



DAS BÜHNENBILD

Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche überbleibt.

Goethe

GEGEN DEN KULISSENZAUBER

Die wahre Tendenz des Dekorationswesens wird gemeinsam verfehlt. Nichts ist lächerlicher, als den Zuschauer dahin bringen zu wollen, daß er, ohne seinerseits Phantasie zu bedürfen, an die gemalten Paläste, Bäume und Felsen wirklich glaube. Um so lächerlicher, als vermöge verjährter Mißbräuche jeden Augenblick etwas vorkommt, was die Illusion, die auf diese Weise bewirkt werden soll, mit einem Ruck zerreißt. Die Zuschauer, die man auf diese Weise illudieren will, bleiben nüchtern und bilden eine Opposition wie jeder, der dem Taschenspieler seine Handgriffe abzulauern und ihn bloßzustellen strebt.

E. Th. A. Hoffmann

Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Es bedarf bescheidener Andeutung, nicht aber sinnverwirrender Effekte.

Anselm Feuerbach

Unsere Schauspielbühne ist seit dem Beginn dieses Jahrhunderts auf eine schiefe Bahn geraten, es mehrten sich die Stimmen nach Umkehr. Diese Umkehr wird aber nur dann eine radikale Heilung bringen, wenn sie die Tendenz nach realistischer Treue des Bühnenscheins mit auskehrt, aus welcher dieser Irrweg sich ableitet.

Eduard von Hartmann

Für den Beobachter der letzten 30 Bühnenjahre ist es deprimierend festzustellen, daß sich die dekorative Seite des Theaters während dieser langen Zeit im Grunde so gut wie gar nicht entwickelt hat, trotz unzähliger einander widersprechender Experimente; immer wieder versuchte man zu vereinfachen, zu entstofflichen, ja beinahe zu vergeistigen — und immer wieder brav neu kompliziert, vergrößert, belastet und materialisiert. Wo ist letzten Endes die Hand, der Geist der bildenden Künstler, die mit so viel Begeisterung und echtem Können und gegen so viel Widerspruch einst die große Invasion in die Bühnenkunst durchgeführt haben? In den Entwürfen und Bühnenskizzen stecken sie; das Bühnenbild verrät nur in günstigsten Fällen etwas davon, aber immer erst trotz allem Wust von Handwerk, trotz Leinwand, Kleister und Sperrholz. Schwer/beweglich, schwer wandelbar, ungehorsam dem Geiste ist alles geblieben wie am ersten Tag, das müssen wir, wenn wir ehrlich sind, im Grunde zugeben.

Wozu die großen Worte vom Zeitalter der Technik, wenn auf diesem einzig gearteten Gebiete, wo die bildende Kunst selbst Gesetze schaffen und die Technik ihr treu und erfinderisch als Pionier zur Seite gehen konnte, im Grunde kein einziges wirklich neues erlösendes Prinzip geboren worden ist? Sind Farbe und Licht nicht die geschaffenen Beherrscher der ruhenden Hintergründe für Wort und Bewegung? Warum müssen wir den unverkürzten Jammer und Umsturz eines von Schweiß und Staub klebenden, leibhaftigen Wohnungsumzugs jeden Abend jedesmal neu durchleben, wenn ein neuer Akt an die Reihe kommt?!

Es ist traurig bestellt; denn es bedeutet heute immer noch ein Kunststück, wenn die „Verwandlungen klappen“. Hätten wir das nicht wirklich bewältigen sollen in drei Jahrzehnten seit der heilsamen Schule des Naturalismus? Wenn Strindberg, der sich selbst Naturalist nannte, den Naturalismus zur Geistigkeit erlöste, warum konnte es das Bühnenbild nicht auch tun? Die Kräfte und Möglichkeiten waren vorhanden.

Friedrich Kayssler

Der Ehrgeiz des Theaters durch die Illusion sich selbst vergessen zu machen, ist der aussichtsloseste aller Ehrgeize. Die Gefahr der Desillusionierung wächst mit dem Apparat. Wenn, im Bilde gesprochen, durch den echten Moostepich einmal der Bretterboden guckt, so ist die Ernüchterung desto größer. Je bescheidener, ja andeutender das Theater sich verhält, je mehr es die Einbildung frei läßt, desto möglicher ist eine rein künstlerische Wirkung.

