

Werk

Titel: Die Münchner Shakespeare-Bühne

Autor: Kilian, Eugen

Ort: Weimar

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0032|log9

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Die Münchener Shakespeare-Bühne. *)

Von

Dr. Eugen Kilian.

In einem unter dem 19. März 1890 von dem damaligen Leiter des Münchener Hoftheaters, Karl von Perfall, an die Bühnen versandten Rundschreiben berichtete der letztere über die bisherige Entwicklung der seit dem 1. Juni 1889 durch seine Initiative in's Leben getretenen neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne. Er warf einen Rückblick auf das bis dahin Erstrebte und Geleistete und gab Rechenschaft über verschiedene Neuerungen, die bei der bevorstehenden Erstaufführung des Götz von Berlichingen auf der neuen Bühne am 24. März 1890 erstmals in Anwendung kommen sollten.

In diesem Rundschreiben betonte Perfall ausdrücklich, daß er die Münchener Reform keineswegs als ein bloß dem Dienste Shakespeare's gewidmetes Unternehmen betrachtet wissen wolle, und wies deshalb den für die neue Bühne gebräuchlichen Namen «Shakespeare-Bühne» als unzutreffende Bezeichnung zurück. Indeß vermochte diese Verwahrung des Münchener Intendanten nicht zu verhindern, daß die neue Bühne, trotz der mit der Zeit eintretenden Erweiterung ihres Repertoires nach der Seite Nicht-Shakespeare'scher Werke, im Bewußtsein des größten Theils der Gebildeten doch als «Shakespeare-Bühne» weiterlebte, eine Anschauung, die im Wesentlichen auch ihre Bestätigung fand durch die fernere Entwicklung und Geschichte der Münchener Reform. Wie die neue Bühne mit der Aufführung eines

*) Mit vorstehender Abhandlung wird ein zuerst in der Deutschen Dramaturgie (I. Jahrgang 1895, Heft 7—9) erschienener Aufsatz: «Zur Erinnerung an die Münchener Reform der Schauspielbühne», in vielfach veränderter und umgearbeiteter Form zum erneuten Abdruck gebracht.

Shakespeare'schen Werkes — König Lear — ins Leben getreten war, so bildeten auch fernerhin die Stücke des Briten den eigentlichen Grundstock ihres Repertoires. Von den 121 Vorstellungen, die vom 1. Juni 1889 bis zum 24. November 1892 unter Perfall's Leitung auf der neuengerichteten Bühne in Scene gingen, fielen 71 auf die Darstellung von 10 verschiedenen Shakespeare-Stücken¹⁾, während die übrigen 50 Vorstellungen sich auf 9 Werke der deutschen, spanischen und ungarischen Literatur vertheilten.

Als endlich unter dem Nachfolger Perfall's die neue Bühneneinrichtung nach mehr als zweijähriger Pause, die zuerst wie eine absichtliche stillschweigende Vergrabung des ganzen Unternehmens aussah, im Januar 1895 mit der Aufführung von Was Ihr wollt von Neuem unerwartet in's Leben trat, wurden diese und die folgenden Aufführungen auch von amtlicher Seite, in direktem Widerspruch zu der Meinung ihres Gründers, als Vorstellungen «auf der Shakespeare-Bühne» angekündigt.

Angesichts der hervorragenden Bedeutung, die der Münchener Reform auf alle Fälle für die Shakespeare-Pflege der deutschen Bühne zugestanden werden muß, mag es nicht mehr als billig erscheinen, daß endlich auch an dieser Stelle eine Würdigung jener Bühneneinrichtung und der in ihr gipfelnden Bestrebungen versucht werde.

I.

Ein Eingehn auf die Entstehungsgeschichte der neu eingerichteten Münchener Bühne, auf die durch Rudolph Genée gegebenen Anregungen, auf die durch Perfall's Initiative in's Leben getretene Verwirklichung der Ideen durch Savits und Lautenschläger, des-

¹⁾ Es sind nach der Reihenfolge ihrer Aufführung geordnet die folgenden: König Lear (18 mal), König Heinrich IV. 1. Theil (5 mal), König Heinrich IV. 2. Theil (8 mal), König Heinrich V. (4 mal), Viel Lärmen um Nichts (11 mal), Der Widerspenstigen Zähmung (3 mal), Was Ihr wollt (12 mal), Macbeth (4 mal), Ein Wintermärchen (5 mal), Romeo und Julia (1 mal). Außer diesen Werken Shakespeare's gingen folgende Stücke auf der Reform-Bühne in Scene: «Dame Kobold» von Calderon (6 mal), «Götz von Berlichingen» von Goethe (12 mal), «Konradin der letzte Hohenstaufe» von Greif (5 mal), «Die Jungfrau von Orleans» von Schiller (5 mal), «Das Käthchen von Heilbronn» von Kleist (5 mal), «König Ottokar's Glück und Ende» von Grillparzer (5 mal), «Faust» von Goethe, 1. Theil (5 mal), «Letzte Liebe» von Doczi (3 mal), «Fiesko» von Schiller (4 mal).

gleichen eine Beschreibung der neugeschaffenen Bühneneinrichtung dürfte für die Leser unseres Jahrbuchs entbehrlich sein, da diese Dinge als allgemein bekannt hier gelten können.

Perfall selbst hat den Zwischenvorhang als indirekten Urheber der Münchener Bühnenreform bezeichnet. Die Einrichtung des Zwischenvorhangs ist hervorgerufen durch die im Laufe dieses Jahrhunderts immer mehr angewachsenen Anforderungen an die äußere scenische Ausstattung der Bühne und die bei einer reichen dekorativen Ausstattung sich ergebende Unmöglichkeit, den Schauplatz bei offener Scene zu verwandeln. Das Prinzip, die theatralische Wirkung zu erhöhen durch eine möglichst glänzende und eine bis in's Einzelne dem Charakter der betreffenden Dichtung entsprechende scenische Ausstattung, hat seine höchste Spitze erreicht und ist zur konsequentesten Durchführung gelangt in den Darstellungen der Meininger. Das kleine Hoftheater des kunstverständigen Herzogs hat Schule gemacht. Keine bessere Bühne vermochte sich den durch die Meininger gegebenen Anregungen auf die Dauer zu entziehen. Dem in Ver- ruf gerathenen klassischen Drama suchte man durch die Künste der äußeren Inszenierung neuen Reiz und frische Anziehungskraft zu verleihen. Daß das von Seiten der Nachahmer zumeist in mehr äußerlicher Weise geschah, daß vielfach gerade die Fehler, die Ueber- treibungen und Ausschreitungen der Meininger Nachahmung fanden, während man den innersten Kern ihrer Darbietungen, das vollendete Zusammenspiel, das wunderbare Ineinandergreifen sämtlicher zur Erhöhung der Bühnenwirkung geeigneten Faktoren, unbeachtet ließ, ist leicht erklärlich und verständlich. Durch die immer mehr über- hand nehmende Ausstattung wurde die Wirkung derjenigen klassischen Stücke, die wie Shakespeare's Dramen, häufigen Scenenwechsel inner- halb des Aktes erfordern, nach anderer Seite schwer geschädigt. Die Vorbereitung der schwierigen und umständlichen Scenerie machte, abgesehen von den Aktpausen, auch innerhalb des Aktes größere Unterbrechungen nothwendig: das Stück wurde anstatt in die 5 organisch gegliederten Akte, in 10 oder 15, stets durch mehr oder minder lange Pausen getrennte Abschnitte zerhackt. Darunter mußte die einheitliche künstlerische Wirkung der Vorstellung in erheblichem Maße leiden. Der Geschmack des Publikums selbst wurde vielfach irre geleitet; der Zuschauer gewöhnte sich, statt auf Handlung und geistigen Zusammenhang der Dichtung, sein Hauptaugenmerk auf die äußeren dekorativen Bilder, die guckkastenartig an ihm vorüber- zogen, zu richten. Es ist natürlich, daß diese Schäden eine Reaktion

gegen die Wurzel des Uebels, gegen die glänzende Ausstattung, hervorriefen. Als eine solche Reaktion ist die neueingerichtete Münchener Bühne zu betrachten. Sie ist in einen diametralen Gegensatz zu der Schule der Meininger und dem durch sie vertretenen Kunstprinzip, getreten.

