Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 3 (1908-1909)

Heft: 18

Artikel: Das Münchener Künstler-Theater

Autor: Teutenberg, A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-748029

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: 09.01.2026

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

Bude nicht schon drei Tage nach der Abreise? Ich glaube mich nicht betrogen zu haben, und ich danke Ihnen deshalb, liebe Mitbürger, und auch Ihnen, Herr Präfekt. Vermutlich werde ich dem Herrn Arzt noch einige weitere Tage Aufschub zu verdanken haben; so wie ich ihn kenne, vergißt er den Brief totsicher in seiner Tasche.

Seid edelmütig und verzeiht mir, liebe Mitbürger, denn ohnehin seid Ihr schon lächerlich genug gemacht von

Eurem ergebenen

Louis Leblanc, Notar,
Direktor der Sparkasse,
Generalrat und vermutlich
noch Abgeordneter in spe."

Der Notar hatte fast 100,000 Franken mitgenommen, nur die Gelder seiner drei Mündel hatte er unberührt gelassen. Als vier Wochen später sein Nachlaß versteigert wurde, betrug der Erlös immerhin noch eine hübsche Summe, so daß jedem Geschädigten ungefähr der zehnte Teil seines Verlustes ausbezahlt werden konnte. Bei dieser Auktion habe ich als junger Mann jene braune Sammetweste mit den Blumen wieder gesehen, die unserem braven Notar den Triumph in Paris eingetragen hatte; pietätvoll hatte er sie aufbewahrt. Ein kleiner Kommis erwarb sie um hundert Sous. Unser Notar aber war und blieb verschollen.

Hanns Bär.

Das Münchener Künstler-Theater.

Von **Ad. Teutenberg**, Zürich.

Es ist nun beinahe ein Jahr darüber hingegangen, daß das Münchener Künstlertheater die verdienstvolle Neuschöpfung von Georg Fuchs mit einer Aufführung des fast alle Dramenstile in sich vereinigenden „Faust" seine universale Zweckgerechtigkeit für jede Art von Bühnenwerk nachzuweisen suchte. Nachzuweisen suchte: nicht nachgewiesen hat. Denn dies kann auch der Freund des Münchener Künstler-

theaters, der in seinen Anfängen und in seinem Programm eine Erneuerung und eine Erweiterung unserer deutschen Theaterkultur sich vorbereiten sieht, nicht mißkennen: daß auch die „Reliefbühne“ ihre ganz bestimmt begrenzten Möglichkeiten hat. Das hat auch die Kritik und gerade die am meisten maßgebende Kritik, nahezu einmütig festgestellt. Bei Dramen und Szenen, deren wirkungsvolle Verlebendigung Massenentfaltung oder räumliche Tiefe zur Voraussetzung hat (Osterspaziergang, Gartenszene), muß die schmale, ganz auf Flächenwirkung gestellte Reliefbühne notwendigerweise versagen; und wo das intime Milieu als starker Stimmungsfaktor ein liebevolles Ausmalen unbedingt erfordert (Fausts Studierzimmer, Gretchens Zimmer), da kann ein allzu strenger Puritanismus der Regieführung oder ein allzu einseitiges Operieren mit der monumentalen Fläche leicht gefährlich werden. Wo hingegen — und hierin war die Kritik auch einig — mit solchen Szenen, die die Darstellung im Relief oder durch die Silhouette begünstigen (Eingangsszene; Dämmerstunde beim Osterspaziergang; Walpurgisnacht), ganz neue und eindrucksvolle Wirkungen erzielt wurden, so daß also auch hier, wie überall, sich Licht und Schatten durcheinander mengen. Dies war der erste allgemein empfundene Eindruck.

