Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 1 (1907)

Artikel: Die Neuordnung der Schaubühne und das Freilicht-Theater
Autor: Kesser, Hermann
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751198

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

sie geringer ist als je. Wenn die Geldaristokratie noch die hohe Pflichtauffassung der Kunst gegenüber hätte, wie sie die Fürsten und Städte alten Schlages hatten, müsste das heutige Lebensbild im Grossen wie im Kleinen wesentlich anders aussehen.

DRESDEN. JOSEPH AUG. LUX.

□□□

DIE NEUORDNUNG DER SCHAUBÜHNE UND DAS FREILICHT-THEATER.[1])

Seit einigen Jahren hört man häufig ein Schlagwort, das wie die meisten Schlagwörter der Volksgemeinschaft keine festen Vorstellungen übermittelt: Reformbühne, Zukunftsbühne. Eine Begriffsdeutung dieser Ausdrücke, die von allen Verfechtern von Zukunftsbühnen oder Reformbühnen unterschrieben würde, ist noch nicht vorhanden. Aussenseiter, die an eine durchgreifende Umgestaltung unserer Theaterbetriebe denken, haben sich in der Sache zum Wort gemeldet, konservative Theatermenschen haben ihnen geantwortet und die Fernerstehenden belächeln den Meinungsaustausch und behaupten, man wisse nicht recht, was man wolle.

Solchen zur Gleichgültigkeit verleitenden Einwänden gegenüber ist festzuhalten, dass es eine Forderung gibt, über die sich alle, die in Wort und Tat für die Neuordnung der Schaubühne

---

[1]) Dieser Aufsatz entstand im September 1907 und war von der Schriftleitung angenommen, noch ehe der Plan eines Freilicht-Theaters auf der Insel Lützelau, mit dem jüngst in Zürich der deutsche Schauspieler und Schriftsteller Rudolf Lorenz aufgetreten ist, der Öffentlichkeit bekannt wurde. Herr Lorenz hat die Aufführungen der „Braut von Messina“ in Brugg geleitet, die in dieser Veröffentlichung eingehender besprochen werden. Soviel aus den Mitteilungen zu ersehen war, die kürzlich über das Freilicht-Theater auf der Lützelau vom Urheber des Gedankens in einem Vortrag gegeben wurden, handelt es sich um einen grösseren stilistischen Versuch von Tragweite und Bedeutung, der zweifellos ein Ereignis in der Geschichte der Freilicht-Theater-Aufführungen in der Schweiz bilden wird. DER VERFASSER.

arbeiten, klar sind: Die Schaubühnen sollen wieder in Einklang mit unserer künstlerischen Kultur gebracht werden.

Heute fehlt eine solche Übereinstimmung. Das Theater von heute ist keine stilistische Einheit. Es setzt sich aus Elementen des alten griechischen Theaters, der höfischen Unterhaltungs- und Tanzspielbühnen aus der Zeit der kleinen Rokokofürsten und aus Teilen von jenen Vergnügungsanstalten zusammen, in denen sich der schlechte breite Volksgeschmack mit ästhetisch-soziologischer Folgerichtigkeit die Bühnen seines Instinktes schuf: die Tingel-Tangels. Man hat die Ungefährlichkeit des modernen Theaters für die künstlerische Verbildung damit beweisen wollen, indem man auf die reichen Quellen zur Verbreitung von künstlerischer Kultur hinwies, die neben dem Theater vorhanden seien. Dieser Trost hat nichts Beruhigendes.

Für die grossen Massen ist die Schaubühne immer noch die bequemste, unmittelbarste und am liebsten in Anspruch genommene Bezugsquelle für Kunst- und Allgemeinbildung. Die Wirkung der schlechten Bücher und Bilder geht nicht halb so tief, wie diejenige der schlechten Schaubühnen. Durch jene werden vielleicht 25 von hundert, durch diese das übrige Hundert mit Ausschluss eines kleinen Ausnahme-Bruchteils verdorben.

Das kommt daher, weil das Theater ein Massenvergnügen ist, das heisst ein Genuss, der im Zeichen des „geselligen Triebes" steht. Diese Art von ästhetischen Vergnügungen hat zu allen Zeiten bestimmend auf das Kunstempfinden der Menge eingewirkt. Das Bewusstsein, mit anderen „mitgeniessenden" Seelen zu gemeinsamer Wahrnehmung vereinigt zu sein, verstärkt und erleichtert den Kunstgenuss. Das ist eine der Ursachen, warum das Theater für den ästhetischen Mittelstand geradezu als der Inbegriff aller Künste gilt. Dass sich die aktive und passive Betätigungslust ästhetisch Schwachbegabter und Unerzogener in erster Linie dem Theater zuwendet, ist hinlänglich bekannt. Ein Hauptgrund, weshalb der kleine Mann, sobald er nach Kunst und Bildung greift, lieber ein Theaterbillet kauft, statt eine Ausstellung, ein Museum oder eine Bibliothek aufzusuchen, gibt sich aus psychologischen Tatsachen.

