

STURM-BÜHNE

JAHRBUCH DES THEATERS DER EXPRESSIONISTEN

Siebente Folge

William Wauer: Theater als Kunstwerk

Theater als Kunstwerk

William Wauer

Das deutsche Theater

„Will man die „Deutsche Seele“ ad oculus demonstriert haben, so sehe man in den deutschen Geschmack, in deutsche Künste und Sitten hinein: welche häurische Gleichgültigkeit gegen Geschmack.“ So Nietzsche.

Was ist Geschmack? Geschmack ist Sinn für Form.

Mangel an Sinn für Form ist wie die Formlosigkeit Unkultur, Barbarei.

Gesetzt: die deutsche „Tiefe“ brauchte lange Zeit, um an ihre Oberfläche zu kommen — notwendig wird es, daß wir uns ihrer bewußt werden. Es gilt, endlich Ausdruck und Gestalt zu gewinnen für die deutsche „Innerlichkeit“.

Form ist Kultur, wie Kunst Form ist.

Die „deutsche“ Form wird immer „Ergebnis“ deutscher Kunstbetätigung sein im Gegensatz zum Beispiel zu japanischer, deren Endzweck die Form ist. Diese Tatsache wird uns endgültig davor bewahren, in Außenkultur und Formalismus zu erstarren.

Eins ist klar: mit der Entwicklung des Geschmacks und formalen Schönheitssinnes steigt das Kulturniveau.

Die Entwicklung des Formensinnes ist eine Entwicklung des Auges: der Sehnerv verbindet uns mit der Welt der Erscheinungen. Der künstlerische Erzieher und Ausbilder des Sehnervs ist der Maler.

Ein gutes Zeichen: die Malerei ist heute die vorherrschende Kunst.

Wie kommt das?

Die naturflüchtige, „spiritualistische“ Weltanschauung der Mitte des 19. Jahrhunderts hat einer natursüchtigen „sensualistischen“ weichen müssen. Unser Leben ist uns lebenswert geworden, damit trat uns der Künstler näher, der es verklärt und verewigt: der Maler.

Und nun möchte jeder „malen“: der Dichter, der Musiker, der Bildner, der Architekt —

Der malerische Effekt droht zur Verirrung zu werden: wie ein Irrlicht flattert er durch alle ihm noch so fremden Künste.

Eine derartige Erscheinung muß sich natürlich im Zentrum einer Volkskultur am meisten geltend machen.

Wo konzentriert sich das Kulturleben einer Nation?

Zweifelsohne in seinem Theater.

Welche Fülle von formaler Schönheit, von Formenreichtum und Farbenpracht, welche Vereinigung und Musterausstellung sämtlicher kultu-

rellen und künstlerischen Faktoren bietet seinem Volke zum Beispiel das japanische Theater.

Und das hellenische!

Und das deutsche?

Welche Fülle von Stil- und Geschmacklosigkeit, Armseligkeit und Hohlheit, welchen Mangel an künstlerischen und kulturellen Errungenschaften offenbart das deutsche Theater.

Unser Theater verrät uns.

Oder ist uns das Theater aus einem seltsamen Zufall und Unverstand heraus nicht der Brennpunkt unserer Kultur?

Aber auch wenn es der nicht ist: es verrät uns — es verrät uns dadurch umso mehr.

Der Deutsche hat heute kein Lebensinteresse, das ihn mit seinem Theater verbindet.

Der Sinn des Theaters ist ihm verdunkelt worden, den Tempel hat man ihm zum Vergnü- gungsort herabgewürdigt.

Aber es gibt bessere und amüsante Vergnü- gungsorte als die heutigen deutschen Theater, in denen weder Geschmack noch „Kunst“ eine Stätte haben.

Unser heutiges Theater ist halb Panoptikum, halb Variété.

„Illusionsbühne.“

Die Szenerie führt bunte Illustrationen vor, zu denen die Schauspieler den darunter bemerkten Text exekutieren.

Beides nebeneinander — ohne organische Ver- bindung. In unseren ersten Theatern leidlich, sonst aber schlecht.

Beides ohne künstlerischen Wert — ohne Wert überhaupt.

Das Theater aber ist ein Kulturwert, ein Kultur- faktor, dessen Bedeutung unabschätzbar ist.

Ein Volk, das sein Theater nicht liebt und be- sucht oder keines hat, muß innerlich verarmen oder verhäßlichen.

Das Theater gibt seinem Volke die Gelegenheit und Veranlassung, ein höheres und reicheres Seelenleben zu führen, als der Alltag es gestattet.

Das Theater löst seine dunklen und dunkelsten Instinkte aus.

Alle Kultur und Kultstätten sind mit geistiger und leiblicher Hygiene von Uranfang enge ver- knüpft gewesen.

Die Stätten, aus denen ihr innere Gesundheit und Heiterkeit floß, hat die Menschheit immer am besten geschmückt; diese Stätten, die ein höheres Leben gaben und versprachen, waren von jeher mit dem Schönsten umgeben und ausgestattet, das Kunst und Kunstfertigkeit zu schaffen vermochten.

Das ist der tiefste Sinn und Zweck der „mo- ralischen Anstalt“ Theater.

Und ihre Kulturaufgabe?

Der Maler hat auch in das deutsche Theater triumphierend seinen Einzug gehalten.

Und man glaubt damit die heutige Bühne für die Kunst zurückgewonnen.

Eine gutherzige Täuschung.

Man gestattet dem Maler nur als „Spezialisten“ den Eintritt, nicht als Künstler.

Denn sonst würde der Maler der Erste sein, der die Malerei von dieser Bühne verbannte.

Aus Geschmack und Stilgefühl.

Er weiß am besten und zuerst, daß er und seine Malerei auf der heutigen Bühne nur zu unläuteren Zwecken mißbraucht werden.

Man will ihn nicht als Maler gelten lassen, man will ihn als Hexenmeister, als „Illusionisten“.

Er soll „Malerei“ schaffen, der man um des Himmels willen nicht ansehen darf, daß sie „ge- malt“ ist.

Die Natur soll er nachschaffen.

Er soll Herrgott spielen.

Auf den Brettern.

Im Grunde eine parodistische Variéténummer!

Das Theater betrachtet es heute als seine ein- zige Aufgabe, zu „täuschen“, die vollkommenste „Illusion“ von Dingen hervorzurufen, die nicht da sind.

Eine Aufgabe, würdig eines Panoptikums, aber keiner Kunststätte.

Die Kunst will nie täuschen.

