



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Warstat, W.: Bühnenplastik und Bühnenraum

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



## Bühnenplastik und Bühnenraum

Von Dr. W. Warstat-Alltona



an behauptet von der dramatischen Kunst gemeinhin, daß sie auf Plastik hinarbeite. Das ist natürlich richtig! Die Bühne erst stellt uns das dramatische Werk, die Dichtung und ihre Gestalten, rund und voll in den Raum, sie stellt sie uns dreidimensional dar. Welcher Art diese Plastik ist und in welchem Verhältnis sie zum Bühnenraume selber steht, das hat uns aber erst die jüngste Geschichte des Theaters in Deutschland, das haben uns die verschiedenen Gestaltungen gelehrt, die man unserer modernen Bühne gegeben hat, zum Teil mit der ausgesprochenen Absicht, sie zu reformieren. Erst jetzt, wo uns die Möglichkeit gegeben ist, das Verhältnis von Bühnenplastik und Bühnenraum auf der Bühne der Meiningen mit der Gestaltung des gleichen Problems auf der Bühne des Deutschen Theaters unter Brahms einerseits und unter Reinhardts Leitung andererseits zu vergleichen, wo dieses Problem im Münchener Künstlertheater gewissermaßen in abstrakter und paradigmatischer Form behandelt ist, und wo uns schließlich Reinhardts Zirkusaufführungen neue und doch vielleicht uralte Gestaltungen dieses Problems nahe gebracht haben, erst jetzt vermögen wir die ganze Tragweite des Problems für die weitere Entwicklung und die Reform unseres Theaters zu überschauen und richtig einzuschätzen.

Alle modernen Bühnengestaltungen — ausgenommen sind die Versuche Reinhardts, den Zirkus zur Bühne zu machen — sind nur Weiter- und Umbildungen der alten, primitiven Kuliszenbühne und stehen daher zunächst mit unter dem allgemeinen dekorativen Gesetz, das diese beherrscht. Denn der Bühnenraum des modernen Theaters ist stets so angeordnet, daß nur mit seiner Betrachtung von vorne, von einer einzigen Seite her, gerechnet zu werden braucht. Das grundlegende dekorative Gesetz, das sich aus dieser Anordnung des Bühnenraumes ergibt, ist dies, daß seine Ausgestaltung ganz und gar auf diese eine Ansicht, auf die Ansicht von vorne her, erfolgen muß.

Dieser dekorativen Grundforderung suchte die alte, primitive Kuliszenbühne mit den einfachsten Mitteln gerecht zu werden, indem sie sich mit der Hintereinanderordnung von Kulissen und auf diesen mit rein flächenhaften und

malerischen Andeutungen für die gegenständlichen und plastischen Einzelheiten begnügte. So blieb die individuelle Ausgestaltung des Raumes nach den Bedürfnissen der Handlung, die sich in ihm abspielte, und seine Füllung mit plastischen Einzelheiten in der Hauptsache der Phantasie des Zuschauers überlassen, der jene mageren Andeutungen genügen mußten und — genügten.

Mitten in dem so ausgestalteten Raume aber stehen nun die handelnden Personen der Dichtung und besitzen die runde, dreidimensionale Plastik in Wirklichkeit, die den raumfüllenden Einzelheiten die Phantasie leiht. Es könnte der Gedanke naheliegen, daß dieser Gegensatz sich in der Einheitlichkeit des Bühnenbildes störend bemerkbar machen und die Illusion vernichten möchte. Dieser Gedanke ist zum Teil später für die selbständige, naturalistische Behandlung des Details der leitende gewesen. Aber gerade das Gegenteil ist der Fall. In der Bühnenaufführung soll sich das volle Interesse des Zuschauers auf die Handlung und die volle Plastik ihrer tragenden Personen konzentrieren. Auf ihnen ruht die Hauptwucht des ästhetischen Interesses. Es genügt daher vollständig, wenn sie allein rund und voll im Raum stehen und wenn alle sie umgebenden Einzelheiten lediglich durch Andeutungen für die Phantasie repräsentiert sind, so daß diese sie nach Bedürfnis ergreifen und plastisch ausgestalten kann. Die bloß illusionistische Plastik der Einzelheiten steht der wirklichen Plastik der Bühnenfiguren im Grade nach, sie wird aber in ihrer Art als die notwendige räumliche Füllung zwischen den plastischen Figuren und dem umgebenden Raume ihrer Aufgabe völlig gerecht.