Thomas Mann

ALTE REFORMER

Ich halte es für möglich, ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer nähert, ohne daß wir Malerei und Dekorationen ganz verbannen, ja es könnte wohl so eingerichtet werden, daß diese Täuschungen, an welche wir uns einmal gewöhnt haben, noch magischer, mannigfaltiger, aber auch zugleich zweckmäßiger und mehr bühngerecht sich darstellen, so daß sie die Wirkung des Schauspielers erhöhen, statt sie, wie jetzt oft geschieht, zu schwächen oder zu vernichten.

Tieck

Für den Schluß — von Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ — erbaute ich ein Treppenhaus im Tempel, um malerische Wirkung zu gewinnen für das Ende, eine auch äußerlich hilfreiche Wirkung für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders. Ich ließ mich nicht stören durch den Einwand, ob solch ein Treppenhaus anzubringen sei für ein altgriechisches Tempelgebäude — was wißt ihr denn von der Architektur jener ältesten, auch in Griechenland mythischen Zeit, und da wir doch nichts Festes wissen, was brauche ich schüchtern zu sein, da die Idee des Kunstwerkes, welches ich versinnliche, maßgebend für mich ist, maßgebender gewiß als ein archäologischer Zweifel. Es bestätigte sich. Diese Inszenierung kam der aufwärts drängenden Stimmung des Schlusses sehr zustatten.

Laube

Durch eine sinnreiche Benutzung einfach gegebener architektonischer Verhältnisse kann ein großer Reichtum an plastischen Darstellungsmotiven erwachsen. Wollen wir nun mit Hilfe der modernen Ausbildung aller mechanischen Künste jene einfachen architektonischen Gelegenheiten des Shakespearischen Theaters uns auf das Mannigfaltigste bereichern und zu Erweiterungen benutzt denken, so möchte schließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirkende Einbildungskraft der Zuschauer nötig sein.

Wagner

Ich habe der impressionistischen Malerei das Unsymmetrische, das Abgeschnittene entlehnt, denn dadurch, daß man nicht das ganze Meublement sieht, wird einem Gelegenheit gegeben, es zu ahnen, will sagen, die Phantasie wird in Bewegung gesetzt und vervollständigt.