Auch die Kunst des Theaters nicht.

Aber die „Illusionsbühne“ will es — sie gehört also nicht ins Theater — nicht in die Kunst.

Selbst in sich ist die Illusionsbühne noch falsch und unvollkommen: der Darsteller ist „wirklich“ als Mensch: er wird nicht vorgetäuscht.

Um die Illusionsbühne vollkommen zu machen, müßte man also die „echten“ Schauspieler durch künstliche Figuren ersetzen.

Nur das Puppentheater ermöglicht eine stil- gerechte vollkommene Illusionsbühne.

Eine Aufgabe für die moderne Technik: täu- schend echten Himmel, täuschend echte „Natur“, täuschend echte Menschen, täuschend echte Sprache und Gebärden, täuschend echtes „Leben“ künstlich herzustellen.

Alles das hat aber mit Kultur, Kunst und Theater nicht das geringste zu tun.

Wohin führen uns aber unsere tätigen Theater- reformatoren?

Alle den gleichen Abweg, und die besten am meisten!

Das deutsche Theater als deutsche Kult- und Kunststätte?

Da gilt es völlig von vorn anzufangen.

Von innen heraus ganz neu aufzubauen.

Guckkasten und Illusionsbühne

Unser heutiges Theater leidet an dem augen- fälligen Grundfehler, daß man Bühnenraum und Zuschauerraum streng geschieden hat und so aus dem Theaterbesucher einen reinen „Zuschauer“ macht, der vor dem Guckkasten sitzt und an den Vorgängen jenseits des Wandeinschnittes, der zwischen ihm und der Szene gähnt, nur einen sehr platonischen Anteil nimmt. Mit dieser strengen Zweiteilung hob man aber die intensive Wirkung der Darstellung auf. Notwendig und wesentlich ist es, daß der Zuschauer seine enge Zusammengehörigkeit mit dem, was auf der Bühne geschieht, fühlt: daß er „mitspielt“. Wird so das Interesse des Theaterbesuchers intensiv von der „Darstellung“ gefesselt und völlig in Besitz genommen, dann fällt von selbst die Notwendigkeit fort, irgendwelche andere Faktoren auf der Bühne gelten zu lassen, als die, welche diesem „Inbesitznehmen“, diesem „Ergreifen“ des Zuschauers dienen. Sinn haben

dann nur noch die Faktoren, welche dem „Ausdruck“ dienen, die „Ausdrucksmittel“. Alles andere ist überflüssig. Diese Erwägungen sollten dahin führen, daß man vor allen Dingen die Scheidewand zwischen Bühne und Zuschauerraum wieder fallen läßt. Das Gefühl der Absonderung muß dem Gefühl der Zusammengehörigkeit Platz machen. Ist dieses Gefühl erst wieder möglich, dadurch, daß es vom Augenschein hervorgerufen und unterstützt wird, so kann der Bühnenwirksamkeit der aufzuführenden Stücke die wesentlichste Hilfe wieder zurückgewonnen werden. Heute ist der Augenschein der Trennung ein so starker, daß er es dem Theaterbesucher ermöglicht, sich den Vorgängen auf der Bühne gegenüber nur „zuschauend“ zu verhalten; er macht es ihm geradezu unmöglich, sich mehr als eine beobachtende Kühle zuzulegen — er „objektiviert“ das Publikum. Die beobachtende Kühle, die Entspannung, führt dazu, daß man sich zerstreut, und macht darum wiederum notwendig, daß man den abschweifenden Sinnen ringsherum Vielerlei „bietet“, damit sie allüberall „Beschäftigung“ und „Befriedigung“ finden. Diese dezentralisierende Tendenz in einer Kunst ist etwas ganz Ungeheuerliches. Die reine „Zuschauertätigkeit“ ist aber nur aufzuheben, wenn das Publikum durch die Gewalt des jeweiligen Bühnenvorganges vollständig und völlig auf ihn konzentriert wird. Tritt diese Konzentration nicht ein, so wird eine glänzende Bühnenausstattung zur Notwendigkeit, ebenso wie das ängstliche Vermeiden und Entfernen aller, auch der kleinsten „Illusionsstörenden“ Einzelheiten. Denn die „Illusion“ wird nun plötzlich das einzige, dem sich der Zuschauer wirklich hingeben kann, die „Illusion“ wird auf einmal Theaterkunstzweck! Da dem Zuschauer gerade dadurch aber Zeit bleibt, kritisch zu sein, ist die „Illusion“ immer wieder gefährdet. Was das heißt bei der modernen Ausbildung unseres Beobachtungssinnes, bei unserem geschärften Gefühl und Auge für die „Natur“ und das „Natürliche“, das zeigen am besten die Riesenanstrengungen, die heute gemacht werden müssen, um eine Bühnenausstattung so echt als nur möglich und eine Szenerie so „natürlich“ wie die Natur erscheinen zu lassen. Alle diese Aufwendungen und Anstrengungen vergrößern aber nur das Uebel, das zu bekämpfen sie eigentlich bestimmt sind. Denn es ist klar, je mehr hier geschieht, desto mehr muß das, was geschieht, wieder den kritischen Sinn auf sich ziehen und die Aufmerksamkeit vom Eigentlichen, von der innerlichen Wirkung des dargestellten Vorganges abziehen. So entsteht von selbst für den heutigen Regisseur die ganz unsinnige Notwendigkeit, die Umgebung, das „Milieu“, in dem das Stück spielt, zur Hauptsache und zu seiner Hauptsorge zu machen. Nun steht der Regisseur hier vor einer Aufgabe, die er auch beim besten Willen und unter Aufwendung seiner vollsten Aufmerksamkeit und seiner gesamten Kraft immer nur sehr unvollkommen wird erfüllen können. Die Natur läßt sich eben durch künstliche Mittel nicht nachmachen. Je mehr man ihr nahe-zukommen scheint, um so mehr nimmt dieser Anschein unser Interesse und unsere „Bewunderung“ in Anspruch, so daß gerade das Entgegengesetzte geschieht, was man erreichen wollte: die Szenerie wird nicht unaufdringlicher, nebensächlicher, je mehr sie „überzeugt“. Nein, da sie uns zwingt, das Maß des Erreichten an der Natur fortwährend zu messen, zerstört sie gerade dadurch unfehlbar die „Illusion“ selbst, ja, je vollkommener sie eigentlich werden müßte, um so weniger kann sie entstehen. Daß so die Hälfte unserer Aufmerksamkeit und Rezeptionskraft bereits zwecklos absorbiert wird durch die heute für notwendig gehaltene „Ausstattung“ eines Dichtwerkes, ist klar. Wir haben für es selbst kaum noch unsere halbe Aufnahmefähigkeit zur Verfügung. Aber auch weiterhin werden wir enttäuscht, müssen wir enttäuscht werden. Denn die heutige „Illusionsbühne“ kompromittiert fortgesetzt den Darsteller und nötigt ihm Rücksichten auf, die er auf die „Szenerie“ nehmen muß. Er darf nämlich gar nichts tun, auch wenn es seine Aufgabe sonst verlangte, was die „Illusion“ des Zuschauers über die „Natürlichkeit“ des ganzen Bühnenbildes stören könnte, und er muß vieles tun, was seiner eigentlichen Aufgabe widerstrebt, nur weil es geeignet ist, diese „Illusion“ zu fördern. Damit wird der Schauspieler

