

Verwirklichung, während das Mannheimer Naturtheater von 1907 hier nur eine lyrische Episode darstellt.

Behrens' Verhältnis zur Bühnenkunst ist wie fein gesamtes architektonisches Schaffen rein ideal orientiert. Auf's nachdrücklichste bekämpft er den modernen Naturalismus, den das neuere Drama durch einseitiges Hervorkehren des Psychologisch-Literarischen groß gezüchtet hat, so seinen ursprünglichen Daseinszweck, die vollsinnliche Gestaltung einer tatengedrängten Handlung, außer acht lassend. Wie Ludwig Tieck will auch Behrens im Theater niemals vergessen machen, daß alles «ein Spiel» ist. Darum stilisiert seine Bühne alle Ausstattung in architektonischer Einfachheit, um dem Wesentlichen, der sich vor ihr abspielenden poetischen Handlung, dienende Folie fein zu können. «Das Hauptgewicht der ganzen Dekoration wie der Szene, die vom Zuschauerraum durch einen monumentalen Rahmen abgeschlossen wird, ist

auf den Hintergrund zu legen. Die Malerei sollte so weit stilistisch fast oder ganz bis zur Auflösung in's Ornament behandelt werden, daß die ganze Stimmung des Aktes durch Farbe und Linie getroffen wird. Die Malerei soll hier eben keine Natur darstellen, sondern vielmehr ein schöner, charakteristischer Hintergrund sein, vor dem schöne Menschen in prächtigen Gewandungen und mit feinen Bewegungen die schönste Sprache reden.» Betrachtet man sich ein Behrens'sches Bühnenbild, wie z. B. die Szene aus Hartlebens «Diogenes» der Hagener Aufführung (Abb. 243), so treten besonders wieder die architektonischen Komponenten in der Erscheinung hervor, die starken Senkrechten der Säulen und Pfeiler, die ein festes

Gerüst für Bühnenrahmen und Hintergrund abgeben. Die dazwischen aufgehängten bunten Tücher können, dem Wechsel der Szenenstimmung entsprechend, verändert werden, sodaß hier in gesteigerter Weise dem durch die Farbe angelegten Daseinsgefühl Rechnung getragen wird. Die verhältnismäßig sehr geringe Tiefe der Bühne unterstützt die bereits in der Architektur gegebenen mimisch-plastischen Beziehungen der agierenden Schauspieler zum Hintergrund. Das

Ergebnis erscheint als eine ausgesprochene Reliefwirkung in einem der hellenischen Antike verwandten Sinn, ähnlich wie sie Georg Fuchs; Behrens' Freund aus der Darmstädter Zeit, später an dem Münchener Künstlertheater mit bekanntem Erfolg versucht hat. Doch stellt sich bei Behrens alles von größerer architektonischer Präzision, einheitlicher im Formwollen dar. Denn selbstverständlich wies er alle jene billigen malerischen Verfuchungen weit von sich ab, denen als oberster Leiter des Münchener Künstlertheaters

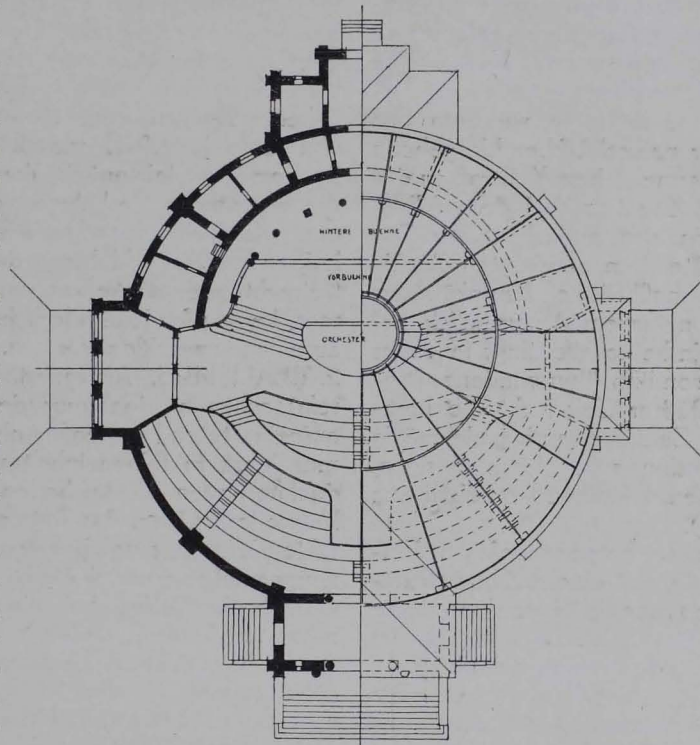


Abb. 244. Grundrißidee zu einem zentralen Theater. 1900

ein Max Reinhardt regelmäßig erliegen mußte, da er ganz inkonsequent den Effekt, woher er auch kam, aufnahm.

Auf diese Weise weicht Behrens jener auch von Hildebrand getadelten Stilligkeit aus, durch eine Häufung von sinnenschmeichlerischen Augenerlebnissen der bildendkünstlerisch selbständigen Ausstattung von dem Kern aller Bühnenkunst, dem dramatischen Vorgang als solchem, abzulenken. Im Gegenteil nähert sich Behrens durch seine rhythmisch vereinfachte Gestaltung im hohen Grade dem hellenischen Ideal der klassischen tragischen und komischen Szene, obwohl ihm alles ferner gelegen hat, als die archäologische Konstruktion. Das was er sucht, ist nur die harmonisch gebundene