Strindberg

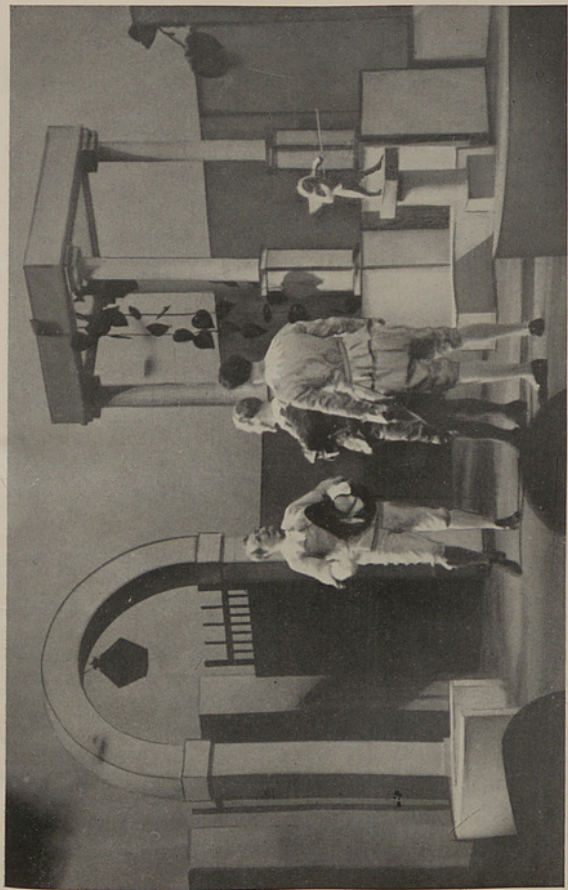
DIE NEUE BÜHNENKUNST

ERWIN REDSLOB

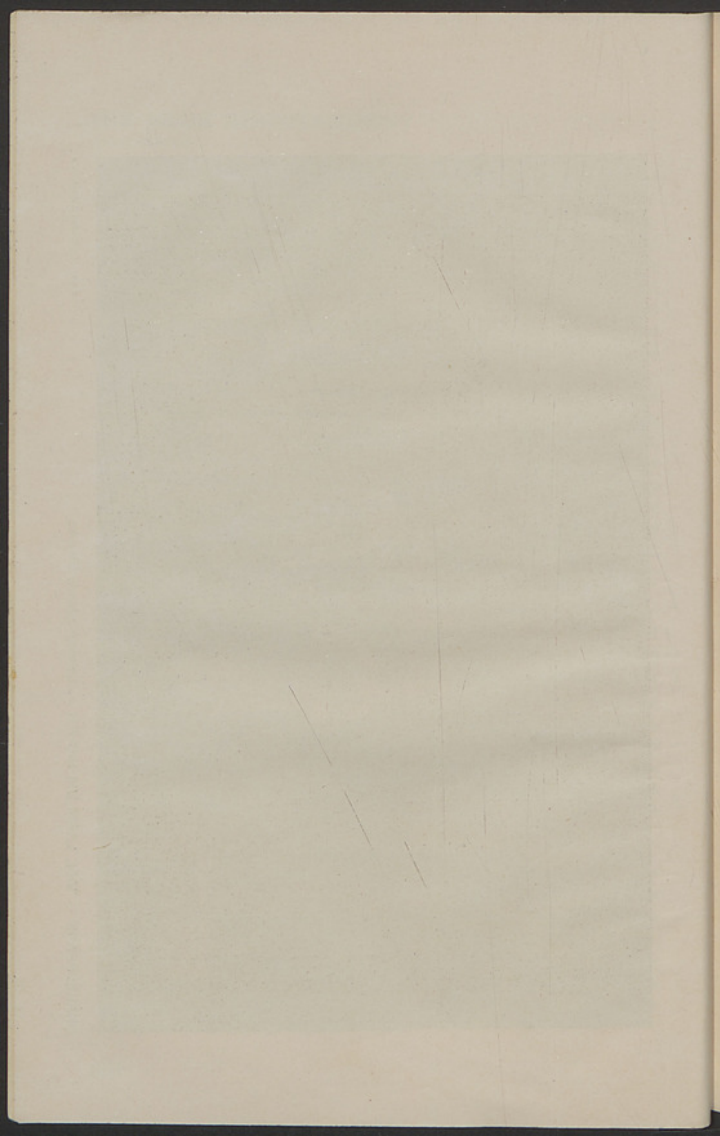
Bewegung bedeutet, über zeitliche Schranken erhoben, für jetzt und immer das Zauberwort der Bühne. Wie Form nicht nur positiv entsteht, sondern auch im Gegenbild, im negativen Ausschnitt des Ornamentes erscheint, so entsteht auch Bewegung nicht nur isoliert und einzig durch sich selbst. Auch der Hintergrund, auch die ewig klingende Rhythmik des Raumes nimmt an ihr teil. Das zu begreifen, danach zu handeln, wird die entscheidende Aufgabe der Bühnenkunst sein. Bewegung verbindet, Bewegung löst, Bewegung wird verstärkt oder gehemmt durch Farbe und Form, die im Wechselspiel hinter und neben dem, was sich bewegt, aufblitzt und sich verwandelt. Hier — nicht im Wunsche nach realistischer Wiederholung einer Wirklichkeit — hier sind die Gesetze neuer szenischer Gestaltung zu suchen. Die Bühne erobert sich die Rhythmik der Bewegung, sie stellt völlig neue, in ihrer herrlichen Möglichkeit heute noch wenig Menschen vertraute Gesetze auf, nach denen Gestalten, Farbe und Form, nach denen Stellung und Geste, Wechsel und Ruhe, Schweigen und Klang eine geheimnisvolle Einheit bilden. Darin ist nichts mehr von entlehrender Zusammenstoppelung einzelner Künste, darin ist eine neue Einheit, die mit aller Steigerung des Begriffes wahrhaft als „Bühnenkunst“ bezeichnet werden kann.