wiederum um seine Konzentration gebracht, seine Aufmerksamkeit wird auf Nebensachen abgelenkt. Er wird fremden Einflüssen unterworfen. Für seine eigentliche Aufgabe reicht die noch übrigbleibende Kraft nicht aus, er kann den Anforderungen der Szenerie gegenüber seine künstlerische Aufgabe nicht rücksichtslos durchsetzen. Es ist kein Wunder, daß auch der Darsteller dadurch um seine intensive Wirkung auf den Theaterbesucher gebracht wird. Damit verliert sich das Interesse für das Theater überhaupt. Das Ergebnis aller dieser Tatsachen kann man an unseren heutigen Bühnen mit Staunen und Beschämung erblicken. Weil das Theater nicht mehr imstande ist, seine künstlerische Aufgabe zu erfüllen und das Publikum kühl und kalt läßt, müssen zur Anlockung immer unkünstlerischere und bedenklichere Mittel aufgewendet werden. So wird das Theater zum Panorama, zum Panoptikum, zum Zirkus herabgewürdigt, Sensationen und Ausstattungsplunder werden die Anziehungsmittel.

Was verlangt das Publikum aber vom Theater? Es will Komödien spielen sehen! Es will gezwungen werden oder wenigstens die Möglichkeit haben, „mitzuspielen“. Denn daß das Komödien spielen ein intensiver und geheimnisvoller Genuß ist, fühlt es. Sieht es doch, daß er die Menschen, die ihn kennen, völlig berückt und nicht wieder losläßt. Der geheime und so oft gefährliche Reiz des Theaters ist eben das „Komödien spielen“, das Leben in einem fremden Leben. Und wenn man wieder gute Theater haben will und ein anhängliches Theaterpublikum, so bleibt den Schauspielern und unseren Theaterdirektoren nichts anderes übrig, als ihren Zuschauern wieder die Möglichkeit zu geben „mitzutun“, und so innerlich das Lustempfinden des Darstellers zu teilen, denn aus diesem Grunde allein besucht man Theater; aus dieser Notwendigkeit allein wurde das Theater geboren; dies Bedürfnis zu erfüllen, dazu wurde es erfunden.

Eine gründliche Theaterreform wird also heute damit anfangen müssen, die objektivierende „Guckkastenbühne“ und die zerstreue „Illusionsbühne“ aus dem Theater wieder zu entfernen. Es ist dabei selbstverständlich, daß eine solche Reform kein Rückwärts bedeuten kann. Wir wollen nicht zurück: es gilt nur, die reine Form des Theaters und seine künstlerische Wirkung für uns zurückzuerobieren, und damit werden wir vorwärts kommen. Denn wir müssen ein Theater für unseren Geschmack und unsere Bedürfnisse haben, und können keines brauchen in der Art, wie es vielleicht in früheren Zeiten, wenn auch in voller Reinheit und Wirksamkeit, bestanden hat. Auch die idealste Rekonstruktion würde nur ein kulturhistorisches Interesse haben und keinen lebendigen und lebensfähigen Kulturfaktor für unsere Zeit bilden können. Wir werden also auch ohne „Guckkasten-“ und „Illusionsbühne“ ein künstlerisches Theater haben; weil wir es haben müssen.

Ausdruck und Stimmung

Es scheint, als wenn unsere heutigen Bühnenleiter die Berechtigung für den Abweg, den sie alle wandeln, aus der Verdeutschung ableiten, die man dem Worte „Theater“ hat angedeihen lassen durch das Wort „Schaubühne“. In der Tat geht man heute ausschließlich ins Theater, um zu schauen. Man genießt das Schauspiel nur noch durchs Auge. Der Akzent ist damit in der Vorstellung von selbst auf die Ausstattung und äußere „Aufmachung“ gefallen. Der Darsteller ist nicht mehr die Mitte, in der alle Fäden der Darstellung eng verknüpft ihren Ausgang finden und wieder zusammenlaufen müssen. Man schafft jetzt eine möglichst „natürlich“ erscheinende und dabei möglichst effektvolle Szenerie, die den Darsteller durch Farbe, Masse und Vielfältigkeit erdrückt oder durch die „Mängel“ der Dekorationen kompromittiert, die durch das intensive Streben nach naturalistischer Treue erst recht hervortreten. Diese Mängel sind es allein, die zu beseitigen unsere heutigen Bühnenreformatoren für ihre einzige Aufgabe halten. Denn es gilt heute für den selbstverständlichen Grundsatz, daß die „Illusion“ auf dem Theater die Hauptsache ist. Als Aufgabe gilt: alles

