



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stellanus, Georg: Szenische Ausstattung. 3. Kostüm und Requisiten :
(Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

weiter denn je entfernt ist, weiter vielleicht noch als vor hundert Jahren, da ihre Geburtsstunde schlug. Sie hat denn auch so gut wie keine nennenswerten Resultate aufzuweisen, an den höchsten Problemen nun gar mußte und muß sie in alle Zukunft bei ihren Mitteln verzweifeln. Willkür und Zufall, aber keine Gesetzmäßigkeit sind bei ihr zu Hause. Und warum das alles? Weil sie nicht mehr wie in den Tagen ihres Altmeisters Franz Bopp die einfachen Wege der Natur gewandelt ist, der Fluch des Dogmas und starrer Tradition, der Todfeinde aller Wissenschaft, hat sich an ihre Fersen geheftet und ihren freien Lauf gehemmt. Ein völliger Umschwung der wissenschaftlichen Anschauung, wie ihn die neuen Erkenntnisse gebieterisch fordern, tut in dem neuen Jahrhundert, das sie nun angetreten hat, not; vor allem ist er von der jungen nachdrängenden Generation mit noch geschmeidigerem Geiste zu erwarten, der beide Seiten, das Alte und das Neue, mit Unparteilichkeit zu beurteilen imstande ist. Ihr wird, das hoffe ich zuversichtlich, immer mehr die Erkenntnis in vollem Bewußtsein aufgehen, daß die Wahrheit, die Darwin für das große Tier- und Pflanzenreich verkündet und zum allgemeinen Besitz der Menschheit gemacht hat, hier zum erstenmal für das weite Reich der Sprache erwiesen wird, daß auch die Sprache, die ihrem innersten Wesen nach Natur ist, ihre vielgestaltige Formenwelt aus einer ursprünglichen einfachen Einheit auf gesetzmäßigem Wege hervorgebracht hat; ihr wird, kurz gesagt, auch für die Sprache die beglückende und erhebende Erkenntnis der Wahrheit aufgehen, die Darwin am Schluß seiner „Entstehung der Arten“ in die Worte zusammenfaßt: „Es ist wahrhaftig eine großartige Ansicht, daß der Schöpfer den Keim alles Lebens, das uns umgibt, nur wenigen oder nur einer einzigen Form eingehaucht hat, und daß, während unser Planet den strengsten Gesetzen der Schwerkraft folgend sich im Kreise geschwungen, aus so einfachem Anfange sich eine endlose Reihe der schönsten und wundervollsten Formen entwickelt hat und noch immer entwickelt.“



Szenische Ausstattung

Von Georg Stellanus

3. Kostüm und Requisiten

(Schluß)



he wir zu den Requisiten übergehen, noch ein Wort darüber, wie es denn eigentlich zu halten ist, wenn der Dichter für das Kostüm etwas anderes vorschreibt, als was er hätte vorschreiben müssen, wenn er dem hätte folgen wollen, was die Geschichte ausführlich berichtet. Der Todesgang der Königin Maria von Schottland ist hier ein recht bezeichnendes Beispiel. Wir wissen genau, wie die unglückliche Königin dabei gekleidet war: rot in verschiedenen Farbenabstufungen

und Stoffen und nach Schnitten, wie sie bei uns heutzutage nicht mehr gang und gäbe sind: es braucht nur an die angebundenen, nicht zur übrigen Kleidung gehörenden rotseidnen Ärmel erinnert zu werden. Schiller läßt sie weiß gekleidet sein, Alfieri auch. Was ist nun das Rechte? Soll sich in der Rolle der schottischen Königin die Schauspielerin bei diesem letzten Erscheinen weiß oder rot kleiden?

