

Zur Bühnentechnik

Adolph Müllners

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktor-Würde einer hohen
philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-
Universität zu Münster in Westfalen

eingereicht von

Richard Friedrich Hugel

aus Furtwangen in Baden

Von der Fakultät genehmigter Teildruck

Universität Tübingen
FB. NEUPHILOLOGIE
BIBLIOTHEK

1922

Druck von August Pries in Leipzig

Herrn Alfons Eschle
und
Meinen lieben Eltern

Universität Tübingen
F.B. NEUROLOGIE
BIBLIOTHEK



Zur Psychologie der Müllnerschen Bühnenwerke.

Einige kurze Bemerkungen über den allgemeinen Charakter von Müllners Bühnenstücken mögen der eigentlichen Untersuchung ihrer Technik vorangehen.

Stoff und Handlungen seiner heitern Bühnenwerke laufen mit Ausnahme des „Angolischen Raters“ auf Verlobungen und Hochzeiten hinaus, nachdem die Lustspielmäßigen Hindernisse durch Verkleidungen und scherzhafte Spiele überwunden sind.

Dabei bringt Müllner zur Belebung der Verwicklungen gern zwei und drei Liebespaare auf die Bühne, oder mehrere Liebhaber, die sich um eine Braut streiten. Die Erlaubnis zur Vermählung wird entweder erst erkämpft, wie in den „Vertrauten“, oder die Hochzeit ist hinter dem Rücken des Vaters oder Onkels bereits vollzogen, welche am Ende der Verwicklungen nur gute Miene zum bösen Spiel zu machen haben, wie in der „Zurückkunft aus Surinam“ und der „Onkelei“. Ja, neben einem vorschnell vermählten Ehepaar figuriert in zwei Stücken („Die großen Kinder“ und „Die Onkelei“) ein heimlich verlobtes, wodurch der Kreis der Verwechslungen und Überraschungen geschickt erweitert werden kann. Müllners Charaktere erheben sich nicht über das Mittelmaß der im leichteren Lustspiel üblichen Schablonen und sind meist dem Adel oder besseren Bürgerstande entnommen. Neben verkleideten Liebhaberinnen und Brautwerbern, meist Offizieren, werden als stehende Typen schlagfertige und vorwichtige Dienstmädchen in der Rolle der Vertrauten eingeführt; vor allem aber die trotz mannigfacher Vorurteile im Grunde gutmütigen Onkels, die mit der Erlaubnis zur Heirat auch das nötige Vermögen zu spenden haben. In vier von sieben Lustspielen ist der Onkel mit einer Rolle bedacht, oder steht als Agent des dramatischen Geschehens hinter der Szene („Vertrauten — Zweiflerin — Onkelei — Bliß“). So ziemlich alles läuft auf den Durchschnitt einer guten Mittelmäßigkeit hinaus; aber auch ohne daß Müllner Neuartiges bietet — Ansätze zur psychologischen Gestaltung und genetischen Entwicklung der Charaktere finden sich nur in der „Zweiflerin“ — verschafft sein Wiß und eine gewandte Diktion den bisweilen unartigen Kindern Thaliens ein bescheidenes Bläßchen in den Annalen des leichteren Lustspiels. Auf Ähnlichkeiten in den Situationen und Motivierungen, Parallelismen in Bewegung und Deklamation der Spieler ist an mehreren Stellen dieser Arbeit hingewiesen, und wir können uns hier, wo es sich nicht um eine Untersuchung der Stoffgeschichte handelt, mit diesen allgemeinen Bemerkungen begnügen, um so mehr, als die Lustspiele Müllners mit Ausnahme des „Bliß“ keine Originalschöpfungen des Dichters sind, sondern nur freie Bearbeitungen fremder Stoffe. —

„Das Grausamste in den ‚Räubern‘, das Wildeste und völlig Überspannte ist dennoch Milde, Humanität, Wahrheit und Natur gegen eine ‚Schuld‘ . . . ‚Abaneserin‘ gehalten und genommen. Wir stehen in diesen Produktionen, die sich fast eines allgemeinen Beifalls erfreut haben, auf einem so sonderbaren Punkt roher Barbarei, daß sich in früheren Zeiten kaum etwas Ähnliches, selbst

in Paris während der Revolution, auf dem Theater wenigstens nicht, gemeldet hat. Und um so schlimmer, weil es mit einer falschen Sentimentalität, weichlichen Empfindsamkeit und idealischer Liebe (wie diese Dichter meinen) verbunden ist.“¹

Diese Kritik des zeitgenössischen Romantikers trifft die empfindlichste Schwäche der Müllnerschen Produktionen: statt Charakteren voll Blut und Leben wandeln leere Schemen über die Bühne, gespreizte Marionetten, die ihren Mangel an Eigenbewegung zu verdecken suchen durch breit-schwingende Gesten und den rohen Ton gemachter Leidenschaft. Je weniger ferner Müllners Phantasie sich über die enge Stoffwelt seines ersten Schicksalsdramas zu erheben versuchte, desto mehr überlädt er seine späteren Schöpfungen mit dem verzerrten Motivenapparat, den seine kriminalistische Tätigkeit ihm ein für allemal als Muster dargeboten hatte. Wir können die Beschränktheit seiner Erfindungsgabe nicht besser ausdrücken, als durch die Verse des geistreichen Parodisten: „Blutschuld — Fluch — des Teufels Macht! / Ahnung — Träume! — Donner kracht / Heulen — Heulen — Klaggetön.“²

Man könnte an Hand dieses Schemas eine förmliche Tabelle der Ähnlichkeiten in den vier Trauerspielen des Weisensefser Poeten aufstellen. Blutschande, Ehebruch, dämonische Eifersucht, das sind die Essenzen, die Müllner zu einem tragischen Gebräu zusammenrührt, um seines Lehrmeisters, Zacharias Werners, Mixturen durch schärfere Tränklein aus dem Felde zu schlagen. Wie alle mittelmäßigen Dramatiker liebt er die Extreme: Dämonische Leidenschaft schlägt um in süßliche Empfindsamkeit, die verhärtetsten Bösewichter klopfen sich gar zu gern reumütig an die Brust. So etwas wie irdische und himmlische Liebe zieht sich durch die „Schuld“ wie „König Yngurd“ und die „Albaneserin“. Seine Frauen haben alle einen stark pathologischen Einschlag von Hysterie, der nichts anderes ist als der Niederschlag verdrängter erotischer Gefühle, die bei Brunhilde („König Yngurd“) zum hellen Wahnsinn führen, und zwar dem tollsten, den je die Bühne gesehen hat. Die angekränkelte Psyche der Frauen ist auch der Boden, auf dem geheimnisvolle Ahnungen, Aberglaube und Gespensterrucht wachsen, die in den Tragödien eine solch entscheidende Rolle spielen. Träume künden den Untergang geliebter Personen an im „Neunundzwanzigsten Februar“, der „Schuld“ und im „König Yngurd“; unheilkundende Prophezeiungen gehen furchtbar in Erfüllung („Albaneserin“ — „Schuld“). Alle Schauer nächtlicher Naturereignisse werden beschworen, um die Stimmung zu schaffen, welche den Zuschauer für die Aufnahme dieser sogenannten Schicksalsdramen gefügig macht.