Beim Genuss eines Bildes und Buches — und sei es auch die elendiglichste Reproduktion oder der miserabelste Schauerroman

— muss er die seelischen Empfindungen bis zu einem bestimmten Grade aus sich selbst heraus erzeugen. Das Bild und das Buch sind leblose Dinge, die beseelt werden müssen. Selbst die niedrigste Stufe ästhetischen Aufnehmens ist hier an ein reichliches Mass geistiger Eigentätigkeit (Fantasietätigkeit, Gedankenverknüpfungen) gebunden. Im Theater vollzieht sich die „Einfühlung" in den gegebenen Stoff ungleich müheloser und schneller. Die Empfindungen und Gefühle werden dem Beschauer von lebenden Wesen vorgemacht. Das Weinen und das Lachen, die Erregung, Spannung und Rührung sind schon da. Man braucht nur zuzulangen.

Eben deshalb ist alles, was mit der Schaubühne in Zusammenhang steht, viel weitgreifender und einschneidender. Das Drum und Dran der Theaterunterhaltung, das Bühnenbild, die Ausstattung wird zum ABC gewisser künstlerischer Grundanschauungen, die für die Begriffsfestigungen nach der Seite der künstlerischen Kultur viel ausschlaggebender sind, als alles, was der kleine Mann ausserhalb des Theaters an Kunst in sich aufnimmt. (Ich meine damit natürlich immer den kleinen Mann in ästhetischem Sinne, der, nach sozialen Verhältnissen gemessen, sehr gross sein kann.) Wenn dem aber so ist, darf man auch verlangen, dass unsere Schaubühne gründlich umgemodelt wird. Es lässt sich ja nicht bestreiten, dass tatsächlich in den letzten zehn Jahren mit Erfolg an der Erziehung für das künstlerische Schauen gearbeitet worden ist. Alle Sinne, auf die es beim Kunstgenuss ankommt, besonders das Auge, sind durch das heisse Bemühen von uneigennützigen und tapferen Männern dazu erzogen worden, das Wesen der Formen zu erkennen und überall nach freier und angewandter Kunst zu suchen. Warum gerade das Theater — wie ich gezeigt zu haben glaube, eine Stätte, die vor allem zum Empfang von Kunst aufgesucht wird — immer noch an der Weiterverbildung der künstlerischen Sinne arbeiten darf, warum man ihm gestattet, Ersatzmittel für Kunst und Form anzuwenden, ist nicht einzusehen. Das Theater müsste nach seiner sozialen ästhetischen Stellung eine Stätte sein, wo nur echte Werte und nicht Surrogate, die Ware geschäftstüchtiger Unternehmer, ausgeteilt werden sollten. Hätte man die ganze Verheerungskraft des alten falschen Theaterglanzes, der Panoptikumskünsteleien, der Ausstattungsopern und wie man diese Dinge nennen mag, früher begriffen, so wäre der

Sinn für das Effektvolle, Genrehafte, Bunte, Rein-Virtuose, Platt-Unterhaltende und Seichte, so wäre die unrichtige künstlerische Anschauungs-Optik nicht so ungehemmt emporgezüchtet worden. So aber gibt es heute noch ernsthafte Männer, die noch immer nicht wissen, dass der Theater-Manrico, das Gounod'sche Gretchen, der Meyerbeer'sche Hugenotten-Raoul, der Trompeter von Säkkingen, besonders aber der Stil dieser Effektschöpfungen, der in allen Ausdrucksmitteln der Schaubühne zum Durchbruch kam, das Kunstempfinden weit mehr verfälscht haben, als alle süsslichen Genremaler und alle Unterhaltungsschriftsteller zusammen. Von der Oper griff dieser Stil zum Schauspiel über, und alle Machtmittel des Theaters, den Chor, die Kulisse, die Beleuchtung, die Form für den Tanz und für die schauspielerische Ausdrucksgeberde hat er in seinen Kreis hineingezerrt. Im weitesten Sinn hat sich dieser Stil dann auch ausserhalb des Theaters verbreitet, die Künste, Malerei, Plastik und Architektur und die sogenannte „Belletristik" beeinflusst.