Wo Schiller in seiner Kritik über Goethes *Edmont* des Umstandes gedenkt, daß der Dichter seinen Helden als Junggesellen sterben läßt, während er doch verheiratet gewesen sei und neun, nach andern elf Kinder hinterlassen habe, sagt er: diesen Umstand konnte der Dichter wissen oder nicht, wie es sein Interesse mit sich brachte. Auf Grund dieser Freiheit, die dem Dichter gestattet, ein geschichtliches Faktum zu wissen oder nicht, wie es sein Interesse mit sich bringt, wird Schiller auch den Wink erteilt haben, Maria solle in der letzten Szene, in der sie erscheint, weiß gekleidet sein. Und wir können ihm, was den Eindruck auf den modernen Theaterbesucher anlangt, nur beipflichten, obgleich wir wissen, daß die schottische Königin nie daran gedacht haben würde, sich in ihrem Alter — sie war zweifache Witwe und Gattin — wie eine junge Frau oder gar wie eine fürstliche Braut zu kleiden. Rot war die königliche Farbe, in die sich eine Frau ihres Ranges für feierliche Gelegenheiten kleidete, und zu dem Zwecke hat sie denn auch aus ihren durch eine mehr als achtzehnjährige Gefangenschaft doch wahrscheinlich etwas zusammengeschwundnen Garderobevorräten das gewählt, was sich für eine Königin bei einer Gelegenheit ziemte, bei der sie zum letztenmal in ihrem Leben daran erinnern wollte, daß sie nicht nur die Witwe eines Königs war, sondern daß ihr auch, wenn Recht und nicht Gewalt regiert hätte, die Kronen von England und von Schottland zukamen.

Und nun zu den Requisiten, zu denen freilich auch manches gehört, was schon bei Gelegenheit der Kostümfrage erörtert worden ist. Nach dem, was früher über die Gefahr des Zusammenbringens von Schein und Wirklichkeit sowie über die Notwendigkeit gesagt worden ist, den Bühnenraum möglichst frei zu halten, damit sich die Schauspieler unbeengt darauf bewegen können, wird sich der Leser leicht denken können, daß auch hier wieder vor Überfüllung der Bühne gewarnt und der Rat gegeben werden wird, das Bestellen namentlich der Bühnenwände mit Möbeln, soweit irgend tunlich, zu vermeiden. Die Zeiten, wo auch auf der Bühne Salons und Boudoirs mit einem erstickenden Wust von Polster- wie Kastenmöbels und Kinderlitzchen aller Art angefüllt wurden, sind zwar glücklicherweise vorüber, und der besondre Eieranz, in dem sich die ohnehin durch ihre Schleppe behinderte Schauspielerin zwischen allem Aufgestellten und Ausgebreiteten durchzuwinden hatte, ist zwar neuerdings vereinfacht worden, aber so recht ist das einzig wahre Prinzip möglichster Einfachheit in diesem Punkte noch immer nicht überall zur Herrschaft gelangt. Das Wohlgefallen, das ein in der Kunstgeschichte erfahrener Regisseur an echten, aus der Vorzeit stammenden Möbeln hat, veranlaßt ihn leicht, solche Kabinettstücke auch auf der Bühne anzubringen, um der Ausstattung um so mehr den Charakter des Echten, vergangne Jahrhunderte wiedererweckenden zu geben.

So erinnere ich mich, daß für dasselbe Stück, dessen Figurinen oben erwähnt worden sind, für teures Geld ein mit Elfenbeinarabesken eingelegter Ebenholzschrank erworben worden war, der dem Publikum schon vor der Generalprobe in zahlreichen Zeitungsartikeln als ein non plus ultra von kunstvoller Arbeit und bestem Geschmack aus dem letzten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts angepriesen wurde. Der Onkel Sarcy war natürlich der erste, der ihn zum Teufel wünschte und den Mut hatte, das zu sagen. Gegen den Schrank an sich habe er ja nichts, er sei wunderschön, und das Musée de Cluny werde gut tun, ihn zu kaufen: aber wenn er in das Haus Molières gehe, um seine Sorgen zu vergessen — und das tat der brave Herr Abend für Abend, ohne daß er deren gerade viele zu vergessen gehabt hätte —, so wolle er ein gutgespieltes Stück und keine Schränke sehen. Schränke habe er zu Hause mehr als genug, sich daran satt zu sehen. Das Beste bei der Sache war, daß er sein desfallsiges Theaterfeuilleton im Temps, der damals noch nicht so verbissen war wie jetzt, so geschickt verfaßt hatte, daß der teure Schrank bei den den Ausschlag gebenden Habitues sofort unpopulär und, statt länger als Requisit verwandt zu werden, an einen Antiquitätenhändler verkauft wurde; natürlich ohne Verlust, denn er war ja une célébrité geworden. Der Onkel hatte recht gehabt: das Stück nahm sich auch ohne Schrank ganz gut aus, und Hunderte von Kunstsnobs, die sich ihre Kalbsaugen an dem teuren Schranke ausgeguckt hätten, konnten nun ohne ihre Aufmerksamkeit von der Hauptsache ablenkende Zerstreuung dem Gang der Handlung folgen.