Auch „König Yngurd“ und die „Albaneserin“ gehören zur Gattung der Schicksalsdramen, so offensichtlich Müllner zwar bemüht ist, seinen Fuß in das gelobte Land der Charaktertragödie zu setzen. Wie letzten Endes all das gräßliche Elend nur über den Hugo der „Schuld“ hereinbricht, weil eine schwangere

1) V. Tiedt, Kritische Schriften 4, S. 144—45. Spzg. 1852. 2) „Cumenides Duster.“ Trauerspiel nach Adolph Müllners Weise von Ludwig Stahspanzer. Supplement zu M.'s dr. W. 1, S. 17.

Müllners¹ nicht an den temperamentvollen Ausspruch Hebbels erinnert: „Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedanke, werde ich von vornherein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können“²? Wer nicht an den seit Bestehen der Bühne anhängigen Prozeß der Dichter mit den Erfordernissen der Technik und Rücksichten auf eine Anstalt, in deren Räumen das dramatische Kunstwerk doch erst zum wahren Leben erwacht? Meist tönt der Ruf nach Emanzipation von der Bühne aus dem Munde genießschwüngerischer Jugend, die Freiheit mit Ungebundenheit verwechselt. Man denke an die unentwegten Nachahmer Shakespearischer Form, an Grabbes Sehnsucht nach der idealen Bühne³. Und hallt nicht unsere Zeit wider von programmatischen Posaunenstößen in den Tonarten der mannigfaltigsten Forderungen, wie sie für die Musik der allgemeinen Ratlosigkeit unseres Lebens charakteristisch sind?

Da gilt kein Befremden — denn Programme und Neuerungen sind das Schibboleth unserer Tage — aber, wer von Adolph Müllner nichts weiter wüßte, als daß sein Theater Ruhm für eine kurze Zeit die ganze zivilisierte Welt erfüllte, müßte sich doch mit Recht wundern, ihn im Kreise der Spötter zu sehen, der Unzufriedenen mit einem Kunstinstitut, dem er seinen kometenhaften Theaterglanz verdankt. Und doch! der oben angeführte Ausspruch paßt recht gut zu dem Gehaben und den literarischen Gewohnheiten des Weizenfeller Schicksalsdramatikers, wie wir sie vor allem aus dem bunten Troß von Vorreden und Nachschriften ersehen können, welche die Buchausgaben seiner dramatischen Schöpfungen jeweils begleiten. Sein Leben und Schaffen bildet keinen Beitrag zur Geschichte der verschwärmten und lebensfremden deutschen Dichter; er war ja seines Zeichens und zeitweiligen Hauptberufs ein tüchtiger Jurist: was Wunder, daß er auch als Jünger der Musen die nüchternen Zwecke des Daseins nicht aus dem Auge verlor und jezuweilen die Begleitworte zu seinen Werken dazu benützte, den Stand seines Soll und Habens in künstlerischen Dingen genau zu registrieren. Wobei er eine solche schmiegsame Rücksichtnahme auf die Bedingungen des Erfolges und die Wünsche des Publikums an den Tag legte, daß man dies gewandte Benehmen mit dem Ausdruck Bühnenpolitik am treffendsten bezeichnen kann. — Kein einziges seiner Geisteskinder hat Müllner ohne Begleitwort in die Welt geschickt, sei es, daß er sie mit einem Vorwort oder eine Vorrede und Erinnerung versehen, oder ob er nun die „Gata libelli“ in oft recht langatmigen Nachschriften und Beilagen dem geeigneten Leser offenbart. Es ist für seinen literarischen Charakter bezeichnend, daß mit dem Sinken des Ruhms der Umfang dieser einrahmenden Plaudereien zunimmt, die sich in den Spätschöpfungen des Dichters auswachsen zu wahren Abhandlungen, in denen die Bühnenschicksale seiner Sorgenkinder, das Werben um die Gunst der Theaterleiter und nicht zuletzt eine meist gehässige Polemik gegen

1) Brief an den Theatersekretär Schreyvogel vom Oktober 1817 (Söhne, Zur Biographie und Charakteristik A. Müllners, Programm Wohlau 1875, S. 26). 2) Hebbel, Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen, hrsg. v. Felix Bamberg, I, S. 71. 3) Brief an Menzel vom 15. 1. 1831. (Werke, hrsg. v. Nieten, Spg. 6, S. 132).

unliebsame Kritiker den Hauptplatz einnehmen. Kommt Müllner in seinen Lustspielen noch mit zwei bis einem Halbdutzend Seiten Vor- oder Nachschrift aus, so beschert er uns zum Beispiel in „König Yngurd“ neben einer unterwürfigen Widmung an seinen „väterlich milden“ König und einer poetischen Zueignung an den Leser noch mit einer Vorerinnerung, einer Beilage „Über die Darstellung des Trauerspiels König Yngurd auf der Volksbühne“, nicht zu vergessen der Nachschrift „Über die Aufführungen des Werkes in Dresden und Stuttgart“. Diese Zugaben in Poesie und Prosa vermehren das ohnehin 264 Seiten umfassende Drama um nicht weniger denn 20 Blätter. Müllners Schwanensang „Die Albaneserin“ ermangelt zwar des Vorworts und der Widmung, der Leser kommt aber in der Nachschrift „Fata libelli“ auf seine Kosten, zumal ihr nach dem Muster von Jean Pauls fortgesetzten Fortsetzungen noch eine „Fortsetzung der fatorum libelli“ angehängt wird. —

Im Rahmen dieser Arbeit können natürlich diese begleitenden Aufsätze nicht bis auf ihren Zellgehalt untersucht werden, so viel wertvolles Material für des Dichters Schaffen und dramaturgisches Credo auch darin enthalten ist. Berücksichtigt sind nur einige Stellen, die für sein engeres Verhältnis zur Bühne aufklärenden Stoff beibringen, insofern sie die Bühneneinrichtung der Stücke betreffen, oder sonst Winke für Leser, Schauspieler und Theaterleiter enthalten. Nennt doch Müllner zum Beispiel das Nachwort zur „Albaneserin“ eine „Beilage für Bühnenvorsteher“¹.