Die neue Bühnenkunst überwindet den Realismus. Sie weiß, daß auf der Bühne nichts zufällig ist, daß schon das Wort „Bühnenbild“ ein Gesetz enthält. Sie erkennt die steigernde Kraft des Raumes. Sie stellt den Bühnenkünstler frei zwischen vereinfachte lebendige Form und macht ihn nun gleichsam zur Plastik. Durch Kraft der Gebärde, durch Klang der Sprache und des Gesanges vermag er sich damit über menschliche Begrenztheit zu erheben, zum Träger kühnen Gestaltungswillens zu steigern. Die Bühne schafft Architektur und Plastik und erobert sich die stilbildende Kraft des Raumes und seine nach Durchdringung mit Klang verlangende geheimnisvolle Feierlichkeit.

Sind solche Erkenntnisse, vor der Welt der Bühne gewonnen, nicht wie Gleichnis für Empfindungen, die uns allen Äußerungen des Lebens gegenüber in schwingender Sehnsucht halten? Ist nicht im Schlag unseres Herzens, im Arbeitsverlangen unserer Sehnen und Muskeln, in der inneren Kraft unseres Hörens und Sehens ein Drang nach Rhythmik, ein Drang nach Bewegung, damit auch unseres Blutes Pulsschlag übergeleitet wird auf jenen großen Rhythmus, der rings der Welt das Leben schafft?



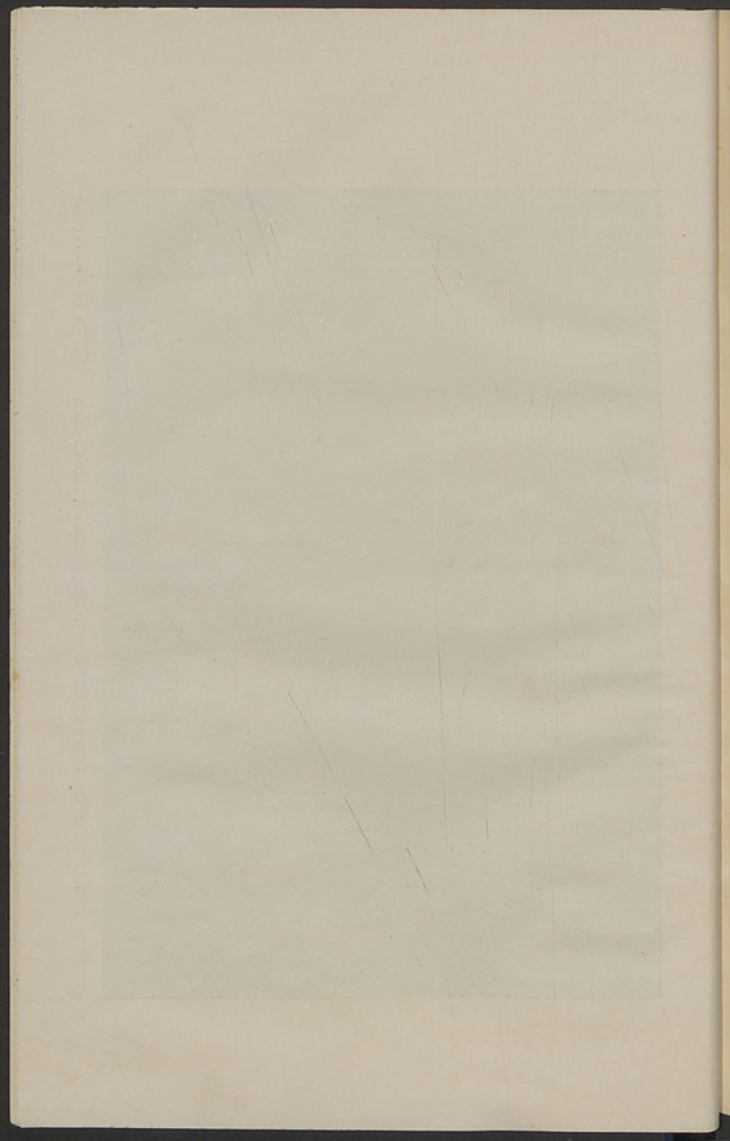
SHAKESPEARE — VIEL LÄRM UM NICHTS — Leitung: Siems, Siercke