Damit soll nicht gesagt sein, daß man sich das Piccolominische Zimmer zum Muster nehmen soll, wo sich das von zwei Stühlen flankierte und mit der Kassette besetzte Tischchen inmitten des großen weißgetünchten Raums recht verwaist vorkommen mußte, aber Komfort und Pracht können auch angedeutet werden, ohne daß man sie zur Hauptsache zu machen braucht. Gegen den historischen Schrank hätte auch niemand etwas einzuwenden gehabt, wenn er im Hintergrunde zwischen zwei Türen von einem geschickten décorateur — abkonterseit worden wäre. Es ist Sache des Theatermalers, daß er durch die Art, wie er das Zimmer schmückt, das Herumstehen von Möbeln an den Wänden, das Aufhängen von Bildern und dergleichen entbehrlich und geradezu unmöglich macht.

Und nun gar erst die modernen Möbel, die man mitten in der architektonischen Pracht des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts als stilgerecht ansehen soll! Goldfarbenlackierte sogenannte Salonstühle, die der Regisseur um der Goldfarbe willen in den Sälen der „guten“ Queen Besß aufzustellen wagt, und ein Monstrum, das man, wenn sich Ausschreitungen wie die der Kirchen- und Bilderstürmer an Theatern und deren Gerät vergreifen könnten, mit eigener Hand in den Feuerbrand zu zerren und zu schleudern versucht wäre: der mit einem Teppich bedeckte Voltigierkasten, der uns als antikes wie mittelalterliches, westliches wie morgenländisches Ruhebett serviert wird, und auf dem sich selbst der abgehärtetste Vagabund nicht wohlbefinden könnte. Für die ideal gekleidete Fürstin Eboli wird er mit einem roten Vorhang überdeckt; ganz ohne Überzug, in seiner strohsack-

artigen Nacktheit dient er im Gefängnis, und wenn er mit einem grüngemasterten Stück Packleinwand drapiert ist, das Rasen markieren soll, erliegt auf ihm der ermüdete Wanderer dem ihn zu rechter Zeit überraschenden Schlummer. Wer dieses Umding kennt und liebgewonnen hat — denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht, und die Gewohnheit nennt er seine Amme —, wird es kaum glauben wollen, daß es Bühnenleitungen gibt, die mit dem Gelde des Staats und der Aktionäre so unverantwortlich umgehen, daß sie es an bequeme Gartenbänke und stilgerechte Sitz- und Liegegelegenheiten verschwenden und den Voltigierbock einzig in seiner Eigenschaft als Gefängnis- und Grasbank heibehalten haben.

Ja, auch was die Requisiten anlangt, ist das Ausstatten — nicht das von Säuglingen und jungen Paaren, sondern von neugeborenen und neueinstudierten Stücken — keine ganz leichte und mühelose Kunst, als die es ab und zu von harmlosen, eher zu Unteroffizieren oder Volksrednern gebornen Regieneulingen gehalten wird. Als wahrscheinlich, das heißt als scheinbar echt soll den Zuschauer das Schreibzeug anmuten, mit dessen Hilfe alljährlich Duzende von Todesurteilen unterzeichnet werden, als wahrscheinlich der Tisch, auf dem es steht, als wahrscheinlich das pantagruelische Mahl, zu dem sich die freudig bewegten Gäste niedersetzen, als wahrscheinlich das Schränkchen, aus dem der Mohrenprinz eine verdiente Riete zieht, als wahrscheinlich selbst Sunos Pfauengespann und Armidens feuriger Drachenvagen, denn auch sie sind Requisite.