Es ist inzwischen besser geworden. Aber als Beweis, wie es mit dem Verhältnisse der Masse zur Kunst steht, möchte ich anführen, dass heute noch der Heldentenor der Künstlerherrgott des Publikums ist. Er ist der bestbezahlte und gesuchteste ausübende Künstler, und kein Dichter, Denker, Maler, Musiker, Bildhauer und Architekt kann sich mit ihm an materiellem Erfolg messen. Richard Wagner hatte dereinst vermeint, die Stilsphäre des Heldentenors aus der Kunst ausstreichen zu können. Es ist anders gekommen: Der Heldentenor hat sich Richard Wagner für seine Zwecke zurecht gelegt und alles, was er um sich herum an Unkunst aufgerichtet hat, der ganze Stil, den ich hier nur mit einer geläufigen einzelnen Erscheinung anführe, lebt weiter.

Trotz dem Sonnendasein des Heldentenors haben aber die Versuche, das Theater aus dem Manrico-Stil herauszureissen, mächtig eingesetzt. Man weiss, was ein junger Berliner Bühnenleiter und was andere grössere deutsche Theater in der Richtung der stilistischen Ausgestaltung der Schaubühne getan haben[1]). Auch

[1]) Das von Direktor Alfred Reucker geleitete Zürcher Stadttheater hat, wie neuerdings die abgetönte dekorative Ausstattung des Hebbel'schen Dramas „Gyges und sein Ring" bewies, diesen stilistischen Fragen (nach Massgabe seiner materiellen Bedingungen) längst seine Aufmerksamkeit zugewendet.

das naturalistische Drama mit seinen neuen Anforderungen an die Kunst des Darstellers und Spielleiters hat dazu beigetragen, die allergröbsten Geschmacklosigkeiten von der Bühne zu weisen und vorbereitend für die Stilkunst gewirkt. Nur mit den bleibenden Errungenschaften des Realstils aber niemals gegen ihn wird sich der Stil für die Schaubühne der Zukunft finden lassen.

* * *

Hier will ich, als Beitrag zu den Bemühungen um eine stilvolle Bühne, von den Freilicht-Theater-Versuchen sprechen, die man in der Schweiz gemacht hat.

Seit Jahrhunderten haben sich die Schweizer, ausgestattet mit einem starken Hang für Schauhandlungen, mit der theatermässigen Darstellung vaterländischer Ereignisse beschäftigt. Eine starke und bekannte Neigung Turner-, Schützen- und Sängerzusammenkünfte mit viel Farbe, Kostüm und Musik zu feiern, war sehr geeignet, die Festspiele zu fördern. In den grossen Städten trat der Drang nach dem gemeinsamen Erleben vaterländischer Hochgefühle zuerst in Verbindung mit einem gewissen Stilbedürfnis auf, während die Landbevölkerung zum Teil heute noch über den Raufhandelcharakter und die kindliche Kostümlust nicht hinausgekommen ist und sich mehr mit blossen Kopien der Vergangenheit im überlieferungsgeschichtlichen Sinne begnügt. Der Lieblingsstoff für alle derartigen Volksschauspiele war schon von jeher und erst recht, nachdem Schiller die Landessagen der Urschweiz in seine ehernen Verse umgegossen hatte, die Sage von Wilhelm Tell. An den „Tellspielen“ und an Festdarsellungen mit andern landesgeschichtlichen Stoffen erprobten sich die schauspielerischen Triebe, die vorerst ausschliesslich in den Dienst des Festpatriotismus und der Volksunterhaltung gestellt waren.

Man hat sich in diesen Verhältnissen ohne künstlerische Ziele und Sammelpunkte recht wohl gefühlt und vor Beginn des 20. Jahrhunderts nahm niemand die Sache zielbewusst in die Hand. Freilich dafür, dass man schon um die Mitte des letzten Säkulums daran dachte, etwas allgemein Wertvolles und Brauchbares aus der Theater- und Festspielerei herauszudestillieren,