KLEIST — PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG — Leitung: Meissner, Schmitz-Bous

Photo Meißendorfer & Bachmann



RHYTHMUS UND BÜHNENBILD

ALEXANDER TAIROFF

Der Schauspieler offenbart seine Kunst durch seinen Körper. Die Bühne muß also so beschaffen sein, daß sie den Körper des Schauspielers in Bezug auf die Formen, die er anzunehmen hat, unterstützt, sie muß dem Rhythmus seiner Bewegungen und Gebärden angepaßt sein. Daraus folgt, daß die Hauptaufmerksamkeit bei der Ausgestaltung der Bühne sich in jeder Inszenierung auf den Bühnenboden zu richten hat, auf die sogenannten „Bretter“, denn auf ihnen hat der Schauspieler sich zu bewegen und seine schöpferischen Absichten in sichtbarer Form zu verwirklichen. Der bildende Künstler hat deshalb, wenn er für die Bühne arbeitet, sich auf den Bühnenboden zu konzentrieren; das ihn so sehr anziehende Hintergrundpanorama kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Bis jetzt pflegte der bildende Künstler den Bühnenboden vollkommen zu vernachlässigen und sich mit dem ganzen Reichtum seiner Phantasie dem Hintergrunde und den Kulissen zuzuwenden, die er so sorgsam und prunkvoll ausgestaltete, daß man annehmen konnte, die Bühne sei nicht für Schauspieler, sondern für Wundervögel bestimmt gewesen, die in den Lüften ihr Wesen treiben.

Wie muß der Bühnenboden aber gestaltet sein? Welche Prinzipien liegen seiner Ausgestaltung zu Grunde? Der Boden darf keine gleichmäßige Fläche bilden, sondern muß, im Zusammenhang mit den Aufgaben der einzustudierenden Aufführungen, in mehrere verschieden hohe horizontale oder schiefe Flächen zerschlagen werden. Denn ein ebener Boden ist offenkundig ausdruckslos: er gestattet keine Gliederung der Aufführung, er gibt dem Schauspieler nicht die Möglichkeit, seine Bewegungen zur vollen Entwicklung zu bringen und sein ganzes Material auszunutzen. Mir scheint, daß sich das genugsam von selbst versteht. Wenn man es wünscht, kann man sich davon in jedem gegebenen Augenblick überzeugen. Man mache auf dem flachen Boden eines Zimmers einige Bewegungen, stelle dann meinetwegen nichts anderes als ein Taburett hin und benutze es als eine neue Ebene, als eine zweite Bühne zur Entwicklung seiner Bewegungen — und man wird sehen, wie die Gebärde reicher wird, wie viele neue plastische Möglichkeiten sich auftun. Wenn man sich nun instand gesetzt sieht, mehrere verschieden hohe Flächen benutzen zu können, so erhält der Körper unerschöpfliche Möglichkeiten zur Auswirkung seiner Formen und Gebärden.

Nur durch eine Brechung des Bühnenbodens besteht die Möglichkeit, allen auf der Bühne Beschäftigten die Gelegenheit zu geben, an jenem kollektiven Eindruck mitzuwirken, den der Zuschauer von einer Aufführung erhält. Und sie hat noch einen andern und tieferen Sinn,