Vorsichtige Regisseure verlegen die Fahr- oder Schwebebahnen solcher olympischer und Zaubergefährte in den Hintergrund der Bühne. Sie gehen dabei von dem richtigen Grundsatz aus, daß man sich Wunder lieber aus der Ferne als in der Nähe ansehen soll, aber im allgemeinen sollten Requisite, wenn sie, wie es in der Theatersprache heißt, massiv, das heißt nicht bloß auf Pappe gemalt, sondern körperlich, tridimensional sind, ihren Platz möglichst auf dem vordern Bühnenraum finden. Daß das im Interesse der perspektivischen Illusion liegt, erklärt sich leicht. Der Theatermaler, wenn er seine Kunst versteht und nach dem Hintergrunde zu den wohlthuenden Eindruck des Geräumigen, von jeder bedrückenden Schwere und Deutlichkeit Freien hervorrufen will, übertreibt gern die Luftperspektive, oder mit andern Worten er läßt den Gegensatz der Farben und vor allem von Licht und Schatten in einer Weise verschwimmen, wie dies in der Natur für das Auge nur in weit größerer Entfernung geschieht. Setzt man nun etwas massives, körperliches, beispielsweise einen massiven Kamin aus der elisabethinischen Zeit in den Hintergrund oder an Stelle zweier der hintersten Kulissen, so wird dadurch die auf Täuschung ausgehende künstlerische Absicht des Malers vereitelt. Das Auge des Zuschauers sieht zweierlei Entfernungen, die vom Maler ihm vorgetäuschte und die tatsächliche, viel geringere, in der sich der Kamin mit festen Umriffen, vollkräftigen Lichtern und Schatten sowie grellen Farben von der Umgebung abhebt: wem, oder richtiger gefragt, was soll er glauben. Auch hier zerstört die Wirklichkeit sehr zum Nachteil der Bühnenbildwirkung die Illusion. Wenn schon ein massiver Kamin errichtet werden muß — die Vorliebe für derartige Anlagen ist recht eigentlich eine Errungen-

schaft der an der körperlichen Wirklichkeit Gefallen findenden Zeit —, so setze man ihn so weit vor ins Proszenium als möglich: er wird da gerade die gegen-
teilige vorteilhafte Wirkung üben: das Auge wird an dem festen Körper vorbei
mit Wohlbehagen in den sich nach der Tiefe des Theaters erstreckenden Raum
blicken, der ihm infolge des malerischen Kunstgriffs tiefer erscheint, als er wirklich
ist, und die Illusion, die in jenem Falle gestört wurde, wird in diesem erhöht.

Zum Beweis dafür, daß das so ist, braucht nur an die Schlachtenpanoramen
erinnert zu werden, bei denen ganz nach demselben Prinzip dem Zuschauer im
Vordergrunde geschieht gruppiertes Körperliches gezeigt wird, damit sein Auge,
das Körperliche, wie zum Beispiel zererschossene Lafetten, als Leichname aufgeputzte
Puppen, halb eingestürztes Mauerwerk zum Ausgang nehmend, von da aus,
getäuscht und gläubig, in die ihm vorgepiegelte Ferne blicke. Den zwischen
dem Körperlichen und der bemalten Leinwand freigelassenen grabenartigen Raum
füllt die Phantasie des Beschauers, ohne daß er sich dessen bewußt wird, mit
einer Ebene von entsprechender Ausdehnung aus, an die sich dann das auf der
Leinwand der Peripherie dargestellte befriedigend anschließt.

Teppich, über das ganze Podium gespanntes grünes Tuch ist ein schöner,
aber teurer und, da dergleichen Teppiche häufig bald aufgenommen, bald frisch
gelegt werden müssen, für das Bühnenhilfspersonal etwas unbequemer Luxus.
Er kommt namentlich für die Zuschauer, deren Plätze höher liegen als das
Podium, und die deshalb darauf herabschauen, dem Bühnenbild sehr zustatten,
und er dämpft das Geräusch der Tritte, das namentlich wenn Männer oder
corpulente Schauspielerinnen im Affekt über die Bühne stürmen, leicht lästig und
geradezu lächerlich werden kann. Die trommelartige Resonanz des Podiums
fällt je nach dessen mehr oder weniger gelungenen Konstruktion bald mehr bald
weniger auf: ich könnte Bühnen nennen, bei denen sie so gut wie gar nicht
vorhanden ist.