Eine solche Verbindung zwischen den Figuren und dem Bühnenraume ist jedoch notwendig. Denn auch die Figuren und ihre Plastik müssen sich demselben dekorativen Grundgesetz unterordnen, dem der ganze Bühnenraum folgt, sie müssen auf Ansicht gearbeitet, nach vorne orientiert sein. Allerdings bedeutet dieses Gesetz nur in beschränktem Maße eine Vorschrift für den Dramatiker. Er darf etwa seine Hauptfiguren nicht dazu zwingen, ihre wichtigsten Handlungen im Hintergrunde der Bühne auszuführen, wenn nicht schwerwiegende ästhetische Gründe dafür maßgebend sind (Tells Apfelschuß, Geßlers Erschießung). In erster Reihe bedeutet jener dekorative Grundsatz eine Vorschrift für den Schauspieler. Er muß seine Gestalten „auf Vorderansicht“ arbeiten und sie möglichst nach vorne zu bringen suchen. Die plastische Füllung des Raumes durch die phantasiemäßig ausgestalteten Einzelheiten verhindert es nun, daß dem Schauspieler der Zusammenhang mit dem Bühnenraume etwa gänzlich verloren geht, wenn er nur einseitig dem Einflusse jenes dekorativen Gesetzes folgen und seine Verpflichtung, als Mitträger der Handlung im Zusammenhange mit den übrigen Bühnenfiguren zu bleiben, mißachten wollte. Die runde und lebendige Plastik der Figuren strebt eben schon an sich aus dem Bühnenraume hinaus.

Deshalb ist auch der ganze Aufbau der modernen Bühne darauf berechnet, die fast zu selbständige und lebendige Plastik der dramatischen Figuren im Bühnenraume zu halten. Der Zuschauer hat die moderne Bühne vor sich wie einen

Guckkasten, dessen eine Wand entfernt sei. Aber an Stelle dieser Wand konstruiert sich der Schauende gefühlsmäßig, unterstützt durch die Rampe und das umrahmende Proszenium, eine vordere Abschlussebene für den Bühnenraum, deren Vorhandensein ihm um so mehr ins Bewußtsein tritt, je mehr sie auch dem Schauspieler naturgemäß eine Grenze setzt. So sehr auch die Plastik der dramatischen Figuren nach vorn, zum Beschauer hindrängen möge, die Rampe und der Bühnenrahmen gebieten ihnen ein Halt, das sie nicht überschreiten dürfen. Sie stehen im Bühnenraum auf Grund desselben dekorativen Gesetzes wie die Figuren im Relief und sind ihre ganze Plastik dem Bühnenraume schuldig.

Sie beherrschen aber den Bühnenraum nur so lange unbestritten, als die Plastik der Einzelheiten den dramatischen Figuren untergeordnet ist. Das war auf der Kulissenbühne erreicht, solange die plastische Ausgestaltung der szenisch angedeuteten Einzelheiten lediglich durch die Phantasie erfolgte.

Die Meininger begannen zuerst mit der selbständigen Behandlung des Details. Sie setzten an die Stelle der nur illusionär-plastischen Andeutungen das stil- und wirklichkeitsrechte Detail und seine dreidimensionale Plastik, und schufen die realistische Bühne. Brahm folgte ihnen im Deutschen Theater und versuchte, die Einzelheiten nicht nur so echt, sondern auch so vollständig wie möglich zu geben. Er schuf die naturalistische Bühne. Auf der realistischen Bühne der Meininger sowohl wie auf der Bühne Brahms stehen nunmehr die Einzelheiten mit selbständiger Plastik neben den Figuren. Das hat aber sofort zur Folge, daß sie nun nicht bloß dann mehr da sind, wenn die Phantasie sie braucht, sondern immer, daß sie auch zu unpassender Zeit die Aufmerksamkeit auf sich und von den Figuren und der Handlung ablenken. Dadurch wird die Plastik der Figuren in den Hintergrund gedrängt, das Detail, das Theater überwuchert sie und damit die Dichtung. Der einmal eingeschlagene Weg führte unweigerlich zur Entartung, er führte über die „Milieu“- und Standesdramen zu den Sensationsstücken und endete bei der aktuellen Ausstattungsrevue.

Einen zweiten Weg schlug die Entwicklung der Bühne beim Wiedererwachen der ästhetischen Sinnenkultur ein, die lange geschlafen hatte. Man wurde auf die ästhetischen Eigenwerte aufmerksam, die in Farben, Formen, die im Material und der Beleuchtung der gegenständlichen Einzelheiten steckten, und suchte diese Werte selbständig zu betonen und nutzbar zu machen. Adolphe Appia und Edward Gordon Craig wiesen zuerst darauf hin, und Luise Dumont in Düsseldorf sowie Hagemann in Mannheim, jetzt in Hamburg, taten die ersten Schritte für die Entwicklung einer lyrischen, einer Stimmungsbühne.

