

Goethe  
und die moderne Bühne

von

Antal Németh

Dr. Anton Németh ist im Jahre 1903 in Budapest geboren. Er hat auf der Budapester und Berliner Universität studiert. Seine Doktor-Dissertation: „Grundriß der Aesthetik des Theaters“ (1929) gab eine ganz neue Interpretation über das Wesen der Schauspielkunst. Németh hat außerdem über 100 Studien und Kritiken über Bühnen- und dramaturgische Fragen in ungarische Zeitschriften geschrieben. Er ist u. a. Redakteur des in der Fachliteratur bisher allein stehenden „Theater Lexikons“ (Szinházi Lexikon, 1930.), welches auf 1100 Lexikonseiten mit mehreren Hundert Illustrationen die Theatergeschichte aller Zeiten und aller Nationen umfaßt. Vom Jahre 1929 bis 1931 war Dr. Németh Oberspielleiter des Städtischen Theaters in Szeged, als solcher hat er 50 Vorstellungen inszeniert, hauptsächlich im in Ungarn bisher unbekanntem antinaturalistischen Stil. Von seinen bahnbrechenden Inszenierungen sind zu erwähnen: „Hannele“ mit stilisierten Masken und Traumprojektionen in den Traumszenen, der „Barbier von Sevilla“ auf stilisierter Podium-Bühne im Stile der „Commedia dell'arte“ und „Fidelio“ als szeniertes Oratorium, mit symbolischen Lichtprojektionen und in einem unveränderten, abstrakten architektonischen Rahmen. Das kgl. ungarische Ministerium für Kultus und Unterricht hat Dr. Németh im Herbst 1931 auf ein Jahr zu Studienzwecken nach Deutschland entsandt.

## Goethe und die moderne Bühne.

„Ein Drama ist auf Papier noch nichts“ — sagte Goethe zu Eckermann. Wenn uns das bloße Lesen eines Dramas trotzdem ergötzt, so kommt das nur daher, daß wir es in unserer Phantasie zu einer Vorstellung ergänzen, wie der Leser einer Partitur die Musik mit den „Augen“ hört. „Es ist offenbar, daß in der Form der dramatischen Poesie, d. h. in der Vorstellung einer Handlung durch Gespräche ohne alle Erzählung die Anforderung des Theaters als ihrer notwendigen Ergänzung schon liegt. Wir geben zu, daß es dramatische Werke gibt, die von ihren Verfassern ursprünglich nicht für die Bühne bestimmt worden sind, die auch auf ihr keine sonderliche Wirkung machen würden, während sie sich vortrefflich lesen lassen. Ich bezweifle jedoch gar sehr, ob sie auf jemanden, der nie ein Schauspiel gesehen, auch keine Beschreibung davon gehört hätte, einen ebenso lebendigen Eindruck machen würden als auf uns. Wir sind schon darauf geübt, beim Lesen dramatischer Werke uns die Aufführung hinzuzudenken“.<sup>1</sup>

Das Zusammentreffen des Dramas und des Theaters ist eines der alleraufregendsten Probleme, besonders dann, wenn die Zeit zwischen diese zwei für einander bestimmten Teile eine Schlucht gegraben hat. Die Aufgabe, wie man für die jeweilige gegenwärtige Bühne ein altes Bühnenwerk ins Leben rufen soll, taucht zuerst in der arischen Theaterkultur der Gegenwart auf. Auch das genialste Drama ist durch seinen Schöpfer an das Zeitalter gebunden, in dem es entstand, es ist verwachsen mit der Bühne, der Bühnentechnik und

<sup>1</sup> Aug. Wilh. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. I—II. Bonn u. Leipzig, 1923. — S. 17 ff.

überhaupt der ganzen theatralischen Kultur dieser Zeit. Das Theater lebt sein ununterbrochen-wechselndes und sich änderndes Chamäleon-Leben immer weiter, das zeitlose und unbewegliche dramatische Werk entfernt sich aber allmählich immer mehr und mehr von der fortstrebenden, ewig zeitgebundenen Bühne. Die Dramatiker des Altertums und des Mittelalters lebten in der damaligen Gegenwart und bestimmten ihre Werke für die zeitgenössische Bühne. Der Europäer, der seiner geschichtlichen Vergangenheit bewußt wurde, will seit der Renaissance die ganze große dramatische Ernte vergangener Zeiten in das Repertoire seines Theaters einfassen. In dem Maße, wie wir der Gegenwart zuschreiten, wächst das Heer der szenisch problematisch werdende Dramen in raschem Tempo. Shakespeares Werke wurden in zwei kurzen Jahrhunderten die aufregendsten und interessantesten Regie-Probleme für die bis in ihre Wurzeln veränderten Bühne. Man braucht nicht einmal ein Jahrhundert, es reicht oft ein einziges Menschenalter zu einem tiefgehenden Geschmackswechsel, der die lebendige Bühne vor die sich immer erneuernde und niemals endgültig lösbare Aufgabe des szenischen Neuerlebens und der optischen, akustischen und dynamischen Umwertung für das frühere dramatische Schaffen stellt.

Das Goethe-Jahr gab dem Verfasser dieser Zeilen die Anregung zu dem Versuch, die Hauptwerke des Dichters für die moderne Bühne zu erobern. Wir müssen offen eingestehen, daß Goethes Bühnenwerk in den vergangenen hundert Jahren in seiner szenischen Auffassung notwendigerweise jetzt schon veraltet ist. Das in allen Beziehungen veränderte heutige Publikum kann diese Dramen in dem überlieferten Rahmen in ihrem letzten Sinn nicht als die seinigen erleben. Die Entelecheia des zeitlosen Werkes muß in einem neuen lebendigen Kostüm erscheinen, wenn auch der heutige Mensch an dem mystischen Vorgang der theatralischen Neugeburt teilnehmen will. Außer Deutschland haben die Bühnenleiter sich nirgends auf der Welt systematisch bemüht, Goethes dramatische Werke für die jeweilige Gegenwarts-Bühne herüberzuretten. In Deutschland haben aber sogar die Neuinszenierungen eine Überlieferung, die die Auskristallisierung einer hundertjährigen organischen Stilentwicklung ist. Diese Überlieferungen hemmen bewußt oder unbewußt die Phantasie, beschränken Maß, Grad und Charakter der Neuerungen. Demgegenüber hat bei uns in Ungarn kein einziger aus-

ländischer Klassiker außer Shakespeare eine lebendige Bühnentradition, was in unserem Falle glücklicherweise Reinheit, Ungebundenheit und Hemmungslosigkeit für das Schaffen des Regisseurs bedeutet.

Bei der Ausarbeitung des Regiebuches als der Partitur der Vorstellung gibt es nur einen Ausgangspunkt: das Werk selbst, das Drama, aus dessen Struktur und Wesen notwendigerweise sämtliche szenische Erfordernisse entstehen. Die Regisseur-Einfälle dürfen nie a priori sein. Dem sich-selbstspielenden, mit seiner eigenen virtuoson Phantasie glänzenden Regisseur gegenüber glaube ich an den dramatisierenden Regisseur, der auf der jeweilig zeitgemäßen Bühne nicht die Aeufßerlichkeiten des Stückes, sondern dessen Seele zum Ausdruck bringt. Das Ergebnis dieses zum Wesen strebenden Regisseurwillens ist, daß er im Interesse des Werkes sich meistens dem Verfasser und dessen theatralischen Anschauungen gegenüber stellen muß. Und wenn es manchen so erschiene, daß in meinen Regieauffassungen antagoethische Momente vorhanden sind, so sollen sie durch die Absicht entschuldigt werden: „Gegen Goethe — für Goethe!“

\*

Die unten folgenden kurzen Angaben der Regieauffassung für die einzelnen Goethischen Dramen sind kurzgefasste und farblose Auszüge jener Aufführungs-Visionen, die in meiner Seele lebendig geworden sind. Glücklicherweise kam mir bei der Versinnlichung dieser Regisseur-Visionen ein genialer Mitarbeiter zu Hilfe, Kunstgewerbe-Professor Almos Jaschik. Jaschik ist der ungarische Emil Preetorius, einer der hervorragendsten ungarischen Künstler, der mit der Bühne am innigsten verbunden ist. Seine Entwürfe zu dem philosophischen Märchenspiel „Csongor und Tünde“<sup>2</sup> von Mihály Vörösmarty<sup>3</sup> und zu „Fidelio“<sup>4</sup> von Beethoven bahnen in der ungarländischen Geschichte der Bühnendekoration neue Wege. In seiner Kunstgewerbeschule lehrt er die Bühnenplastik und Bühnenmalerei mit größtem Erfolg. Er und eine

<sup>2</sup> Aufführung 21. Sept. 1929 im Stadttheater von Szeged.

<sup>3</sup> Mihály Vörösmarty (1800—1855) Lyriker, Epiker und Dramatiker, einer der grössten und umfassendsten Dichter der ungarischen Literatur, Führer der ungarischen Romantik, Neuschöpfer der ungarischen dichterischen Sprache.

<sup>4</sup> Aufführung 5. Febr. 1930 im Stadttheater von Szeged.