Da ruft denn das oben angezogene Anathema über die Bühne am Anfang der Laufbahn des großen Dithmarschen eine Äußerung Müllners auf den Plan, die allerdings niedergelegt ist zu einer Zeit, da der Glanz seines Theater Ruhms schon zu bleichen begann.

„Ich bereu' es, bei der Ausführung dieses Gedichtes auf die Möglichkeit der Aufführung Rücksicht genommen zu haben. Es wär' unstreitig besser geworden, wenn ich die Worte des Aristoteles vor Augen behalten hätte: ‚Die Kraft der Tragödie besteht ohne Beschauung und ohne Schauspieler.‘ Aber das Übel ist geschehen, ich hab' es versäumt, was hier so leicht gewesen wäre: die Aufführung unmöglich zu machen, und es bleibt mir nun nichts übrig, als sie zu widerrufen. . . .“

Ich bin fest überzeugt, daß es wenige deutsche Bühnen gereuen wird, wenn sie den schwergewappneten Krieger ruhig seines Weges ziehen, und ihn seine Sache allein mit den Lesern ausfechten lassen.“² —

Da haben wir den ganzen Müllner: bei Hebbel, eine ehrliche Überzeugung, klar und entschieden ausgesprochen; wenn auch im Laufe seines Schaffens infolge höherer Einsicht in das Gebundensein des Dramas an die Bühne dichterisch verleugnet. Bei Müllner ein Jonglieren mit Worten, ein Spiel von Wenn und Aber, das sich nicht mal als ein ehrliches erweist, wenn man näher zusieht. Denn ebenda Seite 269 spricht er von den Schwierigkeiten, die durch seine „Halbkenntnis von dem innern Getriebe des Volks-

1) Dram. W. 4, S. 223. 2) Beilage zu „König Yngurd“. Dram. W. 3, S. 275.

bühnenwesens“ entstanden seien, während er eben doch behauptete, zu viel Rücksicht auf die Bühne genommen zu haben! — Das hindert ihn aber nicht, von S. 276 bis 290 sich über eine mögliche Aufführung des „König Yngurd“ auszulassen. Und schon auf S. 276 zollt er der Bühne, welche „die hinreichende Kunstkraft“ besäße, „für . . . sein . . . Erzeugnis . . . ihm . . . den schönen Ehrenlohn einer schönen Darstellung zu bezahlen“, im voraus ein schmeichlerisches Lob.

Die unmoralischen Triebfedern seiner Bühnenpolitik, die Unlauterkeit seines Litteratentums sind bloßgelegt, wenn wir den oben nur im Auszug zitierten Brief an Schreyvogel noch um einige Sätze erweitern: „Übrigens teile ich Ihre Hoffnung nicht, durch Abrundung dies Stück der deutschen Bühne eigen zu machen. Wien und Berlin, das werden die einzigen Bühnen sein, wo es gegeben werden kann. — Das Theater wird also mir freilich keine hinreichende Entschädigung für ein halb Jahr ununterbrochener Anstrengung, Verläßnis in einträglicheren Geschäften und Schwächung der Gesundheit gewähren, aber das ist nun einmal so! . . . und zwei große Bühnen in Deutschland können so, wie die Rechte des literarischen Eigentums stehen, den Dichter nicht lohnen. Wozu also die Anstrengung für sie?“ —

Das schreibt ein Poet, der für die beiden ersten Auflagen dieses Dramas „König Yngurd“ allein vom Verleger zweieinhalbtausend Taler empfangen hat und auch für seine übrigen Stücke wahrhaft königliche Honorare einstrich, wie sich aus dem schmählichen „Supplementband für Schriftsteller, Buchhändler und Rechtsgelehrte“ mit dem Titel „Meine Lämmer und ihre Hirten“ zur Genüge ersehen läßt! Das ist also das Geheimnis seines dichterischen Schaffens, die Absicht, die seine dramatische Phantasie beflügelt: das poetische Produzieren muß sich rentieren. Nichts von Berzückungen und Qualen künstlerischen Gestaltens, geheimnisvollem Walten eines göttlichen Zwanges! Das Dichten ist ein Geschäft, wie jedes andere auch und steht unter dem Zwang des ehernen Lohngesetzes von Angebot und Nachfrage.

Wenn Müllner wenigstens noch seiner Maxime der Theaterverachtung treu geblieben wäre! Aber er, der auf S. 108 seines Theaterlexikons¹ unter dem Titel „Kürzungen“ geschrieben hat: das Verschneiden der Stücke bleibt immer ein unvernünftiges Abkürzungsmittel: „denn wenn das Werk gut gedichtet ist, so hängt Gedank' an Gedanken, Stell' an Stelle, und kann kein Satz gestrichen werden, ohne daß der innige Zusammenhang seiner Nachbarn aufgehoben werde. Kann das aber geschehen, können so viele Stellen ohne Störung der Continuität gestrichen werden, daß dadurch eine merkliche Abkürzung entsteht; so ist das Werk schlecht gedichtet, und es wäre der seltsamste Zufall von der Welt, wenn es durch bloßes Streichen zu einem guten Stück gemacht werden könnte“ — er, sage ich, der so strenge über nachträgliche Änderungen an Werken der dramatischen Kunst urteilt, hat sich nicht entblödet, ganze sechs Kürzungen bzw. Änderungen am „König Yngurd“ vorzunehmen,

1) M.'s Werke. Suppl.-Bdchn. I, hrsg. v. Schüz.

oder den Bühnenleitern zu empfehlen. Darunter jene berühmte Wiener Anweisung, das Theaterstück „zum Behuf des Theatergebrauchs zu verstümmeln“¹: „Ein Fünftel Zeit, fünf Stück redende Personen, Eine Decoration und beinahe die ganzen Kriegskosten des dritten Akts werden dadurch erspart; und dennoch entgeht dem Zuschauer nichts, was er nicht, wenn er das Buch liest, sich viel besser vorstellen könnte, als er es auf dem Theater zu sehen bekommen möchte.“ — So viel Anstand besaß Müllner allerdings noch, daß er sich schämte, „diese unsterbliche Anweisung“² drucken zu lassen. Aber die Gewissenhaftigkeit des Dr. Friedrich Wagener³, der auf diese Weise sein Büchlein über Müllner um ein Beträchtliches erweitern kann, verschafft uns das Vergnügen, diesen Beitrag zu Müllners Theaterpolitik kennen zu lernen.