Während die Kunst der Meininger den auf den Gehörssinn und den auf den Gesichtssinn gerichteten Mitteln der dramatischen Kunst völlige Gleichberechtigung einräumte, während sie sich von dem Streben leiten ließ, durch eine möglichst harmonische Verwendung aller der Bühne zur Verfügung stehenden Mittel die höchste Wirkung hervorzurufen, rückte die Münchener Reform in bewußtem Gegensatz hierzu die auf den Gehörssinn gerichteten Theile der Bühnenkunst in erste Linie und suchte dem, was auf den Gesichtssinn zu wirken hat, eine sekundäre Rolle anzuweisen. Anstatt dem Bühnenbilde, wie die Kunst der Meininger es that, ein dem Charakter der Scene entsprechendes, malerisch möglichst vollkommenes und stimmungsvolles äußeres Gewand zu geben, begnügte sich die Münchener Reform damit, den dekorativen Hintergrund der Scene durch den Prospekt der kleinen Mittelbühne jeweils bloß anzudeuten. Sie verlangte, daß diese Andeutung dem Zuschauer genüge, und daß dessen Phantasie die ergänzende Arbeit verrichte.

Dem hier aufgestellten Prinzip lag die stillschweigende Voraussetzung von der Superiorität des hörbaren Theiles der dramatischen Kunst über deren sichtbaren Theil zu Grunde. Das gesprochene Wort galt als der erste und wichtigste Faktor zur Erzielung dramatischer Wirkungen. Diese ausschließliche Bedeutung des Wortes ist durchaus anzuerkennen, solange man die dramatische Poesie, lediglich als Poesie, unabhängig von ihrem Verhältniß zur Bühne betrachtet. Wesentlich anders gestaltet sich die Sache, wenn das Drama — wodurch es erst seinen Zweck erfüllt und zu wahren Leben gelangt — auf die reale Bühne gestellt wird. Von diesem Momente an treten zum Zweck seiner geistigen Aufnahme durch den Zuschauer Gehörssinn und Gesichtssinn als gleichberechtigte Mächte neben einander. Schon in der Schauspielkunst an sich halten sich der rhetorische und mimische Theil durchaus die Wage, ohne daß eine Superiorität des einen Theiles über den anderen zuzugeben wäre. Das Ganze aber einer dramatischen Darstellung setzt sich aus einer Menge der verschiedensten sich gegenseitig unterstützenden und nicht von einander loszulösenden Faktoren zusammen, deren Zusammenwirkung sich in gleicher

Weise an das Auge wie an das Ohr des Zuschauers bezw. Zuhörers wendet.

Die Münchener Reform, in der ihr eigenen einseitigen Hervorhebung des für den Gehörssinn bestimmten Theiles der dramatischen Kunst, konnte sich darin allerdings mit einigem Rechte auf die Geschichte dieser Kunst berufen. Sie konnte daran erinnern, daß die ganze Behandlung des scenischen Apparates auf der Bühne überall und zu allen Zeiten auf einer stillschweigenden Konvention zwischen Theater und Publikum beruhte, die das Letztere verpflichtete, mit Hilfe der ergänzenden Phantasie die Nachahmung für volle Wirklichkeit zu nehmen. Eine solche Konvention wird auch für die Zukunft niemals völlig zu entbehren sein, da es selbst bei den denkbar größten Fortschritten der Technik niemals möglich sein wird, eine Nachahmung der Natur, die sich der Ergänzung durch die Phantasie völlig entziehen kann, auf der Bühne zu erreichen. Nur die Art und Weise der Konvention, das Maß der Forderungen, welche an die Vorstellungskraft des Zuschauers gestellt wurden, war zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern jeweils ein anderes. Die Münchener Reform konnte daran erinnern, daß gerade zur Zeit der höchsten Blüthe der dramatischen Poesie in England, zu Shakespeare's Zeit, die Konvention zwischen Theater und Publikum eine derartige war, daß sie der Phantasie des Letzteren den allerweitesten Spielraum ließ und sich — wenigstens hinsichtlich der Scenerie — so gut wie gar nicht an den Gesichtssinn des Zuschauers wandte.

Es war der Hinblick auf die altenglische Bühne Shakespeare's, der die Urheber der Reformbühne veranlaßte, in bewußter Anlehnung an das Shakespeare'sche Theater eine Form zu suchen, welche die Ausgestaltung der dekorativen Umgebung ebenfalls im Wesentlichen der Phantasie des Zuschauers überließ. Doch war man klug genug, keine sklavische Nachahmung des altenglischen Bühnengerüsts zu versuchen. Man wollte es vermeiden, daß die neue Schöpfung das Aussehen eines gelehrten Experimentes trage. Deshalb entschloß man sich zu einer Art von Kompromiß zwischen der altenglischen und der modernen Bühne. Die Dekorationsmalerei sollte nicht völlig verbannt, sie sollte vielmehr in beschränktem Maße der Sache dienstbar gemacht werden. Der gemalte Prospekt der Mittelbühne deutete dem Zuschauer an, was für einen Schauplatz er sich unter dem durch den stabilen architektonischen Palastbau in eine Vorder- und eine Mittelbühne getheilten Bühnenraum zu denken habe. Die Vorderbühne vor dem Palastbau war ein neutraler Raum, der bei ge-

schlossener Mittelbühne jeden beliebigen Schauplatz vorstellen konnte, bei geöffneter Mittelbühne aber einen Theil desjenigen Schauplatzes, den der gemalte Prospekt der letzteren andeutete.

Die Erfindung war äußerst einfach und sinnig. Die Möglichkeit der Berechtigung einer solchen, wie der hier geforderten Theaterkonvention, war durchaus nicht zu bestreiten, wie es ja überhaupt unthunlich wäre, irgend eine der zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern bestandenen Konventionen als eine unberechtigte zu bezeichnen. Jede derartige Konvention hat für sich betrachtet die gleiche Existenzberechtigung, wenn nur das betreffende Publikum Naivetät und Glauben daran mitbringt. Die Frage war die, ob es möglich sein werde, dem Publikum gewaltsam eine neue Bühnenkonvention aufzudrängen, die völlig verschieden war von der im modernen Theater ihm geläufigen, eine Konvention, die es nöthigte, seiner Phantasie ganz andere Wege zu weisen, als es bisher im Theater zu gehn gewohnt war.

Denn das durfte man sich nicht verleugnen: die neue Einrichtung bedeutete einen direkten und bewußten Bruch mit der ganzen historischen Entwicklung, welche die Geschichte der scenischen Kunst im modernen Theater genommen hatte. Die Entwicklung des gesammten scenischen Theaters der Neuzeit wurde von den Verfassern des neuen Systems geradezu als eine verfehlte bezeichnet. Ueberzeugende Beweise für diese Behauptung wurden allerdings nicht beigebracht. Man richtete die Angriffe nicht nur gegen die neuste Entwicklung der scenischen Kunst, gegen das Bestreben, durch die äußere Ausstattung ein möglichst naturgetreues und malerisch schönes Bild des jeweiligen Schauplatzes dem Zuschauer vor Augen zu stellen; man richtete den Tadel sogar gegen die ganze, durch die italienische Oper uns überlieferte Bühnenform des modernen Theaters, mit dem dreiseitigen, durch den Prosceniumsbogen vom Auditorium getrennten Bühnenraum.

Ein näheres Eingehen auf den letzteren Punkt, das eine Vertiefung anderer hierher gehörigen Fragen erforderte, würde an dieser Stelle zu weit führen. Was das Erstere betrifft, die Unterstützung der Darstellung durch eine der Wirklichkeit möglichst entsprechende Ausstattung, so glaubte man nicht genug Worte der Mißbilligung finden zu können für die Bestrebungen der Meininger und der durch sie hervorgerufenen Schule. Man pflegte aber, wie so häufig, sich mehr an die Auswüchse, als an den Kern der Sache zu halten und so das Kind mit dem Bade auszuschütten. Man vergaß die gewaltigen,

durchaus nicht äußerlichen, sondern echt künstlerischen Wirkungen, welche die Meininger durch ihre Inscenierungen, durch ihre in kongenialer Weise sich mit dem Geist der Dichtung deckende Ausstattung und Komparserie zum großen Theil errungen hatten. Man übersah, daß, wenn das System einer reichen und der Wirklichkeit sich anpassenden Ausstattung der Scene nach anderer Seite schwerwiegende Uebel mit sich bringt, — die Nothwendigkeit des Zwischenvorhangs und der mißlichen häufigen und langen Pausen — deshalb jenes System an sich noch lange kein verfehltes zu sein brauche. Man vergaß, daß eine Abhilfe gegen solche Schäden vielleicht auch auf anderem Wege, durch zweckentsprechende und maßvolle Reformen innerhalb des bestehenden Systems, anstatt durch einen völligen Bruch mit diesem Systeme, möglich gewesen wäre.