Reihe seiner begabtesten Schüler unternahmen es, die Regieideen in Entwürfen und Bühnenmodellen auszuarbeiten. 12 Bühnenmodelle und 100 Dekorations- und Kostümentwürfe sind das Ergebnis ihrer begeisterten Arbeit.<sup>5</sup> Die auf Grund dieser Entwürfe angefertigten Federzeichnungen illustrieren in diesem Heft, was man mit Worten nicht wiedergeben kann.

Unsere gemeinsame Arbeit hat zwei Hauptgesichtspunkte: erstens die Vollständigkeit des Dramas, ohne jedwedes Streichen oder Umarbeiten, als ob wir für ein ideales Publikum eines idealen Theaters spielten; zweitens keine Rücksichtnahme auf irgendwelche gegebene Bühnenform. Also keine Notlösungen, sondern Ideallösungen. Und wenn sich darunter auch solche Lösungen finden, die (wie z. B. Tasso) auch auf dem Podium eines Konzert-Saales zu realisieren sind, so bedeutet es nicht, daß hier unser Ziel die leichte Ausführung des szenischen Gedankens war. Nach meinem Glauben, Gefühl und meiner Überzeugung kann man im Falle des „Tasso“ mit einer komplizierten Bühnenform gar nichts anfangen. Demgegenüber zwangen mich die 56 Bilder des „Götz von Berlichingen“ und beide Teile des „Faust“ zur Konstruierung einer neuen, zusammengesetzten Bühnenform, die gegenwärtig kein Theater besitzt. Die Reihenfolge der Stücke habe ich nach bühnentechnischen Gesichtspunkten geordnet. Das erste Stück ist „Tasso“, dem folgt „Iphigenie auf Tauris“, als technisch einfachste Lösungen. Die drei nächsten sind „Clavigo“, „Stella“ und „Egmont“ auf gewöhnlicher Drehbühne. Die Reihe schließen „Götz“ und „Faust“ auf einer Bühne, die die Kombination der Dreh-, Senk- und Wagenbühne ist.

<sup>5</sup> Dieses Material wird im Goethe-Jahr außer in Budapest in mehreren deutschen Städten ausgestellt.

### Torquato Tasso.

Es ist nach dem „Faust“ das undramatischste Drama Goethes. Ein Buchdrama, ein wunderschönes, dialogisiertes Gedicht. Die Regie soll in diesem Fall das Drama als inszeniertes Gedicht darstellen, als ein Sprech-Oratorium mit kostümierten Solo-Rezitatoren...

Der Zeitpunkt und das Milieu des Dramas verlangen gleicherweise, daß man eine italienische Bühnenform aus der Renaissance in einer modernen Einstellung verwerte. Die folgende Lösung will bei weitem keine historische Rekonstruktion sein, nur in ihrem Ausgangspunkt trägt sie manche Spuren der Terenz-Bühne, geimpft mit der idealistischen Raumfunktion der deutschen Renaissancebühne.

Die ohne Vorhang stehende „Bühne“ ist eigentlich ein dreiteiliges Podium-System; das Mittelpodium, wo das dramatische Gedicht durch kostümierte Vortragskünstler vergegenwärtigt wird, ist größer und höher, die beiden Seitenpodien sind kleiner und tiefer. Der Hintergrund hat auch eine dreiteilige Gliederung. Man kann hier verschiedene Brokatvorhänge auf- und zuziehen. Hinter diesen Vorhängen ist ein perspektivisches Bild für die Pleinair-Andeutung. Die Schauspieler sitzen auf den beiden Seitenpodien und warten dort auf ihre Szene. Tasso ist mit dem Dichter identifiziert, er ist der Rezitator des Werkes, er sitzt in einem erhöhten Rednerstuhl. Ein schönes, altes Buch liegt vor ihm und Rezitator-Tasso beginnt die Darstellung mit einem Prolog, der mit dem Drama stilistisch und inhaltlich zusammenklingen soll. Nachher treten die Prinzessin und Eleonora von der Seite auf das Mittelpodium und das Spiel fängt an. Die Monologe der Prinzessin und der Leonora liest der Rezitator vor. Auch dieser

Umstand will ständig hervorheben, daß es sich hier nicht um ein Schauspiel, sondern um ein inszeniertes Gedicht handelt.

Der Entwurf (s. Abb. I.) von Magda Pán-Hauswirth und Rózsi Soltész-Stauber gibt einen Frührenaissance-Rahmen zu dieser Regie-Idee. Der Aufbau ist eine stilisierte Giotto-Staffage und hat eine stumpfe backstein-rote Farbe. Die Einleg-Quadrate des Podiums sind: schwarz, ockergelb und backsteinrot. Die Wand des Podiums: stumpf-ocker. Das Bild im Hintergrund ist farbig, aber es hat einen freskomäßigen, gedämpften Ton. Die a—c, a—A, b—d und b—B Seiten sind immer offen, zwischen den A—B Säulen werden verschiedene Brokat-Vorhänge zu- und aufgezo- gen: grün-gold (für die An- deutung von Tasso's Zimmer), rot-gold (Saal des Herzogs), weiß-gold (das Zimmer der Prinzessin).

Der Entwurf (s. Abb. II.) von Erzsí Fóthy stellt dieses dramatische Gedicht in einen Spätrenaissance-Rahmen. Sämtliche plastisch-architektonischen Wandoberflächen ha- ben eine antik-goldene Farbe. Die Plastik-Andeutung ist goldbraun. Die Einleg-Quadrate der drei Podien sind grau und braun. Die drei Bänke sind glänzend-schwarz. Die drei Vorhänge: Brokat in violett für Tasso's Zimmer, Purpurbro- kat für den Saal des Herzogs und Brokat in weiß-gold für das Zimmer der Prinzessin. In der Linie E—F steht ein perspekti- visch gemaltes Renaissance-Gartenbild. Der Rezitatorstuhl ist gold. Die Seitenwand des Podiums, die man sieht, ist grau.

### Iphigenie auf Tauris.

Dieses Drama ist eine Synthese zwischen dem antiken griechischen Dramentyp und der christlichen Weltanschauung. Die ideale Bühnenform, auf der man dieses Drama adäquat ins Leben rufen kann, soll eine Synthese zwischen den Büh- nenformen dieser beiden Kulturkreise sein. Es kommen also in Betracht: einerseits die mit der Raumbühne kombinierte Reliefbühne, andererseits die zu bildlichen Effekten strebende Guckkastenbühne. Wir schaffen deshalb eine breite, flache Reliefbühne, die sich vorne mit der einer Orchestra ent- sprechenden Vorderbühne ergänzt. Die Hinterbühne deutet mit plastisch-abstrakter „Dekoration“ das Milieu an und diese Raumkomposition setzt sich in eine rhythmisch-vertikale

Gliederung der flachen Vorderbühne fort. Die Schauspieler spielen nur auf dieser Vorderbühne, die 5×8 Meter einnimmt. Auf der höheren Relief-Hinterbühne sind rechts und links zwei Auftritts- und Abgangsmöglichkeiten; dem Zuschauer- raum gegenüber ist die geschlossene, symbolisch-beleuchtete Himmel-Andeutung aufgestellt. Die Schauspieler treten aus dieser bildmäßigeren Hinterbühne in den realen Raum der Vorderbühne. Es gibt keinen Vorhang. Das Spiel wird mit symbolischen Lichteffekten begleitet. Die erste und einzige Pause ist nach dem III. Akt eingeschaltet.

Die Bühnenkunstschule des Prof. Almos Jaschik arbeitete meine Gedanken für diese Inszenierung in den gezeigten zwei Lösungen aus:

