



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stellanus, Georg: Szenische Ausstattung. 2. Dekorationen : (Schluß)

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



Szenische Ausstattung

Von Georg Stellanus

2. Dekorationen

(Schluß)



irklichkeit! Was ist denn auf der Bühne wirklich? Nichts ist auf ihr wirklich, und wie könnte auch in diesem Reiche des schönen Scheins etwas wirklich sein! Alles ist Täuschung: Mond- und Sonnenschein, Sturm und Donner, die starrenden Klippen, das schaukelnde Schiff, die von ein paar Duzend Malefizjungen unter einem gemalten Tuche belebten Wogen: echt ist weder der Grund und Boden, auf dem sich die Handlung abspielt, noch der Himmel, der sich über ihm wölbt. Es ist alles Schein, Fiktion und Konvention: die Kunst muß diesen trügerischen Zauber adeln, damit er Daseinsberechtigung habe. Nichts ist gefährlicher als ein Versuch, eine Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, deren wir durch eine jahrhundertlange Konvention zu entraten gewohnt sind. Der Rüttelschur geht auf ebnem Bretterboden vor sich, und das Innere der armseligsten Fischerhütte ist ebenso hoch wie der Saal des reichsten Palastes. Wir sind gewohnt, diese Unwahrscheinlichkeiten für bare Münze zu nehmen: sie stören uns nicht, weil sie uns als etwas erscheinen, das nicht zu ändern ist, und das man deshalb nicht sehen und nicht bemerken darf. Wenn uns aber eine wohlmeinende, gewissenhafte Regie mit vieler Mühe in dem einen Falle einen zwischen Felsenriffen gebetteten, nach hinten zu sanft aufsteigenden Wiesengrund, in dem andern das Innere einer sich nur bis zur halben Höhe des Proszeniums erhebenden Hütte vorführt, so stört das unsre Gewohnheit, und das erste, was wir tun, ist, an den in bester Absicht getroffenen Veranstaltungen zu mäkeln. Die Felsen können uns nicht imponieren, denn sie sind aus Pappe; wo ist das frische Gras, das auf dem Wiesengrund wachsen mußte?

Schlegel-Tied, Othello aber selbständig von Gundolf übersetzt. Leider bestätigt diese Übersetzung das im Obigen Gesagte nur zu sehr, wie ein flüchtiger Blick auf die zahlreichen Mißverständnisse und Irrtümer erkennen läßt. Nur eine der meistumstrittenen Stellen aus der Schlussszene des Othello, V, II, 347, sei hier erwähnt: Like the base Indian, throw a pearl away, wofür die erste Folio bekanntlich die längst beiseite geschobne Lesart: Like the base Judean . . . hat. Ohne eine Ahnung von den zahlreichen zeitgenössischen Parallelen, die den base Indian erklären, zu haben, zieht Gundolf den base Judean vor und übersetzt: „dem schändlichen Juden gleich“, und auf diese Übersetzung ist er offenbar sehr stolz, denn er widmet ihr sogar eine der wenigen Anmerkungen und fügt mit der ganzen Sicherheit des Dilettanten hinzu: „Fest steht, daß base ein Beiwort moralischer Verwerfung ist, das der Dichter nicht auf den unschuldigen »Indianer« anwenden würde.“ Das steht doch nur für den „fest“, der im Shakespeareschen Englisch schlecht bewandert ist; wenn ein solcher aber Shakespeare übersetzen will, so wäre es doch besser, er schütze in den wissenschaftlichen Wörterbüchern nach und sähe sich überhaupt in der einschlägigen Literatur ein wenig um! Wichtiger als schöne Ausstattung und Buchschmuck ist doch Gediegenheit des Inhalts.

Und nun gar die Eidgenossen, die so mühsam und polternd zwischen den Hindernissen herum- und über sie wegtragen! Und das Innere der Fischerhütte: das Paradies ist sehr ungehalten, weil es nur die vordere Hälfte davon sieht. Wir verwünschen die Regie, die uns an die Unzulänglichkeit des Bühnenbildes erinnert: warum uns auf Mängel aufmerksam machen, die wir nicht empfanden, und die zu beheben außer dem Bereiche der Möglichkeiten liegt?