liegen zwei klassische Zeugnisse vor: Richard Wagner's Aufsatz „Ein Theater in Zürich“ (1851) und Gottfried Keller's Ausführungen über die Möglichkeiten künstlerischer nationaler Massenfeste in der Abhandlung „Am Mythenstein“ (1860). Wagner denkt gleich an ein schweizerisches Nationaltheater im grossen Stil und gibt einen ausführlichen Grundriss; Keller befasst sich mehr mit den festlichen Anlässen. Gemeinsam ist beiden, dass sie des Berufstheaters ihrer Tage, von Wagner eine schlechte Nachahmung der Pariser Oper, von Keller eine Stätte der Unfestlichkeit und des gemeinen Zeitmordes gescholten, überdrüssig sind, und bemerkenswert an ihren Gedanken ist für unsere Sache, dass ihnen eine Umwandlung des Ungesunden zum Gesunden nicht unerreichbar schien. Trotz Keller und Wagner blieb die schweizerische Nationalbühne bis zum heutigen Tage ein frommer Wunsch und wenn auch, wie schon Karl Spitteler festgestellt, ein grosser Teil der an den schweizerischen Theatern gebotenen Theaterstücke beim Publikum nicht anklingt und das Wesen des modernen Berufstheaters dem schweizerischen Charakter vielfach widerspricht, so ist es doch noch nicht gelungen, diese Bedürfnisfrage zu lösen. Aber sehr lehrreiche Versuche sind gemacht worden, und eben diese Versuche sind es, die für die „Zukunftsbühne“ nicht ohne Belang sind.

So hat sich zunächst einmal ergeben, dass für alle festlichen Spiele, also immer, wenn die Entfaltung und Bewegung grosser Massen in Betracht kommen, nur die Freilichtbühne verwendbar erscheint, die Bühne unter freiem Himmel. Das grossartigste Beispiel dafür war das Winzerfest vom Jahre 1905. — Ein Dichter, Musiker und Maler hatten sich hier vereint, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, wie es in solcher Vollendung vielleicht noch nie zustande gekommen ist. Alles, was man als Vorzüge der Freilichtbühne preist, der natürliche Landschaftshintergrund, der offene Horizont, die ornamentale Wirkung der Freilichtschatten, das helle Himmelslicht, die Entfaltung grosser Linien, die Abtönung des Bühnenbildes auf einige wenige entscheidende Farben und rhythmische Reihen, das Spiel des Sonnenlichts mit hellen Farben, die in herrlichen Schönheitswellen fliessende Bewegung der Massen: Das war bei diesem alten Kulturfest der Weinbauern von Vivis auf eine volltönend zusam-

menklingende Einheit gebracht. Ein Stück Kulturgeschichte wurde in Farben, Töne, Verse und Tänze umgedichtet und es wurde ein Kunstwerk daraus, bei dem alle Künste in Eine zusammenschmolzen. Wenn auch diese Grosstat auf dem Gebiete der Massenfeste eine Reihe von glücklichen Voraussetzungen ihr eigen nannte, die für die meisten Veranstaltungen dieser Art beinahe nie gegeben sind (eine über hundert Jahre alte Überlieferung künstlerischer Grundelemente von Liedern, Tänzen und Trachten, unbeschränkte Geldmittel, ein Volk mit natürlicher künstlerischer Veranlagung und selbständig bewahrter Kultur, innerster Zusammenhang der Kunstformen mit dem Dasein, der Arbeit und dem Empfinden dieses Volkes), so hatte man doch gesehen, dass das Gelingen dieses Festes zum guten Teil durch die klaren stilistischen Vorstellungen der leitenden Künstler erreicht wurde, Théophile Gautier schrieb, nachdem er das Winzerfest des Jahres 1865 erlebt hatte: „So müssen die athenischen Feste zu Ehren des Ceres und des Dionysos ausgesehen haben". Er, wie alle andern, die frühere Feste oder das letzte kennen gelernt hatten, mussten sich darüber einig sein, dass hier etwas vorhanden war, was das Altertum besass und heute wieder langsam zurückgewonnen werden muss: Stil, das heisst in diesem besonderen Falle sinngemässe und einheitliche Anwendung der allgemeinen künstlerischen Gesetze auf einer nach antikem Vorbild gebauten Bühne.

Das Winzerfest in Vivis scheidet selbstverständlich aus der Reihe jener stilistischen Bemühungen für die Freilichtbühne, die als Versuche zu bezeichnen sind. Es ist ein Ereignis für sich, dem nichts wesens- und stilverwandtes an die Seite zu stellen ist. Wenigstens kam ihm keines der Festspiele, wenn es gleich auf der Freilichtbühne von statten ging, jemals als künstlerischer Gesamteindruck nahe. Auffallend ist, dass man — mit einer einzigen Ausnahme — nicht einmal die Form des Theaters von Vivis findet, den amphitheatralischen, oder besser gesagt, als Dreiviertelskreis angelegten Zuschauerraum und eine an das antike Theater anlehnende Schaubühne, bei der der Mittelpunkt des Theaters den Spielenden überlassen, auf jeden Fall aber eine grosse Orchestra gebildet ist. Man scheint wie allerorts, wo man unter freiem Himmel spielt, vom Vorbild der Berufsbühne, von der „Guckkastenform",