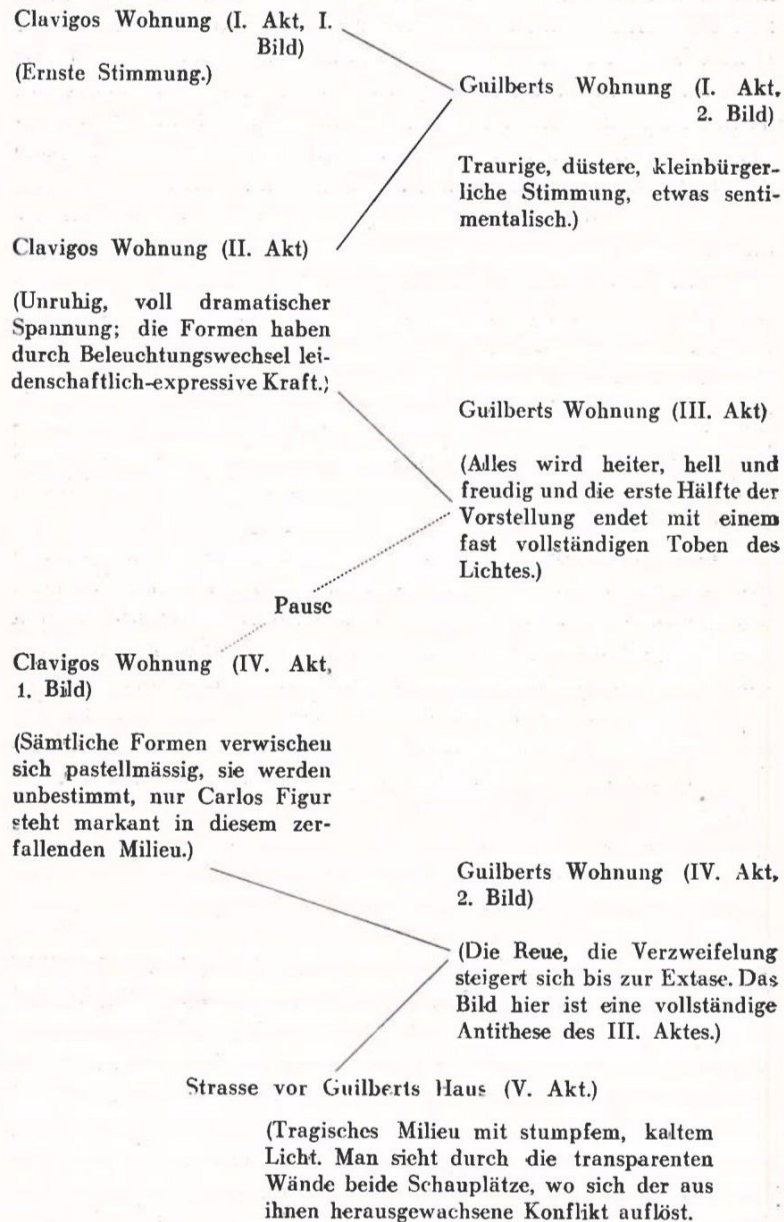
Die erste Lösung von Éva Hirschler (s. Abb. III.) ist die mehr ausgeglichene und antikisierende. Die Farbe der Hin- terwand ist rosa, die des Himmels und der Wolken: grau- weiß; die Bäume sind in drei Stufen des tiefen Karminrot gehalten. Die Wand des Gebäudes und die Säulen sind silber, die Oberfläche der Treppen auch silber, die Seiten violett- grau.

Die zweite Lösung (s. Abb. IV.) stammt von Endre Bé- kefi, der das Milieu nur mit Formen-Bruchstücken, mit einem dekomponierten Bild andeutet. Der Hintergrund und dessen relief-plastische, architektonische Gliederung hat Silber- Farbe, in drei verschiedenen Glanzstärken. Der Tempel und der Pfeiler, die ein Silhouettebild geben, sind violett-rot. Die treppenmäßige Bodenplastik hat nach vorne von Schicht zu Schicht immer dunkler werdende gelbe und rot-braune Farben.

### Clavigo.

Es ist ein bürgerliches Trauerspiel, das einen seelischen Kampf zwischen dem Ehrgeiz und der Liebe des im Grund genommen gutmütigen, aber unbestimmten und leicht beein- flußbaren Clavigo schildert. Die Bühne soll hier gegenüber der architektonischen Ruhe und der Monumentalität der „Iphigenie“, ein ständiges Wogen, sich ständig ändernde Pastell-Farben, Stimmungen, immerfort wechselnde innere Spannung, Aufregung ausdrücken, was sich am Ende im Tode auflöst.

Das Drama geht an uns vorüber abwechselnd auf zwei Schauplätzen, so daß beide dreimal auftauchen, bis die Tragik im letzten Bilde ihre Vollendung erreicht.



Dieselbe Bühne soll in ihrer Expression dreimal anders sein. Die Vorstellung muß auch vom szenischen Gesichtspunkt aus ein gewaltiges Crescendo sein. Der Bildstruktur des Dramas entspricht am besten eine einfache Drehbühne. Man baut hier die drei Schauplätze auf, die auf drei verschiedenen Höhestufen stehen. Die Formlösung kann natürlich nicht realistisch sein: das Bild soll die Aktion nicht nur begleiten, sondern es soll mit den Schauspielern mitspielen. Dasselbe „Zimmer“ als „Dekoration“ wird im oberen Sinne dreimal durch Vorhänge, Versatzstücke und Beleuchtung verändert. Statt eines Rundhorizontes wölbt sich ein schwarzer Rundvorhang.

Man findet hier ein Bild von Clavigos Zimmer (2. Phase) von Lili Becsei-Deutsch (s. Abb. V.) und mehrere Bilder von Eta Holéczy (s. Abb. VI. und VII.).

Die Farben des ersten Interieurs (Boden, Wände, Vorhänge, Türen, Möbel) sind: grau-silber-schwarz. Die Figuren haben farbige Trachten. Die a—b Wand ist transparent und man sieht durch sie das stilisierte Bild der Straße (s. Abb. V.).

Das Straßenbild (s. Abb. VI.) stammt von Eta Holéczy und gehört zu einer anderen szenischen Lösung des Dramas, wo die Interieure (s. Abb. VII.) in grauen und fahl-braunen Farben gehalten sind, nur die Lage und die Farben der Vorhänge wechseln mit der Stimmung der einzelnen Szenen. I. Akt, 1. Bild: ausgespannte blaue Vorhänge; gedämpfte Beleuchtung. — II. Akt: ausgespannte glänzende schwarze Vorhängestreifen, unterbrochen mit parallell-laufenden schmalen roten Querstreifen. Rote Beleuchtung. — IV. Akt, 1. Bild: grau-grüne Schleierschichte. Violette Beleuchtung. — I. Akt, 2. Bild: graue Vorhänge, gelb-grüne Beleuchtung. — III. Akt: lebendige gelbe Vorhänge, volle Beleuchtung. — IV. Akt, 2. Bild: stumpfe rote, rotbraune und graue Vorhänge. Gedämpfte Beleuchtung. — Auf dem Straßenbild (s. Abb. VI.) haben die Häuser grauen und fahl-braunen Farbenton. Stumpf-schwarzer Rundvorhang. Der Baum ist glänzend-schwarz.

„Stella“ ist ein typisch romantisch-sentimentalisches Drama in der Hauptrolle mit Fernando, der wie Clavigo ein passiver Held ist, der zwischen zwei Weibern nicht wählen kann und dieses quälende Problem durch einen Pistolenschuß löst. Die Atmosphäre einer romantischen Naivität muß über der Bühne schweben. Die Regie soll den Zusammenhang der verschiedenen Schauplätze szenisch betonen, um der Vorstellung eine einheitliche und stark intime Impression zu verleihen.

Die Vorstellung fängt nach meinen Plänen mit einem Schattenvorspiel mit Musik an, das die Reise der Madame Sommer und Lucie bis vor das Posthaus im Stil der Scherenschnitte des XVIII. Jahrhunderts darstellt. Das Rollen des Wagens geht in die Bühnenaktion über. Die Kulissen sind als spanische Wände auf den Raum der Drehbühne gestellt. Man sieht von einem Schauplatz zum anderen durch: z. B. neben dem Wirtshaus vorbei bis zum angedeuteten Haus von Stella. Die oberen Linien der Kulissen sind dekorativ ausgestaltet. Über diesem ganzen Aufbau der Drehbühne steht rund um ein in Falten fallender violett-brauner, samt-seidener Vorhang. Am Ende erstarbt die Bühnenaktion wieder im Schattenbild: zwei Grabdenkmäler, mit den Aufschriften „Stella“ und „Fernando“. Trauerweide. Zwei kniende Frauen gestalten. Musik.

Die Entwürfe von Käte Benedek und Ila Bárány (s. Abb. VIII.) folgen treffend meinem Inszenierungsgedanken. Man sieht im Grundriß die durch die Bogen (a—b, c—d, e—f, g—h) gezeichneten Bühnenraumschnitte, die die vier Lagen der Drehscheibe bedeuten. In dem durch a—b Bogen geschlossenen Raum steht das stilisierte Wirtshaus mit grün gestreiften Wänden und mit braunen Holzbestandteilen. Die Frontseite von Stellas Haus ist ockergelb, die Fenster sind weiß. Im kleineren Zimmer von Stella (A) ist die Wand braun; im größeren Zimmer (B) ist sie weiß mit in Goldrahmen gefaßten Flächen. Der e—f Bogen schließt die zwei Zimmer von Stella ein. Der letzte wird in meiner Bühnenbearbeitung wegen der Stimmungseinheit der Interieure in einem Wintergarten gespielt. Hier (g—h) gibt es ein rotbraunes und grünes Holzgitter, etwas gelbe Wandteile und ein Fenster mit weitem Ausblick: das ist die ganze „Dekoration“.

