel eng an die alte Szenerie ſich anlehnte: unten den Höllenrachen, im Mittelgrund die Erde und in der oberen Region den Himmel darſtellte, waren auf dieſes, durch einen mit Treppen verbundenen Gerüſtbau ſtabilisierte Grundſchema der Architektur alle anderen Schauplätze übertragen. In den Garten der Frau Marthe ragte ſeitwärts das Haus Gretchens, deren Zimmer durch das Herabfallen der Wand für die betreffende Szene ſichtbar wurde, ſo daß die Vorgänge dort und die im Garten unmittelbar aneinander ſchloſſen. Die Straße vor Gretchens Haus zeigte auf der Mittelbühne, breit hereinspringend, das Domportal, unten im Mittelgrund den Brunnen, links zu ebener Erde das Muttergottesbild; ſo konnten auch hier die durch dieſe Ortsangaben bezeichneten Szenen in ein Bild gefaßt werden. Ebenſo waren in der romantiſchen und in der klaſſiſchen Walpurgisnacht die vielen verſtreuten Schauplätze zu einem Gesamtbild vereinigt, deſſen einzelne Teile nach Bedarf dann hinter Wolkenhüllen die benötigte Veränderung erfuhren. Eduard Laſſen hatte zu dieſem „Mysterium in zwei Tagewerken“ eine Muſik geſchaffen, die ge-wiſſermaßen die zeitlichen Zwischenräume durch ein ideales Kunſtmittel ſymboliſierte. Für die Bewältigung der Gesamtdichtung in einer anſchaulichen Darſtellung, bei der durch den ununterbrochenen Fluß des Geſchehens eine äußerst vorteilhafte Konzentration geſchaffen war, zeigte ſich Devrients Tat als eine durchaus glückliche. Aber unvermeidlich wurden doch oft wichtige Bilder der Dichtung, die unſere Phantafie in iſolierter Selbſtändigkeit auszumalen ſich längſt gewöhnt hat, wie in eine Spielfachtel zuſammengedrückt, und erhielten dadurch etwas beklemmend Kleinliches. Namentlich die Apotheoſe des zweiten Teils wurde hier wirklich zum „Puppenhimmel“. Immerhin hat ſich an dieſem Experiment und ſeiner ſtarken Wirkung, die ſich auch am Berliner Viktoria-Theater und in mehreren anderen Großſtädten bewährte, ganz zweifellos ein in die Breite wachſendes Verſtändnis für unſere größte Dichtung entzündet. Die Aufführung der Fauſtdichtung in ihrer Geſamtheit wurde durch

diesen Vorgang für ein Jahrzehnt etwa zur Ehrensache aller größeren deutschen Theater. In Wien brachte Wilbrandt den nach Dingelstedts Entwurf auf drei Abende verteilten *Saust*; in Hannover gab Hermann Müller die Bearbeitung Devrients auf vier Abende eingeteilt. An anderen Orten erfand der Ehrgeiz der Regisseure wieder andere Gruppierungen und namentlich variierte Arrangements der klassischen Walpurgisnacht, wobei aber fast überall die Musik Lassens verwendet wurde. Die wohl unzulänglichste *Saust*-bearbeitung brachte das Deutsche Theater in Berlin in der Redaktion von L'Arronge.