Es erübrigt sich, näher auf die Änderungen und Vorschläge Müllners einzugehen; als hinreichenden Beweis für die plumpe Erfolgsgläuberei führe ich nur an, daß er in dieser Anweisung u. a. auch die Szenen zwischen Marduff und Oskar opfert, von deren künstlerischer Schönheit und Wichtigkeit er doch an anderer Stelle so überzeugt redet⁴. Dasselbe Spiel wiederholt sich im Begleitschreiben der „Albaneserin“: diese „sollte nach meinem Willen ihren Weg in die Welt nicht über die Bretter nehmen; doch das Bücherfatum . . . wollte nun einmal, daß sie das Los ihrer älteren Geschwister teilen, und das Tageslicht der Öffentlichkeit in dem Prokrustesbette der deutschen Bühnenkunst anbrechen sehen sollte“⁵.

Es steht dem Schicksalsdramatiker recht wohl an, das blinde Fatum vorzuschieben und sich gewissermaßen hinter dieser geheimnisvollen Macht zu verschanzen! Das ist die Moral seiner Selbstmörder, die erst ein Gebet zum Himmel schicken, bevor sie sich erdolchen. — Erst sozusagen eine resignierte Miene gekünstelten Unwillens, dann die erfolgshaschende Mahnung an die Bühnenleiter: „soll einmal für die Bühne gekürzt werden, so muß es für jede einzelne nach ihrem individuellen Bedürfnisse geschehen“⁶. Fügen wir noch hinzu, daß Müllner die Zeugung eines Wechselbalgs von Drama mit glücklichem Ausgang aus den Lenden eines Trauerspieles mit den leichtesten Worten Voltaires begleitet: „Le public est le maitre, il faut bien le servir; Il faut, pour son argent, lui donner ce qu'il aime“⁷, so steht das Bild von Müllners Persönlichkeit und nur durch das Hasten nach Erfolg bestimmten Bühnenwirkens in wohlumrissener Plastik vor uns, als eines Mannes, von dem Minor mit Recht sagt: „Aber der Erfolg der Schuld hatte Müllner den Kopf verdreht und er hatte gar bald vergessen, wie viel er dem deutschen Theater für die unleugbare Förderung und Bevorzugung seines Talentes verdankte. Er spielte sich als dichterische Größe auf und vergalt die unzähligen Änderungen und Umarbeitungen, welche er behufs der Aufführung mit seinen Stücken vornehmen mußte

1) Beilage zum „König Ingrid“ S. 277. 2) Ebd. S. 277. 3) Wagener, Dr. F., Müllner in poetischer, kritischer und religiöser Beziehung. Meissen 1831, S. 31—40; ebd. auch S. 13—31 die Charakteristik der Hauptpersonen, die Müllner für die Weimarer Bühne verfaßt hat. 4) Wagener S. 26. 5) „Fata libelli“, dram. W. 4, S. 223. 6) Ebd. S. 231. 7) Der Wahh. Dram. W. 7, S. 27.

und immer — mit und ohne Aufforderung von seiten der Direktionen — bereitwilligst vornahm, durch derbe Ausfälle, welche er sich in den Vorreden zu den Buchausgaben gegen die Direktionen und über die Zustände des deutschen Theaters erlaubte. So war er auf dem Theater der dienstfertigste Diener der Direktionen und des Publikums, und in der Literatur der um das Theaterwesen allerunbekümmertste, es von Grund aus verachtende Museusfreund.“¹ — In Summa: Ein vorbildlicher Literaturschieber vor hundert Jahren! —

Bühnengeräusche, Musik und Beleuchtung.

„Es gibt gewisse Regeln und Gesetze, die der dramatische Dichter nicht ignorieren darf, wenn er auf dem Theater erfolgreich sein will, aber sie haben nur dann Wert, wenn sie einem wirklichen Poeten und einem wahrhaften Dramatiker nützen. Geradezu verwerflich sind aber jene schlauen Gauklerkünste der Bühnentechnik, die auf keine natürlichen und künstlerischen Bedürfnisse zurückführen, sondern die nichts weiter als Mittel zur Überlistung urteilsloser Zuschauer sind.“²

Diese Worte Vulthaupts bezeichnen so recht die Arbeitsweise von Dramatikern, die, wie Adolph Müllner, den Mangel einer urwüchsigen Begabung, die fehlende Schwungkraft dramatischer Komposition geschickt zu verdecken streben durch äußere Effekte, deren Zughebel von der Hand des Theatermaschinenbedient werden. — Nicht als ob unsere größten Bühnendichter puritanisch auf jede Möglichkeit verzichtet hätten, den Eindruck des gesprochenen Worts zu verstärken durch die Mittel der Beleuchtung, die Handlung begleitende Geräusche, Musik usw.; aber sie haben auch hier ein stimmungschaffendes Mittel nie zum eigentlichen Zweck erhoben und die feine Grenzlinie zwischen dramatisch und theatralisch mit wenig Ausnahmen in strenger Selbstzucht innegehalten.

Der Ewigkeitsgehalt ihrer Werke liegt in den dargestellten Ideenkämpfen. Äußerer Pomp und bestechender Aufwand an Mitteln rein technischer Natur zielen immer nur auf den Augenblick. Die Nachwelt hat ihr Urteil über die bloßen Theatraliker gesprochen: Heute lächeln wir über das, was den kurzlebigen Ruhm Müllners verursacht hat und geben einzelnen Szenen aus seinen ernstesten Dramen die richtige Bezeichnung, wenn wir sie dialogisierte Geräusche nennen. Es ist ein Zeichen dichterischer Armut, daß der erste Akt der „Schuld“ und des „König Yngurd“ nichts anderes sind als breiter angelegte Nachahmungen des „Neunundzwanzigsten Februar“, was die Verwendung akustischer Effekte anbelangt. Überall der gleiche bis zur kindischen Manier getriebene Parallelismus zwischen angstvoll gequälter Stimmung im Innern der Handlung und der begleitenden Musik des zur Unterstützung herbeigerufenen Theaterwettergottes.

„Immer finstrier draußen; bänger, / Schwärzer immer in mir wird's —“
(„Neunundzwanz. Febr.“, Szene 1.)

1) Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Trff. a. M. 1888, S. 146.
2) Vulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 3. Vorwort, S. 11. Oldbg. u. Ppzig. 1919.

„Mich umrauscht's mit Geierflügeln! — / Jerta! Jerta, lehre mich /
Meine Angst um Hugo zügeln!“ („Die Schuld“ 1, 2.)

Nicht ein gewöhnlicher Tag, nicht eine Stunde wie andere hebt an, wenn der Vorhang hochgezogen! Das soll dem Zuschauer gleich nachdrücklich ins Gemüt gesenkt werden: Du bist hier von allen Schauern des Geheimnisvollen umgeben, Wind und Wetter, Sturm und Stöhnen der Natur sind nur Vorboten des leidenschaftlichen Ungewitters, das sich gar bald in den Seelen der Gestalten erheben wird, die da oben wandern im Dämmer eines düsteren Halbdunkels.