Es ist ein Drama eines Volkes, im Vordergrund mit Egmont, der alle Tugenden und Fehler seiner Rasse in sich verkörpert. Man kann die dreizehn Bilder des Dramas um vier Problemkreise gruppieren: Egmont's persönliches Schicksal, Clärchen's Geschichte, den spanischen Imperialismus und die Tragödie des niederländischen Volkes. Aus diesen vier Hauptmotiven flicht der Dichter sein Werk, und der Regisseur soll in seiner Vision für die Vorstellung diese vier in einander geschlungenen Fäden einheitlich ergreifen und sie prägnant auf der Bühne zum Ausdruck bringen. Der Aufbau und die Reihenfolge der Bilder verlangen eine Drehbühne, auf der diese vier Hauptörtlichkeiten mit rhythmischer Bodenplastik als eine simultane Raumbühne sich bauen lassen. Diese vertikal-gegliederte Drehscheibe steht aber nicht in einem freien Raum, weil das dem bildlichen Wesen der einzelnen Szenen widersprechen würde, sondern hinter dem Vorhang einer Guckkastenbühne. Man dreht die gewünschte Seite der architektonischen Treppenbühne vor die Augen des Publikums; es sieht aber immer seitwärts und im Hintergrund die weiteren Schauplätze, wo die Szenen der anderen drei Motive dargestellt werden. Die eigentlichen „Dekorationen“ (Zimmer, Häuser, usw.) sind nur durch skeletthafte, konstruktivistische Andeutungen (z. B. nur mit Türrahmen usw.) vertreten. Bei Szenenwechsel werden nur diese andeutenden Versatzstücke ausgetauscht. Ein ausgespannter Rundvorhang zeigt das zeitgenössische Bild der Stadt Brüssel im Stil der alten Radierungen und gibt damit einen ständigen Hintergrund mit archaischer Stimmung.

Zu dieser szenischen Auffassung des Dramas machten K. Szántó und E. Országh Entwürfe (s. Abb. IX. u. X.). Brüssels Rundbild ist in warmer brauner Farbe gehalten. Die Bodenplastik der Drehbühne ist ein kaltes Braun mit Silber. In der Kerkerzene ist der Bogen und die Gitterandeutung schwarz. Die vier Bühnenbilder (s. Abb. X.) stellen die Bildvariationen der symbolischen Bauten auf der Simultandrehbühne dar. Die konstruktivistischen Rahmenandeutungen und Wandersätze sind in den verschiedenen Schattierungen der gelb-braunen, rot-braunen und braun-schwarzen Farben gehalten.

## Götz von Berlichingen.

Das europäische Theater bereicherte sich mit einer komplizierten Bühnenmaschinerie für die treuere Wiedergabe der Wirklichkeit, im Interesse der suggestiven Illusion. Dieses Illusionserstreben erreicht seine Vollendung am Ende des Jahrhunderts des Naturalismus und der Technik in der Drehbühne, im Rundhorizont und in den raffinierten Effekten der elektrischen Beleuchtung. Heute aber, nach dem Bühnenrealismus bemüht sich der zeitmäßige Regisseur, die bühnentechnischen Möglichkeiten im Geist der antirealistischen Regiekunst auszunützen. Nur dieser Blickpunkt schwebte mir vor den Augen, als ich im Interesse des schnellen Szenenwechsels aus der Dreh-, Wagen- und Senkbühnenform eine vereinigte Bühne für die vollständigen „Götz“- und „Faust“-Dramen konstruierte.

Diese neue Bühnenkonstruktion teilt sich in eine Drehscheibe, die man auch senken und heben kann, und in einen Kreisring, den man rund um diese Scheibe und von dieser unabhängig drehen und teilweise senken kann. Auf diesen flachen Ring baut man die wechselnden Schauplatzandeutungen, auf die innere Scheibe eine ständige Bodenplastik. Die sich immerfort ändernden Konfigurationen dieser beiden Bühnenteile geben zum Beispiel im Fall des „Götz“ die Spielplätze der 56 Bilder. Die verschiedenen Rundvorhänge, der beim „Götz“ schwarz, beim „Faust“ gold ist, wölbt sich bei der hinteren Tangentiallinie der Scheibe und des Drehringes und sie schließen sich an die beiden Portale an.

Eine ständige Treppenarchitektur, die mit geringen Mitteln (Versatz-, Hängestücke) auch als Bühnenraum mannigfaltig zu gestalten ist, gibt auf dem inneren Scheibenkern unerschöpfliche Spielmöglichkeiten. Der Ring trägt 8 vollständige Vorderbühnen. Auf diesem Drehring bekommen die Szenen in Jaxthausen und in Bamberg ständige Andeutungen, die freigebliebenen Teile des Ringes dienen für die wandelbaren Schauplätze durch wechselnde „Dekorationen“. So wird es ermöglicht, daß die ersten vierzig Bilder des Stückes ohne Pause ablaufen können. Wenn die Soldaten Sickingens das Rathaus belagern und Götz befreit wird, endet der erste Teil der Vorstellung mit einem monumentalen optischen Finale. Man baut den ganzen Ring in der größeren Pause ab und bereitet ihn für die letzten 16 Bilder des Dramas vor.

Das mit dem Grundriß gezeigte Bühnenbild (s. Abb. XI.) ist eine schematische Zeichnung nach dem Entwurf von Lili Kemény. Der Rundvorhang geht von unten nach oben von rot in schwarz über. Die Lokalfarbe der Bodenplastik auf der inneren Scheibe ist gelb, die Bauten und die Einrichtung auf dem Ring haben rote Farben, die von der Rampe violett beleuchtet werden. Die Schauspieler stehen in einer hellgelben clair-obscur-Beleuchtung.

Das erste der weiteren vier Bühnenbilder zu „Götz“ (s. Abb. XII.) zeigt einen Teil der Bambergischen Schauplatzkonstruktion (V. Aufz. 42. und 46. Bilder). Der Vorhang ist ein helles Rotbraun. Das Fenster ist ein grünlicher Glasersatz. Das zweite: Bamberg, ein Saal (II. Aufz. 6. Sz.). Violett-rote Wände, goldene Säule. Das dritte Bild (III. Aufz. 22. Sz.: Wald an einem Morast) ist in fahlen grünlich-grauen und grünlich-braunen Farbvariationen gehalten. Das vierte (V. Aufz. 41. u. 50. Sz.): mit schwarzen Verdeckungen verkleinerte Bühne hat lebendige gelbe, grüne und weiße Farben.

## Faust.

Der hundertjährige Werdegang des „Faust“ auf der Bühne ist vom Anbeginn bis heute nichts Anderes als ein unaufhörliches Bestreben, dieses antidramatische, mit Philosophie belastete Buchdrama für die Bühne erwerben und behalten zu wollen. Das A und O der Schauspielkunst ist der Mensch, der sich nach Entpersönlichung sehnt und der sein Ich in ein anderes Wesen umwandeln möchte. Mit einem Wort: der Schauspieler. Der Dramatiker soll sein Werk sachlich durchdenken und es der Materie entsprechend ausführen; seine Materie ist: der Schauspieler. Durch den Schauspieler wird die Bühne zum Probestein des Dramas. Wenn mit der künstlerischen Realität der einzelnen Dramafiguren etwas nicht in Ordnung ist, so kommt das auf der Bühne gleich zur Erscheinung: die Worte erklingen leer und der Schauspieler kann dem geistigen Kind des Dichters in seiner Seele keine Unterkunft bieten, denn das Kind ist schon an sich totgeboren worden. Das Drama ist „nicht aus der Bühne herausgewachsen“ sagt man dann, und wenn das Werk auch die reinste Poesie ist, wird die Vorstellung bloß eine Illustration des Textes, aber keine künstlerische Schöpfung. Am reinsten vertritt diesen Schauspieltyp das Buchdrama. Die



Textteile, durch die die einzelnen Figuren sich offenbaren, dürfen in diesem Sinne nie unmittelbar die persönlichen Mitteilungen des Dichters sein oder abstrakte Ideen wiedergeben, sondern sie müssen eben Rollen sein. „Das gute Schauspiel vom Standpunkte des Schauspielers darf weder mehr und noch weniger sein, als ein Rollenstück“ — sagt Martin Luserke.

Die Feststellung, daß das wahre Drama immer ein Rollenstück ist, bedeutet nur die seelische Verwandtschaft des schöpferisch darstellenden Künstlers und des Dramendichters. Sämtliche ewig gültigen Dramen von Sophokles bis heute sind Rollenstücke. Shakespeares figurschöpfende Phantasie ist z. B. immer schauspielerisch; er ist ein gesteigerter Überschauspieler, der auch ohne äußere Unterstützung (die bei dem darstellenden Schauspieler die vorgegebene Rolle ist) künstlerisch lebendige Figuren schaffen konnte. Eine ungeheure Menge dramatischer Charaktere wimmelt in seiner Seele und die Offenbarungsformen dieser Figuren schafft er selber. Die Figur in ihm ist eine lebendige künstlerische Wirklichkeit und so werden auch die Worte, durch die seine ins Leben gerufenen Gestalten sich ausdrücken, den Schauspielern aller Zeiten als mystische Quellen für die Umwandlung in diese Figur gelten.