Illusionsstörende muß bis ins kleinste ängstlich vermieden und ausgemerzt werden; alles Illusionsfördernde muß mit den Mitteln der raffiniertesten Technik zur Ausführung gebracht werden. Vergebliche Arbeit! Der leiseste Windhauch, der eine Leinwand erzittern läßt, macht sie „illusorisch“. Wenn die Schauspielkunst wirklich etwas so Kompliziertes wäre, wie unsere heutige Theaterspielerei aus ihr gemacht hat und noch weiter zu machen bestrebt ist, so wäre in primitiveren Zeiten diese Kunst unmöglich gewesen. Jede Kunst ist aber immer etwas so Einfaches, daß sie gerade und vor allem naiven Existenzen leicht zugänglich ist. Jede Komplizierung führt von der Kunst hinweg: sie macht künstlich. Es ist auch klar, daß die berühmte „Illusion“, der heute die Kunstbestrebungen auf der Bühne ganz und gar gehören und „hörig“ sind, etwas sehr Künstliches und deshalb Unkünstlerisches ist. Das Unkünstlerische kann aber nicht der Endzweck des Theaters sein. Man hat die Stätte der Bühnenkunst eben heute bis zur Sinnwidrigkeit entstellt. Es kommt auch im „Theater“ nicht auf die „Illusion“ an, wie bei keiner Kunst, sondern auf den „Ausdruck“ und die „Ausdrucksformen“. Welchen Eindruck macht das auf der Bühne Ausgedrückte auf uns? Der „Eindruck“ durch den „Ausdruck“ ist der künstlerische Endzweck. Nicht unsere „Schaulust“ soll befriedigt, nicht unser Wissen bereichert, nicht unser kritischer Sinn angeregt und ausgebildet werden: nein, wir wollen ergriffen, erschüttert, beunruhigt, beruhigt, erheitert und belustigt sein. Unsere Seele soll sich ihrer Empfindungsmöglichkeiten genießend bewußt werden, wie der Schauspieler seiner Ausdrucksmöglichkeiten. Dadurch werden wir innerlich reicher, umfänglicher, lebensfähiger, „schöner“. Hier liegt die eminent künstlerische Aufgabe des Theaters.

Wenn nun so die Umgestaltung unseres heutigen Theaterwesens vorgenommen werden soll, müssen wir zu völlig neuen und vielleicht vorerst befremdenden Resultaten kommen. Wir werden das Fremde aber sehr bald als das einzig Mögliche empfinden lernen. Es muß Grundsatz werden: nur das hat auf der Bühne ein Daseinsrecht, was dem „Ausdruck“ dient und „Ausdrucksform“ ist. Alles, was dem Ausdruck nicht dient, was davon abhalten könnte, uns ihm völlig hinzugeben, muß unbarmherzig verbannt werden. Alles, was uns dem Ausdruck zu unterwerfen geeignet ist, muß herangezogen werden.

Ueber welche Ausdrucksmittel verfügt die Bühnenkunst? Ihre Kunstmittel sind: menschliche Stimme und Gebärde, Linie, Form, Farbe, Licht und Bewegung. Alle diese Mittel sprechen, wenn sie nur dem Ausdruck dienstbar gemacht werden, wenn sie „ausdrücken“, direkt zu unseren Instinkten, mit Ausnahme des Sprachinhaltes, des Wortes. Das Wort „schildert“, es wendet sich an unser Verständnis, an unsere logische Hirn betätigung; es drückt nicht aus. Es reguliert aber aus der Vision des Dichters heraus das Inerscheinungtreten der Ausdrucksmittel. Aus dem eben Gesagten erhellt von selbst, daß der Schwerpunkt der szenischen Darstellung auf dem „Darsteller“ liegt und liegen muß. Er vermittelt uns den Sprachsinn, die Klangfarbe und das Tempo der Sprachlautreihen, er enthüllt uns im Wort, in Gebärde und Handlung sein Inneres: seine Seele „lebt“ vor uns. Sie will und soll uns mitreißen dadurch, daß sie sich „teilt“, wie eine faszinierende Melodie oder ein starker Rhythmus; denn die Schauspielkunst ist aus dem Tanze geboren worden, durch die Pantomime in ihrer Entwicklung weitergegangen, bis das Dichterwort hinzutrat, und dadurch das Drama entstand. In den Ausdrucksfähigkeiten des Schauspielers „tanzt“ seine Seele.

Der unbestimmte Untergrund nun, von dem sich in wirksamer Weise der bestimmte momentane Ausdruck jeweilig abhebt, ist der „latente“ Ausdruck der einzelnen Szene oder des ganzen Stückes: die „Stimmung“. Ohne Stimmung zerfällt auch die ausdrucksvollste Vorstellung in tausend Einzelheiten. Von der Stimmung her müssen die Ausdrucksstärken sämtlich abgestimmt werden, damit sie in organischen Zusammenhang treten und eine Kette engverbundener Einzelheiten bilden, die, in bestimmtem Rhythmus wechselnd, auch ihrer Gesamtwirkung sicher sind. Das Ge-

Geheimnis der Stimmung ist damit gekennzeichnet. Es läßt sich nicht handwerksmäßig zergliedern, es kann nur von angeborener Begabung empfunden und gelöst werden. Soll das Theater also seinem ursprünglichen künstlerischen Zwecke wieder zurückgewonnen werden, muß vor allen Dingen wieder Stimmung und Ausdruck zur Herrschaft gelangen. Dazu gehört, daß man das Theater in die Hände eines schaffenden Künstlers legt, der über ein völlig ausgebildetes Auge wie über ein völlig ausgebildetes Ohr verfügt. Das ist der „handwerksmäßig“ wesentliche Teil seiner Begabung. Der zweite, noch wichtigere Teil aber ist der „künstlerisch“ nötige: schöpferische Phantasie, Geschmack und eine ungeheure Wandlungsfähigkeit. Es ist unmöglich, ein Dichtwerk auf der Bühne darzustellen, wenn es nicht erst im Hirn des Regisseurs seine „Auferstehung“ gefeiert hat. Er muß dem Dichtwerk erst Odem einhauchen, „seinen“ Odem, damit es lebendig wird. Es ist ein unkünstlerischer Unsinn, wenn sich Schauspieler irgendwelche Selbständigkeit dem Regisseur gegenüber wahren wollen. Denn eben das Geheimnis der Gesamtwirkung, des „Lebens“ macht es unbedingt nötig, daß die Offenbarung im Hirn des Regisseurs sich auf der Bühne rücksichtslos bis in die kleinsten Einzelheiten durchsetzt. Aus einer Wurzel muß Leben organisch emporwachsen. Es sollte zum Ehrgeiz jedes Schauspielers werden, die größte Anpassungsfähigkeit und das feinste Verständnis für die Anregungen, die er vom Regisseur erhält, zu beweisen. Die „Individualität“ des Schauspielers bleibt trotzdem gewahrt: sie offenbart sich in den Ausdrucksmöglichkeiten und in den Ausdrucksstärken, über die er verfügt, in der Lebendigkeit und Ueberzeugungskraft seiner Ausdrucksmittel; sie zeigt sich schließlich in seiner Verwandlungs- und Charakterisierungsfähigkeit. Es bedeutet eine Blamage und einen Einwand gegen die Intelligenz des Schauspielers, wenn er mit dem Regisseur anfängt zu debattieren und eigene Meinungen und Anschauungen geltend zu machen, denn das ist das sicherste Zeichen dafür, daß der Schauspieler weder in seine Kunst, noch in die des Theaters die nötige Einsicht besitzt. „Seine“ Auffassung hat ja mit der Aufführung gar nichts zu tun, sondern nur sein „Können“. Heute setzt jeder Schauspieler, (und die bedeutendsten am meisten) seinen Stolz und seinen Ehrgeiz hinein, sich gegen den Regisseur geltend zu machen. Das heißt absichtlich das Zustandekommen eines geschlossenen Kunstwerkes verhindern! Ist das die Aufgabe, ist das ein Ruhm für den Darsteller? Höchstens ein kleinlicher Triumph für seine Eitelkeit, der sich zuerst an ihm selbst rächt. Denn die Folgen sind die unbefriedigenden Vorstellungen unserer heutigen Theater, in denen es weder „Einheitlichkeit“ noch einen packenden Gesamteindruck gibt; wie kann da eine durchgreifende Stimmung über das Publikum Gewalt gewinnen?