„Ein Wetter ohne Gleichen! / Und Schnee und Regen / Peitscht der
Sturmwind an die Scheiben.“ („Neunundzwanz. Febr.“, Szene 1.)

„Das Rauschen des Windes, schon früher hörbar wird stärker und ver-
nehmlicher.“ („Die Schuld“ 1, 1.)

Begleiten im „Neunundzwanzigsten Februar“ und in der „Schuld“ Heulen und Sturmgebraus als Stimmung betonende Faktoren die Handlung, so entläßt sich über dem 1. Akt des „König Yngurd“ ein schmetternder Donner- und Blitzeschlag, der recht eigentlich zum Behikel der Handlung wird. „Ein heftiger Blitz, der den Saal von allen Seiten erleuchtet, von einem schmetternden nachhallenden Donnerschlage begleitet. Jarl steht einen Augenblick betäubt.“

Täuschende Nachahmung der Natur wird hier verlangt; — es handelt sich um keinen Theaterdonner gewöhnlichen Schlages:

„Ein Wetterstrahl schlug in die Totenhallen / Ein mächtiger glühroter
Feuerballen!“ (Ebd. 1, 1.)

Das ist zum mindesten der im „Eliastag“, der geistreichen Parodie Stahlpanzers (A. Ritter) geforderte „Hauptdonner und Hauptblitz“. (Vergleiche Anhang zum „Neunundzwanzigsten Februar“ S. 22 Anmerkung unter dem Personenverzeichnis:

„Die Deutlichkeit schien es zu verlangen, daß das hie und da einfallende Gewitter näher bestimmt würde, welches so geschehen ist:

1. Ordinäres Gewitter, 2. Mittelblitz und Mitteltonner, 3. Hauptdonner und Hauptblitz.“)

Diese dynamische Steigerung des Sturmes und Wetterleuchtens zu einem temperamentvollen Donnerschlag ist aber auch der einzige, recht zweifelhafte Fortschritt in der Verwendung akustischer Hilfskräfte, den „König Yngurd“ als Plus zu buchen hat gegenüber den andern Dramen. Der Lärm ist lauter und robuster geworden, sein mähliches Anschwellen und die Resonanz im Gemüte der Sprechenden Personen ist aber bei weitem nicht mit der Feinheit des Gleichklangs dargestellt, die wir in der „Schuld“ anerkennen müssen. Kann es schon aus dem Grunde nicht sein, weil das Gemüt von zwei wetterfesten Kriegerern, deren Wechselgespräch hier das Stück einleitet, den Schrecknissen der entfesselten Natur ruhiger ins Auge sieht, als die geängstigten Frauen aus den beiden eigentlichen Schicksalsdramen, die gute Medien sind für solche meteorologischen Reize.

In seinem letzten Drama „Die Abaneserin“ hat Müllner wohl die Stürme der inneren Leidenschaft zu unbändigem Tosen entfesselt; aber auf die

Mithilfe der Natur bei der Erregung schreckhafter Stimmungen verzichtet er.
 „Hier lächelt das Schicksal gleichsam, welches sonst dumpf donnert, und an die Stelle von Donner und Blitz tritt hier in den ersten Szenen das Gelächter eines Narren; hier ist kein Aufruhr in der äußeren Natur, aber desto mehr stürmt es von innen heraus.“¹

In den leichtgeschürzten Lustspielen ist naturgemäß kein Platz für die Empörung der Natur; sie macht eine gute Miene zum heiteren Spiel der Verleidungen und Überraschung und schaut mit wohlgefälligem Lächeln auf all die verliebten Pärchen und guten Erbonkels herab. Die mit der Handlung verwobenen Geräusche sind hier nicht schreckhafter Art: Man hört polternde Schritte, der alte Schmalz stampft wütend in seinem Heim umher, es wird nach Dienstmädchen geflingelt, usw.

Nur einmal, in dem Charakterlustspiel „Die Zweiflerin“, erzielt der Dichter eine gehaltvolle, ernste Wirkung durch Verbindung eines Geräusches hinter der Bühne mit einem seelischen Prozeß auf der Szene: in der Darstellung des Duells, wo ein quälendes Spiel von Hoffnung und Angst in dem Gemüt einer Frau ausgelöst wird durch hinter den Kulissen fallende Schüsse.

(Ein Schuß von außen. Sie schreit.)

„Ha! Wer — Wem galt das? (Pause, sie horcht zitternd.)

Ist's vorbei? — der erste Schuß

Entschied schon? — (Mit Mühe atmend.) Ah!

Für wen? Gott! — Der Beleid'ger muß

Der Wut des Forderers zuerst — Was kann ich hoffen?

Weiß forderte, er schoß — Mein Leben ist getroffen!

(Wieder ein Schuß, sie fährt freudig auf.)

Ein zweiter — (Langsam und gedämpft.) Todeswurf! . . .“²

Hier ist also ein bei allen Bühnenkundigen Dramatikern in irgendeiner Form bewährtes Mittel der Spannungserregung durch Vorgänge hinter der Bühne geschickt verwertet.

Zur Charakterisierung von Müllners Technik lasse ich hier die Bemerkung einschießen, daß alle tragischen Helden seiner Dramen durch den Dolch oder das Schwert umkommen. Diese lautlose und weniger schreckhafte Todesart gestattet es dem Dichter, die Sterbeszenen — mit Ausnahme des Todes von Enrico in der „Albaneserin“ — auf die Bühne zu verlegen.

Alle Geräusche stehen im Dienste der Stimmung, ja der rücksichtslosen Erfolgshascherei.

Oder ist es nicht eine geradezu raffinierte Übertrumpfung Zacharias Wernerscher Stimmungsmalerei, wenn in eine Dialogpause des „Neunundzwanz. Febr.“ das unangenehme Geräusch des Messerschleifens hineintönt? Hier wird der Schein zur rohen Wirklichkeit; eine gröbere Verzerrung ästhetischer Grundgesetze für das dramatische Kunstwerk haben uns auch die Naturalisten der Bühne kaum geboten.

1) Minor, a. a. O. S. 150. 2) „Die Zweiflerin“, Szene 15.

Ähnliche Arten von Theatergeräuschen im Stile des Naturalismus:
„Heftig Getös in der Esse, Feuer aus dem Kamin.“

(„Neunundzwanz. Febr.“ Szene 1.)

„Eine Saite springt, Elvire fährt erschrocken auf, die Harfe fällt dröhnend zu Boden.“

(„Die Schuld“ 1, 1.)