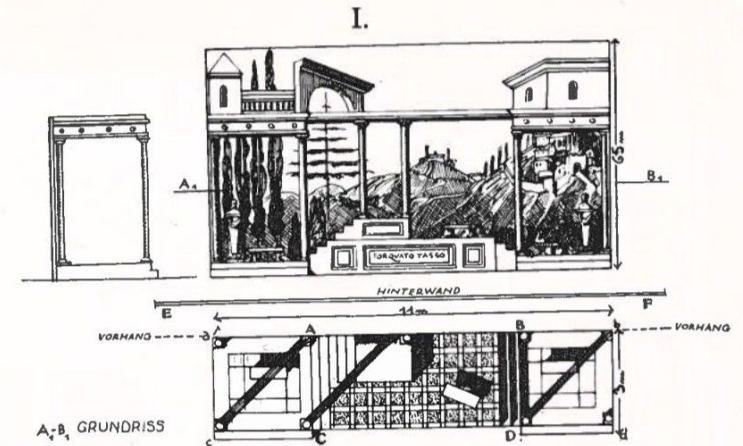
Man braucht vielleicht nicht beweisen, daß Goethe sich das „Faust“-Drama nicht in Materie erdacht hat, besonders den zweiten Teil. Während im ersten Teil noch oft schauspielerische Möglichkeiten aufflimmern, ersetzt in dem zweiten den Effekt der lebendigen und dramatisch handelnden Figuren ein anderer theatralischer Wert: die aus dichterischer Absicht geschaffenen Bildwirkungen. Ich habe sämtliche Regielösungen des „Faust“ von der braunschweigischen Uraufführung bis zu nur für die Zukunft bestimmten Entwürfen und Aufführungsplänen durchstudiert und bin zur Überzeugung gekommen, daß man eine in manchen wesentlichen Zügen von den bisherigen Anschauungen abweichende Regieauffassung gelten lassen muß.

Das Wesen des Dramas fordert, daß man dessen antidramatischen Aufbau, häufige abstrakte Figuren und statische philosophische Dialoge mit effektvollen, dynamischen Bühnenwirkungen ausgleicht, die aber nicht Selbstzweck sein und den Gehalt des Dramas unterdrücken dürfen. Der Regisseur muß in der Vorstellung auch das Gedicht betonen.

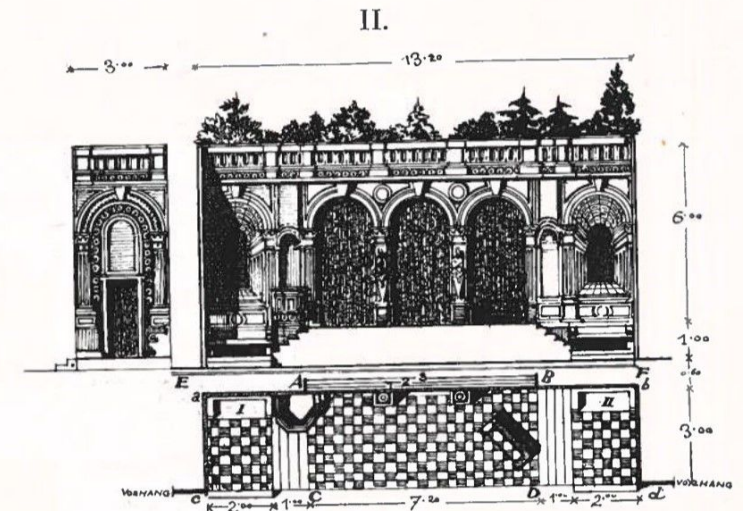
Das erste Ziel wird durch die möglichste Ausnützung der Bühnenform, die bei „Götz“ kurz beschrieben wurde, das zweite durch abstrakte und mit der Bühnenaktion mitspielende „Dekorationen“ erreicht. Im Falle des „Faust“ dient die innere Scheibe in erster Reihe als Schauplatz der überirdischen Szenen. Hier wird eine gewaltige abstrakte Treppenarchitektur aufgebaut (s. Abb. XIII.), die nach oben ein immer blässeres blau-grau wird, auf der ein mehrere Hunderte zählender Sprechchor steht; die drei Erzengel sind Puppen von übermenschlichen Ausmaßen. Über das Ganze wölbt sich ein goldfarbiger Himmel. Jedesmal wenn der Herr singt (und nicht spricht!), wird seine Stimme durch Lautsprecher an der Kuppel des Zuschauerraums verstärkt wiedergegeben, und auf den goldenen Horizont projiziert man ein symbolisches Emblem. Am Ende des Prologs im Himmel beginnt die ganze Scheibe sich zu heben, und auf dem Kreisring dreht sich gleichzeitig das erste der irdischen Bilder herein: das Studierzimmer.

Die Entwürfe zu „Faust“ haben Prof. Álmos Jaschik und seine Assistentin Kata Benedek ausgearbeitet. Leider können diese schematischen Zeichnungen die magischen Farbestimmungen dieser Bühnenbilder gar nicht versinnlichen. Nach dem Prolog im Himmel wird ein Schleiervorhang bei der vorderen Tangentiallinie der Drehscheibe und des Rundkreises herabgelassen und ein warmer grüner Reflektorstrahl hebt die auf einem Podium gebaute Studierzimmer-Andeutung aus dem blau-schwarzen Dunkel des Vorraums hervor (s. Abb. XIV.). Die in gotischen Bogen zusammengestellte Holzkonstruktion ist das Skelett des Zimmers. Bei dem Osterspaziergang macht der Kreisring eine volle Drehung, bis die Kreisringteile Nr. 3., 4. und 5. zurückkehren. Nachher stellt man nur den Auerbachskeller (s. Abb. XV.), der nur schematisch, durch Wandschnitte angedeutet ist, auf die entsprechenden Bühnenteile auf; die Farben dieses Bildes sind in hellen goldbraunen Tonvariationen gehalten. Die Bühne bekommt stumpfe gelbe Beleuchtung. Während die den Keller darstellenden Ringteile sich vor die Zuschauer hindrehen, fällt auf der Linie A—B ein Schleiervorhang herunter, der während der ganzen Kellerszene vor dem Bühnenbild bleibt und eine herumsteigende rauchqualmige Lichtprojektion bekommt. Der Schleiervorhang und die Projektion sind derart durchsichtig, daß sie das Spiel auf der

Bühne nicht stören. Die Hexenküche (s. Abb. XVI.) ist eine extatische, abstrakte Licht- und Schattenvision, in heliotrop-violettem-Ton gehalten. Die Bauten auf dem Kreisring sind in den verschiedenen Schattierungen des Rot und Gelb gemalt. Die Schauplätze des Gretchendramas sind in szenisch-logischem Nacheinander aufgebaut. Die Intimität des Gretchenzimmers (s. Abb. XVII.), das in dem monumentalen, stumpfen violett-blauen Bühnenraum angedeutet ist, wird durch gelbe clair-obscur-Beleuchtung suggeriert. Den Goldhimmel der Gartenszenen (s. Abb. XVIII.) verfinstern stumpfe indigo- und violett-blaue Schleierwolken. Die stilisierten Bäume erscheinen bei Beleuchtungswechsel leidenschaftlicher. Bei Normalbeleuchtung sind sie warmgrün, dem Boden zu immer dunkler werdend. Der Dom (s. Abb. XIX.) ist ein weißgrauer Bau, blau beleuchtet, mit stumpfweißen Öffnungen. Der einzige Farbfleck ist eine unsichtbare, bemalte Fensterscheibe, deren warmes Licht teils auf die Säule, teils auf den Boden fällt. Diese Fensterscheibe muß die Figur irgendeines bösen Geistes darstellen, weil die dämonisch verzeichnete Gestalt zufällig grade auf der Säule erscheint. Wir haben hier leider keinen Platz für die szenische Erläuterung und für die Bilder des zweiten Teiles des „Faust“. Nach meiner Meinung kann der Regisseur bei dem zweiten Teil noch weniger realistisch bleiben und er soll das Gedicht durch einen in Farben, Linienführung und Raumeinteilung symbolischen, idealistischen Bühnenrahmen betonen.

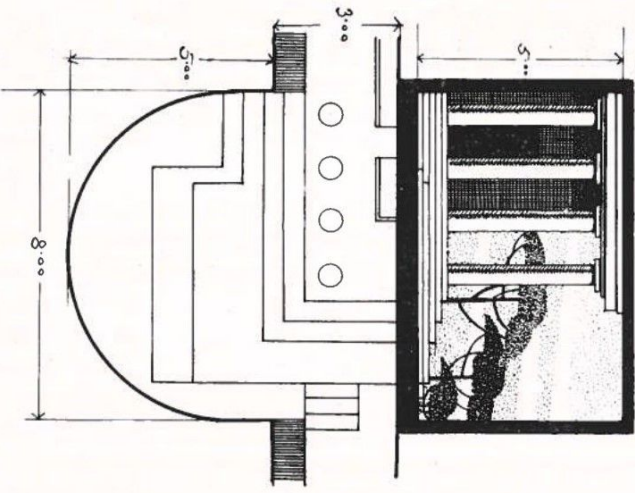


BÜHNENBILD ZU »TASSO« • BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST)  
REGIE: DR. ANTON NÉMETH. ENTWURF: MAGDA PÁNY-HAUSWIRTH U. GÖZSI SOLTESZ-STAUER



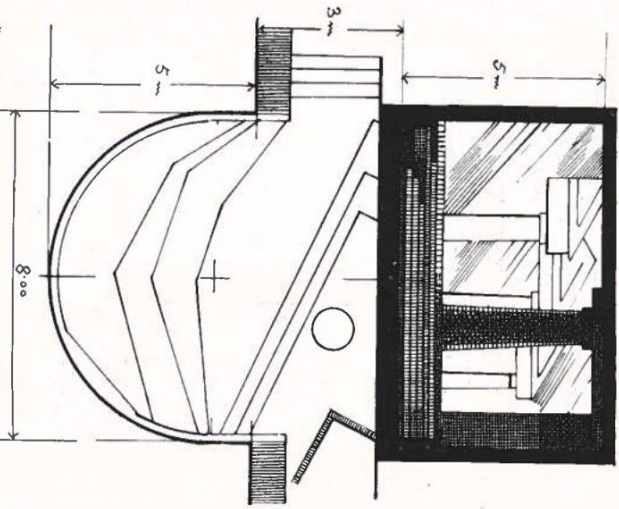
BÜHNENBILD ZU »TASSO« • BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST)  
REGIE: DR. ANTON NÉMETH. ENTWURF: ELISABETH FÓTI-FISHER.