Es ist vielleicht nicht unrichtig, zu sagen, daß der Kern der Szenenierungsweisheit darin besteht, dem Beschauer die Illusion um jeden Preis zu wahren. Ein Nichts kann sie zerstören. Und das feine Verständnis für diese Gefahr, der Takt, der Ernüchterungen vermeiden lehrt, ist die Kunst des Regisseurs und des Theatermalers.

Doch verlassen wir die Säle, die Salons und die Zimmer, und eilen wir ins Freie, um uns auch da ein wenig umzusehn. Das eigne am Bühnenbild ist hier, daß der Maler der Darstellung unabsehbar flacher Gegenden, einer Wüste, der Dünen, der Heide gern aus dem Wege geht, weil er an beiden Seiten Abschlüsse braucht, Hochragendes, das, auf den Kulissen dargestellt, den Bühnenraum umrahmt: Bäume, Häuser, Türme, Tore, Zelte und dergleichen. Hiervon abgesehen eignet sich Landschaftliches außerordentlich gut für die Bühne, namentlich um der Bäume willen, deren Laub und Geäst auch die Soffitten belebt. Eine Spielart des Landschaftlichen sind die Gärten.

Mit den Gartendekorationen pflegt nicht immer alles in Ordnung zu sein, und das hat seinen guten Grund, denn hier kommt allerhand zusammen, was einem erfreulichen Erfolge im Wege steht. Garten ist Garten, denkt man bisweilen und überläßt Miedings Söhnen das „Arrangement“. Man weiß, was dabei herauskommt. Fast auf allen Bühnen ist mir persönlich und peinlich ein Versatzstück bekannt, das übel und böse einen fetten, reich blühenden Rosenstrauch darstellt. Den starken Lorenzen, die das wacklige schwankende Zeug hin und her zu schleppen haben und sofort mit Hammer und Nägeln bei der Hand sind, wenn Suliens Marmorbalkon aus dem Leime zu gehen droht, gefällt der Rosenstrauch, und wenn es nach ihnen geht, darf er in einem Garten überhaupt nicht, namentlich aber dann nicht fehlen, wenn es sich um Liebe, Ständchen und Stelldichein handelt. Ebenso unvermeidlich war früher im „fürstlichen“ Garten, der auch Kommerzienräten zugebilligt wurde, der Springbrunnen, die Fontäne, wie er genannt wurde, aber dessen Herrlichkeit ist vorüber, seitdem auch die Kinder und die habitués des Paradieses nicht mehr an ihn glauben wollen, sondern wirkliches, wahrhaftiges Wasser verlangen wie im Zirkus, nur weniger braun oder, um deutsch zu reden, weniger schmutzig. Mit dem Rosenstrauche wäre am Ende fertig zu werden wie ja auch die Fontäne zu Rüste gegangen ist, die eigentliche Schwierigkeit ist vielmehr die, daß vielleicht manche Regisseure und Theatermaler — Gott sei Dank, wieder fünf Silben gespart — in der Gartenkunst vergangener Jahrhunderte weniger zu Hause sind.

Unsre modernen Gärten zeigen uns ja bloß, wie es früher nicht war. Die englische Gartenkunst, die doch im Grunde nichts ist als nachgeahmte und für menschliche Benutzung zurechtgemachte Natur, hat mit den Gärten dahingegangener Generationen seit Ende des achtzehnten Jahrhunderts so gründlich aufgeräumt, daß man nur hie und da verschont gebliebenen Mustern alter Gartenkunst begegnet.

Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, daß die alte Gartenkunst den Garten zu einer künstlichen Fortsetzung, zu einer Ausladung des architektonischen Kunstwerks machte, zu dem er gehörte. Allerdings mit vielen durch

das Klima, die Bauweise und die Lebensgewohnheiten bedingten Verschiedenheiten. Im ganzen genommen war aber doch allen damaligen Gartenstilen das gemeinsam, daß es ihnen um geometrische Formen und Figuren und um effektvolle Perspektiven zu tun war. Das Naturwidrige solchen Beginns ist oft dargelegt und hart getadelt worden. Es vor zum Teil unverdienten Vorwürfen zu schützen ist hier nicht der Ort: nur das muß gesagt werden, daß diese nach architektonischen Grundsätzen angelegten Gärten oftmals, wenn sonst die Verhältnisse günstig waren, ihren eignen poetischen Zauber hatten, einen Zauber, der mit dem nicht zusammenfällt, den wir bei ihrem Anblick im gegenwärtigen Zustande empfinden, denn was jetzt unsre Phantasie anregt, ist ihr Alter, ihre Verfallenheit, ihre vergangne Größe, sind die Reminiszenzen, die sich an sie knüpfen, während wir sie, wenn es sich darum handelt, uns jene vergangnen Zeiten auf der Bühne wieder gegenwärtig zu machen, so sehen sollen, wie sie damals waren. Und dazu ist es selbstverständlicher Weise nötig, daß der Theatermaler nicht bloß infolge seiner Studien wisse, wie sie aussahen, sondern auch vermöge einer besondern, ziemlich seltenen Gabe imstande sei, sich deren damaligen poetischen Reiz zu vergegenwärtigen und ihn uns in seinem Werke fühlbar zu machen.

Um das zu erreichen, muß er jedes Eindringen der modernen Landschaftsgärtnerei ausschließen. Auch wo es unsern Vorvätern nicht um symmetrische Veranstellungen, sondern zum Beispiel um Schutz vor den Strahlen der höherstehenden Sonne zu tun war, ließen sie der Natur nicht freien Lauf, sondern künstelten mit Senkblei, Zirkel und Schere an ihr herum, und wenn sie ja hier und da die Bäume wachsen ließen, wie sie der liebe Herrgott geschaffen, so brachten sie, damit man wußte, daß man in einem kunstvoll angelegten Garten und nicht im Walde unter Wildschweinen und Bären war, begrenzende und ihrer Idee nach veredelnde Architektur an. Wenn es nicht Arkaden, Nischen und reichgeschmückte sogenannte Hemizykeln waren, so stellten sie wenigstens eine architektonisch stilisierte Bank, eine Statue oder Herme auf. Was in der Berliner Siegesallee für unsern modernen Geschmack vielleicht ein wenig zu dicht gefügt ist, entsprach ganz ihrer Idee von der Schönheit gärtnerischer Anlagen, und es würde nur einen Mangel an der rechten Vergabung des Künstlers für dergleichen Vorwürfe beweisen, wenn es ihm nicht gelänge, uns den poetischen Zauber, den die Zeitgenossen empfanden, zum Verständnis zu bringen und uns ein genießendes Mitgefühl zu ermöglichen.

Eine Schwierigkeit, deren mißgückte Bewältigung bisweilen dem erfreulichen Eindruck entgegensteht, den eine Gartendekoration sonst vielleicht machen würde, fällt bei den fürstlichen Gärten vergangner Jahrhunderte weg und — glücklicherweise — zugleich mit ihr jede Gelegenheit, den beliebten Rosenstrauch zur Erheiterung des Bühnenbildes anzubringen. Da der stilgerechte Garten jener Tage Blumenbeete und blühende Sträucher, außer in Holland, in der Hauptsache verschmähte und meist nur durch geometrisch gestaltete Rasenflächen, beschnittne Bäume und Sträucher, durch Wasserkünste, Schmudbauten, Statuen und Perspektiven wirken wollte, so fällt für den Künstler, der es mit einem solchen Garten zu tun hat, die Notwendigkeit weg — Blumen zu malen. Vielleicht wird einer oder der andre Leser denken, daß gerade Blumen ein besonders reizender und malerischer Vorwurf sind: ganz gewiß, aber sie bühnengerecht zu malen, ohne daß etwas daraus wird, was wir wirklich nur deshalb als Blumen gelten lassen, weil wir wissen, daß es Blumen sein sollen, ist eine sehr schwierige Sache. Wenn man sich Blumenpartien, namentlich aus den schönsten und feinsten Blüten, zum Beispiel Rosen,