Darüber ist nun ein Jahr vergangen, und wiederum stehen wir vor einem Ereignis, das die Frage nach den Möglichkeiten der Reliefbühne zu der allgemein gültigeren nach der Zukunft unserer Theaterkultur erhebt. Max Reinhardt wird von der Mitte des Juni bis in den September hinein mit seinem eigenen Ensemble im Münchener Künstlertheater eine Reihe von Festspielen veranstalten. Von Festspielen, die nur das klassische Drama in ihren Kreis einbeziehen: „Hamlet“ (18. Juni), „Ein Sommernachtstraum“ (19. Juni), „Die Braut von Messina“ (21. Juni), „Was ihr wollt“ (23. Juni), „Der Kaufmann von Venedig“ (25. Juni), „Lysistrata“ (28. Juni), „Die Räuber“ (2. Juli), „Judith“ (5. Juli). Das ist, soviel wir wissen, der erste Zyklus. Im zweiten sollen weitere Shakespeare-Dramen, die Tragödie der Griechen und vor allem Meisterwerke Goethes (Torquato Tasso, Iphigenie) folgen. Im ganzen ein imposantes Programm. Und der Name Reinhardts, der durch eine Reihe von glänzenden Regietaten bereits Schule gemacht, der in feinster Stimmungsmalerei das Höchste geleistet hat und mit der Vereinfachung der szenischen Mittel auch bereits die Wege des Bühnenreformators betrat — der Name Reinhardts bürgt dafür, daß in München das Außerordentliche geleistet werden wird. Das Außerordentliche, das allein in der Geschichte des Theaters Epoche machen und eine allgemeine Wendung in unserer Theaterkultur herbeiführen kann. Das Außerordentliche, das vielleicht dazu berufen ist, Deutschland zu einer führenden Macht im Theaterwesen zu erheben.

Ohne Zweifel werden die Reinhardtschen Festspiele zu einer Begebenheit werden.

Eine andere Frage ist nun, was diese Spiele für die allgemeine Verwendbarkeit der „Reliefbühne“ und für das damit zusammenhängende „Prinzip“ des Herrn Georg Fuchs „beweisen“ werden. Um dies vorläufig zu ermessen — ein endgültiges Urteil wird erst nach Ablauf der diesjährigen Sommerspielzeit möglich sein — mag noch einmal an die Sonderart des Münchener Künstlertheaters und an das Prinzip des Herrn Fuchs erinnert sein. Es liegt um so mehr Veranlassung dazu vor, als Herr Fuchs in einem vor kurzem erschienenen Buche („Die Revolution des Theaters — Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater“ bei Georg Müller, München) dies sein Prinzip in seiner ganzen Abgründigkeit aufgerollt und damit ein vorläufiges Urteil herausgefordert hat. —

Erste Frage: Welches ist die besondere Beschaffenheit des Münchener Künstlertheaters? — Antwort: Das Zuschauerhaus, ganz in grau und braun getöntem Holz gehalten und von einer ausgezeichneten Akustik, unterscheidet sich von dem konventionellen Logentheater eigentlich nur durch den amphitheatralischen Zuschauerraum (was freilich ein grundlegender Unterschied ist). Die Bühne dagegen in mehrerem. Sie hat keinen Schnürboden und keine Soffitten und gibt sich daher auch von außen gesehen nicht als ein besonderer Bestandteil des ganzen Baues, sondern erscheint mit ihm als räumliche Einheit. Dieser äußerlich sichtbaren Einheit entspricht eine innerlich fühlbare. Die Bühne ist durch ihren vorderen Teil, das „Proszenium“, mit dem Zuschauerraum zu einem organischen Ganzen verbunden. Dieses Proszenium, durch eine Holzumkleidung seitlich und nach oben hin abgegrenzt, kann als Schauplatz der Handlung mitbenutzt werden (für Gruppendarstellungen) soll aber, „als das wichtigste architektonische Glied im Theater“, in der Hauptsache nur ein neutraler Raum sein, der, wie Fuchs etwas mystisch sagt, die „körperliche Bewegungsrhythmik“ des Dramas in eine „geistige Bewegungsrhythmik“ wandelt. An das Proszenium schließt sich nach rückwärts der eigentliche Spielraum, die Mittelbühne an; sie wird von zwei „Türmen“, die mit Tür und Fenster versehen sind, flankiert und in der Höhe durch eine die Türe verbindende „Brücke“ eingerahmt. Die Mittelbühne setzt sich weiter fort in die (versenkbare!) Hinterbühne und wird durch einen vertikalen, entweder bemalten oder eigenartig belichteten Prospekt abgeschlossen.

Eine große Bedeutung kommt im Münchener Künstlertheater der Beleuchtung zu, die nicht von der Rampe, also von unten ausgeht, sondern von den im Architrav des Proszeniums und unter der (variablen) Brückenüberdachung angebrachten elektrischen Körpern, also von oben.