BÜHNENBILD ZU "IPHIGENIE AUF TAURIS" • BÜHNENKUNST-  
SCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST)  
REGIE: DR. ANTON NEMETH. ENTWURF: EVA HIRSCHLER



III.

BÜHNENBILD ZU "IPHIGENIE AUF TAURIS" • BÜHNENKUNST-  
SCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST)  
REGIE: DR. ANTON NEMETH. ENTWURF: ANDREAS BEKEFI.

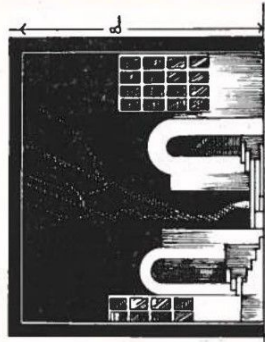


IV.

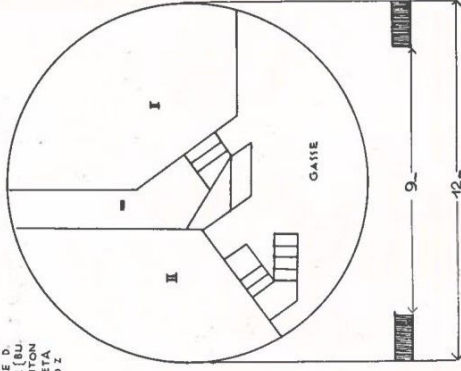
V.



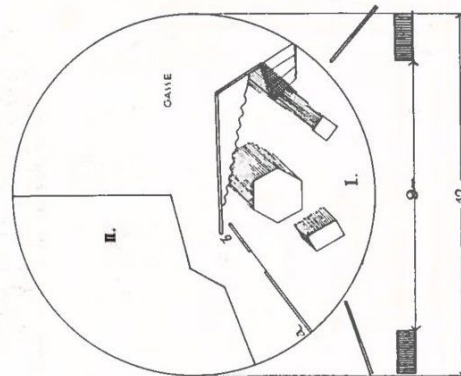
VI.



BÜHNENBILD ZU "CLAVI/GOO"  
BÜHNENKUNSTSCHULE D.  
PROF. ÁLMOS JASCHIK [BU-  
DAPEST] • REGIE: DR. ANTON  
NEMETH. ENTWURF: EVA  
HÖLCELY. SZENENBILD Z.  
V. AUFZUG



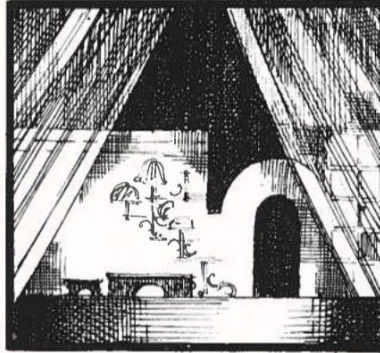
BÜHNENBILD ZU "CLAVIGO" • BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS  
JASCHIK (BUDAPEST) • ENTWURF: LILLI BECSEI-DEUTSCH  
REGIE: DR. ANTON NEMETH. SZENENBILD Z. II. AUFZUG.



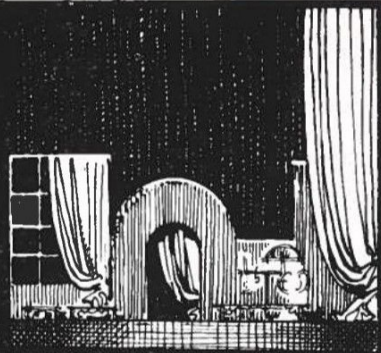
VII.

CLAVIGO'S WOHNUNG

GUILBERT'S WOHNUNG



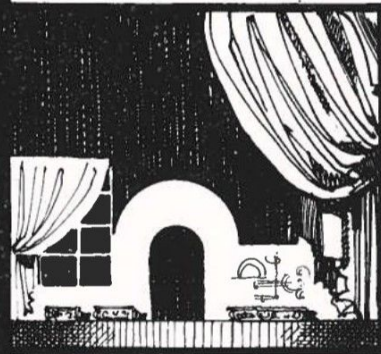
I. AKT. I. B.



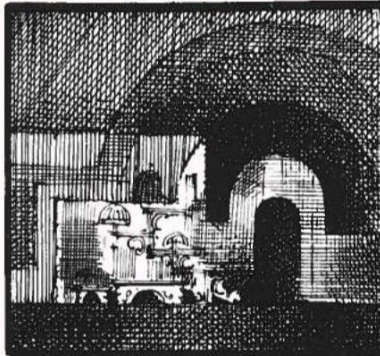
I. AKT. 2. B.



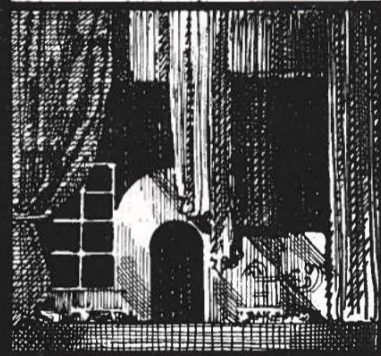
II. AKT.



III. AKT.



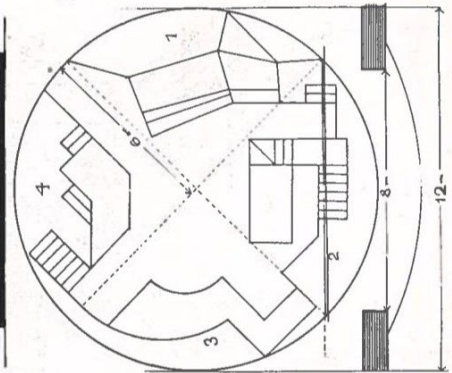
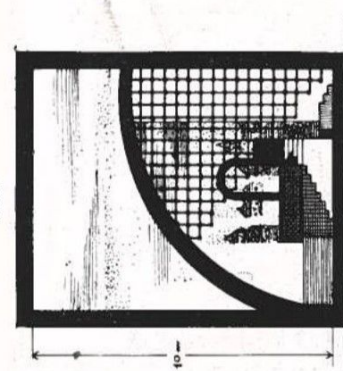
IV. AKT. I. B.



IV. AKT. 2. B.

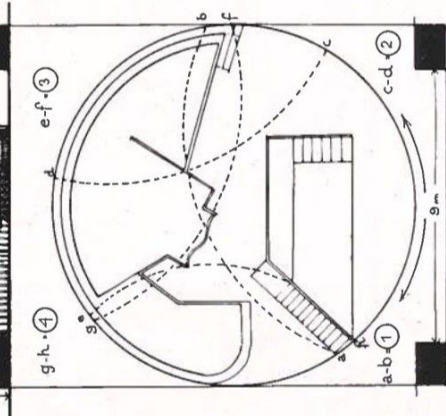
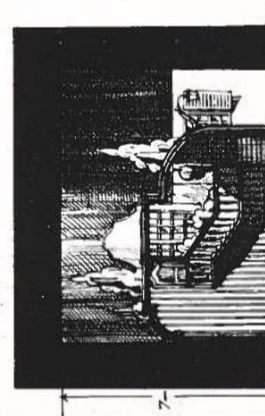
BÜHNENBILDER ZU GOETHE'S »CLAVIGO«  
 BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK—BUDAPEST

IX.



BÜHNENBILD ZU »EGMONT« - BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST)  
 REGIE: DR. ANTON NEMETH. ENTWURF: K. SZANTÓ U. E. ORZSÁGH  
 SZENENBILD N. 19.

VIII.



BÜHNENBILD ZU »STELLA« - BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK (BUDAPEST). REGIE: DR. ANTON NEMETH. ENTWURF: KATA BENEDEK U. ILA BARÁNYI.