der für den Schauspieler von ungleich größerer Wichtigkeit ist. Das wird uns klar, wenn wir eingesehen haben, daß das dieser Ausgestaltung innewohnende Prinzip ein rhythmisches ist. Jede szenische Absicht, jede Inszenierung hat ihren besonderen Rhythmus. Alle Einzelheiten der Inszenierung sind an diesen Rhythmus gebunden, auch die Ausgestaltung des Bühnenbodens. Man stelle sich vor, es sei einem die Aufgabe gestellt, die Herabkunft der Gottesmutter zu inszenieren. Wie muß die Bühne gestaltet sein, um einen intensiven Eindruck der Herabkunft zu erzielen? Auf einer ebenen Fläche läßt sich ein solcher Eindruck natürlich nicht erreichen. Der Boden muß gebrochen werden und aus mehreren verschieden hohen Flächen bestehen, die in ihrer Gesamtheit so etwas wie eine unendliche Treppe darstellen müssen, auf der die Gottesmutter erdwärts schreitet. Wie aber muß diese Treppe konstruiert, wie muß das Wechselverhältnis zwischen ihren Stufen beschaffen sein? Diese Lösung hängt ganz von der rhythmischen Absicht des Spielleiters ab. Wenn der Zuschauer den Eindruck erhalten soll, sie schwebe gleichsam herab und berühre mit ihren Füßen kaum den Boden, wenn der Herabkunft ein feierlich-liturgischer Charakter verliehen werden soll, so müssen die Stufen so konstruiert sein, daß ihre Abstände überall gleichmäßig sind; ihre rhythmische Entsprechung muß sich durch $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{8}$ ausdrücken, wodurch die Bewegung der Schauspielerin einen gleichmäßigen und ununterbrochenfließenden Rhythmus erhält. Will man aber der Bühne beispielsweise den Charakter eines stürmisch-flammenden Bacchanals zu Ehren des Dionysos verleihen, so wird man, der neuen Aufgabe entsprechend, den Bühnenboden derartig brechen, daß alle verschieden hohen Flächen durch vielfältige und verschiedenartige Rhythmen miteinander verbunden sind, durch die die bacchischen Gebärden und satyrhaften Sprünge auf der Bühne ein vielfältiges rhythmisches Schwanken erhalten und so den gewünschten Eindruck einer bacchischen Handlung im Zuschauer hervorrufen.

BÜHNENRAUM

BRUNO HEYN

Es mögen 6 bis 8 Jahre her sein, als der Theatermann von einer Entdeckung hörte: Der Raum ist entdeckt. Dieses geschah wieder einmal in der verächtlichen Provinz; Berlin kam auf hohem Roß gut drei Jahre hinten nach. Was heißt das nun: Raum?

Jedermann wird sich erinnern, was es vor gar nicht allzulanger Zeit mit einer Bühnendekoration auf sich hatte. Da waren sogenannte Bogen zu sehen, immer mit großem Fleiße würdig bemalt, gassenweise

nach hinten zu parallel gestaffelt, immer der vordere den folgenden um ein gutes Stück überragend, damit das Auge unausweichlich auf dem mit allem Raffinement einer hochentwickelten Perspektivkunst gemalten Prospekt gelenkt würde. Störende freie Stellen auf dem Bühnenboden selbst wurden durch größere schmückende Versatzstücke ausgefüllt — Felsen, Rosenbüsche und dergleichen, die an Theatern mit reichem Zuschuß sogar plastisch ausgearbeitet waren. Diese Dekoration sollte die Stimmung — welch zweifelhaftes und gefährliches Wort — eines in der Musik oder im Wort charakterisierten Schauplatzes durch Bemalung von Leinwand wiedergeben. Vor diesem Relief das flächige Arrangement der Darsteller, in zwingender Konsequenz von der Fläche des Hintergrundes diktiert parallel zur Rampe, um eine unbehinderte Abgabe ihrer Gesangspartien oder Sprechrollen zu ermöglichen. Dann und wann wurde agiert.

Als großer Fortschritt nun wurde ein sogenannter Rundhorizont gepriesen, ein Stück Leinwand von meist riesenhaftem Ausmaß, der anstatt parallel zur Rampe wie ein Prospekt zu hängen die Bühne im sanften Halbrund begrenzte. Die Anordnung der Versatzstücke aber blieb dieselbe. Diese Neuerung wirkte sich eigentlich nur als eine Ersparnis aus. Statt vieler gemalter Prospekte die eine schöne, im reinsten Blau erstrahlende Himmelskuppel.