bestehende darauf ansieht, wie deren Zauber in Freilicht und Sonnenschein wirkt, so wird einem recht klar, warum es dem Theatermaler so schwer wird, ihn wiederzugeben. Ein entzückendes Chaos feinsten Formen, zartester Abtönungen, lieblichster Transparenzen, auf das mit neckischer Virtuosität noch ein paar in ihrem reinen Glanz unerreichbare Blitzlichter aufgesetzt sind, und das die große Künstlerin Natur einheitlich zu gestalten weiß, ohne daß es einem gelingt, ihrem Rezept auf die Spur zu kommen. Und das soll man mit Deckfarbe in großer breiter Manier wiedergeben! Wer es zuwege bringt — annähernd, auf die eine oder die andre Weise —, ist ein seltner Künstler. Impressionisten haben hierbei einige Chance, und wer's nicht kann, macht sich an größere, robustere Blumen, die ja auch in Blech und Papier leichter nachzuahmen sind, und — stilisiert sie. Solchen wie Sonnenblumen, Pfingstrosen, Kamelien, Kakteen und Lilien läßt sich hier noch am ersten beikommen. Man nimmt gewöhnlich an, der für den feinsten Reiz des Dekorativen so feinfühlig begabte gewisse Natart habe für seine eigenartigen Blumen um deswillen Vorliebe gehabt, weil sie etwas Morbides an sich haben: wahrscheinlicher ist, daß er dahintergekommen war, wie schwer es sei, ohne die Blume als Hauptsache zu behandeln, der Natur das Kunststück höchsten Lichtglanzes bei vollkommener Farbenharmonie nachzumachen, und daß er sich auf seine Weise mit dem Problem abgefunden hat. Blühende, sich an Pfosten und Veranden auf- und hinrankende Schlingpflanzen, das gelingt noch eher, aber blühende Sträucher und Beete, das ist eine böse Sache. Gerade gewissenhafte Dekorationsmaler, die der Sache auf den Grund gehen wollen, pflegen wenig Erbauliches zutage zu fördern. Noch unerbaulicher sind freilich die in jüngster Zeit in Aufnahme gekommenen, aus nachgemachten Blüten und Zweigen bestehenden Partien, deren Unzulänglichkeit man erst recht erkennt, wenn sie eine Weile gebient haben und aus der Vergänglichkeit des Stoffs, des Papiers und des farbigen Anstrichs kein Hehl mehr gemacht werden kann. Auch hier zeigt sich recht deutlich, wie verhängnisvoll für die Illusion, auf die doch schließlich alles ankommt, das unmittelbare Nebeneinander von Gemaltem und körperlich Dargestelltem ist. Daß die möglichste Verschleierung dieses Gegensatzes zu den schwierigsten, aber wesentlichsten Kunstgriffen der Regie gehört, ist bereits erwähnt worden.

Der für so viele klassische Stücke gebrauchte, dem Zeitalter der Renaissance entstammende Garten ist für den Theatermaler eine der dankbarsten Aufgaben. Mit dem ihm zu Gebote stehenden Material ist er ihr völlig gewachsen, wenn er uns den poetischen Reiz zu vergegenwärtigen weiß, der die Schöpfungen der damaligen Gartenbaukunst kennzeichnet: vornehme Einfachheit und Abgeschlossenheit, große Dimensionen, wohlgeählter architektonischer Schmuck und pittoreske Perspektive.

Die Kulissen können im düstern Grün der immergrünen Bäume und Sträucher noch so einfarbig gehalten sein, wenn diesem schlichten, etwas schwermütigen Grundtone hellglänzender Marmor als willkommener Farbengegensatz beigegeben ist, und wenn der Prospekt den Blick weit hinausführt in die Ferne, sie mag nun flach oder gebirgig, wiesenreich oder bewaldet, von stehenden Gewässern oder Wasserläufen durchschnitten sein oder nur durch den Schimmer der Luft wirken, immer wird dem Beschauer ein vornehmes, seine Phantasie anregendes Bild geboten werden.