Im allgemeinen kann man aber wohl sagen, daß die Bühnenleitungen auf
das Ohr des Zuschauers weniger Rücksicht zu nehmen pflegen als auf sein Auge.
Von dem Helfer aus der Not in seinem Strandkorbe spreche ich hier nicht:
wenn sein Crescendo auch für das Publikum hörbar wird, so ist meist nicht er
daran schuld, sondern der mit dem Wortlaut seiner Rolle nicht genügend ver-
traute Schauspieler: was ich meine, sind andre störende Geräusche, die meist mit
etwas Vorsicht und gutem Willen vermieden werden könnten.

Gerade bei sehr gewissenhaften und im modernen Sinn geschichtlich treuen
Ausstattungen der Jungfrau von Orleans zum Beispiel wird gewiß den meisten
Zuschauern das sonderbare Geräusch lästig geworden sein, das in Blechrüstungen
gehüllte Schauspieler um so schwerer vermeiden können, je mehr sie darauf
Obacht zu geben haben, daß ihre Bewegungen in der ungewohnten Rüstung
nicht etwas Marionettenhaftes bekommen. Die echte aus der Ritterzeit stammende
Rüstung ist zwar ohne Zweifel schwerer und hemmt die freie Bewegung des
Körpers noch mehr als das leichtere Blech, aber das vordringliche, hohl klappernde
Geräusch, das an einen Kampf zwischen dem Ofenschirm und dem Kohlenständer

glauben macht, verursacht sie nicht. Wie Recht Recht bleibt, so bleibt auch Blech Blech. Die Frage liegt nahe: haben die Herrn Bühnenleiter, wenn in der Jungfrau auch für ihr Ohr des Blechs zuviel war, es nicht versucht, alle Panzer und Bein- wie Armschienen, desgleichen auch die Schilde innen mit einem billigen Wollstoff auskleben zu lassen? Sie würden Wunder erleben, wenn sie es versuchten.

Man würde sich schweren Undanks schuldig machen, wenn man hier, wo von Kostümen und Requisiten die Rede ist, nicht der Meininger rühmend gedenken wollte. Auch was Ausstattung anlangt, kommen ihre außerordentlichen Leistungen namentlich für das klassische Drama in Betracht, und was wir in Deutschland auf diesem Gebiete seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts für Fortschritte gemacht haben, verdanken wir ihnen in allererster Reihe. Sie sind unsre Lehrmeister gewesen, und wie sich das auch im großen zwischen Völkern zuträgt, so pflegt früher oder später der Augenblick zu kommen, wo der Schüler genug gelernt zu haben glaubt, um selbständig zu gehen, und wo er des bisherigen Lehrmeisters entraten zu können meint. Mit diesem Gefühl des Freigesprochenseins, für das Goethe dem Baccalaureus so bezeichnende Worte in den Mund legt, pflegt eine Art von Kritik des Geförderten an dem Lehrmeister Hand in Hand zu gehen, die leicht einen häßlichen Beigeschmack von Undankbarkeit hat. Die Meininger haben das nicht um uns verdient, und wenn es hat scheinen können, als sei von ihnen mitunter zu großer Wert auf das Beiwert gelegt worden, so kann der unparteiisch urteilende nicht umhin, anzuerkennen, daß sie in solchen Fällen immer selbst die ersten gewesen sind, die die Gefahr bemerkt und sich bemüht haben, wieder in das rechte Gleis einzulenken. Jede prinzipielle Neuerung läuft Gefahr, sich einseitig durchsetzen zu wollen, und es ist ein Beweis für das feine Kunstverständnis der gesamten Leitung, daß man sich im großen und ganzen von dem so verführerischen Verfallen in Manieriertheit freizuhalten gewußt hat.