Ferner ebd.: „Man hört sehr schwach und fern Jagdgetös und Hundengebell.“

„Nach dem Aufziehen des Vorhangs hört man das Entriegeln und Aufschließen der Tür zur Rechten.“

(„König Ingrid“ 5, 1.)

Wenn Oskar in das Todesgemach tritt, vernimmt man das „Knarren der Pforte, die er inwendig öffnet“.

Oder in Szene 2 des gleichen Aktes:

„Die Pforte im Nebengemach knarrt, wenn Oskar heraustritt.“

Die akustische Wirkung und der Stimmungsgehalt solcher Geräusche wird vermehrt, indem Müllner sie fast regelmäßig in einen Augenblick des Schweigens hineinsetzt. Er versteht sich hervorragend auf den Zauber der Stille, in die ein laut gesprochenes Wort, ein Schrei des Entsetzens oder freudiger Überraschung und alle Arten von maschinell hervorgebrachten Geräuschen hineinbrechen. Seine eigentlichsten Schicksalsdramen weisen solche Stellen in jeder Szene auf, namentlich beachte man die Pause zwischen „Schuld“ 4, 5 und 6: Valeros, tief und gedehnt: „Otto!“ Ferner das Schlagen der Wanduhr im gleichen Drama; in der „Albaneserin“ die ersten Worte der Erkennungsszene im vierten Akt, oder auch das von allen Effekten gerissener Technik umspielte gespensterartige Auftreten des „Don Valeros“ im zweiten Akt der „Schuld“.

Wollte man aus dem Zusammenfallen von Pausen und Geräuschen aller Art eine Regel für Müllners Technik ableiten, so käme man zu dem Schlusse: Er schreibt immer da eine Pause im Dialog oder einen Moment längerer und kürzerer Stille vor, wo leidenschaftliche Erregung oder eine Phase gefühlbetonter Stimmung nachdrücklicher ins Bewußtsein getrieben werden oder sich sanft ausschwingen sollen. — Umgekehrt unterbricht er einen Ruhepunkt der Handlung vorzugsweise dann durch ein maschinelles Geräusch, wenn er die Gangart des dramatischen Verlaufs beschleunigen will durch Aufpeitschen der Nerven.

Daß ein Dramatiker, dessen Talent sich an der Bühne und im Wirken auf ihr erst entzündete, den Wert des musikalischen Elementes zur Unterstützung des gesprochenen Wortes genau kannte und als Stimmungsmittel öfters anwandte, versteht sich von selbst.

Die „Schuld“ wird eingeleitet und — wenigstens zu Anfang und Ende — durchsetzt von Musik.

„Die Ouvertüre muß mit einem Pianissimo endigen, welches Elvire einige Sekunden lang auf der Harfe fortzusetzen scheint.“¹ Der Vorhang geht

1) „Anmerkung für die Bühnenvorsteher“ nach dem Personenverzeichnis.

hoch, Elvire sitzt an der Harfe, das Spiel mit „immer leiseren, sanft ver-
schwebenden Tönen endigend“. — Ein gütiges Schicksal fügt es, daß die Hand
der sterbenden Elvire matt über die Saiten ihres Lieblingsinstrumentes gleiten
darf und man als letztes Geschenk des Opfers Müllnerscher Tragik einen „leisen,
verhallenden Ton“ vernimmt. (4, 11.)

Hier ein Parallelismus von Ton und Handlung zart angedeutet. —
In „König Yngurd“ 2, 5 nachdrücklichst zu Gehör gebracht, wenn kriegerisch
begreifende Musik das Auftreten „Brunhildens und Oskars“ begleitet.

Schlachtenlärm wird nach alter Bühnengewohnheit farbig untermalt durch
musikalische Klänge (Ebd. 3, 2).

Das Lied als Einzelgesang verwendet Müllner merkwürdigerweise nicht,
wenn man abzieht von dem leichtern Trällern zweier Verse in den „Vertrauten“
1, 13.

Im „Neunundzwanzigsten Februar“ scheinen die Bibelsprüche des kleinen
Emil und das Hantieren am Schleifstein die Rolle des Gesangs bei Werner
übernommen zu haben. Dafür erzielt M. in 2, 2 des „König Yngurd“ eine recht
ansprechende Wirkung, indem er das Blasen des Notlärms in verschiedenen Ton-
stärken vorschreibt. „Das Blasen dauert während der folgenden Szenen fort
und verliert sich endlich in der Ferne.“ Daß dem Dichter diese opernhafte
Untermalung einer ganzen Szene sehr am Herzen lag, ergibt sich aus einer
besonderen Anleitung für die Bühnenleiter: „Bei dieser Gelegenheit sei
übrigens jede Direktion um Sorgfalt für das Blasen der Nothörner gebeten.
Mit gewöhnlichen Waldhörnern läßt es sich nicht machen, und es würde höchst
lächerlich werden, wenn es wie das Blasen der Nachtwächter klänge. Der
Text erinnert an das in vielen Orten übliche Blasen des Feuerlärms von den
Türmen. Hier wird es nach vergrößertem Maßstabe zu geben sein, so lange
es nahe ist.“¹

Der allgemeinen Theatermode, die Stücke mit Musik zu umrahmen und
Zwischenakte musikalisch auszufüllen, scheint sich M. nicht verschlossen zu haben.
Das geht hervor aus den schon angeführten Vorbemerkungen zur „Schuld“
und einer Anweisung des zweiten Aktes von „König Yngurd“. Während hier
das Orchester die kriegerischen Klänge hinter der Szene aufzunehmen hat, bildet
das leichte Arpeggio auf der Harfe Elvirens die ungezwungene Fortsetzung der
orchestralischen Einleitung zur „Schuld“. Einen noch deutlicheren Hinweis auf
Musik bildet die sich auf „König Yngurd“ beziehende Stelle:

„Den Charakter der Ouvertüre bestimmt die erste Szene zur Genüge. Zwi-
schen dem zweiten und dritten Akt ist kriegerische Musik am Platze. Der Ein-
druck der ersten Szenen des vierten Aktes kann durch sanfte Töne vorbereitet
werden.“²

Akustische Hilfsmittel von der rohen Form des einfachen Geräusches
bis zur edleren Gestalt musikalischer Klänge stehen als stimmungserzeugende
Faktoren natürlich nicht allein für sich, sondern verbinden sich in den meisten
Fällen mit den farbigen Wirkungen einer wechselnden Bühnenbeleuchtung.

1) Wagener, a. a. O. S. 27. 2) Wagener, a. a. O. S. 29.

Diese ist ja die vornehmlichste Schöpferin der Illusion, und dem magischen Zauber des Rampenlichtes verdanken nicht zuletzt die Erzeugnisse von M.s Theatralik ihren Erfolg.