Das Komödienspielen

Das Komödienspielen ist „die“ Kunst, die heute, am meisten höchst „unkünstlerisch“ ausgeübt wird. Das kommt daher, daß in dieser Kunst der „Künstler“ zugleich sein eigenes „Kunstmittel“ ist. Dadurch wird seine Persönlichkeit als solche in einem gefährlichen, für ihn, den Künstler gefährlichen Kontakt mit den Kunstgenießern, mit dem Publikum gebracht, dessen Beifall oder Mißfall sich während seiner Kunstbetätigung oft in demonstrativer Weise geltend macht. Die daraus resultierende, ungemessene Steigerung der Eitelkeit und persönlichen Empfindlichkeit des Schauspielers läßt infolgedessen seine Kunst sehr leicht fremden Einflüssen zugänglich werden. Nicht nur, daß der Beifall leicht das Wesentliche, das „Ziel“ wird, das der Schauspieler für allein erreichenswert hält, auch die Furcht zu mißfallen ist geeignet, auf Abwege zu drängen. Erliegt der Schauspieler aber diesen Einflüssen, so ist er für die „Kunst“ verloren; denn der dirigierende Faktor, der beherrschende Trieb in ihm wird dann das Haschen nach der Gunst der Zuschauer an Stelle des Strebens nach künstlerischer Vollendung. Er gerät damit in eine verderbliche Abhängigkeit vom Geschmack und Bildungsgrad seines Publikums, das er anstatt zu „beherrschen“, „bedient“. Die

Verächtlichkeit dieser Rolle aber wird vom Publikum ebenso sehr empfunden, wie sie den Komödianten innerlich demütigt. Die Komödianten galten lange Zeit nicht nur für „unehrlich“, sie waren auch „unehrlich“. Diese mittelalterlichen Zustände sind heute überall da noch nicht überwunden (und müssen ewig wiederkehren), wo es dem Schauspieler nicht gelingt, der drohenden Sklavenskette, die ihm seine Eitelkeit schmiedet, zu entgehen und sich die Freiheit in seiner Kunst und für seine Kunst zu erhalten oder zurückzuerobern. Der Schauspieler darf nichts, gar nichts tun in Rücksicht auf das Publikum; für einen Schauspieler, der sich als Künstler fühlt, existiert das Publikum nicht. Das Publikum nämlich, vor dem er gerade seine Kunst zeigt. Der Begriff „Publikum“ behält natürlich auch für ihn dieselbe Bedeutung, die er für jeden Künstler hat: im Zuschauer will jeder Künstler seinen Schaffensgenuß perpetuieren; in ihm will er ein Echo finden für seine Ekstasen, über seine Mitmenschen treibt es ihn, Macht zu gewinnen und Macht zu üben. Das ist die Aufgabe seiner Kunst, die er um so besser erfüllen kann, je mehr er wirklich „Künstler“ bleibt, und die er um so schlechter erfüllen wird, je mehr er sie um jeden Preis erfüllen will. Auch in seinem Falle wirkt die merkliche „Absicht“ auf bessere und empfänglichere Zuschauer nur verstimmend. Darum ist das erste, was der Schauspieler mit aller Kraft bekämpfen muß, seine persönliche Eitelkeit. Sie ist sein schlimmster Feind, weil sie „kunstwidrig“ ist. In unserer Zeit des Uebermenschen-dünkels und Personenkultes wuchert das Unkraut Eitelkeit in entsetzlicher Dichte.

Aber auch die besten Schauspielkünstler unserer Zeit sind weit entfernt, ihre eigentliche künstlerische Aufgabe unbeeinflusst und unverrückt ins Auge zu fassen, nämlich künstlerische Lebensgestaltung. Die Lebensgestaltung erschöpft sich nicht, wie die meisten Schauspieler auch heute noch zu glauben scheinen, in der angemessenen Wiedergabe der Worte, die der Dichter der gerade darzustellenden Figur in den Mund gelegt hat. Auf den meisten und größten Bühnen aber steht auch heute noch das auswendig gelernte Wort in der Darstellung in peinlicher Weise an der auffälligsten Stelle. Selten oder nie hat man den Eindruck, daß die Menschen, die „Individualitäten“ vor uns „leben“, fühlen und denken und aus dem augenblicklichen Zustand ihres Innern heraus gerade eben erst das Wort gebären, das aus ihnen hervorbricht. Immer hat man das fatale Gefühl, daß der Schauspieler schon weiß, was er in der nächsten Sekunde sprechen wird. Noch schlimmer: daß er es nicht nur weiß, also überlegt hat, sondern „auswendig“ weiß, also es „gelernt“ hat. Das ist natürlich der Tod jeder Glaubwürdigkeit und Wirkung lebendigen Seins. Man nenne mir aber eine deutsche Bühne, in der dieser im künstlerischen Sinne eigentlich ganz undenkbare Uebelstand schon abgestellt wäre. Solange man die Gedächtnisarbeit dem Schauspieler auch nur im entferntesten anmerkt, kann von einer Schauspielkunst noch nicht im geringsten die Rede sein. Diese kann erst einsetzen, wenn dem Spieler nicht nur das Wort, sondern auch die ganze „Seele“ der gerade darzustellenden Individualität, ihr Wollen, Fühlen und Denken in „Fleisch und Blut“ übergegangen ist. Für den Zuschauer und die Schauspielkunst ist das das Wesentlichste, was die darzustellenden Charaktere vor unseren Augen als ihr individuelles Leben „ausleben“, tun, zeigen, merken lassen.