Jener Hauptübelstand allerdings, den die moderne Ausstattung im Gefolge hat: die Anwendung des Zwischenvorhangs und die langen Pausen, war durch die Münchener Einrichtung — und dies ist wohl ihr hervorragendstes und auch allgemein anerkanntes Resultat — in geradezu glänzender Weise beseitigt. Die Einrichtung der neuen Münchener Bühne ermöglicht es, daß nicht nur die Verwandlungen innerhalb des Aktes sich ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion vollziehen können; sie schafft auch die Möglichkeit, die Aktpausen auf das denkbar kleinste Zeitmaß zu beschränken. Bei den Aufführungen der neueingerichteten Bühne steht man in Folge der Kontinuität, mit der die dramatische Handlung an den Augen vorüberzieht, in seltenem Maße unter dem Banne der Dichtung und kann dieselbe als ein einheitliches Ganzes auf sich wirken lassen. Wer den entsetzlichen Trödelgang kennt, mit dem klassische Dramen so vielfach über unsere Bühnen schleichen, durch unsäglich lange Pausen in unzählige Abschnitte zerhackt und dadurch in ihrer Wirkung einfach zu Grunde gerichtet, der wird den diesbezüglichen Leistungen der Münchener Reformbühne die vollste Anerkennung zu zollen wissen.

Die Möglichkeit, eine beliebige Anzahl von Verwandlungen ohne jede Unterbrechung oder Störung zu vollziehen, befähigte die neue Bühne, sich in erster Linie solcher Werke zu bemächtigen, die durch häufigen Scenenwechsel der Aufführung auf der gewöhnlichen Bühne mannigfache Schwierigkeiten bereiteten, vor allen andern also der Werke Shakespeare's.

Daß es indessen, wie schon oben bemerkt, durchaus nicht in der Absicht der ursprünglichen Leitung lag, das neue Unternehmen als

eine Art von Separatbühne auf die Pflege Shakespeare'scher Werke zu beschränken, zeigte schon die zweite Vorstellung, die auf ihr in Scene ging: Calderon's «Dame Kobold», und weiterhin das übrige Repertoire, wie es sich in der Folgezeit gestaltete. Von deutschen Klassikern folgte «Götz von Berlichingen», weiter sodann «Die Jungfrau von Orleans», «Das Käthchen von Heilbronn», «König Ottokar's Glück und Ende», «Faust» (1. Theil) und «Fiesko». Aber auch für die moderne Produktion wurde die neue Bühne nutzbar gemacht durch die Aufführung von Doczi's «Letzte Liebe» und Greif's «Konradin». Die Aufnahme der beiden letzteren Stücke war prinzipiell insofern von Bedeutung, als es sich hier durchaus nicht um Werke handelte, die durch ihre scenische Anlage, häufigen Szenenwechsel u. s. w. der alten Bühne irgendwelche Schwierigkeiten bereiteten, also Werke, für die an sich durchaus kein Bedürfnis nach einer neuen Bühneneinrichtung vorhanden war. Indem die Direktion auch diese Stücke der neuen Bühne zuführte, zeigte sie deutlich, daß sie dieselbe durchaus nicht als eine Sonderbühne für Shakespeare und die anderen Klassiker aufgefaßt haben wollte, daß sie vielmehr die Absicht hegte, den Kreis der der Reformbühne zufallenden Stücke allmählich zu erweitern, im Laufe der Zeit vielleicht auf das gesammte Schauspielrepertoire auszudehnen.

Von den beredtesten literarischen Wortführern der Reformbewegung wurde das Letztere, die Verallgemeinerung der neuen Bühne, ihre Verwendung für das gesammte Schauspiel, geradezu als das zu erstrebende Ziel der Bühnenreform bezeichnet.

Wie weit die Direktion selbst in der Folgezeit solchen Wünschen und Hoffnungen der literarischen Wortführer nachgekommen wäre, läßt sich in Anbetracht des baldigen Rücktritts der damaligen obersten Leitung nicht ermesen. Das aber läßt sich nach meiner Ansicht mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß der Versuch einer Erweiterung des Wirkungskreises der neuen Bühne nach Seite der nichtklassischen und modernen Literatur in der Praxis sehr bald auf mannigfache und nicht zu überwindende Schwierigkeiten gestoßen wäre.

Die Münchener Reformbühne verlangt gemäß ihrer ganzen Beschaffenheit, gemäß der mangelhaften dekorativen Unterstützung, gemäß des Fehlens aller Requisiten, Versetzstücke und alles dessen, was der Darstellung gewisse Stützpunkte gewährt, auch eine besondere und an andere Bedingungen geknüpfte Art der Schauspielkunst. Die Münchener Bühne ist im Vergleich zu der realistisch ausgestatteten

Bühne alten Systems, eine stilisierte, eine idealisierte Bühne und erheischt demgemäß auch eine in höherem Grade stilisierte und idealisierte Schauspielkunst. Sie scheint in Folge dessen berufen zur Aufführung des höheren Dramas, vor allem der klassischen deutschen und ausländischen Literatur. Nie und nimmer aber würde sie sich eignen zur Darstellung von Werken realistischen Stiles, am wenigsten des modernen Lustspiels und bürgerlichen Schauspiels. Schon wenn man sich bei der Auswahl aus der klassischen Literatur an Werke gewagt hätte, welche, wie beispielsweise «Minna von Barnhelm», «Clavigo», «Kabale und Liebe», im Vergleich zu dem klassizierten Drama hohen Stiles einen mehr realistischen Charakter tragen, welche sich anstatt auf dem freien Boden der großen Geschichte, innerhalb der vier Wände des bürgerlichen Hauses abspielen, schon dann wäre man bei der Aufführung dieser Stücke auf zahllose Widersprüche gestoßen, die sich aus dem Kontrast der stilisierten Idealbühne zu dem Realismus, den jene Werke in Darstellung und Inszenierung erfordern, notwendigerweise ergeben hätten. Die neue Bühne ist wohl geeignet, in andeutender Weise einen dekorativen Hintergrund zu geben für große Staatsaktionen, vielleicht auch für die Verwicklungen des romantischen Lustspiels; sie ist aber ganz und gar unfähig, einen Rahmen zu schaffen für die kleinen und feinen psychologischen Vorgänge in dem Mikrokosmos der bürgerlichen Welt. Die Aufführung des modernen Lustspiels vollends, oder eines modernen Werkes der jung-realistischen Schule, würde sich ganz von selbst auf der Münchener Reformbühne verbieten. So wenig dieselbe vermöchte, den bis ins kleinste Detail gehenden scenischen Vorschriften nachzukommen, welche die modernen Realisten für die von ihnen gewünschten Zimmer geben, so wenig wäre sie im Stande, die realistische Darstellung und das realistische intime Zusammenspiel, wie es für diese Stücke unerlässlich ist, auf ihrem weiten, requisitenlosen und der kleinen Realitäten des Lebens entbehrenden Boden ins Leben zu rufen. Man denke sich, um ein in die Augen springendes Beispiel zu wählen, ein Stück wie Halbe's «Jugend», eine ernste künstlerische Arbeit, die auf jeder ernstesten Bühne Berechtigung hat, und deren Aufführung am Berliner Residenztheater ein unvergleichliches Muster fein abgetönten Zusammenspieles bot, man denke sich die intimen Vorgänge in dem kleinen Zimmerchen des polnischen Pfarrhauses auf die große, aller intimen Stimmung bare Reformbühne verpflanzt — und man wird alsbald die völlige Unmöglichkeit eines solchen Versuches empfinden.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Vorliebe unserer jüngsten realistischen Dramatiker für Zimmerdekorationen durchaus keine zufällige sei. Es ist nicht nur die Natur der Stoffe, welche diese Dichter auf den Schauplatz des Zimmers verweist, es ist auch die Erkenntniß, daß sich bei einer Zimmerdekoration weit mehr eine dem Stil des Stückes entsprechende, peinlich realistische, der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Nachahmung derselben erreichen lasse, als bei einer eine freie Gegend, einen Garten oder eine Landschaft darstellenden Dekoration. Bei einem Zimmer wird durch eine intime, bis in's Detail gehende Ausstattung in weit höherem Maße der Schein der Wirklichkeit hervorgerufen, als bei einer landschaftlichen Dekoration, wo schon der Bühnenboden, die gemalten Bäume, der gemalte Himmel, die Beleuchtung u. s. w. die künstliche, theatrale Nachahmung niemals vollkommen vergessen lassen. Die Realisten haben das zweifelsohne sehr richtige Gefühl, daß ihr in's Kleine gehender, oft völlig photographie-ähnlicher Realismus mit der mangelhaften, die Wirklichkeit stets nur andeutenden Nachahmung der Natur bei landschaftlichen Dekorationen in einen störenden Kontrast käme. Daher die beinahe ausschließliche Verwendung des Zimmers bei Dichtern wie Sudermann, Hauptmann, Halbe und vielen anderen. Würde sich schon ein störender Gegensatz ergeben zwischen dem künstlerischen Stil dieser Dichter und den landschaftlichen Dekorationen der alten Bühne, um wie viel störender müßte solcher Gegensatz werden, wollte man die Werke dieser Dramatiker auf eine Bühne verpflanzen, die in dem Maße stilisiert ist, in dem Maße aller kleinen Realitäten entbehrt, wie die Münchener neuengerichtete Bühne.