An früherer Stelle ist schon einer anderen, in diese Jahre fallenden szenischen Reform Erwähnung getan und deren historische Bedeutsamkeit dargelegt worden: die Shakespeare-Bühne des Münchner Hoftheaters. Karl von Persall, der Intendant der Bühne, Jozsa Savits, der Regisseur, und Karl Lautenschläger waren deren Schöpfer. Hierbei wurden Ideen und Erfahrungen früherer Dramaturgen berücksichtigt und weitergebildet. So die Immermanns, der für ‚Was Ihr wollt‘ eine Bühne konstruiert hatte, die das Haus, in seinem Innern sichtbar, und die verschiedenen um dasselbe herumliegenden Schauplätze in einen einzigen vereinte. Ferner Tiecks *Sommernachtstraum*-Bühne und dessen Szene für die antiken Tragödien, wie auch ein Tiedscher Entwurf für eine Shakespeare-Bühne, auf der ‚König Heinrich V.‘ aufgeführt werden sollte. Man verteilte in München die Handlung derart, daß neutralere, vom Milieu unabhängige Szenen auf der „Vorbühne“ sich abspielten, die in einem festen architektonischen Rahmen keine eigentlichen Dekorationen aufwies; die Hauptszenen spielten dann auf der „Mittelbühne“, die ein dem Ort entsprechendes, etwas stilisiert gehaltenes Bild darstellte. So wurde es ermöglicht, den Text und die Folge der Szenen unverändert zu lassen; es gab keine Unterbrechung, als daß der die Mittelbühne verhüllende Vorhang sich öffnete und schloß. Später wandte man auch für die Vorbühne einen den Ort darstellenden und die Mittelbühne verhüllenden Prospekt an und Wandeldekorationen auf der Mittelbühne. Eine Reihe von Shakespeare-Dramen, mehrere moderne Dichtungen und, als die vielleicht wertvollste Errungenschaft, Götz von Berlichingen, in einer Mischung der Texte von 1773 bis 1804, gingen über die Szene. Der Anwendung des ähnlichen Schemas im Wormser Spielhaus wurde im vorigen Kapitel gedacht.

Doch auch der Münchner Schauspielbühne hing ein archaisch-symbolisches Element an, das den Illusionshunger der modernen Seele nicht sättigte. Das Problem, wie sich schnellste Verwandlungsfähigkeit mit realistischer Bildwirkung vereinigen lasse, blieb einer

späteren Erfindung Karl Lautenschlägers zu lösen vorbehalten. Das ist die Drehbühne, die von Ernst von Possart zuerst für seine Musteraufführungen von Mozart-Opern im Münchner Residenztheater mit zweifellos glücklichstem Gelingen angewendet wurde. Das Bühnenpodium ist mit einer mächtigen Scheibe bedeckt, die sich im Zentrum um ihre Achse dreht. Auf einzelnen Segmenten dieser Scheibe wird die Dekoration in ihren festen Teilen — Zimmer mit Möbeln oder Garten mit Büschen, Rampen usw. — aufgebaut. Bei der Verwandlung rückt dieser so vorbereitete Teil des szenischen Bildes in den Rahmen der Bühne ein, und vom Schnürboden herab erfolgt die Ergänzung durch Bögen, Sofitten oder Plafond, wie auch der Wechsel des Hintergrunds. Während dieses sich rasch vollziehenden Vorgangs wird die Bühne verdunkelt. Da immer andere Segmente der Scheibe hinter der Szene liegen, können auf diesen die nächsten Bilder in aller Muße vorbereitet werden. Diese Einrichtung scheint, an ihren Wirkungen gemessen, den modernen Bedürfnissen und auch den verschiedenen Ansprüchen dramaturgischer Art am glücklichsten entgegenzukommen.