Eine „Menschendarstellung“ in streng künstlerischem Sinne wird erst möglich sein, wenn der Darsteller alles Gewicht seines Könnens auf den „Ausdruck“ legt. Im „Ausdruck“ wird das innere Leben sichtbar: es kommt zur „Darstellung“. Daß die meisten Schauspieler auch diese Selbstverständlichkeit zu vergessen scheinen, zeigt die Ausdrucksärmlichkeit und -schwäche auf unseren heutigen Bühnen. Die meisten unserer Schauspieler kommen mit einem Dutzend Gebärdenvarianten und Betonungsnuancen aus, und Kraft und Enthusiasmus zeigen sie nur im Stimmaufwand. Sie sind als Künstler nicht ausdrucksfähiger und ausdrucksvoller wie als Privatmenschen. Die Folge davon ist, daß ihre spärlichen Mittel gerade ausreichen, „eine“ Figur zu spielen. Diese „eine“ Figur (man nennt das „Sichselbstspielen“: falsch und unkünst-

lerisch genug!) spielen sie dann in unendlichen Wiederholungen in jedem Kostüm. Die verschiedenen Rollen bedeuten ihnen nicht mehr, als „andere“ Worte und eine „anders“ geartete Mischung und Reihenfolge ihrer spärlichen Ausdrucksmittel. Diese „Persönlichkeiten“ (man nennt sie auch „Temperamentsschauspieler“), diese Erbärmlichkeiten und Talentlosigkeiten beherrschen heute die deutsche Bühne. Künstler, die über eine gewisse Vielfältigkeit der technischen Mittel verfügen, wirken heute wie gottähnliche Genies. Und doch ist die Vielfältigkeit und der Reichtum an technischen Mitteln etwas durch Fleiß Erreichbares, falls der Schauspieler etwas Verstand und Ausdauer besitzt. Das hat durchaus noch nichts mit der eigentlichen schauspielerischen Begabung zu tun, die nicht in der „Differenzierungsfähigkeit“ des Schauspielers, sondern in seiner „Ausdrucksfähigkeit“, in seiner „Kraft“ besteht. Die angeborene lebensschaffende „Kraft“ ist das Ausschlaggebende bei Bewertung schauspielerischer Begabung, die eben als solche ihre Grenzen hat. Alles andere kann mehr oder weniger erworben werden. Einsichtigen ist es längst kein Geheimnis mehr, daß unsere Bühnenkunst fast ausschließlich mit Künstlern bestritten wird, die eine zu geringe Ausbildung besitzen und zu wenig gelernt haben. Ueber diese Grundmängel kann auch die größte Routine später nicht mehr hinweghelfen und hinwegtäuschen. Die ganz unrationelle und unpädagogische Art unserer Schauspielerziehung trägt die Hauptschuld daran. Eine Reform der Schauspielkunst wird also mit einer Reform der Schauspielerziehung und Schauspielerausbildung anfangen müssen.

Szene und Szenenwechsel

Das heutige Bühnenbild besteht für den Zuschauer in einem durch einen Wandausschnitt begrenzten Raum, dessen starre Einförmigkeit in der Begrenzung man heute dadurch zu brechen gesucht hat, daß man den oberen Abschluß (teilweise auch die seitlichen Abschlüsse der Proszeniumwände) in einem gewissen Grade beweglich machte. Dadurch wird es möglich, das Format der Bühnenöffnung etwas zu variieren, es niedriger oder höher zu machen. Wirklich schöne Effekte, wie sie das hohe Format des Bühnenbildes ergibt, sind aber heute aus dem Grunde nicht erreichbar, weil eine zu hohe Bühnenöffnung den Zuschauern von den ersten bis in die mittleren Parkettreihen hinein unvermeidlich den Einblick in den Schnürboden freigeben würde.

Ist die ewige Gleichförmigkeit der Bühnenöffnung schon etwas sehr Lästiges und künstlerisch Behinderndes, so ist bei unserer jetzigen Bühne doch die geringe räumliche Wandlungs- und Ausnutzungsfähigkeit das Schlimmste. Szenische Veränderungen, vorzüglich wenn sie schnell vonstatten gehen sollen, erfordern die Inanspruchnahme eines so raffinierten und gewaltigen technischen Apparates, daß man den Gedanken, in dieser Richtung Fortschritte zu machen, beinahe aufgegeben hat. Man glaubt, zu primitiveren Zuständen zurückgreifen zu müssen, um dieses Uebels Herr zu werden. Eine Zeitlang schien es zwar, als ob die „Drehbühne“ allen berechtigten Ansprüchen genügen könnte, die Drehbühne, die die Möglichkeit gibt, in unglaublich kurzer Zeit und ohne jede besondere Mühe auch die schwierigsten szenischen Wechsel herbeizuführen. Es hat sich aber erwiesen, daß gerade die Drehbühne eine viel größere Einförmigkeit hervorruft (trotz der Abwechslung, die sie zu bieten scheint), als die gewöhnliche Bühne. Ein Szenenwechsel auf der gewöhnlichen Bühne erfordert zwar verhältnismäßig viel Zeit, Geistesgegenwart und Arbeitsaufwand (weil er während der Vorstellungspausen mit größter Beschleunigung vonstatten gehen muß), er ist aber wenigstens unbegrenzt in der Ausnutzung des Raumes. Man kann die Szenerie gerade, schief, rund, tief, breit aufbauen, kurz, ganz so, wie es paßt. Diese Möglichkeit bietet die Drehbühne nicht, im Gegenteil, sie vernichtet diese Möglichkeit. Die Ersparnis an Zeit, Arbeitsleistung und Aufmerksamkeit, die das Aufbauen der Szenerie auf der Drehbühne herbeiführt (der Aufbau