Jene utopischen Forderungen der Reformenthusiasten, welche für das gesammte Schauspiel die alte Bühne durch die neue verdrängen zu können glaubten, mußten sich bei näherer Prüfung sehr bald als hinfällig erweisen. Die Münchener Reformbühne eignet sich in der That nur zur Separatbühne für das Drama höheren Stils, in erster Linie für die Darstellung der Shakespeare'schen Werke. Wenn sich die Perfall'sche Bühne, gemäß ihrer Beschaffenheit, als ungeeignet erwies zur Schaffung eines intimen realistischen Zusammenspiels, so trug hierzu noch in besonderem Maße eine andere Neuerung bei: das halbkreisförmig in das Publikum vorgebaute Proscenium. Diese Einrichtung steht an sich in keinem nothwendigen Zusammenhang mit der Idee der Bühnenreform. Man könnte sich die letztere, mit dem System der Theilung des Bühnenraums in Vorder- und Mittelbühne durch den stabilen architektonischen Bau, in völlig gleicher

Weise, auch ohne das vorgebaute Proscenium, denken. Ein gewisser Zusammenhang besteht nur insofern, als auch die letztere Einrichtung in der Idee einigermaßen an die altenglische Bühnenform anzuknüpfen sucht. Das vorgebaute Proscenium erinnert insofern an das Shakespeare'sche Theater, als auch dies, zum Unterschied von der modernen Bühne, die dem Publikum nur von einer Seite einen Einblick in die Scene gewährt, in den Zuschauerraum selbst hineingebaut und von drei Seiten vom Publikum umgeben war. Derselbe Gedanke, der auch von Tieck und Immermann in ihren Reformplänen, den direkten Vorläufern der Münchener neuen Bühne¹⁾, wieder aufgenommen wurde, liegt, allerdings in wesentlich moderierter Form, dem vorgebauten Proscenium der neuen Bühneneinrichtung zu Grunde.

Dieser Theil der Neuerung entsprang dem Bedürfniß, die Kunst des Schauspielers, vor allem das gesprochene Wort, dem Gesicht und Ohr des Hörers näher zu bringen und jenem dadurch zu einer stärkeren und unmittelbaren Wirkung zu verhelfen. Was zu diesem Bedürfnisse Veranlassung gab, ist unschwer zu erkennen: die großen räumlichen Verhältnisse des Münchener Hoftheaters, die für rezitierendes Schauspiel in hohem Grade ungünstig sind. Aber statt die Wurzel des Uebels in dem Krebschaden der großen Schauspielhäuser zu erkennen und sich zu erinnern, daß man gerade in München in dem danebenliegenden Residenztheater ein wahres Musterhaus für rezitierendes Schauspiel besaß, machte man das ganze System für das vorhandene Uebel verantwortlich und suchte Abhilfe durch eine Neuerung von höchst anfechtbarem Werthe.

Denn durch das vorgebaute Proscenium wird der Schauspieler geradezu dazu angeleitet, direkt zum Publikum zu spielen und zu sprechen, eine direkte Beziehung zum Publikum zu suchen. Er wird unterstützt in der unglückseligen Liebhaberei des Schauspielers, aus dem Rahmen des Ensembles herauszutreten, für sich allein zu spielen und bloß seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. Das vorgebaute Proscenium ist in dieser Beziehung der schlimmste Feind des höchsten Zieles aller Schauspielkunst, eines intimen und diskreten Zusammenspiels. Die große Gefahr, die diese Einrichtung in sich birgt, vermag nicht, deren Vortheil, die größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum, aufzuwiegen.

¹⁾ Vgl. E. Kilian, Tieck und Immermann als Vorläufer der Münchener Bühnenreform (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 219 u. 221).

Eine weitere Gefahr für die dauernde Lebensfähigkeit der neuen Bühneneinrichtung scheint mir darin zu liegen, daß man, anstatt an dem einmal gewählten Systeme mit Konsequenz und Energie festzuhalten, sich im Laufe der Zeit zu einer Reihe von Neuerungen und Aenderungen verleiten ließ, die zu der ursprünglichen Grundidee der neuen Bühne in einem gewissen Widerspruche stehen. Gegen eine weiter schreitende Entwicklung der neuen Bühneneinrichtung wäre an sich gewiß nichts einzuwenden; nur durfte sie nicht mit Mitteln geschehen, die ein Grundprinzip der Bühnenreform zu zerstören drohten oder wenigstens sich in einen gewissen Widerspruch damit setzten.

Eine derartige Aenderung war aber gleich zu Beginn die Einführung des sogenannten Laubrankenbogens. Derselbe wurde über den stabilen Palastbau herabgelassen in allen Szenen, wo der Prospekt der Mittelbühne landschaftlichen Charakter trug, und hatte den Zweck, den für die Gewöhnung unseres Auges störenden Gegensatz zwischen Dekoration von Vorderbühne und Mittelbühne zu beseitigen. Er war also eine Konzession an das, was man als den malerischen Standpunkt in der scenischen Kunst bezeichnen kann. Aber es war eine Konzession, durch die man den einmal eingenommenen prinzipiellen Standpunkt bis zu einem gewissen Grade aufgab. Ging man von dem an sich gewiß nicht schlechtweg zu verwerfenden Satze aus, daß die Andeutung der Scenerie durch den Prospekt der Mittelbühne dem Zuschauer zu genügen habe, daß die übrige ergänzende Arbeit der Phantasie des Letzteren überlassen werden müsse, so durfte man sich durch das Gezeter derer nicht beirren lassen, die sich nicht darüber beruhigen konnten, daß König Lear auf der Heide die wüthenden Elemente anrief, während sich in Wirklichkeit doch der Palastbau über seinem Haupte wölbte. Man hätte diesen Ausstellungen gegenüber — selbstverständlich immer vom Standpunkt der Bühnenreform gesprochen! — getrost darauf verweisen können, daß auch auf der alten Bühne König Lear in der Heidescene auf Holzdielen herumlaufe, statt, wie die Scenerie es erfordert, auf Sand und Heidegras, daß also auch hier die Phantasiethätigkeit des Zuschauers in starke Mitleidenschaft gezogen sei.

Durch die Einführung des Laubrankenbogens ist der systematische Grundgedanke der neuen Bühneneinrichtung auch insofern verwischt, als der architektonische Bau, dessen unveränderte Stabilität einen integrierenden Theil des neuen Systems bildet, durch jenen Bogen des öfteren verdeckt und dem Auge des Zuschauers entzogen wird.