II-BILD. PALAST DER REGENTIN



VII-BILD. KLÄRCHENS WOHNUNG

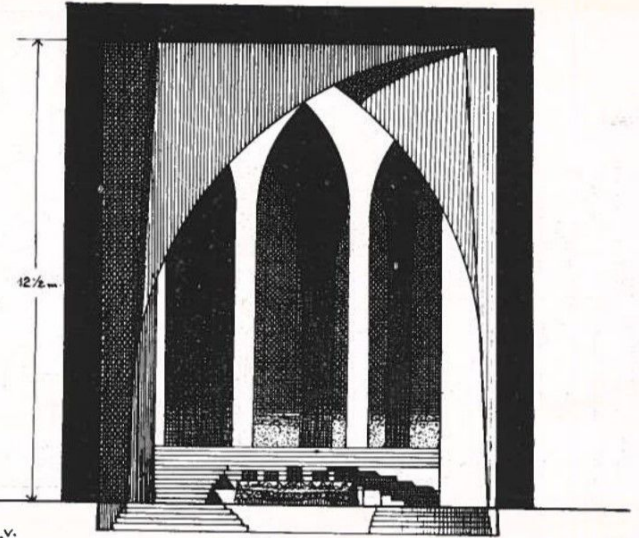


VIII-BILD. STRASSE

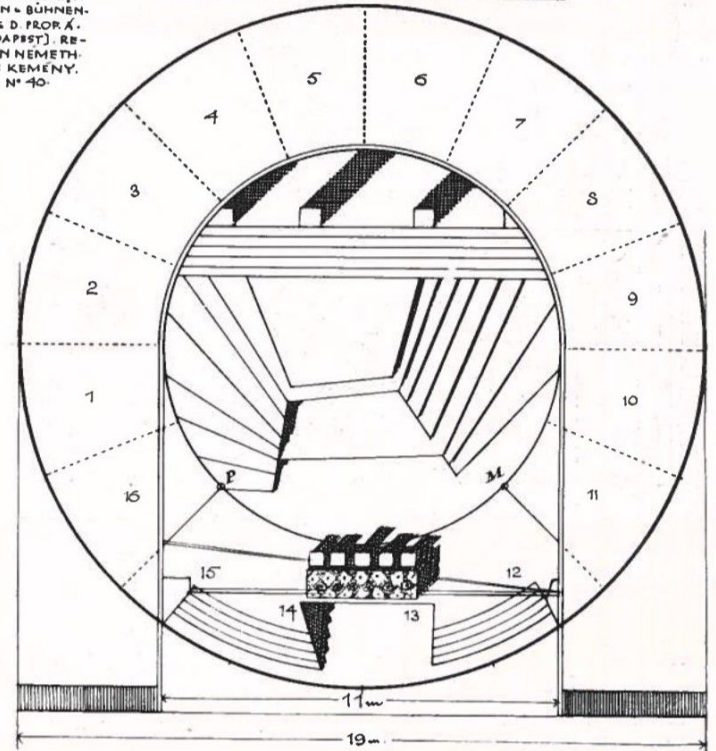


IX-BILD. DER CULEBURGISCHE PALAST

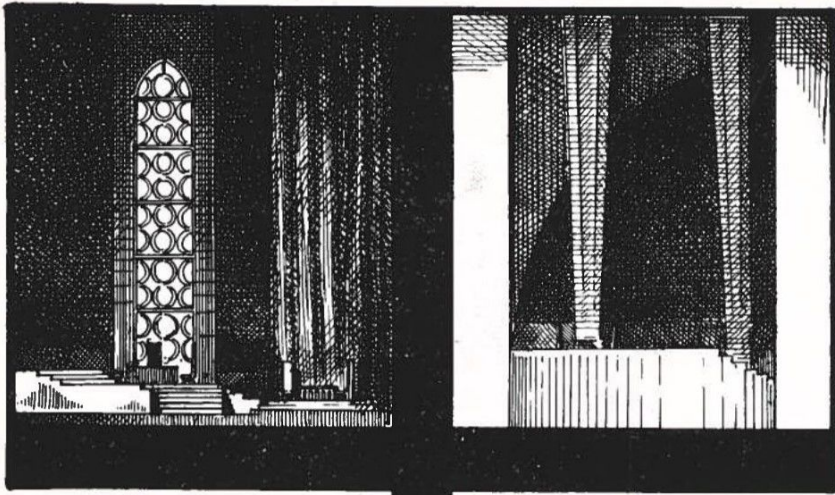
**BÜHNENBILDER ZU GOETHE'S "EGMONT"**  
 BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK-BUDAPEST-



BÜHNENBILD ZU: "GÖTZ V. BERLICHINGEN" BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. Á. JASCHIK (BUDAPEST) REGIE DR. ANTON NEMETHI. ENTWURF: LIKI KEMENY. SZENEN BILD N° 40.

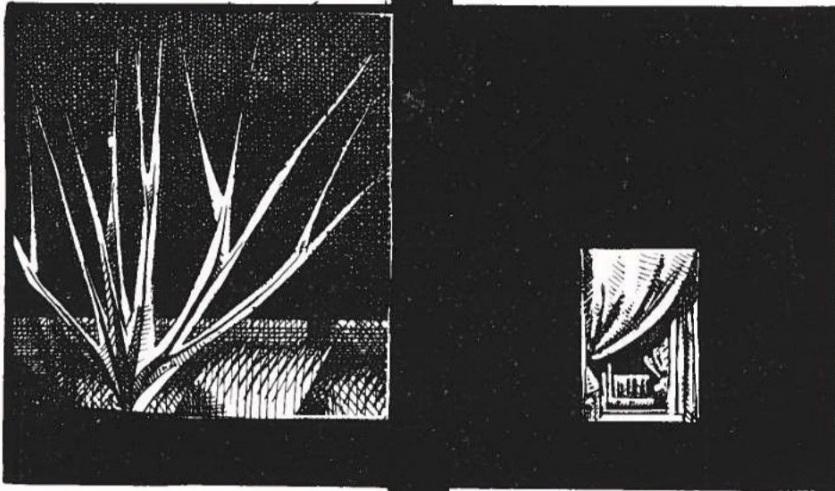


XII.



V. AUFZ. 42-46. SZ. JAXTHAUEN

II. AUFZ. 6. SZ. BAMBERG - EIN SAAL

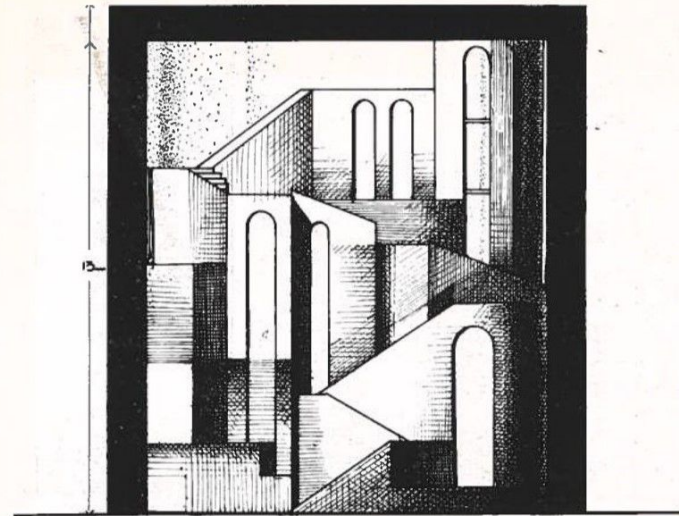


III. AUFZ. 22. SZ. WALD AN EINEM MORAST

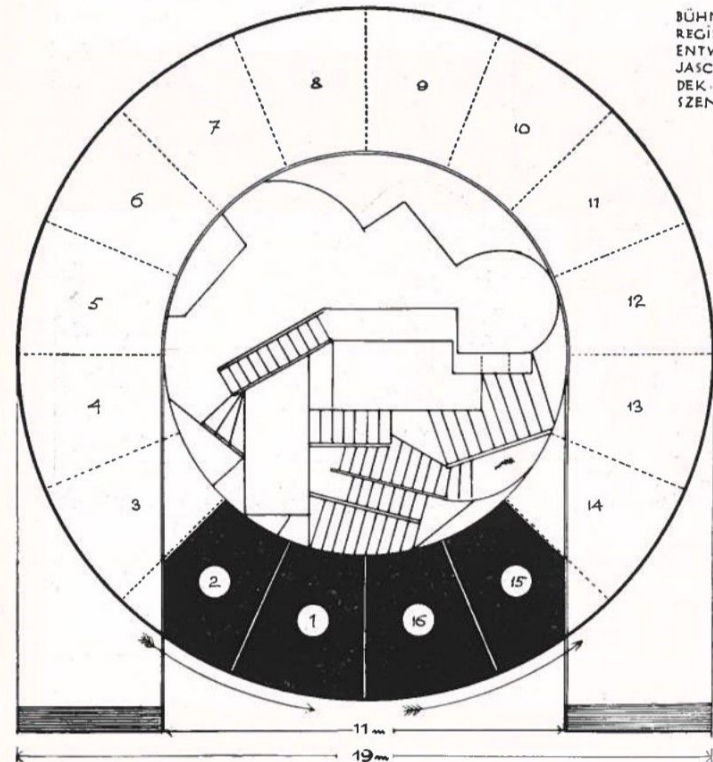
V. AUFZ. 41-50. SZ. ADELHEIDENS SCHLAFZIMMER