durch die das Bühnenbild immer nur von einer Seite betrachtet werden kann, noch zu sehr gefangen genommen, um sich zu einer völlig abweichenden Form zu entschliessen. Und doch ist die Meinung, dass Szene und Bühne — nach der Art eines Tafelbildes — als eine rechteckig eingefasste, auf eine Fläche übertragene Darstellung erscheinen müssen, entschieden nur vom geschlossenen Theater hergeholt, für das sich diese Form der Bühne aus einer Unsumme von praktischen Gründen ergab, die bei einem Theater unter freiem Himmel, das nicht mit künstlichem Licht arbeiten muss, ganz in Wegfall kommen. Ein merkwürdiges Mittelding zwischen Freilichtbühne und geschlossenem Theater schuf man in einem Vorort von Zürich, in Wiedikon, wo man im Jahre 1905 die nationale Dichtung eines schweizerischen Poeten, Arnold Ott's „Karl der Kühne und die Eidgenossen" und seither den Schiller'schen „Tell" zur Aufführung bringt. Dort hat man die übliche eingerahmte Theaterbühne und den gedeckten Zuschauerraum (der aus Bequemlichkeitsgründen freilich nicht zu unterschätzen ist) beibehalten, arbeitet auch mit den Leinwandkulissen und allen übrigen Mitteln der geschlossenen Theater, lässt aber die Bühne offen, so dass sie von oben und von den Seiten natürliches Licht empfängt. Um grössere Freiheit in der Anordnung grosser Spielermassen und neue Wege für die Entwicklung der Szenen zu haben, schuf man in Wiedikon zwei rechts und links zur Bühne ansteigende äussere „Proszeniumsrampen", wodurch von der Zuschauerseite aus zwei neue Bühnenzugänge geschaffen sind. Der Massenentfaltung in belebten Szenen, hauptsächlich den kriegerischen Ereignissen in dem erwähnten Kampfstück kamen diese äusseren Zufahrtsrampen wohl zu statten. Stilistische Einwände für dieses Verfahren liegen auf der Hand und lassen seine Nachahmung nicht gerade empfehlen. Die Bühne in Wiedikon ist derzeit das einzige festere Freilicht-Schauspielhaus der Schweiz und als solches noch deshalb beachtenswert, weil die Grössenverhältnisse dieses Hauses ziemlich ungewöhnliche sind: Die Bühne selbst ist zwanzig Meter breit und fünfundzwanzig Meter tief, damit ein möglichst nach dem Hintergrunde entwickelbares Bild gegeben werden kann. Für Sänger und Musikkapellen ist unmittelbar vor der Bühne ein grosser versenkter Raum geschaffen. Das sind immerhin Neuerungen, die diesem Volksspiel-

hause, das fünftausend Zuschauer fassen kann, eine besondere Stellung geben. Reine künstlerische Wirkungen von breiterer Bedeutung, wie sie hier in Betracht kommen würden, sind von dieser Bühne indessen nur wenig ausgegangen. Was die Aufführungen von glücklichen Eindrücken bot, das bestand hauptsächlich in den kräftigen, mit viel Farbe und Wahrheit gezeichneten Szenen aus dem schweizerischen Volksleben, wo viel Bewegung, viel Typisches und Malerisches zustande kam, das sich im Lichte und innerhalb der engeren Schranken des Berufstheaters nicht findet. Doch war das nur zur einen Hälfte mit der Form der Bühne zu erklären, zur andern damit, dass die Darsteller dieser Spiele dem Volke entnommen waren und ein reichliches Stück Urwüchsigkeit mitbrachten, die für das Auge wohltuend in Erscheinung trat.