* * *

Der Aufwand, mit dem heutzutage auf größeren Bühnen neue oder neu einstudierte Stücke ausgestattet werden, ist erstaunlich, und das Publikum hat alle Veranlassung, den Bühnenleitern für diesen Luxus dankbar zu sein, wenn er von der rechten Art ist, oder, mit andern Worten, wenn er, ohne, wie bei Zauberpossen und Balletts, die Ausstattung zur Hauptsache machen zu wollen, darauf beschränkt bleibt, uns das Kunstwerk in möglichst vollendeter, auch für unser Auge und unsre Phantasie anregendster Gestalt vorzuführen. Was die Dekorationen anlangt, so besteht ein großer Teil dieses Luxus schon darin, daß sie oder doch die wichtigsten unter ihnen für solche Stücke „express“ entworfen und ausgeführt werden. Daher denn auch der in diesen Fällen auf dem Theaterzettel gewöhnlich ersichtliche Vermerk, die neuen Dekorationen seien vom Hoftheatermaler Japresto gemalt. Sehr wohl! Wenn Herr Japresto ein Meister in seiner Kunst ist und mit schöpferischer Phantasie seinen Geschmack verbindet, so können wir auf erfreuliche Überraschungen rechnen.

Von Dekorationen, die nur ungefähr unsern Erwartungen entsprechen oder gar hinter ihnen zurückbleiben, soll hier nicht die Rede sein, auch von denen nicht, die wir im Zwischenakt hinter dem Vorhang entstehen hören. Die zuletzt genannten mögen von manchen als notwendige Übel angesehen werden, weil wirs in der Ausstattungskunst so herrlich weit gebracht haben und das Publikum alles „massiv“ sehen will. Auch wenn dies zugegeben wird, gehört diese Art Dekorationen doch mehr ins Fach des Zimmermanns als des Malers, und sind sie recht kompliziert und die für sie errichteten Hindernisse recht umfänglich, so wird, wenn das Glück gut ist, ein aufregendes Hindernissen aus der Handlung. Ich habe diese Veranstaltungen nie gemocht. Wenn ich mir Spring- und Kletterkünste ansehen will, gehe ich ins Affenhäus oder in den Zirkus. Das Bühnenpodium, auf dem agiert wird, sollte, dünkt mich, möglichst eben und hindernisfrei sein, damit sich die Schauspieler und Sänger ungezwungen darauf bewegen können.

Gegen die hydraulischen Elevatoren, die es erlauben, große Teile der Bühne zu erhöhen, habe ich das größte Mißtrauen: man sollte sich, meine ich, ihrer nur in seltensten Fällen und mit der größten Vorsicht bedienen. Da sie uns doch keine natürlichen Bodenerhebungen vortäuschen können, so erinnern sie uns ganz unnötigerweise daran, daß das Podium aus Bohlen hergestellt ist, was wir sehr zum Wohle der Sache zu vergessen geneigt und gewohnt sind, und ihr unglücklicher Versuch, uns ein Stückchen Wirklichkeit zu beschaffen, die keine ist, zerstört nur unsre sonstigen Illusionen. Ganz im Hintergrunde eine die volle Breite der Bühne einnehmende, von einer Balustrade begrenzte Bodenerhöhung, von der einige sanfte Stufen nach dem vordern Teile der Bühne herabführen, lasse ich gelten: wir glauben, wenn die Sache geschickt behandelt ist, eine Steinterrasse vor uns zu haben, die wir bei einiger Vorsicht weder aufbauen noch wegreißen hören, und die dem Bühnenbilde für Züge und Gruppierungen ohne Zweifel zustatten kommt. In frühern Nummern der Grenzboten ist bei Besprechung einer Tell- und einer Wallensteinvorstellung auf den Mißbrauch des hydraulischen Elevators und die traurigen Folgen dieses Mißbrauchs hingewiesen worden, ich brauche hier also nicht nochmals darauf einzugehen.