Max Reinhardts Tätigkeit am Deutschen Theater in Berlin kann man am besten wohl dadurch bezeichnen, daß man sagt, er vereinigte die naturalistische und die lyrische Bühne zu einer naturalistisch-lyrischen Bühne, die ihren Ehrgeiz auf eine möglichst echte und vollständige Wiedergabe der Einzelheiten, gleichzeitig aber auf eine virtuose Ausbeutung der Stimmungswerte in den Einzelheiten setzt.

Der lyrische Zug in der Gestaltung des Bühnenbildes und des Bühnenraumes brachte aber eine neue Gefahr für die Plastik der Figuren und damit für die Bühnendichtung. Durch die Betonung von Licht- und Farbenwerten im Bühnenbilde wird dieses malerisch gestaltet, nicht plastisch; die flächenhaften Reize erhalten das Übergewicht über das Dreidimensionale. Die Phantasie vermag sich die Andeutungen für das Detail und die Raumgestaltung nicht mehr plastisch auszugestalten, sondern wird durch die Betonung jener Stimmungswerte in den Einzelheiten gezwungen, bei ihnen zu verweilen, sie kommt über sie und ihre Flächenhaftigkeit nicht hinaus. Daher stellt sich die Notwendigkeit heraus, die Figuren dem unplastisch und flächenhaft gewordenen Hintergrunde anzupassen, ihre Plastik flacher zu gestalten. Die letzte Station dieser Entwicklung ist die Pantomime. Es ist bezeichnend, daß auch sie der Bühne Reinhardts nicht fremd geblieben ist.

Den Rückschlag gegen diese Entartungsformen der modernen Bühne bildet das Münchener Künstlertheater. Es versucht die überwuchernden plastischen Einzelheiten wieder auszumergen und durch allgemeine und einfache Andeutungen für die Phantasie zu ergänzen. Es versucht, der Plastik der Bühnenfiguren wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, und stellt sie wieder beherrschend und fast ohne alles plastische Nebenwerk streng dekorativ in den knappen und eng umgrenzten Bühnenraum. Dennoch kann man diese Bühne nicht als einen historisch gerichteten Versuch ansehen, man kann nicht etwa sagen, sie habe die Entwicklung der modernen Bühnenplastik zurückgeschraubt. Sie stellt uns vielmehr die dekorativen Beziehungen, die zwischen der Plastik der Bühnenfiguren und dem Bühnenraum herrschen, in einer reinen Abstraktion, in so absoluter Stilisierung dar, wie es die alte Kulissenbühne nie getan hat.

Es ist nicht zu verwundern, daß die lyrisch-naturalistische Kunst Reinhardts auf diesem Prototyp einer stilisierten Bühne bald Schiffbruch gelitten hat.

Dagegen muß man anerkennen, daß derselbe Reinhardt ein feines Gefühl für die dekorativen Gesetze historischer Epochen bewiesen hat, als er darauf verzichtete, das antike Drama und das mittelalterliche Mysterium im modernen geschlossenen Theater aufzuführen, und beide lieber in den Zirkus brachte. Man hätte den Spott und die Angriffe, die ihm zuteil geworden sind, mindestens schon deswegen etwas einschränken sollen, weil er uns durch seine Experimente die Gelegenheit geboten hat, die Wirkung jener dekorativen Gesetze einmal im freien Bühnenraum zu studieren.

Eine griechische Tragödie auf dem modernen geschlossenen Theater aufzuführen, das heißt in der Tat, einem Kunstwerk Zwang antun. Denn die antike Bühne war ja kein allseitig geschlossener, kein nur auf Vorderansicht orientierter, vor allem kein umrahmter Raum. Daher bewegten sich auf ihr die plastischen Figuren des Dramas viel freier, sie standen nicht so sehr unter der Herrschaft des Raumes und wirkten weniger als Raumsfüllung. Sie standen in selbstständiger Plastik da und hoben sich nur von einem Hintergrunde ab. Diese