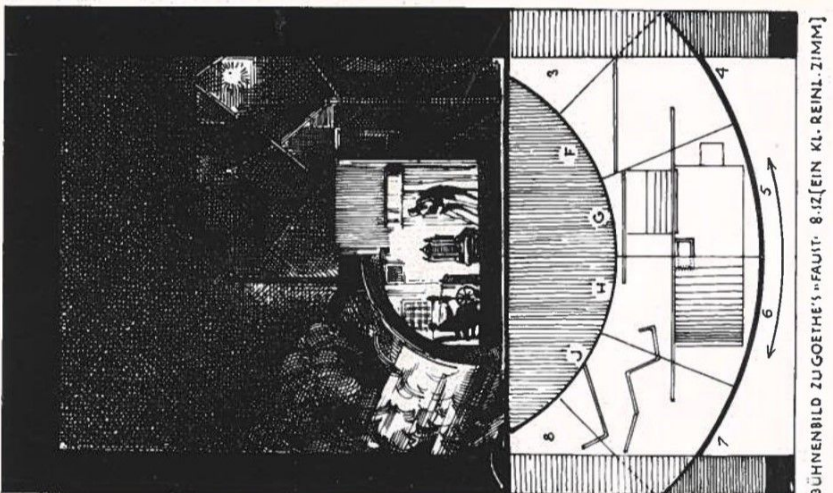
**BÜHNENBILDER ZU GOETHE'S "GÖTZ v. B."**  
 BÜHNENKUNSTSCHULE D. PROF. ÁLMOS JASCHIK - BUDAPEST.

XIII.

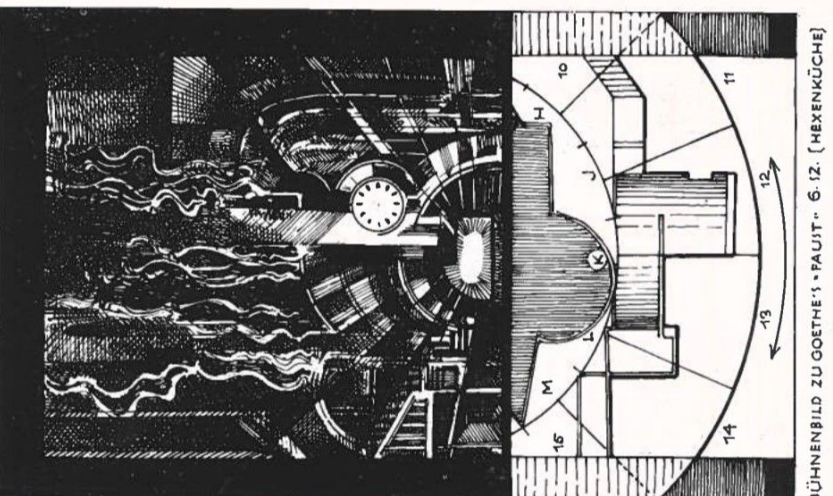


BÜHNENBILD ZU »FAUST«  
 REGIE: DRANTON NÉMETH.  
 ENTWURF: PROF. ÁLMOS  
 JASCHIK UND KATA BENE  
 DEK. (BUDAPEST)  
 SZENENBILD: N° 1.





BÜHNENBILD ZU GOETHE'S "FAUST" · 8.12. [EIN KL. REIHN. ZIMM]



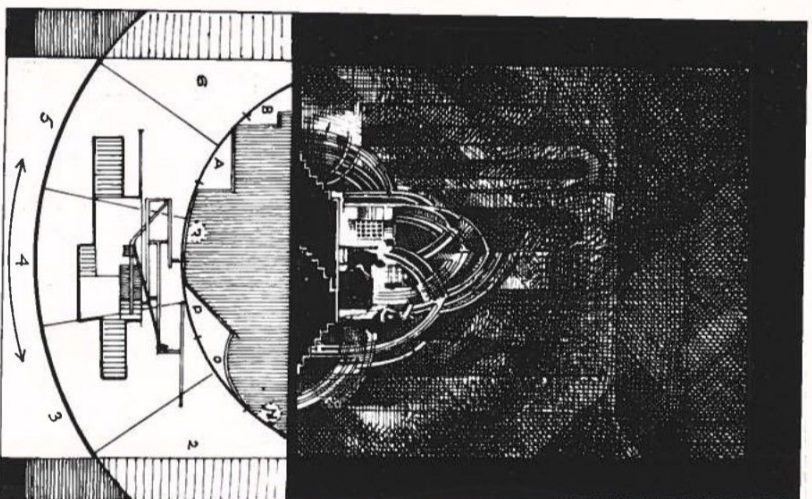
BÜHNENBILD ZU GOETHE'S "FAUST" · 6.12. [HEXENKÜCHE]

XVII.

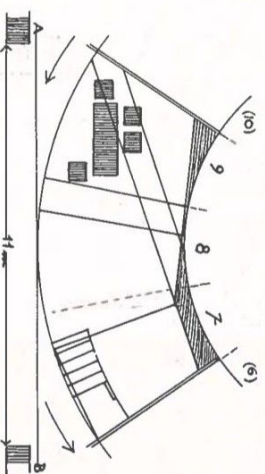
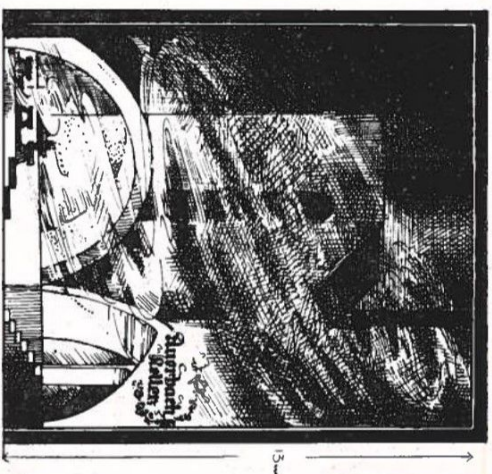
XVI.

XIV.

XV.

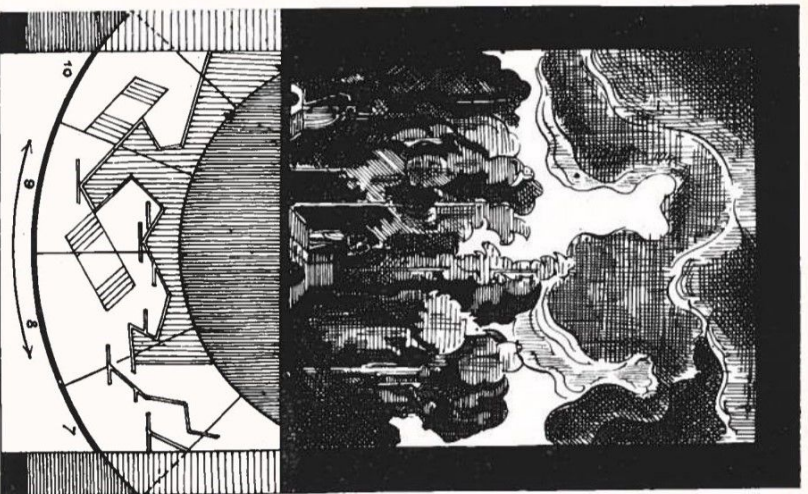


BÜHNENBILD ZU GOETHE'S "FAUST" · 1.3.4.12. [STUDIERZIMMERN]



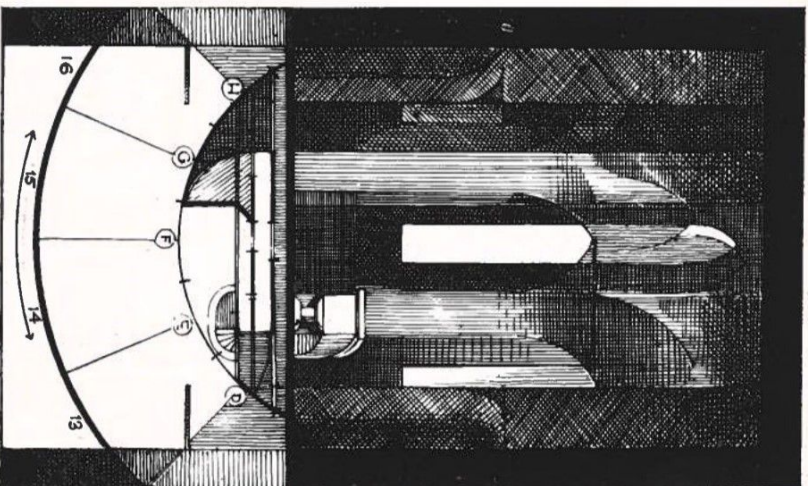
BÜHNENBILD ZU "FAUST" · REGIE: DR. ANTON NEMETH.  
ENTWURF: PROF. ALMOJ JASCHIK UND KATA BENEDEK  
[BUDAPEST]

XVIII.



BÜHNENBILD ZU GOETHE'S "FAUST" - 12. 12. (GARTEN)

XIX.



BÜHNENBILD ZU GOETHE'S "FAUST" - 19. 19. (DOM)