Der stabile Palastbau, der Mittelbühne und Vorderbühne von einander scheidet, verleiht der letzteren den für das System unumgänglich nothwendigen neutralen Charakter und bewirkt dadurch, daß man sich je nach dem Prospekt der Mittelbühne bald diesen, bald jenen Schauplatz unter dem vorderen Theil der Bühne denken kann. Wird der Palastbau aber zeitweilig durch eine andere Dekoration verdeckt, so geht die Einheit des Systems damit verloren.

Auch insofern war die Einführung des Laubrankenbogens verfehlt, als dieselbe nothwendig andere Konsequenzen mit sich bringen mußte. War einmal das Prinzip zum Durchbruch gelangt, die Dekoration der Vorderbühne jeweils in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Prospekt der Mittelbühne, so mußte auch in Fällen, wo der letztere etwas anderes darstellte, als eine Landschaft oder einen Wald, der Palastbau durch einen entsprechenden Bogen gedeckt werden. Diesem Bedürfniß genügte die Direktion insoweit, als sie außer dem Laubrankenbogen meines Wissens noch einen Felsbogen einführte, für dem entsprechende Dekorationen der Mittelbühne. Allein das genügte nicht. Die natürliche Logik würde erfordern, daß auch, wenn der Prospekt der Mittelbühne eine Straße oder eine Bauernstube oder irgend ein Zimmer darstellt, das in einem anderen Stil als dem des Palastbaus gehalten ist, der letztere jeweils durch einen geeigneten Dekorationsbogen gedeckt wird. Das that die Direktion wohlweislich nicht, denn sie erkannte sehr richtig, daß durch eine solche Einrichtung einer der bedeutendsten Vortheile der vereinfachten Bühne wieder aufgehoben worden wäre. So beging man durch den Laubrankenbogen eine Inkonsequenz gegen das System der neuen Bühne, blieb aber auf dem neueingeschlagenen Pfade auf halbem Wege stehn und machte sich dadurch auch hier wieder einer Inkonsequenz schuldig.

Eine noch anfechtbarere Neuerung als die besprochene ist die bei der Vorstellung des «Götz» erstmal in's Leben getretene Einrichtung, daß für viele Szenen des Stückes auch vor dem stabilen architektonischen Bau ein vollkommener Prospekt herabgelassen wird. In diesen Fällen ist allerdings das Bühnenbild für das an die alte Bühneneinrichtung gewöhnte Auge in höherem Maße befriedigend. Vom Standpunkt der Bühnenreform aber begeht man wieder eine doppelte Inkonsequenz, indem dadurch nicht nur der Palastbau, sondern auch die ganze Mittelbühne, und damit überhaupt das System der zweigetheilten Bühne dem Auge des Zuschauers entzogen und eine in hohem Grade störende Ungleichartigkeit der scenischen Bilder

hervorgerufen wird. Während man der neuen Bühneneinrichtung in ihrer ursprünglichen Form, wie sie bei der Aufführung des Lear zuerst in's Leben trat, Einheitlichkeit und Klarheit des Systems nachrühmen mußte, setzt sie sich nach ihrem gegenwärtigen Stande aus einer Reihe durchaus heterogener Elemente zusammen, die kein einheitliches und systematisches Ganzes darstellen, vielmehr durch ihre inneren Widersprüche ein entschiedenes ästhetisches Mißbehagen erregen.

Indeß trotz alledem: zweierlei hat die Münchener Bühnenreform gelehrt, was in hohem Grade werthvoll ist und fördernd auf das übrige Theater wirken könnte. Das Eine ist, daß die neue Bühneneinrichtung in unwiderleglicher und überzeugendster Weise gezeigt hat, welch unschätzbaren Vortheil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung der dramatischen Kunst gewährt. Das Zweite ist der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem das System der Bühnenreform sich aufbaut: der Gedanke, daß Alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die scenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken könne, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden dürfe. Aus dieser Thatsache ergibt sich die Mahnung an die Bühnen, in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Könnens sich der richtigen Maßhaltung in der scenischen und dekorativen Ausstattung zu befleißigen.

In beiden Punkten wird an unsern Theatern theilweise unverantwortlich gesündigt. Eine wirksame Abhilfe kann nur beide Punkte zugleich in's Auge fassen: denn beide hängen auf das Innigste mit einander zusammen. Durch die übertriebene scenische Ausstattung ergibt sich die Unmöglichkeit rascher, offener Verwandlungen und kurzer Aktpausen.

Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Bühnenreform unserem Theaterleben bringen könnte, wenn sie dahin wirkte, daß ein heilsames Maßhalten in der äußeren Ausstattung Platz griffe, eine gewisse Reaktion innerhalb des bewährten Systems, daß vor allem in den klassischen Stücken, die häufige Verwandlungen erfordern, die Frage nach dem Maß der Ausstattung stets im Hinblick und mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher Verwandlungen beantwortet würde.

Ob die Münchener Reform nach dieser Seite irgend einen Einfluß auf das übrige Theaterleben geübt hat oder üben wird? -- Ich möchte es fast bezweifeln! Entscheidende Aenderungen sind mir in dieser Beziehung bis jetzt noch nicht aufgefallen. — Nur in München selbst habe ich gelegentlich der Vorführung der Königsdramen im Sommer des Jahres 1894 die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, daß man sich die Lehren der neuen Bühne auch auf der alten zu Nutze machte und überall da, wo Verwandlungen nöthig waren, eine löbliche Einfachheit der Ausstattung anstrebte. Eine ganze Reihe von Szenen wurde bei kurzer Bühne mit einfachem Prospekt und ohne alle Versatzstücke gespielt. Die Pausen waren — allerdings mit Anwendung des Zwischenvorhangs — in den meisten Fällen kurz. Das war entschieden lobenswerth und verdiente Nachahmung.

II.

Die neue Münchener Bühnen-Einrichtung hat, abgesehen von der durch sie hervorgerufenen scenischen Reform des Theaters, noch eine andere Bedeutung, die ich im Gegensatz zu jener ihre literarische Bedeutung nennen möchte. Auch von dieser Seite sind dem Unternehmen noch einige Worte zu schenken.

Als eine Haupterrungenschaft der neuen Bühne wurde die Möglichkeit gepriesen, auf ihr die klassischen Dramen, insbesondere die Stücke Shakespeare's, ohne irgend welche Aenderung, wenn möglich auch ohne Kürzung, vor allem aber ohne Zuhilfenahme einer sog. Bearbeitung oder Bühneneinrichtung dem Publikum vorzuführen. Vermittelst der scenischen Einrichtung der Reformbühne, welche eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion zu bewerkstelligen vermag, ist es in der That möglich, die verwandlungreichsten Stücke Shakespeare's, ohne Aenderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Scenenfolge des Originals vorzuführen. In Folge der bedeutenden Zeitersparniß, welche der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen gewährt, ist ferner die Möglichkeit gegeben, von den sonst mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung eingeführten Strichen Abstand zu nehmen und das betreffende Werk, wenn möglich, völlig ungekürzt auf die Bühne zu bringen.

Die Vortheile, welche die neue Bühne nach dieser Seite bietet, mußten in der That für einen intelligenten artistischen Leiter ver-

lockend sein. So gingen denn König Lear, die beiden Theile von Heinrich IV., Heinrich V., Was Ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen und Romeo und Julie unverändert und, von Kleinigkeiten abgesehen, unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man sich auszudrücken beliebte, «in seiner originalen Größe und Reinheit» dem Publikum vorgeführt.