ihre selbständige Plastik verlieren sie aber sofort, sobald sie auf die geschlossene und umrahmte moderne Bühne treten. Im Raume der modernen Bühne hat sogar derjenige Teil der griechischen Bühnenfiguren überhaupt nicht Platz, der am meisten plastisch und in vollster Rundung, nach allen Seiten hin sichtbar stand: der Chor. Die Sprechbühne der griechischen Einzelschauspieler, das Logeion, hatte keine absolute vordere Raumgrenze. Das Raumgefühl des Zuschauers vermochte keine vordere Grenzebene an der Sprechbühne zu fühlen. Das Entstehen dieser Ebene, der vorderen Grenze der Sprechbühne, wurde gehindert durch das Fehlen eines geschlossenen Rahmens, vor allem aber dadurch, daß die Orchestra, der kreisrunde Tanzplatz des Chores, weit und kühn geschwungen in das Halbrund des Zuschauerraumes hineinragte. Die Choreuten konnten also nicht nur von vorne, sondern auch von den Seiten, ja sogar schräg von hinten gesehen werden. Sie standen daher in absoluter, runder Plastik vor den Augen der Zuschauer und erhielten gegenüber den Figuren der Einzelschauspieler ein besonderes Gewicht. Denn diese lehnten ihre Plastik noch immer wenigstens an die Hintergrundebene des Bühnenhauses an. Von einer solchen Anlehnung findet sich in der Plastik des Chores keine Spur; das dekorative Gewicht aber, das auf diese Weise ihm zufällt, ist durchaus verständlich und erklärt sich von selber, wenn man an die Entwicklung des griechischen Dramas aus dem Chore denkt.

Daß Reinhardt die griechische Tragödie im Zirkus aufgeführt hat, war ein Beweis dafür, daß er die räumlichen und dekorativen Gesetze der griechischen Bühne richtig erfaßt hat. Denn kein modernes Gebäude bot ihm räumliche Bedingungen, die sich dem antiken Theater hätten mehr anpassen können als der Zirkusrundbau. Und ebenso hatte Reinhardt die wichtige Rolle erfaßt, die die Plastik des Chores im griechischen Drama spielt, als er ihm die allseitig sichtbare Arena als „Orchestra“ zuwies. Ich glaube, daß es nicht nur die rein dynamischen und registechischen Werte waren, die dem Chore im Zirkus eine solche Wirkung verliehen, daß vielen durch sie erst eine Ahnung davon vermittelt wurde, was ein griechischer Chor zu bedeuten habe. Der Raum, in dem sich die Masse befand, ermöglichte es jenen Werten erst, in einer Weise plastisch und selbständig zum Ausdruck zu kommen, wie wir es auf unserer geschlossenen Bühne nicht mehr gewohnt sind.

Je mehr nun die Bühnenfiguren aus einem begrenzten und jeweilig durch die Phantasie individuell ausgestatteten Bühnenraume heraustreten, um so mehr verlieren sie selber an Individualität. Es fällt natürlich alles von ihnen ab, was der individuell ausgestattete Raum selbst zu ihrer Individualisierung und Charakterisierung beitragen könnte. Sie werden ja aus der Umgebung, die mit ihnen in engster Wechselbeziehung steht, die sie bedingt und von ihnen bedingt wird, aus ihrem Milieu herausgenommen und in den allseitig freien Raum gestellt, der für unsere gestaltende Phantasie gar keine Anhaltspunkte gibt, das „Nichts“ ist. Es ist kein Zufall, daß die individuellen Figuren der griechischen

Bühne, die Einzelfiguren, auf das Logeion und seinen Hintergrund, auf diesen wenigstens relativ begrenzten und individuellen Raum, angewiesen waren. Und es ist ebensowenig ein Zufall, daß der Chor, der in allseitig zugänglicher, in rundlicher Plastik draußen, inmitten des Publikums, auf der Orchestra stand, nichts weiter schließlich mehr bildete als das allgemein-menschliche, das typische Echo für die individuellen Vorgänge da oben oder da hinten auf der Sprechbühne.

Die Bühnenfigur, die im freien, unbegrenzten Raum steht und allseitig sichtbar ist, muß sich notwendig in ihrer Plastik zum Typus entwickeln und alle individuell bestimmten Züge aufgeben. Das beste Beispiel dafür bietet das mittelalterliche englische Mysterienspiel von Jedermann\*), das Reinhardt neuestens in demselben Raum aufführte, der sich für das altgriechische Drama als so geeignet erwiesen hatte: im Zirkus.