Das aber meinten die überschwenglichen Raumentdecker nicht. Denn immer noch blieb das Unerträgliche bestehen, der Körper des Menschen vor einem Bild, wirklicher Körper vor vorgetäuschem Körper. Sondern sie folgerten: das A und O allen Theaterspiels ist der redende oder singende Mensch. Und ein großer Bahnbrecher in der modernen Theaterkunst rief ihnen zu: Der Körper des Schauspielers ist dreidimensional und kann sich folglich nur im dreidimensionalen Raum auswirken! Es gilt also einen Aktionsraum für den Darsteller zu schaffen. Nicht der täuschungsvolle Hintergrund ist die Hauptsache — das muß immer wieder gesagt werden — nicht das Bild, sondern der Bühnenboden, auf dem der Akteur sich zu bewegen hat, ausdrucks- und sinnvoll. Ja, um es verpflichtend zu formulieren: in letzter Konsequenz ist für den, der das Gewaltigste und Entscheidende im dramatischen Ablauf zu singen oder zu sagen hat, der höchste Punkt im gegliederten Bühnenraum bestimmt. Der Akteur hat im abgewogenen Spannungsverhältnis zu seinem Gegenspieler, wirklich seinem räumlichen Gegenüber zu stehen, tatsächlich herausgehoben über die Menge eines begleitenden oder widerstreitenden Chors. Dieser räumliche Rhythmus muß aus dem inneren gesetzmäßigen Rhythmus, der jedem Kunstwerk innewohnt, erwachsen, will er sinnvoll sein und überzeugen. Der Theaterjargon spricht da von einer Lösung: wirklich,

der Knoten, der manchmal von einer Unzahl widerspenstiger Bedingungen, gesanglichen, logisch bewegungsmäßigen, technischen u. s. f. geschlungen ist, kann nicht grob zerhauen werden, er muß eben wirklich gelöst werden. Dieser gegliederte Raum muß für den Schauspieler erarbeitet werden. Für ihn wird dieses Aktionsfeld geschaffen. Um den Schauspieler geht es, seine Gebärde, sein bewegungsmäßiger Ausdruck ist zu unterstützen. Nie kann die Dekoration Selbstzweck sein, nie das Bild, die Kulissen und der Hintergrund, die so prunkvoll ausgestaltet wurden, daß man annehmen konnte — so sagt treffend der eben zitierte Reformator — die Bühne sei nicht für den Schauspieler, sondern für Wundervögel bestimmt gewesen, die in den Lüften ihr Wesen trieben.

Wir wollen nicht durch Kulissenzauber täuschen. Wir wollen nicht durch bemalte Pappe und Leinwand Architekturen aufrichten, die selbständig, und darauf kommt es an, den Inhalt — wir vermeiden absichtlich das so mißverständliche Wort Stimmung — den Inhalt einer Musik oder eines Wortes ausschöpfen. Von allzu grenzenlosen und unwirklichen Ausmaßen erscheinen alle Bauten, Wälder, Berge und Meere, die aus der Fantasie geschaffen sich an die Fantasie des Zuschauers richten, als daß man sie in den beschränkten Dimensionen eines Bühnenhauses errichten könnte.

Wie sehr sich diese Bühnenkunst mit dem künstlerischen Willen nach bescheidener Klarheit einer ganzen Epoche verbunden fühlt, darüber ließe sich noch manches sagen. Eines aber darf nicht verschwiegen werden. Zu Anfang dieser Entdeckungsreise schoß man übers Ziel. Die jungen Enthusiasten vergaßen denn doch in ihrer Ehrfurcht vor der Allmacht der Fantasie, daß jede künstlerische Fantasie trotz allem in erster Linie Gestalt zu werden hat, und zwar Gestalt auf einer Schaubühne. Das erkannte denn auch der Führer, der hier zum dritten Mal aufgerufen sei, indem er lakonisch sagte: Die Zeit der Abstraktionen ist vorbei. Unsere Epoche stellt konkrete Anforderungen und verlangt konkrete Rede und Antwort. Unter diesem Antriebe stößt heute die junge Kunst zu Neuem vor. Es geht um die Formung des Leiblichen im gestalteten Raum — der Raum aber bleibt erobert.