Den Zimmermann hat nicht in erster Reihe Vorking auf die Bühne gebracht — seiner ist kein Scharwerks- sondern ein Schiffszimmermann, und den kann man nur mit tausend Freuden willkommen heißen — sondern der sensationslustige Meyerbeer. Erst in den Hugonotten die Freitreppe der

Margarete von Valois, dann im Propheten Johann von Leydens beim Brande des Saals zusammenstürzende Estrade, und endlich in der Afrikanerin Vasco da Gama auf den Wellen schaukelndes Schiff, das in der Großen Oper wiederholt nervenschwachen Damen Anfälle von Seekrankheit verursacht hat. Außer den ihre Flügel bewegenden Windmühlen, dem Schlittschuhballett und der aufgehenden elektrischen Sonne verdankt ihm die Ausstattungskunst zweierlei, was in unsre Besprechung gehört: den unter Wegfall der hintern Kulissenpaare den Manzanillobaum im Halbkreise umgebenden Horizont und im Propheten bei Gelegenheit des Krönungszugs die Durchsicht auf das mit einer vielköpfigen Menge erfüllte Schiff des Münsters. Die als in einem graublauen Weihrauchnebel schwimmend dargestellte Gemeinde hatte mir gleich das erstmal den Eindruck gemacht, als könne da etwas nicht in Richtigkeit sein. Ich habe mir seitdem derartige angeblich in andächtiger Unbeweglichkeit verharrende Mengen wiederholt in Notre-Dame und im Prager Sankt Veitsdom angesehen und mich dabei, um eine Fernwirkung zu haben, möglichst an das äußerste Ende des Schiffes gestellt: es war immer und überall dasselbe: der Weihrauchnebel schwebte in wolkenartigen Zügen ziemlich hoch über den sich ganz scharf und dunkel von den Wänden des Gotteshauses abhebenden Köpfen, und diese waren in steter, wenn auch nicht gerade heftiger Bewegung. Auch die in Carmen mitunter dargestellte, von Zuschauern gefüllte Stiergefechtsarena wirkt fragenhaft, und die Bühnenleiter handeln weise, wenn sie uns den wenig erfreulichen Anblick sofort wieder durch einen sich schließenden Vorhang entziehen. Wenn der Theatremaler irgend etwas nicht so darstellen kann, daß es täuscht, so tut er besser, es ganz aus dem Spiele zu lassen. Der mißglückte Versuch verstimmt den Zuschauer nur.

Man wird hier vielleicht einwenden, daß uns das auf der Bühne vorgestellte Meer doch ebensowenig täuschen könne: es müßten deshalb, wenn das Prinzip richtig wäre, zum Beispiel auch im Oberon die wogende See und die sich auf ihr im Mondenschein erlustierenden Meerfräulein in Wegfall kommen. Wie es Bühnen gibt, die diesen Einwurf nur zu gerechtfertigt erscheinen lassen, so gibt es andre, für die er nicht gilt. Die Sache kann in der That so geschickt eingerichtet werden, daß wir die bemalten Streifen und die Maschinerie, die sie und die Kollkarren in Bewegung setzt, nicht bemerken, sondern uns ungestört dem wohlthuenden Eindruck hingeben können, den uns in Verbindung mit Webers Musik das anmutige Wasserspiel der Doriden machen soll. Es kommt auch hier wieder darauf an, daß man Sorge trägt, nicht über die Grenzen dessen hinauszugehn, was Illusion erzeugen und erhalten kann. Wenn sich der Regisseur und der Theatremaler während einiger Ausstattungspuben in den Zuschauerraum begeben und genau darauf achten wollen, ob ihr Auge durch die getroffenen Veranstaltungen wirklich getäuscht wird oder nicht, so kann es ihnen nicht fehlen. Wird es nicht getäuscht, so sind die Vorkehrungen noch nicht so weit gediehn, daß man sie dem Publikum vorführen darf. Vielleicht fehlt es nur irgendwo an ein paar Tropfen Öl, vielleicht sind einige der zum Ziehen der Seile verwandten Kraftmeier nicht musikalisch und verstehen deshalb ihr Amt nicht genügend, und wenn auch dem abgeholfen ist, kommt es vielleicht noch auf eine etwas veränderte Beleuchtung und etwas verschleiernden Mondnebel an. Auch auf der Bühne ist in dergleichen Dingen peinlichste, unermüdlichste Sorgfalt nötig, und wenn die Sache von den braven Leuten wie eine Sandfuhr behandelt wird, die auf einem holprigen Wege nicht recht vorwärts will, so darf man sich nicht

wundern, daß die sich auf den Bogen schaukelnden Töchter des Nereus ab und zu ein wenig ruckweise ihr Element durchheilen.