Auch die mittelalterliche christliche Dramatik stellte ihre Figuren in der Kirche oder auf dem Markte der Städte sozusagen in einen überindividuellen Raum inmitten des Publikums. Sie ließ den Raum leer und unbestimmt für die Phantasie oder gab dieser doch durch die Andeutung so allgemeiner Vorstellungen wie Erde, Himmel, Hölle nur Fingerzeige, die nicht weiter als bis zu den ganz abstraktesten Begriffen führten. Auch sie stellte die Figur so ziemlich von allen Seiten sichtbar in den Raum. Daher machte sich hier, wo es sich um Einzelpersonen und nicht um Massen handelte, wie beim Chor auf der griechischen Bühne, die stilisierende Folgewirkung dieser Tatsache noch schwerwiegender geltend als dort. Denn jede individualisierende Einzelheit in Charakterisierung, Handlung, Miene und Gebärde, verliert an einer auf allseitige Ansicht gearbeiteten Figur an Wert, wenn sie nur von einer einzigen Seite her sichtbar ist und nur nach dieser einzigen Seite hin wirksam gemacht werden kann. Untersucht man nun aber eine individuelle dramatische Figur auf die allseitige Wirksamkeit und Verwertbarkeit gerade ihrer individualisierenden Einzelheiten, so findet man bald, daß gerade alle diese Einzelheiten, wie Mienenspiel, Blick, Gebärde, auf Grund des menschlichen Körperbaus nur für einseitige Darstellung geeignet sind. Die individuelle und charakteristische Plastik des Dramas findet auf der nach vorne gewandten modernen Bühne gerade den Raum, den sie braucht. Für die allseitige Verwertung im freien Raume sind eigentlich nur die allgemein-konstruktiven Bestandteile der menschlichen Gestalt, das rein Monumentale, verwertbar. Und ihm angepaßt erscheint dann auch inhaltlich nur das Typische und Allgemein-Menschliche als zur Darstellung im freien Bühnenraum geeignet. Das mittelalterliche Spiel von Jedermann, der typische Lebensgang des typischen Menschen mit der Wendung am Schluß, die der typischen Morallehre der Kirche entspricht, dieses Spiel erscheint als das erste Produkt einer solchen Bühne, die ihre Figuren frei in den Raum stellte oder sie frei in den Raum zu stellen gewohnt war.

\*) Als Buch erschienen bei E. Fischer, Berlin.

Daher belebte sich auch die alte Monumentalität jener Figuren wieder, als Reinhardt sie in die allseitig freie Zirkusarena stellte. Allerdings bietet der Zirkus bei weitem nicht dieselben günstigen, ja annähernd gleichen Raumbedingungen für das mittelalterliche Spiel, wie er es für die griechische Tragödie tat. Aber man darf bei einem solchen Versuche, Vergangenes zu beleben und wieder anschaulich zu machen, über das, was dabei nicht mehr lebendig geworden ist, füglich hinwegsehen angesichts dessen, was wieder vor uns auflebt.

Und in der Zirkusaufführung des Spieles von Jedermann wurde die monumentale Plastik der mittelalterlichen Figuren in einer Weise auf uns wirksam, der typische Wert und die typische Bedeutung der Handlung in einer Weise uns nahe gebracht, daß es uns Söhne eines individuellen Zeitalters, das die Entdeckung der Persönlichkeit und ihres Wertes zu seinen größten Errungenschaften zählt, überwältigend berührte.

Dennoch besitzen diese retrospektiven Versuche Reinhardts mehr Erkenntniswert, als daß sie Einfluß auf die Gestaltung unserer Gegenwartskultur hätten. Es fragt sich überhaupt, ob sich unter allen den besprochenen Bühnengestaltungen schon diejenige findet, die man als die „Schaubühne der Zukunft“ ansprechen dürfte, weil sie als der notwendige Ausdruck der Kultur unserer Zeit erscheint. Auch das Münchener Künstlertheater scheint mehr den stilisierten Werken einer vergangenen Epoche den geeigneten Raum zu bieten als denen unserer eigenen Zeit.

Vielleicht ist es aber überhaupt ein Fehler, nur von „der“ Schaubühne der Zukunft zu sprechen. Vielleicht liegt es gerade im Wesen unserer Zeit, die auf allen Gebieten zur Spezialisierung drängt, daß sie sich bemüht, auch allen Möglichkeiten für die Gestaltung des Bühnenraumes und der Bühnenplastik in möglichster Vollzähligkeit gerecht zu werden, daß sie sich nicht bemüht, „die“ Schaubühne, die Universalbühne zu schaffen, sondern daß sie versucht, dem jeweiligen Stile des Bühnenstückes diejenige Bühne bereitzustellen, die ihm angemessen ist: dem idealistisch-stilisierenden Drama das Künstlertheater, dem naturalistischen Milieudrama die naturalistische Bühne, dem volksmäßigen Spiel die Freilichtbühne. Und vielleicht wird unsere Zeit auf Grund dieses feinen Gefühles für den Stil einer Dichtung erst dann die „Schaubühne der Zukunft“ schaffen, wenn das „neue Drama“ da ist, das Drama, welches der Ausdruck unserer neugeschaffenen, eigenen Kultur ist.