Welche Stellung man auch einnehmen mochte in der Frage des Verhältnisses der Shakespeare'schen Dramen zur modernen Bühne: kein Einsichtiger konnte sich dem ernstesten, einheitlichen, in seiner Art bedeutenden Eindruck entziehen, den die von der Bühnenübung so sehr abweichende, unveränderte Vorführung jener Shakespeare'schen Stücke in München hervorrief. Die Anerkennung für das Eigenartige und Verdienstvolle dieser Leistungen mußte sich steigern, wenn man sich in Erinnerung rief, in welcher Gestalt Shakespeare's Meisterwerke in dem gewöhnlichen Theaterschlendrian so häufig über die Scene gezerzt zu werden pflegen. Nur relativ selten ist die Einrichtung, welche die moderne Bühne alten Systems für Shakespeare's Stücke nothwendig macht, eine einheitliche, mit Sorgfalt und Pietät vollzogene Arbeit aus der Feder eines literarisch gebildeten und zugleich bühnenpraktisch geschulten Mannes. Weit häufiger ist der Fall, daß der Aufführung eine sog. Regiearbeit zu Grunde liegt, wenn möglich ein Buch, das der betreffende Regisseur von seinem Vorgänger im Amte, dieser wieder von einem Anderen, übernommen hat, und in das er nun seinerseits die ihm gut scheinenden Striche und Aenderungen durch Korrekturen, Ueberkleben u. s. w. einträgt. Daß dabei sehr häufig die nöthige Sorgfalt, vor allem die für solche Arbeiten unentbehrliche künstlerische Einsicht und Bildung sich vermissen läßt, ist eine unerfreuliche, aber nicht wegzuleugnende Thatsache. Da werden oft verschiedene Uebersetzungen kritiklos in einander gemengt; da ist von einer gewissenhaften Textrevision, ebenso wie von einem einheitlichen prinzipiellen Standpunkt natürlicherweise nicht die Rede; da wird durchstrichen und wieder hergestellt, zusammengeklebt und wieder aufgerissen, gekleistert und geflickt, so daß die Lektüre eines solchen Regiebuches häufig Schwierigkeiten bereitet, die an das Entziffern eines Palimpsestes erinnern. Sehr oft ist auch der Darsteller der Hauptrolle bei solchen «Einrichtungen» betheilig, oder es finden wenigstens seine separaten Wünsche von Seiten des «Einrichters» liebevolle Berücksichtigung. Wie Shakespeare vielfach fährt, wenn die ihn interpretierenden Künstler bei der Einrichtung seiner Stücke mithelfen, ist leicht zu errathen. Da

gilt als oberstes Prinzip, die eigene Rolle zur möglichsten Geltung zu bringen, gute Abgänge und Aktschlüsse herzustellen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen, einerlei, ob Zusammenhang und Dichtung darunter leiden oder nicht; von einer steten Beachtung und Berücksichtigung des künstlerischen Ganzen ist natürlicherweise keine Rede.

Wer die verballhornenden und entstellenden Einrichtungen vor Augen hat, in denen gerade Meisterwerke wie Lear, Hamlet, Romeo und Julie u. a. so vielfach über die Scene schreiten, der mußte allerdings ein Gefühl der Erlösung und aufrichtigen Dankbarkeit empfinden, wenn er die pietätvollen Shakespeare-Vorstellungen der neu eingerichteten Münchener Bühne genießen durfte. Hier trat das Shakespeare'sche Werk in seiner Ganzheit vor Auge und Ohr des Zuschauers, hier konnte dasselbe unverstümmelt und bewahrt vor entstellenden Strichen seine gewaltige Wirkung auf den Hörer erproben. Hier gelangten die sonst so schmerzlich vermißten Gloucester-scenen im 4. Akte des Lear, der Sprung von der Doverklippe u. a. zu dem ihnen gebührenden Rechte; in Romeo und Julie vermißte man nicht, wie sonst beinahe überall, die dichterisch so bedeutsamen Auftritte an der Bahre der scheinodten Julia; in Macbeth kam der wundervolle scenische Bau des gewaltigen Dramas zur vollen Geltung. Dem Virtuosenhaften, dem bloß auf den Personenkultus Gerichteten, das so charakteristisch ist für die Durchschnitts-Aufführungen des deutschen Theaters, war hier zum großen Vortheil des Ganzen der Zutritt verwehrt; hier fiel nicht bei allen guten Abgängen des König Lear, unter Tilgung der nachfolgenden, oft sehr wichtigen Reden, der gutwillige Vorhang, um den von dem Darsteller erwarteten Applaus doch ja nicht abzuschwächen; hier brauchte Malcolm im 4. Akte des Macbeth nicht auf seine wundervollen Schlußworte zu verzichten, um seinem Kollegen Macduff nicht den dankbaren Aktschluß zu verderben. Mit einem Worte: alles Streben war darauf gerichtet, das Shakespeare'sche Werk in seiner künstlerischen Gesamtheit, in seinem ganzen dichterischen und dramatischen Gehalt zu Gehör zu bringen; jede schwächliche Rücksichtnahme auf die Selbstsucht und Eitelkeit des Darstellers, der nur die Wirkung der eigenen Rolle zu bedenken pflegt, hatte zu verstummen und sich bedingungslos dem höheren Gesamtwillen zu beugen. Das war in höchstem Grade verdienstvoll und bedeutet ein unverwelkliches Blatt in der Geschichte der Münchener Bühnenreform.

Trotzdem muß auch diese Medaille von der Kehrseite betrachtet

werden. Die Frage, ob Shakespeare's Drama zu höchstmöglicher Wirkung auf der modernen Bühne gelange durch eine völlig unveränderte und unverkürzte Wiedergabe des Originalen, ob durch eine Anpassung an die moderne Bühne und gewisse dem entsprechende scenische Aenderungen, steht im innigsten Zusammenhang mit der anderen Frage, ob in Shakespeare's äußerer scenischer Technik ein Vorzug oder eine Schwäche seiner Kunst zu erkennen sei. Diese Frage hat im Laufe der letzten Jahre, gerade im Anschluß an die Münchener Bühnenreform, mannigfache Diskussionen hervorgerufen. Sie hat direkt entgegengesetzte Beantwortungen gefunden durch Rudolph Genée und Wilhelm Oechelhäuser. Schon an anderer Stelle¹⁾ habe ich mich unbedingt der Ansicht des Letzteren angeschlossen, die dahin geht, daß die scenische Technik der Shakespeare'schen Dramen stets vom historischen Gesichtspunkte beurtheilt werden müsse; daß sie ihre Erklärung finde in dem primitiven scenischen Gerüste, das dem Dichter jener Zeit zur Verfügung stand und ihm jene sorglose Art der Sceneführung gestattete; daß diese Art der Technik aber, eben weil sie nur in äußeren Bedingungen wurzelt, nicht als das Wesentliche der Shakespeare'schen Kunst, sondern nur als eine Aeußerlichkeit, nur als eine Unvollkommenheit dieser Kunst zu betrachten sei. Ungeachtet der unerreichten Größe Shakespeare's als Dramatiker hat seine äußere scenische Technik vielfach mehr epischen als dramatischen Charakter.

Die Häufung kleiner Szenen und die Gepflogenheit, die Handlung des öfteren zu durchbrechen durch kurze Zwischenszenen, die vielleicht einer anderen Personengruppe angehören, ist an sich durchaus nicht dazu angethan, die eigentlich dramatische Wirkung zu steigern. Für die letztere ist es jedenfalls wesentlich günstiger, wenn das innerlich Zusammengehörige auch äußerlich zu größeren scenischen Gebilden zusammengefaßt wird. Nun ist allerdings nicht zu leugnen, daß die Reihenfolge der Szenen, wie sie uns in Shakespeare's Dramen entgegentritt, vielfach von eigenartigem Reize ist und, sei es durch die Kontraste, sei es durch andere Faktoren, ausgesprochene dichterische Schönheiten und Feinheiten birgt, die durch eine Zusammenlegung der Szenen, wie sie die Bühnenbearbeitung häufig mit sich bringt, unter Umständen stark beeinträchtigt werden. Was hierbei indessen rein dichterisch verloren geht, wird durch das, was der dramatischen Wirkung zu Gute kommt, reichlich wieder aufgewogen.

¹⁾ Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXVIII, S. 90—111.

Jedenfalls setzt die klare Erkenntniß der scenischen Eigenthümlichkeiten der Shakespeare'schen Kunst das moderne Theater in den Stand, die Stücke Shakespeare's äußerlich den Verhältnissen ihrer Bühne und den Bedingungen ihrer verfeinerten und vorgeschrittenen Technik anzupassen. Eine derartige Anpassung bedingt an sich durchaus keine Herabminderung des dichterischen und dramatischen Werthes des betreffenden Stückes; vielmehr kann sie demselben unter Umständen, unterstützt durch die Errungenschaften der modernen scenischen Ausstattung, zu einer wesentlich bedeutenderen und tieferen theatralischen Wirkung verhelfen.