Die Steigerung im Theaterbetrieb und im Ausstattungswesen im besonderen führte übrigens dazu, daß auch für diese Gebiete sich Großbetriebe entfalteten; Zentralwerkstätten für Dekorationen, Requisiten und Kostüme, die nach Vorlagen künstlerischer Kräfte arbeiten und wohlfeil liefern, so daß sich auch an ärmeren Theatern das äußere Bild der Bühne im allgemeinen gegen früher wesentlich geschmackvoller und echter zeigte. Es blieb dabei aber doch immer naturalistisch bestimmt, Illusionierendes bezweckende Wirklichkeitsnachahmung. Mit der sehr bald eintretenden Reaktion gegen Historismus und Naturalismus, ausgehend oder im Zusammenhang mit der synthetistischen Bewegung in Frankreich, der neoromantischen in Deutschland, regte sich darum auch für dieses Kunstgebiet ein neues Wollen, das nicht sowohl auf Gestaltung des Wirklichen als vielmehr auf die der geistigen Form des Dramas sich richtete. Hier ist der Anregungen zu gedenken, die Anselm Feuerbach und Adolf von Hildebrand, der Maler und der Plastiker, in Theorie und Kritik der szenischen Künste einfließen ließen. In den Frühjahren des neuen Jahrhunderts kamen solche aus England von Gordon Craig, sowie aus heimischen Maler- und Architektentreisen — Peter Behrens sei hier dankbar genannt — die zur „Stilbühne“, wie das Produkt genannt wurde, richtiger wohl: zur stilisierten Bühne führen sollten. Eine Bewegung, die erfreulicherweise, zum ersten Male eigentlich, für die szenische Kunst ein eigenes ästhetisches Gesetz aufzufinden suchte.

* * *

Künstlerische Ereignisse wie das Bayreuther Festspielhaus und die Meininger, denen anderseits in der Entfaltung des öden Geschäftsgeistes Auflösungs Symptome nur allzudeutlich gegenüberstanden, brachten gegen Ende der siebziger Jahre noch einmal eine lebhaftere Bewegung in Gang, die, unterstützt vom regen nationalen Illusionismus, den Möglichkeiten nachsuchte, in letzter Stunde doch noch eine gründliche Reform des gesamten Bühnenwesens zu erzielen. Vor allem rief man wieder einmal vernehmlich nach dem Staat. Männer wie Karl Siedler, Georg Köberle und ein Anonymus, der sich einen Staatsbeamten nannte, forderten, neben vielen anderen, ziemlich übereinstimmend eine wesentliche Wiedereinschränkung der Theater-Gewerbefreiheit. Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentralkommission die Oberaufsicht üben. Dezernenten der Ministerien des Kultus, des Inneren und der Finanzen, ferner der Berliner Generalintendant nebst einem aus den anderen Bühnenleitern zu wählenden Delegierten, die Direktoren der Hochschule für Musik und der zu begründenden dramatischen Hochschule, zwei Vertreter der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, zwei Dichter, von der Genossenschaft dramatischer Autoren gewählt, und endlich zwei durch den Kultusminister zu berufende Kommunalbeamte sollten diese Zentralkommission bilden. Ihr sollte die Prüfung der Konzessionsbewerber obliegen, die Überwachung der Theaterschule und der Spielpläne aller subventionierten Bühnen im Reich. Dann aber sollte die Zentralkommission auch dramatische Preisausreibungen veranstalten. Ohne dieses alte Hausmittel glaubte man auch jetzt noch nicht auskommen zu können, obschon es seit Lessings und Schillers Tagen nie angeschlagen hatte. Die Hauptsache war jedoch: die Reichs-Theaterschule sollte mit einem Reichs-Akademie-Theater verbunden werden: hier wären die preisgekrönten Stücke gespielt und der siegreiche Dichter vor der Nation mit dem Lorbeer geschmückt worden. Sogar eine reichsakademische Zentralstelle für Theaterkritik stand auf dem Wunschzettel dieser Schwärmer, die nichts gelernt und nichts vergessen hatten, weil sie das Buch vom deutschen Theater nie mit geschichtlichem Sinn zu lesen wußten. Andere Forderungen trafen schon die richtigere Stelle: man wollte, wie weiland der Reichsfreiherr vom Stein, ein Gesetz, das den Kommunen die Pflicht auferlege, für ihre Theater im Sinne gemeinnütziger Anstalten zu sorgen und ihnen vor allem verböte, aus der Verpachtung ihrer Theater ein Geschäft zu machen. Weitere Vorschläge gingen dahin, mehrere nahe beieinander gelegene Städte sollten sich wirtschaftlich zusammenschließen und Städtebund-Theater begründen, um so die Regiekosten auf mehrere Schultern zu verteilen. Hier lag und liegt