Ganze Akte, ja ganze Stücke spielen im Zwiellicht eines dämmerigen Hell-dunkels, eines ätherischen Mediums, in dem das leichte Gruseln des Gespensterhaften und die wollüstigen Schauer von M.s Sentimentalität sich zitternd ausschwingen können.

Der „Neunundzwanzigste Februar“ spielt wie die „Schuld“ am späten Abend; ja die Gespensterstunde wird recht eigentlich Höhepunkt und *deus ex machina* im letzteren Drama, wie sie in „König Yngurd“ am Eingang der Handlung steht. Abgeblendetes Licht, helldunkle Ampelbeleuchtung, abgebrannte Kerzen, Feuerschein aus dem Kamin: das sind die bekannten Requisiten dieser Schicksalstragödien, die letzten Endes auf ein kindisches Bange-machen hinauslaufen.

Wir werden wohl nicht fehl gehen in der Annahme, daß wenigstens die geisterhafte Szene beim Auftreten des großen Unbekannten in der „Schuld“ (2, 4) bei völlig verdunkelter Bühne gespielt werden soll: Die spärlichen Kerzen sind nach und nach erloschen — das Zimmer wird düster — kurze Stille — es wird geklopft! Valeros erscheint auf der Schwelle, vom flackernden Schein der Kerze beleuchtet, die Otto trägt. Man denke sich, welche Lichtwirkungen ein geschickter Regisseur aus diesem Auftritt „herausholen“ kann! Flackerndes Licht, entsetzte, fahle Gesichter, gespenstisch über die Bühne huschende Reflexe, gigantische Schatten! In dieser Art geht es durch den ganzen „Neunundzwanzigsten Februar“ und die „Schuld“: Wetterleuchten, magischer Schein von außen, fahles Licht im Innern des Bühnenraums. Bald ist die Lichtquelle eine ruhig brennende Kerze, bald wird eine Laterne des öfteren unruhig hin und her getragen, bis endlich der gedankenschwere Philosoph Emil im Hintergrund der Bühne ihr das Licht ausbläst, nachdem ihm über ihrem Anblick des Lebens Rätsel aufgegangen. Mit der zunehmenden Finsternis verdüstert sich auch der Charakter der Handlung, und die Sterbeszenen — Ausnahme „König Yngurd“ — tauchen mit Wollust in das Dunkel einer gotischen Kirchenstimmung. Nur einmal, „König Yngurd“ 2, ist Müllnern das strahlende Rot des anbrechenden Tages Symbol glücklichen Geschehens, und er läßt die Szene weihewoll bescheinen vom Glanz der aufgehenden Sonne. — Die Lustspiele enthalten keine Beleuchtungsanweisungen; sie spielen mit Ausnahme des ersten Aktes der „Jur. a. S.“ am hellen Tage. —

Gruppen- und Schlachtbilder.

Wo soll ein Kunstwerk herkommen, „wenn Jeder seine Rolle nach Gutdünken als etwas Einzelnes ausführt, und sie mit mechanischer Handwerksfertigkeit an die Nachwerke der Übrigen anheftet? Wenn niemand da ist, der das Gedankenbild . . . in seiner Totalität mit lebendiger Einbildungskraft auffaßt, und dafür wirkt, daß nach diesem Modelle die ganze Darstellung ausgeführt

werde?“¹ Nur der ordnende Kunstverstand des Spielleiters ist also nach Müllner imstande, eine organische Aufführung des Dramas zu gewährleisten, eine Darstellung im Stile des Tragödienspiels, welchen Goethe auf der Bühne eingebürgert hat. „Möchte dieser Stil, dessen Eigentümlichkeit besonders in der engen Verbindung des Individualspiels zu einem kunstgerechten Ganzen sich offenbart, auf den deutschen Bühnen doch allgemein werden!“²

Wenn Müllner die Notwendigkeit einer jeweils ausführlichen Leseprobe beim Einstudieren eines Stückes betont, die nichts gemein haben dürfe mit der handwerksmäßigen Gepflogenheit der Berufsschauspieler, nur die ausgeschriebenen Rollen zu kollationieren, atmen seine Ausführungen den gleichen Geist goethischer Auffassung, und für ihn heißt Schauspieler sein: mit allen Fasern der Empfindung im darzustellenden Stoffe aufgehen³. Soweit es die Natur zuläßt, sollen wir „unsere Mitspieler zum Gegenstande unserer Einwirkung machen“⁴. Denn es ist ein Gesetz, daß „das wahre Leben einer Bühnendarstellung auf einer fortdauernd glücklichen Wechselwirkung beruhet. Indem also der Spieler nach der . . . geistigen Herrschaft über seine Mitspieler ringt, muß er sich diesen zu gleichem Zwecke willig hingeben. Er muß Sinne und Gemüt dem Eindrucke ihres Spiels entgegenhalten; aber er muß zugleich gerüstet sein, diesen Eindruck von sich abzuwehren, wenn er das fremde Spiel für verfehlt erkennt“⁵.

Man bedenke, daß diese Maximen für Schauspieler auf der Liebhaberbühne abgefaßt sind, bei denen das Tragödienspielen wohl immer in erster Linie Sache eines hingebungsfreudigen Dilettantismus ist; man ziehe das Urteil Wageners über Müllners ausschweifend pathetisches Spiel zu Rat und wird dann wohl die Anweisungen Müllners in ihrer Anwendung auf wirkliche Schauspieler etwas abschwächen müssen.

Denn wie bald hätte ein Mime seine physische Kraft aufgezehrt, wollte er, zumal bei der Darstellung von verzerrten Gebilden der Schicksalsdramatiker, sein Herzblut in die Gestalten ergießen! — In seinen Auslassungen über die Handlung auf den Brettern als eines beweglichen Gemäldes, „dessen einzelne Figuren nach den Regeln der Malkunst geordnet sind“⁶, in Vorschriften über die Benutzung des Bühnenraums bei Gruppenszenen erinnert Müllner auffällig an die Stillsitten der Weimarer Bühne. Wenn wir erfahren, daß unser Dichter im Sommer des Jahres 1809 den Weißenfels benachbarten Badeort Lauchstädt besuchte, „wo dazumal das, in jenen Jahren bekanntlich noch unter Goethes Direktion sich befindende weimariſche Hoftheater, während der zu Weimar im Sommer eintretenden Theaterferien über, spielte . . .“⁷, so verstehen wir, daß er sich in dem eigenen Liebhabertheater gerne das vorzügliche Ensemble jener Darstellung zum Muster nahm. — Die Schwierigkeiten einer bildhaften Anordnung der Spielgruppen liegen nach Müllner hauptsächlich darin, daß die

1) M.s. B., Suppl.-Bdchn. I, hrsg. v. Schütz, S. 69. 2) Nachschr. z. „Alban.“, Dram. B. 4, S. 281. 3) „Über d. Spiel a. d. Priv.-Bühne“, S. 312 ff. (Almanach für Pr.-B. 1817.) 4) Ebd. S. 318. 5) Ebd. S. 320. 6) Ebd. S. 322. 7) Schütz, a. a. O. S. 83.

natürliche Bewegungsfreiheit, „deren Gebrauch im Leben bloß unter dem Geſetz einer konventionellen Schicklichkeit ſteht“¹, auf der Bühne beſchränkt iſt. Denn die Szene wird vor Zuſchauern dargeſtellt, welche vor einer Seite des Theater-
viers ſich befinden.