Von den Freilicht-Aufführungen anlässlich festlicher Ereignisse standen die Festspiele, die man im Jahre 1901 in Schaffhausen veranstaltete, obenan. Hier war zum erstenmale mit der herkömmlichen dekorativen Ausgestaltung der Schaubühne gebrochen, eine Frage, die allen Veranstaltern von Festspielen zu denken gab. Schon längst hatte man eingesehen, dass für die Kulisse und das Versatzstück auf der Freilichtbühne kein Platz sei, an einer Stelle den Versuch gemacht, die Dekoration mit stilistischen Andeutungen der Szenerie zu ersetzen, an anderen zu plastischen Versatzstücken gegriffen, um perspektivischen Missgriffen aus dem Wege zu gehen. Da sah man bald, dass man sich dem Panoramenprinzip näherte. In Schaffhausen, wo eine vierzig Meter breite Bühne zur Verfügung stand, baute man ganze Städte- und Dörferteile auf der Bühne auf, ordnete das Ganze nach malerischen Gesichtspunkten und fand auch die Mittel, um die illusionsstörenden Übergänge von der Bühne zum Horizont zu vermeiden. Die Grössenverhältnisse waren gegeneinander abgewogen und die Szene bot ein getreues Tatsachenbild. War das alles einwandfrei angeordnet, so mussten sich bei dem Umfang der zur dekorativen Ausgestaltung notwendigen Stücke gewisse Schwierigkeiten für den Szenenwechsel ergeben, die für die Aufführungen nicht ganz ohne Wirkung blieben. Ich komme damit zu einem wesentlichen Teil der Freilichtbühnen-Frage: Empfiehlt sich überhaupt eine wechselnde Szenerie, ein Vorhang, ein

technischer Apparat, der während des Stückes in Bewegung gesetzt wird?

Nach allen Freilicht-Aufführungen, die ich gesehen habe, muss ich darauf mit Nein antworten. Selbst auf die Gefahr hin, dass an die Vorstellungskraft des Zuschauers scheinbar grössere Anforderungen gestellt werden, als es das Berufstheater tut, sollte man sich entschliessen, mit dem Vorhang und der wechselnden Szenerie, zwei Theaterteilen, die wie die Bühnenform gedankenlos vom geschlossenen Theater übernommen sind, aufzuräumen. Man ist dazu gezwungen, sobald man sich des Amphitheaters bedient, das nach Form und Anlage die wechselnde Szenerie und den Vorhang von vornherein ausschliesst.

Dass selbst die Aufführung von Bühnenwerken, deren Wiedergabe bisher nur dem Berufstheater vorbehalten schien, trotz der gleichbleibenden Szenerie auf einer Freilichtbühne im Bereiche des Denkbaren liegt, hat ein Freilichtbühnen-Versuch gezeigt, dem von allen dieser Art vorwiegend das Zeichen der reinen künstlerischen und ernsten Absicht anhaftete.

Ich meine die Aufführungen der „Braut von Messina" im römischen Amphitheater von Windisch, dem alten Vindonissa bei Brugg im schweizerischen Kanton Aargau. Um falschen Vorstellungen zu begegnen, muss ich bemerken, dass der Schauplatz dieser Aufführungen, das besagte Amphitheater, nicht als ein besonderer stimmunggebender Faktor mitwirkte. Die Mitarbeit der Stätte an diesem neuesten Freilicht-Theater-Versuch beschränkte sich auf die Erzeugung der bescheidenen Gedankenverknüpfung, dass sich an dieser Stelle vor anderthalb Jahrtausenden Fechter, Jäger, wilde Tiere, Gladiatoren und Legionäre mit gefangenen Barbaren balgen mussten. Von der römischen Bauherrlichkeit ist kaum mehr der Grundriss, bröckelnde Mauern und Fundamente übrig geblieben, die man vor zehn Jahren aus dem Schutt herausgrub. Überdies hatte man die Arena mit nüchternen Lattenbänken überzogen. Auch war man nicht auf den Einfall gekommen, sie ausschliesslich als Orchestra auszuwerten und in der Theatermitte eine schöne Fläche für den Chor zu schaffen. Aber die grundsätzlichen Ergebnisse dieser Aufführungen, an denen man sonst viel auszusetzen haben mag, waren trotzdem nicht klein. In einem

weiten Halbrund war die Szenerie aufgebaut, eine geschlossene architektonische Einheit von ruhigen Bögen, einfachen Vertikalen, von Mauern und Gärten, denen die Aussenseite des Fürstenpalastes und eine grosse Freitreppe, die zur Orchestra hinunterführte, einen wuchtigen Mittelpunkt gab. Es war eine Schaubühne von Würde und Stimmung, die nur etwas mehr grossen Stil und Einfachheit gebraucht hätte. Als Ganzes gelungen, zeigte sie nämlich zu viel Ausstattung, Klein-Arbeit, zu viel fade Gärtnerei und zu viel langweilige Zier und kleinlichen Schmuck. Solche Unzulänglichkeiten, wie die Verwendung von vielerlei alter Theaterzubehör, beweisen, ebenso wie der Umstand, dass die Darsteller, Meininger Schauspieler, geschminkt erschienen und deshalb Gesichter mit violettem Ton hatten, wie schwer es fällt, sich von den Gewohnheiten des geschlossenen Theaters loszulösen und den Stil für die Freilichtbühne zu finden, auf der offenbar alles neu entwickelt werden muss. Die Darstellung der „Braut von Messina" in Windisch unterrichtete somit hauptsächlich über das, was auf der Freilichtbühne zu vollbringen übrig bleibt, und weniger über Verhältnisse, in denen man sich schon zurechtgefunden hat; zeigte also die Richtungen auf, in denen gearbeitet werden muss:

Anordnung des szenischen Bildes nach künstlerischen-malerischen Gesichtspunkten mit gleichzeitiger Berücksichtigung der durch den Inhalt des Dramas geforderten verschiedenen Schauplätze.