Über dreierlei besondere Bühnen habe ich mich wohlweislich ausgeschwiegen: über die Bayreuther, über die Münchner Drehbühne und über die Münchner Künstlerbühne. Wagner und Bayreuth gehören anerkanntermaßen in ein besonderes Kapitel für sich, und die Drehbühne ist nicht mein Fall. So etwas ist Geschmackssache. Ich habe auf ihr nur eine Vorstellung, die des Don Juan gesehen, und für diese kommt sie mir zu klein, zu beengt vor. Das Fest, das Don Juan den Landleuten gibt, und zu dem sich Don Ottavio mit seinen Damen halb und halb selbst einladet, muß, weil es gar zu sehr an Platz fehlt, dem, der an große Bühnenräume gewöhnt ist, geradezu einen bedrückenden Eindruck machen. Der Wechsel des Schauplatzes freilich vollzieht sich mit erfreulichstem Gelingen, und auch das habe ich mir vorzuhalten gesucht, daß der Don Juan auf Bühnen von sehr beschränkter Größe wiederholt wahre Musteraufführungen erlebt hat. Es hilft alles nichts: ich muß das Lob der Drehbühne von andern singen lassen.

Von dem Künstlertheater schweige ich am besten bescheidenlich, denn was einer nicht gesehen hat, darüber kann er nicht urteilen. Ich kann mich irren,

aber was ich davon in den Kritiken, den wohlwollenden und den begeisterten gelesen habe, bringt mich auf den Gedanken, daß auch das Künstlertheater ebensowenig wie die Drehbühne mein Geschmack sein würde. Transzendentes Verstehen und Empfinden ist freilich modern, und es ist mir bekannt, daß dem wahren Kunstjünger nichts gezeigt zu werden braucht, und daß er doch etwas sieht: er sieht, was er sehen soll, auch ohne daß es ihm gezeigt wird: er sieht es aus sich heraus. Das, wird uns gesagt, ist das Wahre, und es ist nebenbei auch das, was so manche Schwierigkeit der szenischen Darstellung und namentlich des Szenenwechsels hinwegräumt. Wenn einem beim Prolog im Himmel statt des ewigen Strahlenmeers eine „schön getönte weiße Wand“ gezeigt wird, so ist das begreiflicherweise für den wirklich begnadeten Seher schon mehr als genug: aus der Fülle seiner rastlosen Phantasie erschafft er sich einen Himmel, an den selbstverständlicherweise kein Bühnenhimmel heranreicht. Und wenn die Szenen, die Goethe unter der Bezeichnung „vor dem Tore“ in ein Wandelbild zusammenfaßt, auf einer Brücke spielen — mein Gewährsmann berichtete nicht, was man sonst noch von der Erde sah —, so heißt das doch der menschlichen Schwäche und Schaulust schon sehr entgegenkommen, denn wer hätte etwas dagegen haben können, wenn er nur wieder dieselbe schön getünchte Wand zu sehen bekommen hätte und auf die eine oder die andre Weise bedeutet worden wäre, dahinter habe er sich zu denken, was der Dichter als vor dem Tore liegend bezeichnet habe. Dem Adepten genügt das und muß es genügen: ich fürchte, ich würde mich dabei in der trostlosen Lage des Schaulustigen befunden haben, von dem der Affe erwartete, er solle vor Entzücken außer sich sein über die herrlichen Projektionen seiner Laterna Magica, in der er die Lampe anzubrennen unterlassen hatte.



Die Eremitagenallee

Erzählung von Sophus Bauditz. Aus dem Dänischen übersetzt von Mathilde Mann*)



Es ist jetzt schon eine Reihe von Jahren her, als ich zusammen mit drei Bekannten eines Nachmittags, am 9. August, mit dem Zuge von Kopenhagen nach Fredensborg fuhr.

Wir wollten im Schlosspark die Sonne am Ende der Eremitagenallee untergehn sehen, und das tut sie nur an zwei, drei Abenden im Jahre. Der Landschaftsmaler Lund und ich hatten es zufällig im vorhergehenden Jahre gesehen und hatten so viel von dem eigentümlich ergreifenden Anblick geredet, wenn die goldne Scheibe zwischen den ehrwürdigen Bänden der Allee hinabsinkt und jenseits der Wasser des Esromsees untertaucht,

*) Diese Erzählung ist dem sechsten im Verlag von Fr. Wilsch. Grunow erschienenen Bande: Truggold und andre Erzählungen von Sophus Bauditz entnommen, auf den wir unsre Leser besonders aufmerksam machen wollen. Der bekannte dänische Verfasser bietet darin wieder reizvolle, von köstlichem Humor erfüllte Bilder.