geschieht meist schon vor oder während der Aufführung), wird bei weitem weit gemacht durch die Gleichmäßigkeit, die der Raumgestaltung auf der Drehbühne aufgezwungen wird. Auf der Drehbühne muß die Szene stets auf den Kreischnitt gesetzt werden, der eben vor der Bühnenöffnung liegt. Natürlich verengt sich dieser Kreischnitt nach der Mitte der Drehbühne, so daß jedes Bühnenbild den gleichen und in seiner fortwährenden Wiederkehr ermüdenden Anblick bietet: einen Raum oder eine Szenerie, die vorn nach dem Zuschauer hin ihre breiteste Seite hat und sich nach hinten gleichmäßig verengt, so daß von selbst der Mittelpunkt des Bühnenbildes auch immer zum hervorgehobenen „betonten“ Hauptschauplatz der Handlung wird. Die Drehbühne übt nun dadurch, daß sich auf ihr gewöhnlich sechs derartige Szenerien aufbauen lassen, einen verhängnisvollen Einfluß auf die dramaturgische Bearbeitung der aufzuführenden Stücke aus. Sechs Szenerien sind da und müssen ausreichen oder, wenn die Beschränkung nicht so zwingend ist, müssen doch die wenigen Möglichkeiten der Drehbühne in der szenischen Anordnung ausschlaggebend beachtet werden. So wird die Drehbühne für das Stück, für den Regisseur zu einer gefährlichen Schablone, die seine Raumphantasie verkümmern lassen muß. Diese Uebelstände lassen die Drehbühne für eine wirkliche Neugestaltung der Szene nicht mehr in Betracht kommen. Sie kann stellenweise den Szenewechsel sehr flüssig gestalten. Man darf sich aber, um ihre Nachteile zu vermeiden, in keiner Weise an sie binden müssen. Eigentliche Vorteile bietet sie nur der „Illusionsbühne“, der sie die Möglichkeit gibt, plastische Versatzstücke an Stelle gemalter Kulissen in reichem Maße zu verwenden.

Diese Erfahrungen haben unsere Bühnenreformatoren veranlaßt, zurückzugreifen, in dem Glauben, daß die Szene wandlungsfähiger zu machen sei durch die Aufnahme einer dreiteiligen Bühne. Sie rekonstruieren damit die Shakespearebühne. Es ist auch nicht zu leugnen, daß durch diese Vervielfältigung des Schauplatzes die Möglichkeit des Szenewechsels sich sehr vereinfacht und vervielfältigt. Dennoch sind gegen drei hintereinander liegende Szenen, die schematisch je nach den technischen Anforderungen der gerade notwendigen Szenerie benutzt werden sollen, die schwerwiegendsten künstlerischen Einwände zu erheben. Die Raumausnutzung wird auch hier an eine gewisse Schablone gebunden, zudem ist es absolut nicht gleichgültig, ob eine Szene ganz im Vordergrund, im Mittelgrund oder im Hintergrund der Bühne gespielt wird. Das Spiel im Hintergrund, Mittelgrund oder Vordergrund ist in seiner Wirkung auf den Zuschauer grundverschieden. Die psychische Wirkung der Entfernung oder Näherung des Spieles dem Zuschauer gegenüber ist so unterschiedlich und deshalb so unentbehrlich, daß sie für jede Szene dem Regisseur und den Darstellern zur Verfügung stehen muß. Je intensiver und intimer die Wirkung des jeweiligen szenischen Ausdrucks sein soll, desto näher muß der Darsteller dem Zuschauer gerückt werden. Wenn wir in das Innere der handelnden Personen Einblicke tun sollen, muß die Entfernung zwischen uns und ihnen auf ein Minimum reduziert werden, während nüchterne Vorgänge und bloße Handlungen, Aufzüge, Tumulte, Bewegungen, kurz, alles das, was sich mehr für das Auge des Zuschauers geltend macht, in den Hintergrund der Bühne verlegt werden muß. Das Auge verlangt „Distanzen“. Man sieht schon, daß mit der geschickten Ausdehnung oder Verringerung der Entfernungen zwischen Spieler und Publikum ein eminentes Ausdrucksmittel für den Bühnenkünstler gegeben ist, dessen er sich nicht berauben lassen darf, wenn er eine Szene ihrem Ausdrucksgehalt nach vollständig ausschöpfen will und das ganze Dichtwerk in künstlerisch aufgebauter Steigerung und fein berechneter Gliederung bis zu seiner Höhe entwickeln soll. Der Regisseur muß absolut freie Hand haben, das Spiel dahin zu verlegen, wo er es dem Ausdruck gemäß haben muß. Aus diesem Grunde scheint auch die in drei Szenen geteilte Bühne eine schwere Beeinträchtigung möglicher Differenzierungen und die Festlegung eines Schemas zu sein, das in seiner rein technischen Begründung und äußerlichen Begrenzung unkünstlerisch ist. Die

Bühne muß eine Einheit sein, ungeteilt und ohne bestimmte a priori Begrenzungen in ihrer Benutzung. Die Experimente, die man mit der dreiteiligen und der Shakespearebühne gemacht hat, haben auch zu keinem befriedigenden Resultat geführt.

Das kommt hauptsächlich daher, daß die dreiteilige Bühne vom heutigen „Illusionstheater“ wegführt und die Entstehung der „Illusion“ erschwert, ja unmöglich macht. Wir kommen mit der dreiteiligen Bühne eben auf primitivere Aufführungsformen zurück, die deshalb nicht befriedigen, weil sie weder zu einem überzeugenden Stil führen, noch die Aufgaben der heute herrschenden „Illusionsbühne“ erfüllen können. Manchem mag zwar die primitivere Form der ganzen Szenenführung, die durch Benutzung der dreiteiligen Bühne erzwungen wird, als eine Art Stil erscheinen; das ist aber eine Täuschung. Rückkehr zu früheren Entwicklungsformen mag leicht wie eine Vereinfachung und Stilisierung aussehen, ist es aber keineswegs. Hier wirkt die Tatsache irreführend, daß Shakespeare für eine derartig gestaltete Bühne schrieb — und sie sich daher für Shakespeareaufführungen sehr zu eignen scheint. Scheint. Denn daß eine wirklich historisch „echte“ Shakespeareaufführung uns irgendwie befriedigen würde, ist ganz ausgeschlossen. Wir können unsere Phantasie, unseren Geschmack und unsere Kritik nicht auf die Anschauungsweise des Publikums von damals umstellen. Für moderne Stücke, selbst für unsere Klassiker schon, würde die Shakespearebühne aber eine willkürliche äußerliche Inszenierungsschablone bedeuten, nach der man den aufzuführenden Stücken Gewalt antun müßte. Für das moderne Drama aber ist diese Bühne ganz und gar unbrauchbar.

Zu einer reicheren Ausgestaltung der Szene, zu größeren Möglichkeiten der Raumbenutzung, zu leichter Beweglichkeit des Szenewechsels und zu der dringend nötigen Freiheit in Benutzung all dieser Faktoren wird man erst gelangen können, wenn man sich von der „Illusionsbühne“ und der Illusion ihrer Unerstlichkeit vollständig befreit hat. Damit wird die Reform des Proszeniumsabschnittes („Guckkastenbühne“) Hand in Hand gehen müssen. Durch Herstellung der engen Verbindung zwischen Zuschauerraum und Bühne wird sich schließlich von selbst die Gelegenheit bieten, in all diesen Fragen zu befriedigenden Resultaten zu gelangen.