Verteilung der in Bewegung befindlichen Massen, der Chöre innerhalb dieses Bildes.

Farbige Ausschmückung (Kostüme, Architektur, „Requisiten") mit Vermeidung greller Töne und Berücksichtigung des freien Lichtes und des natürlichen Kolorits.

Für den Schauspieler muss massgebend sein, dass seine sämtlichen seelischen Ausdrucksgeberden weit weniger im Mienenspiel, als in weithin sichtbaren grossen und typischen Körperbewegungen bestehen müssen. Alles, was nicht mit Deutlichkeit in Erscheinung tritt, ist für den Eindruck verloren. Anderseits belehrten die Aufführungen von Windisch gerade darüber, dass die Verständlichkeit des gesprochenen Wortes und die Sichtbarkeit der Geste in einem unüberdachten, dem Sonnenlichte und

der freien Luft geöffneten Raume nicht kleiner ist wie in geschlossenen Theaterräumen. Der in Bewegung befindliche Körper zeichnet sich, unterstützt durch scharfe Schatten, im Freien weit deutlicher in allen Bewegungszuständen vom Hintergrunde ab, als beim Rampenlichte, und je nachdem die Sprecher einen günstigen Standpunkt haben, ist gerade die stilisierte Sprache, der rhythmische Vers mit allen Klangschattierungen besser hörbar wie in den unteren Stockwerken unserer Bühnenhäuser. Die amphitheatralische Anlage der Schaubühne und des Zuschauerraumes ist demnach die gegebene und brauchbarste Form für die Freilichtbühne.

Auch „intimere" Dramenstellen, soweit sich von solchen bei der „Braut von Messina" sprechen lässt, verflüchtigten sich nicht. Im Gegenteil: Ungezählte Male empfand man die Wirklichkeit, den blauen Himmel, die warme Sonne, die Luft als unmittelbare Stimmungsverdichter, und es gab Szenen, die durch diese ungewohnten Begleitinstrumente eine dichterische Realität erhielten, die erschütterte. Von den anderen ästhetischen Vorteilen, die der feste Boden, der weite, der formschönen Massenentfaltung günstige Raum und die reiche und mannigfaltige Flächengliederung der freien Bühne mit sich bringen, schätze ich die Erlaubnis zur Aufwendung von ganzen Regimentern von Darstellern (man hatte sich in Vindonissa mit 400 Teilnehmern am Chor begnügt) nicht so hoch, wie die vielen, die den Vorzug der Freilichtbühne zunächst darin erblicken, dass sie Kolossal- und Monstre-Aufführungen unter der Mitwirkung von tausenden von Statisten zulässt.

Mit einem solchen Vorteil ist der Sache der Kunst noch nicht gedient. Es kommt auf die stilistische Lösung an, und die kann sogar bei kleinern Freilichtbühnen an die Hand genommen werden.

Das hat ein Schaffhauser Verfechter der schweizerischen Volksbühne, Professor Haug, der den „Tell" im Freien aufführen liess und sich zur Versinnbildlichung der Szenerie eine Art von Shakespeare-Bühne baute, nicht ohne Geschick bewiesen, wenn auch der Ausweg, auf der grossen „stabilen" Bühne einen Ausschnitt mit wechselnder Szenerie einzuführen, wieder nur ein Verlegenheitsbehelf ist.

Das Auge des Theaterbesuchers von heute ist vom modernen Theater her an die getreue Einhaltung des vorgeschriebenen Szenariums gewöhnt. Man ist gerade in dieser Richtung in den letzten zehn Jahren sehr weit gegangen, und bei der Freilichtbühne würde es sich nunmehr darum handeln, die Theatermenschen in ihren Ansprüchen zurückzuschrauben. Es gilt, ihnen die Meinung beizubringen, dass die Aufgaben der Bühnenleiter weniger mit den Schnellkünsten der Szenenverwandlung, als mit der Gestaltung einheitlicher und zusammenstimmender Ausdrucksmittel für die Absichten des Dichters zusammenhängt. Gar zu gebieterisch kann man sich aber nicht an die Vorstellungskraft des Publikums richten, und so muss man auf der Freilichtbühne der Fantasie wenigstens dadurch nachhelfen, dass man gewisse Akte, Szenen und Auftritte verschiedenen Stellen der Bühne zuteilt.