— Man sieht: mit allen Konventionen unseres herkömmlichen Theaters, mit dem Logenhaus und der Kulisse, mit dem Schnürboden und der perspektivischen Fernsicht, mit der plastischen und malerischen Dekoration ist hier vollständig gebrochen.

Zweite Frage: Welches ist das „Prinzip", mit dem Georg Fuchs diese Umwälzung des technischen Apparates unseres Theaters begründet? — Herr Fuchs, als einer der hervorragendsten Kunstschriftsteller Münchens bekannt, geht in seinem revolutionären Bestreben zunächst von den bildenden Künsten aus. Er behauptet, daß die gegenwärtige Bühne mit ihrem „kitschigen" Ausstattungsplunder, mit ihrer „unmöglichen Perspektive des Guckkastens" mit ihrer „alles verzeichnenden Rampenbeleuchtung", mit ihren naturalistischen Dekorationsspielereien usw. jedes malerisch geschulte Auge beleidigen müsse. Auch ist in dem konventionellen Theater von einer zweckgerechten Ausgestaltung der räumlichen Verhältnisse keine Rede. Und allerdings kann sich Fuchs da auf Autoritäten der bildenden Künste berufen. Schon Schinkel erkannte, daß es „absichtlich" vermieden werden müsse, eine gemeine physische Täuschung der Szene zu bewirken, auf die beim modernen Theater so fälschlich hingearbeitet werde und daß es, in unserem Theater so gut wie im griechischen, mit einer „symbolischen Andeutung des Ortes" sein Genügen haben müsse, und er schreibt dann in seinen Erläuterungen zum Plan für eine szenische Veränderung im Berliner Nationaltheater vor, daß die Malerei möglichst vereinfacht „und in den mehrsten Fällen" auf eine einzige große Bildwand beschränkt bleiben müsse. Und während Goethe schon die Bühne und deren Ausstattung als ein „Raumproblem" (Fuchs) erkannte, das nur der Maler und der Architekt vereint lösen könnten, sprach Anselm Feuerbach das kräftige Wort: „Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht wegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug vom Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmackes, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt." Am meisten scheint Fuchs empört über die optische Unwahrheit der alten Szene, die uns „räumliche und landschaftliche Tiefen vorspiegelt, ohne doch irgend imstande zu sein, die menschliche Figur dieser Tiefe entsprechend kleiner erscheinen zu lassen". Alle diese bildnerisch dekorativen Ungeheuerlichkeiten vermeidet nun die Reliefbühne bewußt: sie verzichtet auf jede perspektivische Durchsicht, sie räumt mit dem naturalistischen Ausstattungsschwindel, für den sie keine Tiefe hat, auf, sie stellt die Darsteller unter eine gleichmäßige und zweckmäßig abgetönte Lichtbestrahlung und setzt die Bühne zu dem Zuschauerraum in ein räumlich zweckentsprechendes Verhältnis (keine falsche Perspektive

aus der Höhe übereinander getürmter Ränge oder aus der Tiefe des Parterres).

Dies wäre die Motivierung der Münchener Theaterneuschöpfung vom Standpunkt des Künstlers. Allein dieser Standpunkt ist nur der Ausgangspunkt für Georg Fuchs. Er begründet diese Neuschöpfung weiter im Zusammenhang mit der Lage unserer allgemeinen Kultur. Diese Kultur hat in den letzten Jahrzehnten unverkennbare Wandlungen durchgemacht — Wandlungen von spezifisch literarischen zu allgemein künstlerischen Bildungszielen: „Die bisher vorwiegend literarische Geisteskultur Deutschlands weicht einer allgemeineren Lebensformung, deren treibende Kräfte eher bildnerischer Herkunft sind ..." Nicht Wissen, sondern Geschmack, nicht kritische Dialektik, sondern machtbewußtes Handeln sind die Maßstäbe unserer Lebensführung ....." „Die Zeit ist vorbei, da der Verfasser eines Bändchens seltsamer Gedichte unter allen Umständen als ‚Kulturträger' höher eingeschätzt wurde denn der Erbauer einer Brücke oder der Organisator eines weltumspannenden Geschäfts..." Diese neue Bildungsgeschichte, die nicht nur oder nicht vorwiegend literarisch orientiert und interessiert ist, will nun ein Theater, das mehr ist als ein Lebenszentrum für Literaturmenschen, mehr als eine „Schankstätte für Dichtkunst"; sie will ein Theater, das ihrem gesteigerten Geschmacksempfinden in allen Teilen voll gerecht wird, das von der „Formgewalt des Raumkünstlers" aus seine einzig mögliche stilistische Gestaltung und seinen Wirkungsreiz enthält ...