Nur muß die Bearbeitung sich selbstverständlich stets innerhalb derjenigen Grenzen bewegen, die ihr vom Standpunkt unserer heutigen Shakespeare-Kenntniß gezogen sind; sie darf nie versuchen, wie es noch Dingelstedt so vielfach gethan hat, selbstständig in die Domäne des Dichters einzugreifen, sondern muß sich damit begnügen, in diskreter Weise nur das zu ändern, was durch die Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Bühne zu einer solchen Aenderung Anlaß giebt.

Wenn deshalb die Münchener Bühnenreform prinzipiell in jeder Bühnenbearbeitung Shakespeare's eine Verkünderin des Dichters zu erblicken geneigt war, so hieß das eben wiederum, das Kind mit dem Bade ausgießen, indem sie wegen zahlreicher ungenügender und entstellender Einrichtungen das Prinzip der Einrichtung selbst zum Gegenstande ihres Angriffs machte.

Auch der Grundsatz, von aller und jeder Kürzung bei Aufführung der Shakespeare'schen Dramen abzusehen, zeugt von einer mißverstandenen und verkehrten Pietät gegen die Werke des Briten, und ist nur zu verstehn als eine wohlgemeinte, aber weit über das Ziel hinausschießende Reaction gegen das rohe und sinnlose Wüthen des Rothstiftes, wie es vielfach an unsern Bühnen gang und gäbe ist. So sehr das eine Extrem Mißbilligung verdient, so wenig kann das andere — das Bestreben, Shakespeare mit Haut und Haar einem modernen Publikum vorzusetzen — heutzutage ernsthafte Vertheidigung finden. Es ist zu selbstverständlich, daß sinngemäße Kürzung bei den Werken eines Dichters, der vor drei Jahrhunderten für ein anderes Publikum, für eine andere Nation, für einen anderen Zeitgeschmack geschrieben hat, nicht nur erlaubt, sondern direkt geboten ist, als daß es darüber vieler Worte bedürfte. Nur für ein Kollegium von Shakespeare-Gelehrten, niemals aber für ein allgemeines Publikum, könnte die ungekürzte Aufführung seiner Dramen befürwortet werden.

Wenn im zweiten Theile von König Heinrich IV., wie es in München geschah, sämtliche Scenen des 4. Aktes, welche die Niederwerfung der Rebellion durch den Prinzen Johann behandeln, ungekürzt, in der breiten Ausführung des Originals, über unsere Bühne gehen, so kann man unmöglich von einem deutschen Publikum verlangen, daß es für die an sich schon heiklen Vorgänge dieser Staatsaktion ein lebhaftes Interesse gewinne. Und wenn in der Schlußscene von Romeo und Julie, nachdem die Katastrophe sich vollzogen hat, Bruder Lorenzo noch einmal den ganzen Inhalt der Tragödie erzählender Weise rekapituliert, zu keinem andern Zwecke, als damit der Prinz den Sachverhalt erfahre (eine technische Ungeschicklichkeit des Werkes), so wird eben bei einem modernen Publikum, das an eine andere Technik des Dramas gewohnt ist, im Allgemeinen die Geduld nicht zu finden sein, dem Berichte, trotz aller seiner dichterischen Schönheiten, mit der ihm gebührenden Andacht zu lauschen. In diesen und in vielen andern Fällen wird dem Dichter durch sinn-gemäße und zweckentsprechende Kürzung, vom Standpunkt der heutigen Bühnenaufführung, ein Dienst erwiesen, der nur von rigoroser Einseitigkeit oder Prinzipienreiterei geleugnet werden kann.

Der Grundsatz, an Stelle der üblichen Bearbeitungen auf das unveränderte Original zurückzugreifen, wurde im Verlaufe der weiteren Entwicklung der Reformbühne von Shakespeare auch auf die einschlägigen Stücke der deutschen Klassiker übertragen. Der Blick fiel naturgemäß in erster Linie auf «Götz von Berlichingen». Bot doch die neue Bühne hier die verlockende Möglichkeit, an Stelle der heute noch auf den meisten Bühnen üblichen Theaterbearbeitung von 1804, dem echten Original-Götz von 1773 zu seinem, ihm seit den Zeiten Schröder's und Schreyvogel's versagten Rechte zu verhelfen! Was ihn der modernen Bühne alten Systems zu verschließen scheint, der unablässige Scenenwechsel, vermochte der neueingerichteten Bühne nicht die mindesten Schwierigkeiten zu bereiten. Allerdings legte Perfall seiner Bearbeitung des Stückes für die neue Bühne nicht ausschließlich den Text von 1773 zu Grunde, versuchte vielmehr eine Amalgamierung des letzteren mit der Ausgabe von 1804, unter Benutzung von Einzelheiten aus dem ersten Entwurf von 1771. Konnte man über viele einzelne Punkte dieser Bearbeitung verschiedener Ansicht sein, konnte man im Allgemeinen namentlich einen noch engeren Anschluß an den Text von 1773 wünschen: jedenfalls war die Perfall'sche Aufführung des «Götz von Berlichingen» auf der neuen Bühne eine bedeutende und hochverdienstvolle künstlerische

That, die ernste Antheilnahme von Seiten aller Einsichtsvollen verdiente. Wurde hier doch weit energischer, als es in Dingelstedt's Bearbeitung geschehen war, der Versuch gemacht, mit der Bühnentradition zu brechen, und an Stelle des verblaßten Theater-Götz von 1804, wenigstens für wesentliche Theile des Stückes, wieder den alten Original-Götz in seine Rechte zu setzen.

Gegenüber so erfreulichen und verdienstlichen Thaten, wie es die Aufführung des «Götz» und manche Shakespeare-Aufführung gewesen ist, bleibt es höchst befremdlich, daß das Prinzip, von Benutzung einer sogenannten Bühnenbearbeitung Abstand zu nehmen und statt dessen jeweils das Original möglichst treu wiederzugeben, zu keiner strengen Durchführung bei den Vorstellungen der neuingerichteten Bühne gelangte. Bekannte man sich einmal zu diesem allerdings ja anfechtbaren, aber immerhin ernstesten und achtunggebietenden Prinzip, so mußte man ihm unter allen Umständen rücksichtslose und ausnahmslose Durchführung angedeihen lassen. Aber auch hier machte man sich, ähnlich wie bei den scenisch-technischen Fragen, einer schwächlichen und verwerflichen Inkonsequenz schuldig, die das Ansehen des Unternehmens nothwendig schädigen mußte, weil sie die Einheitlichkeit und zielbewußte Klarheit seiner Tendenzen in verdächtigem Lichte erscheinen ließ.

Während man die meisten der auf der neuen Bühne zur Aufführung gelangten Shakespeare-Stücke unverändert und genau nach dem Originale spielte, ließ man die Lustspiele Viel Lärmen um Nichts und Der Widerspenstigen Zähmung in den veralteten Bühnenbearbeitungen von Holtei und Deinhardstein in Scene gehen. Woher diese Inkonsequenz? — Sie erscheint um so schroffer und auffallender, als es sich hier um Bearbeitungen handelte, die sich durch ihren zweifellosen Unwerth vom heutigen Standpunkt von selbst einer ernstesten Beurtheilung entziehen. Wenn man die Pietät gegen das unveränderte Wort des Dichters zum obersten Grundsatz erhob, wie konnte man da eine Bearbeitung zulassen, die mit dem Texte so willkürlich verfährt, wie Holtei in Viel Lärmen um Nichts? die keinen Anstand nimmt, in Holzapfels charakteristische Reden platte Späße Holtei'scher Erfindung einzufügen, und dem Stück eine längere Schlußrede Beatricens anzuflickern, die so hausbacken und gewöhnlich ist, daß sie selbst dem ungeübten Blick ihren dem Geiste Shakespeare'scher Poesie schnurstracks widerstreitenden Charakter verräth? Und wie konnte man gar die Widerspenstige in einer Bearbeitung vorführen, von deren Text ungefähr drei Viertel

auf Rechnung des Bearbeiters und ein Viertel auf Rechnung des armen Dichters zu setzen ist? Einer Bearbeitung, die zur Schande des deutschen Theaters allerdings noch immer auf den meisten Bühnen herrschend ist, die in ihrem Unwerth aber längst von allen Sachverständigen erkannt und gebrandmarkt wurde?