An den Ersteller der Bühne und an den Spielleiter treten hier Aufgaben heran, deren sie sich weder durch die naive mittelalterliche Nebeneinanderschachtelung auseinanderliegender Schauplätze, noch durch die völlige Vernachlässigung der Forderung, dass zeitlich und räumlich getrennte Vorgänge auch auf der Freilichtbühne als solche betont sein müssen, entledigen können. In Windisch kam man um die Klippe nicht herum: Wenige Augenblicke nach Manuels Tod betrat Isabella nichtsahnend den Mordfleck, und da es nach Schillers Vorschrift beim letzten Auftritt ausserdem Nachtzeit, auf der Freilichtbühne aber nie etwas anderes als das hellste Sonnenlicht vorhanden ist, vermochte man sich in die Ahnungslosigkeit Isabellens nicht völlig hineinzufinden.

* * *

Ich habe eine spürbare Grenze der Wirkungen genannt, die auf der Freilichtbühne zu erzielen sind: Es ist unmöglich, Naturstimmungen und Tageszeiten wiederzugeben, ein Notstand, der sich wohl überhaupt nicht beseitigen lässt. Wenn das auch kein Grund sein kann, die Freilichtbühne gering einzuschätzen, so ergibt sich aber doch: Der Verwendung und Ausgestaltung der Freilichtbühne sind Schranken gezogen, die nicht enger sind, wie die des geschlossenen Theaters. Aus hunderten von Gründen, die hier nicht einmal andeutungsweise niedergelegt werden sollen, ist

sie nicht berufen, mit dem Theater, wie es sich heute herausgebildet hat, in Wettbewerb zu treten. Aber die Freilichtbühne scheint dazu ausersehen, festliche Sonderaufgaben zu übernehmen, sich neben dem modernen Berufstheater zu entwickeln, den Sinn für das Einfache und Gross-Wirkende, für das Stilvolle aufs neue anzuregen und zu erziehen und damit ungeheuer segensreich auf das moderne Theater zurückzuwirken.

Der Anteil des Malers an der Formerschaffung für die Freilichtbühne scheint ein grosser zu sein, nicht kleiner wie seine Arbeit an der Neuordnung der Schaubühne im Allgemeinen. Aber man wird gut daran tun, sich zu erinnern, dass die Bühne das Reich des Dramatikers und nicht das des Malers ist. Das starke Verlangen nach der künstlerischen Ausgestaltung der Bühne könnte sonst eine Entartung zu einem malerischen Theaterstil im Gefolge haben, der dem Wesen des Dramas widerspräche, und der die Handlung zur Erzielung malerischer Wirkungen verzerren würde. Nur dann, wenn das Malerische in den Dienst des Dramatischen gestellt ist, hat es auf der Bühne — auf der geschlossenen, wie auf der offenen — Daseinsberechtigung. Alles andere wäre ein bedauerlicher Irrtum, doppelt bedauerlich, weil dann die ersten entscheidenden Schritte zur Neuordnung der Schaubühne einen neuen stilistischen Missgriff gebracht hätten.

Wie dem auch sei: die Bühnenreform wird sich vollziehen. Aber man wird die Neuordnung der Schaubühne nur sehr sachte vornehmen können.

ZÜRICH. HERMANN KESSER.

□ □ □

„ANEKDOTEN“ VON WILHELM SCHÄFER.

(VERLAG DER RHEINLANDE, DÜSSELDORF 1908.)

Ein feines Buch durch seine Ausstattung, die jede ultramoderne Übertreibung zu meiden weiss und ohne Nachahmung den intimen Reiz alter Bücher trifft, und durch seinen Inhalt, der es zu einem der gediegensten und formvollendetsten Novelliere (im altitalienischen Sinn) macht. Ganz an Boccaccio erinnert der liebenswürdige Erzählerton, der sich stets in kunstvollem Rhythmus der Sprache und des Inhalts bewegt und die tiefe innere Anteilnahme nur für den Kenner durch das weltmännische Lächeln des Cortegiano blicken lässt. — Der Stoff ist zumeist der intimen Geschichte der Rheinlande entnommen; Freude an der Schönheit vergangener Kulturepochen kommt überall zum Durchbruch. — Wirklich ein Buch für literarische Gourmets! A. B.