Die Dekorationsmalerei

Den radikalsten Schritt vorwärts auf der Bahn der Theaterreform wird man damit tun, daß man sich endlich entschließt, die Dekorationsmalerei von der Bühne gänzlich zu verbannen, was aus künstlerischen Gründen längst hätte geschehen müssen. Damit wird der Hauptträger der heutigen „Illusionsbühne“ gestürzt sein. Man wird dann nicht mehr in der Lage sein, die Illusion „Natur“ und „Natürlichkeit“ hervorzurufen, man wird dann gezwungen sein, die Natur künstlerisch zu übertragen und sie nicht mehr vortäuschen können. Damit kommt man bei Inszenierung von Aufführungen in die Bahnen künstlerischer Ausgestaltung zurück. Das Prinzip, daß alles auf der Bühne wirklich sein muß, daß nichts Täuschung sein darf, wird wieder zur Herrschaft gelangen. Nur so ist die Möglichkeit wiedergegeben, den Schauspieler, der doch auch wirklich ist, mit seiner Umgebung organisch zu verbinden. „Wirklich-sein“ heißt im künstlerischen Sinne „Nichts-seinwollen“, was man nicht „ist“. Wo die Dekorationsmalerei sich diesem ästhetischen Grundgesetz fügt, ist sie als Kunst auch auf der Bühne verwendbar: wenn sie nämlich nichts wird sein wollen, als „Malerei“, als „gemalt“. Sie darf sich aber nicht mehr unterfangen, Himmel und Erde, Feld, Wald und Wiese, Vordergrund und Fernsicht sein zu wollen. Die schwerwiegenden Bedenken in künstlerischer Beziehung gegen die bisherige Verwendung der Dekorationsmalerei werden noch übertroffen durch die augenfälligen praktischen Unzulänglichkeiten, die in jeder Vorstellung sich offenbaren und oft genug nicht nur die „Illusion“, sondern die ganze

Aufführung gefährden. Eine unauffällige Verbindung zwischen dem „Bühnenboden“ und den gemalten Illusionen ist eben unmöglich und trotz aller Experimenten und raffinierten Versuchen auf diesem Gebiete noch nie erreicht worden. Ebenso wenig ist es jemals gelungen, zu einem befriedigenden Abschluß oberhalb der Szene zu gelangen. Selbst in unseren modernsten Theatern spielen die Soffitten ihre alte schmähliche Rolle weiter. Sie haben nämlich die absolut überflüssige und unkünstlerische Aufgabe, den Schnürboden zu verdecken, der eine natürliche Folgeerscheinung der heutigen Dekorationsmalerei ist. Mit dem Verschwinden der Dekorationsmalerei wird auch der „Schnürboden“ sein Ende finden. Wie nötig das ist, wie künstlerisch unnatürlich sich dieses räumliche Ungeheuer überall geltend macht, zeigt sich schon in der architektonischen Ausgestaltung des Theaterbaues, wo der Schnürboden für sich eine alles beherrschende Form verlangt, obgleich er in dem Organismus des Theaters nichts ist, als ein häßlicher, abnormer und völlig entbehrlicher Auswuchs. Die Entfernung der Dekorationsmalerei wird aber noch ganz andere Uebelstände in unserem Theater beseitigen und solche Wege künstlerischer Ausgestaltung eröffnen, daß man sich heute davon gar keine rechte Vorstellung macht. Schon in der Beleuchtungsfrage muß die Entfernung der Dekorationsmalerei eine Revolution hervorrufen. Heute dient das Licht hauptsächlich dazu, den Bühnenraum so zu beleuchten, daß man die gemalten Dekorationen gut sehen kann. Das steht in keinem Zusammenhang mit der jeweiligen Aufführung. Das Licht muß Knechtsdienste für die Dekorationsmalerei leisten, während es selbst als Beherrscher der Szenerie stimmung- und formgestaltend wirken könnte. Heute kann das Licht dieser eigentlichen und vornehmsten Aufgabe nur in beschränktester Weise gerecht werden, weil jede intimere, intensivere und charakteristische Lichtwirkung durch die allgemeine Beleuchtung der gemalten Dekorationen, die unentbehrlich ist, beeinträchtigt und aufgehoben wird. Jede Lichtwirkung und jede Beleuchtung auf der heutigen Bühne erscheint „theatermäßig“ und unwirklich, weil sich die beiden Beleuchtungsweisen „Lichtwirkung“ und „Kulissenbeleuchtung“ fortgesetzt widersprechen und durch diesen inneren Widerspruch ihre Unwahrhaftigkeit und Unwirklichkeit hervorheben. Da das Licht aber zu den stärksten Ausdrucksmitteln und den schlechthin „wirklichen“ der Bühnenkunst gehört, ist es unter allen Umständen nötig, daß dem Licht zu seiner vollen Kraft und Wirksamkeit verholfen wird. Das geschieht am radikalsten, wenn man die Dekorationsmalerei aus der Szenerie entfernt. Die Wirksamkeit des Lichts an sich ist auf der Bühne beinahe noch nicht erprobt worden und konnte aus den dargelegten Gründen nicht erprobt werden. Wir wissen also noch gar nicht, was für Wunder eine künstlerisch einheitliche Verwendung dieses Ausdrucksmittels vollbringen kann. Ersatz für die verbannte Dekorationsmalerei wird die „Körperlichkeit“, die „Plastik“, die bedeutungsvolle „Form“, die auch „wirklich“ ist, leisten. Da darf man sich aber nicht mit dem heute beliebten Kompromiß begnügen, naturalistisch bemalte Körperlichkeit und auf wirkliche Plastik noch aufgemalte Körperlichkeit zu verwenden. Das ist heute Mode, heißt aber nichtsdestoweniger den Unsinn auf die Spitze treiben. Es ist selbstverständlich, daß jede Körperlichkeit, die in Erscheinung treten soll, wirklich plastisch vorhanden sein muß, damit sie durch die Beleuchtung sichtbar werden kann. Denn das Licht wirkt erst auf der Körperlichkeit gestaltend, indem es alle Flächennuancen lebendig macht und durch die Schlagschatten die Körper und die Form individualisiert. Es darf also auch nicht in Einzelheiten getäuscht werden, die „Täuschung“ muß gründlich und endgültig aus der Bühnenkunst verschwinden.

Schluß folgt