Da hier vom Oberon die Rede ist, so möchte ich eine Pflicht der Pietät gegen leider zu früh Dahingegangnes erfüllen. Mehr noch als Kassandra ist freilich meist der *laudator temporis acti* lästig, aber das bin ich wirklich nicht. Nur vier Dekorationen, die 1869 beim Brande des Dresdner Hoftheaters mit zugrunde gegangen sind, möchte ich einen dankbaren Nachruf weihn: dem Hofen von Askalon, wo Hüon von Oberon gelandet wird, dem Blicke auf Bagdad, dem Garten von Harun al Raschids Serail und Koschanas Empfangszimmer. Der Oberon ist vor nicht allzulanger Zeit in der Dresdner Hofoper neu inszeniert worden, und was Papierblumen in Oberons Reiche und in den Gärten von Tunis leisten können, ist dabei in verschwenderischer Weise gezeigt worden: aber jene vier Dekorationen und den Saal Karls des Großen in Aachen konnte die neue Pracht nicht ersetzen: Zauber und Poesie waren in Flammen aufgegangen: Geld und guter Wille haben uns für den Verlust nicht entschädigen können. Der auf dem Scheiterhaufen verzehrte Phönix ist nicht wieder erstanden.

Und mit ihm werden wohl auch die Flurwolken in Rauch und Flammen aufgegangen sein, die in so glücklicher Weise das Eingreifen der Feenwelt in das Ameisengetriebe der Menschen versinnbildlichten. Auf deutschem Grund und Boden haben Hüon und Scheramin eben noch gestanden: die äußersten, zartesten Ausläufer einer Federvolke legen sich um sie: die Wolke wächst, sie verdichtet sich, sie umfängt sie, sie macht sie unsichtbar, sie hüllt die ganze Bühne ein: im nächsten Nu, wenn sich das Gewölk wieder geklärt hat, und die Sonne nun von azurblauem Himmel auf sie herabstrahlt, haben sie Hunderte von Meilen zurückgelegt, und es bedarf nur eines zweiten Wolkenzaubers, um sie unversehrt und wohlgemut an den Mauern der Kalifenstadt abzusetzen. Deutscher Wald, Askalon, Bagdad, Harun al Raschids Palast, das nenne ich mir eine Reihe von Stappen und Verwandlungen, die nicht hinter einem auf- und niedergezogenen Vorhang, sondern nur unter einem lustigen Wolken Schleier vor sich gehen dürfen. Hohe Herrn, wenn ihr uns etwas von Elfen und Elfenzauber vorgaukeln wollt, handelt auch wie Elfen und verschont uns mit euerem schwerfältigen Vorhang.

Dafür geben wir euch völlig freie Hand für alles, was ihr uns im Zwischenreiche zeigen wollt. Ferne sei es von uns, euch Goethe und Shakespeare vorhalten, um jeden Preis auch diesmal einen von Titania geküßten Eselskopf sehen und das Tutti von Fliegenschmauz und Mückennas hören zu wollen. Es ist nicht unsre Sache, wie sich der Künstler das Reich vorstellt, worin die reichsten Fluten übernatürlichen Lichts nie versiegen: ob als ein veredeltes Gewächshaus, in dem elektrisch leuchtende goldne und silberne Phantasiengewächse die unwahrscheinlichsten Blüten treiben, ob wie eine von himmlischem Glanz und Schimmer verklärte Wolkenburg, ob wie ein Mons Salvat, zu dem unzählige mit kleinen Kindern zu fünfzig Pfennig pro Abend besetzte Stufen emporführen: hier lassen wir seiner Phantasie völlig freies Spiel: wenn nur das, was er uns zeigt, heller, schöner, leichter ist als das, was wir sonst Tag für Tag Festliches erleben, Biermamsells, Karuffells und Fackelzüge, und wenn wir dabei nur für ein paar Augenblicke vergessen können, daß die Steuern wieder aufgeschlagen sind, und daß morgen der Ofenkehrer kommt, der offenbar — wie könnte er sonst so schwarz aussehn? — mit dem Bösen im Bunde ist.