Auf diese Fragen würde die damalige oberste Leitung der Münchener Bühnenreform vergebens eine befriedigende Antwort zu geben suchen. Auch darauf wohl schwerlich, warum man den Grundsatz, wo irgend thunlich, die Originaldichtung pietätvoll in ihre Rechte zu setzen, nicht auch bei der Aufführung des «Käthchen von Heilbronn» in Anwendung brachte? Weshalb machte man die unleugbaren und großen Vortheile der neuen Bühne nicht der würdigen Aufgabe nutzbar, Kleist's romantisches Ritterschauspiel getreu nach dem Wortlaute des Originales dem Publikum vorzuführen? Wenn man aber doch einmal zu einer Bearbeitung seine Zuflucht nahm, weshalb zu einem so anfechtbaren Elaborate wie der «Neugestaltung» des Stückes durch Dr. Karl Siegen? ¹⁾

Alle diese Fragen drängen sich unwillkürlich auf, wenn man nach dem einheitlich und folgerichtig durchgeführten Grundgedanken sucht, der für eine derartige Reformbewegung unentbehrlich ist.

Wohl pflegen diejenigen, die dem neuen Systeme mit rückhaltloser Bewunderung gegenüberstehen, über die mannigfachen Inkonsequenzen hinwegzusehen, die der Bühnenreform sowohl nach der scenisch-technischen, wie nach der literarischen Seite des Unternehmens anhaften. In der Begeisterung für die neue Bühnen-Einrichtung ließen sich einzelne Wortführer der Reform sogar zu der kühnen Hoffnung hinreißen, daß durch die Segnungen derselben ein Aufschwung unserer dramatischen Dichtung zu erwarten stehe.

Der Dramatiker — so kalkulierte man — werde durch die scenischen Vortheile der Reformbühne von dem lästigen Zwange befreit werden, den ihm das System der alten Bühne in technischer

¹⁾ Daß die Siegen'sche Bearbeitung an einer Unmenge von Bühnen gegeben und dabei von der Tagespresse zum großen Theil mit Lob überschüttet wird, beweist nichts für den Werth dieser Bearbeitung, sondern nur für die Macht der Mode und den gedankenlosen Schlendrian, mit dem am Theater leider so vielfach gearbeitet zu werden pflegt. Es wäre kaum nöthig, diese Thatsache hier in Erinnerung zu bringen, wenn nicht durch eine fortwährende Reklame dem nichtfachmännischen Publikum Sand in die Augen gestreut würde betreffs dieser «Neugestaltung» des «Käthchen von Heilbronn» und ihres Werthes.

Beziehung auferlege. Der Dramatiker der neuen Zeit brauche nicht mehr zurückzuschrecken vor häufigem Szenenwechsel, er werde in der glücklichen Lage sein, unbekümmert um die Schulregeln einer überlebten Dramaturgie, in kühnem Fluge seiner waltenden Phantasie zu folgen und verlangen dürfen, daß auch die Phantasie des Hörers sich willig bald da, bald dorthin von ihm leiten lasse.

Es wäre zu Nutz und Frommen unserer Literatur nicht zu wünschen, daß diese Theorien eine praktische Realisierung erführen. Ist es schon verfehlt, einen eventuellen Aufschwung der dramatischen Literatur von einer Aeüßerlichkeit, der Frage der größeren oder geringeren Einheit des Ortes, abhängig zu machen, so liegt überdies in solchen Theorien die Verkennung einer großen Gefahr, welche die neue Bühne nach dieser Seite in sich birgt. Würde dieselbe dahin einen Einfluß auf die dramatische Literatur gewinnen, daß die Dichter sich in Behandlung der Ortsfrage einer zwanglosen Willkür ergäben, so würde aus dieser Freiheit sicher kein Segen für unsere dramatische Produktion ersprießen. Denn der Zwang, den die moderne Bühne hinsichtlich einer möglichen Konzentrierung der Vorgänge auf einheitliche Schauplätze dem Dramatiker auferlegt, ist im Großen und Ganzen ein heilsamer Zwang, weil er hierdurch auch bezüglich Konzentrierung der Handlung, des wichtigsten Erfordernisses eines dramatischen Kunstwerkes, einen gewissen Druck auf den Dichter auszuüben geeignet ist.

Die Frage nach dem eventuellen Einfluß der neueingerichteten Bühne auf die dramatische Literatur der Gegenwart ist insofern eine müßige, als sie sich auf die stillschweigende Voraussetzung einer Verallgemeinerung der neuen Bühne, einer Verwendung derselben für das gesammte Schauspielrepertoire stützt. Eine solche Verallgemeinerung ist aber nach der Natur der Reformbühne undenkbar. Ihr ganzer bisheriger Entwicklungsgang scheint vielmehr darauf zu deuten, daß, falls ihr überhaupt ein dauerndes Bestehen beschieden ist, wir in ihr doch stets nur eine Separatbühne für die Dramen Shakespeare's und einige wenige Werke der übrigen klassischen Literatur besitzen werden.

Mit dem Scheiden Perfall's aus der leitenden Stelle am Münchener Hoftheater schien die von ihm in's Leben gerufene Bühneneinrichtung zunächst dem Untergange anheimzufallen. Sie ruhte unter dem Nachfolger Perfall's zwei volle Jahre, bis sie im Januar des Jahres 1895 unter dem offiziellen Namen der «Shakespeare-Bühne» von Neuem

in's Leben trat. Außerhalb Münchens hat die neue Bühneneinrichtung bis jetzt nur vereinzelte Nachahmung gefunden.¹⁾

Wie die weiteren Gesicke der Münchener «Shakespeare-Bühne» sich gestalten werden — wer vermag es zu sagen? Ob sie, würdig ihres Namens, der Aufführung sämtlicher Shakespeare'scher Dramen, als ihrer rechtmäßigen, ihr zustehenden Domäne, sich bemächtigen wird, ob es ihr vergönnt ist, den Kreis ihrer Wirksamkeit auch über die Werke des Briten hinaus zu erweitern und außerhalb Münchens vielseitigere und nachhaltigere Nachahmung in's Leben zu rufen, als es bis dahin geschehen ist: das sind Fragen, die erst die Zukunft entscheiden wird.

Wie diese Entscheidung auch ausfallen möge, Eines kann dadurch nicht berührt werden: das ist der Werth und die Bedeutung, welche das Münchener Unternehmen in sich selber trägt. Die Münchener Shakespeare-Bühne ist — man mag ihr als Anhänger oder Gegner gegenüberstehen — ein ernstes und würdiges künstlerisches Unternehmen; sie arbeitet mit Intelligenz und idealem Wollen, das sie thurmhoch erhebt über die gedankenlose, spekulationswüthige, Geist und Herz niederdrückende Routine, wie sie uns sonst als unvermeidliche Begleiterin des Thespiskarrens begegnet. Perfall's Bühnenreform birgt neben Verkehrtem ohne Zweifel viele edle und tüchtige Keime, die es wohl verdienten, sich auf dem dürren Boden unseres Theaterlebens zur Blüthe zu entfalten. Und hätte die neue Bühne auch nur das eine Verdienst, werthvollste Anregung und Belehrung in das Theatertreiben der Gegenwart gebracht zu haben, durch die zahlreichen Diskussionen und Streitschriften, die sie hervorrief, die Klärung einer Reihe der wichtigsten und bedeutendsten dramaturgischen Fragen gefördert zu haben: schon dies eine Verdienst müßte genügen, um der Münchener Shakespeare-Bühne, auch wenn ihr keine Dauer in der Zukunft beschieden wäre, in den Herzen aller Ernstgesinnten und in den Annalen der Theatergeschichte, nicht zum mindesten aber bei der Deutschen Shakespeare-Gemeinde, ein ehrendes Andenken zu sichern.

¹⁾ Diese Nachahmung beschränkt sich meines Wissens auf vier Fälle: auf eine Aufführung des «Götz von Berlichingen» am Deutschen Landestheater in Prag, auf eine solche von «König Ottokar's Glück und Ende» am Deutschen Volkstheater in Wien, neuerdings auf eine Aufführung des «Götz von Berlichingen» am Schiller-Theater in Berlin und auf eine Vorstellung des König Lear am Stadttheater in Breslau. Vgl. über die letztere die interessanten Aufsätze von M. Koch und A. v. Mensi in der Schlesischen Zeitung Nr. 646 und 835.