Man sieht: auch diese Argumentation (die hier nur unvollkommen skizziert werden kann) wurzelt in den guten Einsichten, die Georg Fuchs von der bildenden Kunst her erworben und — wer wollte es leugnen — fruchtbar verwertet hat. Aber nun kommt auch der theoretisierende Bühnenschriftsteller und Literat hinzu, der das „Prinzip" in dem eigentlichen Element des Dramatischen fundamentiert. Und hier gehen nun freilich die Wertschätzungen des Herrn Fuchs und diejenigen der weniger philosophisch beanlagten Köpfe auseinander ...

„Die dramatische Kunst", so sagt Georg Fuchs, „ist ihrem Wesen nach Tanz, d. h. rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, ausgeübt in dem schöpferischen Drange nach einem in sich harmonischen Erleben des Weltgeschehens, wodurch dieses als eine über der von uns nicht als Harmonie erfaßbaren Wirklichkeit bestehende vollkommene Ordnung beglückend, ja berauschend empfunden wird ...." Demgemäß bedeutet das Erleben des Dramas nicht etwa: Mitfühlen vorgespiegelter Lebensvorgänge tragischer oder komischer Art — das ist eine veraltete Formel, die einem Aristoteles oder Lessing genügen konnte, aber nicht uns, denen das Drama endlich — es selbst, nämlich ein „technischer Begriff" geworden ist — sondern: Mitempfinden „räumlich-

zeitlich bedingter Bewegungsform ..." „Die Bühne muß demnach so gestaltet werden, daß die optischen und akustischen Eindrucksfolgen so stark, so ungebrochen und ungestört den Sinnen des Zuschauers und durch diese seiner Seele übermittelt werden als nur irgend möglich ist. Das Relief aber ist von jeher als die hierfür zweckmäßigste Form angesehen worden." Hiernach ist also die Reliefbühne aus dem, was Fuchs das Wesen der dramatischen Kunst — „Bewegungsrhythmik" — nennt, unmittelbar gefolgert. Nicht malerische Absicht, sondern Herausstellung des Dramatischen an sich ist demnach der letzte Zweck, dem sie zu dienen hat.

Man würde diese letzte Begründung der neuen Bühne für die beste und vielleicht allein ausschlaggebende halten, wenn man mit der Fuchsschen Prämisse einig gehen könnte. Das aber wird kein Mensch, der in dem Drama mehr sieht als nur Bewegungsrhythmik, kein Mensch, dem die Kunst mehr bedeutet als schöne Form, an der man sich bloß delektieren soll. Fuchs verabscheut das „literarische" Drama, das außer der dramatischen Bewegungsform auch noch gedankliche, ethische Stimmungs- und Gemütswerte hat und durch allerlei Problematik, durch Charaktere und psychologische Tiefe fesseln kann: all das sind ihm „akzidentielle Elemente", auf die man beim Drama im speziellen und bei der Kunst im allgemeinen nicht achten soll. Uns aber sind diese Gehalte auch ein wesentlicher Bestandteil der Kunst, den man weder übersehen noch — beim Drama — ungestraft vernachlässigen darf. Und so scheint uns diese letzte Argumentation verfehlt. Sie ist aus der Anschauung: l'art pour l'art erwachsen, die Fuchs nun auch auf die dramatische Kunst ausdehnen will. Aber darum wird sie nicht beweiskräftiger . . .

„Zum Glück wartet", heißt es bei den Schlegeln irgendwo, „die Poesie ebensowenig auf die Theorie als die Tugend auf die Moral — sonst hätten wir fürs erste keine Hoffnung auf ein Gedicht . . ."

Zum Glück wartet, damit dürfen wir uns beruhigen, die ausschöpfende Darstellung des großen Dramas ebensowenig auf ein ästhetisches Credo, wie ein dramatisches Genie auf die Rezepte eines dramaturgischen Kopfes — sonst hätten wir fürs erste keine Hoffnung auf die Festspiele von Max Reinhardt.