Nur wenn sich unsre Direktoren auf ihre unsterbliche Seele besinnen und uns Goethesche, Schillersche, Shakespearesche Dramen „neueinstudiert“ zum besten geben, müssen wir den Herren Theatermalern ein wenig auf die Finger sehn, damit sie uns nicht ein *z* für ein *u* machen und uns den schlaflosen König, in dessen Reiche die Sonne nicht untergeht, in einem Zimmer zeigen, wie es keiner seiner gewaltigen Paläste aufweisen konnte, weil auch in dem unvergleichlichen Spanien die Architektur des siebzehnten Jahrhunderts am Ende des sechzehnten noch unbekannt war. Spitzbogen mit Steinbänken um die Pfeiler ist hier das sicherste: die gab es lange, lange, ehe an Philipp den Zweiten zu denken war.



Die Dame mit dem Orden

Aus dem Englischen von G. Bergmann

(Schluß)

Hiroshima, Dezember 1904



Die amerikanische Post ist herein, und das Geheimnis heraus, wenigstens halb heraus, und ich bin rappelig vor Neugierde und Teilnahme. Du schreibst, du kannst mir nichts Genaueres sagen, und du möchtest lieber nicht, daß ich rate.

Alles, was ich wissen soll, ist, daß das Leben neuen Reiz für dich habe durch das tiefste und schönste Erlebnis, das es gibt. Ich will deine Bitte erfüllen, weder Fragen noch Vermutungen aufstellen; aber ich darf das eine sagen: daß weder Ruhm noch Schönheit noch Reichtum mir je den tausendsten Teil der Herzensbefriedigung gewähren, die eine Stunde der Liebe geben kann. Ohne sie ist jegliche Arbeit gegen den Strom, und Vollkommenheit leerer als Eitelkeit. Noch immer verlangt das Herz nach dem, was ihm gehört, was sein Geburtsrecht, sein Erbe ist.

Ich freue mich von ganzem Herzen über dein Glück, du Liebe; die zärtlichsten Segensworte, die meine Lippen sagen könnten, würden nicht die Hälfte von dem aussprechen, was mein Herz für dich fühlt. Nichts ist gewisser, als daß Liebe das Schönste von allem auf Erden ist und bleibt. Du meinst, du empfindest es nach wenigen Wochen des Liebens — ich empfinde, ich weiß es nach Jahren voll Kummer und Herzeleid.

Von der Zeit an, wo du mich vor kindischen Strafen zu schützen pflegtest, durch die glücklichen Tage der Mädchenzeit und die kummervollen Jahre der Ehe hindurch bis hin zur bitter-süßen Gegenwart hast du mich nie im Stich gelassen.

Ich möchte dir mein ganzes Herz voll Freude und Sauchzen geben, ich möchte die kleinliche Plage über meinen Verlust hinausdrängen — aber ach, Kameradin! nie in meinem Leben fühlte ich mich so verlassen wie heute. Ich frage dich nicht, wer er ist. Ich zwinge mich, nicht zu raten. Schreibe mir, was du willst, und wann du willst, und sei versichert, daß — was auch kommen mag — mein Herz schlägt für dich und — für ihn!

Hiroshima, Januar 1905

Ich habe länger als gewöhnlich nicht geschrieben, aber irgendwie ist es mit mir in letzter Zeit schief gegangen, und ich wollte dich nicht damit belästigen. Aber o weh, Kameradin! Ich habe ja niemand anders in der Welt, zu dem ich damit