Die Figuren müſſen ſich alſo hüten, einander im Stehen oder in der Bewegung zu decken. „Durch dieſen Umſtand wird die Brauchbarkeit der Tiefe des Theaters beſchränkt, und die Wichtigkeit der Breite erhöht; es entſteht ein Vordergrund, ein Mittel- und ein Hintergrund, und der neue Zweck erweckt auf der Bühne ein Schicklichkeitsgefühl in uns, welches ganz andere Forderungen macht, als wir im Leben zu machen und zu befriedigen gewohnt ſind.“² Müllner verlangt für die im Vordergrund agierenden Schauspieler Aufſtellung auf einer krummen Linie, die nach Maßgabe des Raumbedürfniffes gegen die Tiefe des Theaters hin mehr und mehr eingebogen ſein kann. Solchermaßen laſſe ſich das läſtige Proſiſpielen vermeiden, der Schauspieler ſei nicht mehr gezwungen den Kopf unnatürlich zu drehen, oder im Wechſelgeſpräch den „Augapfel widernatürlich ſchielend in den Augenwinkel“³ zu drängen. Auch könne ſo am beſten dem läſtigen „Schachbieten“ Einhalt geboten werden, das in der Gewohnheit namentlich junger Anfänger beſteht, am Neben- oder Vordermann zu ſtehen und „in der bewußtlos eroberten Stellung wie unbewegliche Pflöcke“⁴ zu ſtehen.

Wir werden bei der Darſtellung ſeiner Bewegungsvorſchriften ſehen, daß Müllner dieſen Gang zur ſteifen Haltung und Geſte geradezu fördert, und zwar nicht nur bei den ſogenannten Statiften. Dieſen Sorgenkindern jedes Bühnenleiters widmet Müllner recht wenig Anweiſung; meiſt hält er ſie von der offenen Bühne fern und läßt ſie nur mit allen Arten eines maſſevortäuſchenden Gemurmels oder einem kurzen Vivatruſen in die Handlung eingreifen, vom Jenſeits der Kuliffen her. Höchſtenfalls dürfen ſie ſich im Hintergrunde der Szene aufhalten, maleriſch „am Fuße des Berges gelagert“ (König Yngurd“ 3) oder im Vorgemach einen Wortwechſel markieren (Ebd. 5, 10) und als ſtumme Zuſchauer auf der Schwelle des Haupteingangs ihre Anteilnahme an den Vorgängen bekunden („Alban.“ 4, 5)⁵. Wagen ſich die geängſtigten Flüchtlinge mal in den Vordergrund der Szene, werden ſie nach kurzem Verweilen wie dummes Federvieh in ihren Stall gewieſen („König Yngurd“ 3, 4).

Ohnehin bietet die geringe Perſonenzahl in den Müllnerschen Dramen nur wenig Gelegenheit, die Komparſen in die Handlung aufzunehmen. Und wo (in „König Yngurd“) Müllner den normalen Beſtand eines Theaterhaushaltes überſchreitet, rät er um des lieben Erfolges willen zur Abhilfe.

„Jede Direktion wird von ſelbſt bemerken, daß die koſtſpielige Darſtellung des Rückzugs im dritten Akt erſpart werden kann, wenn der Dekorateur die Auſſicht in die Ebene durch einen Hügel ſchließt, der niedriger iſt als der Fels,

1) „Über d. Spiel a. d. Pr.-B.“, S. 322. 2) Ebd. S. 322—23. 3) Ebd. S. 327. 4) Ebd. S. 325. 5) „Kön. Yng.“ 3, 1 iſt die Zahl der Statiften beſtimmt: „ſieben bis acht normänniſche Krieger“.

auf welchem Asla steht. . . . Soll aber der Spektakel dem schaulustigen Publikum gegeben werden, so werde nur dafür gesorgt, daß er nicht bettelhaft ausfalle und daß sein Geräusch die Reden im Vordergrunde nicht störe. Wo die Statisten Ausruf haben, Sorge man dafür, daß er einstimmig und zusammen-tönend sei.“¹

Diese Einstimmigkeit mag immerhin noch wirkungsvoll sein bei begeisterten kurzen Hochrufen:

„Enrico Heil! — Es lebe der Infant!“

(„Abaneserin“ 4, 4.)

oder: Stimmen von außerhalb:

„Dem König Oskar Heil und langes Leben!“

andere Stimmen (minder zahlreich):

„Brunhilde lebe!“

noch andere (sehr stark):

„Af und Oskar Heil!“

(„König Yngurd“ 2, 5.)

Wenn aber in völliger Verwirrung fliehende Krieger unisono in den Ruf ausbrechen sollen:

„Brunhilde kommt! — Brunhildens Tiger! Flieht! Flieht! Rettet euch!
's ist eine Hexe, Brüder!“

(„König Yngurd“ 3, 3.)

dann ist das gewiß eine lächerliche Verdrehung des Schönheitsprinzips. —

Hat nun Müllner seine Forderung nach halbkreisförmiger Anordnung der Gruppenbilder erfüllt? Diese Frage kann bejaht werden, wenn auch der Dichter eigentlich nur bei den Schlußbildern der beiden Akte der „Vertrauten“ den einzelnen Personen eine genaue Platzanweisung gegeben hat. Das Hauptinteresse der Zuschauer lenkt er fast immer auf den Vordergrund; hält sich im Hintergrund eine Hauptperson auf, ist ein Durchblick durch die Vordergruppe ermöglicht, oder weiß eine keilförmig nach dem Innern der Bühne zu angeordnete Aufstellung der Spieler die Aufmerksamkeit unwillkürlich nach der hervorzuhebenden Person zu lenken. Die Breite ist vor der Tiefe der Bühne offenbar bevorzugt, was schon die bei jeder Dekoration wiederkehrende Forderung von Seitentüren beweist. Nur bei feierlichen Aufzügen werden die Haupttüren des üblichen Prunksaales geöffnet.

Es sei kurz auf einige Typen von Gruppenbildern hingewiesen:

„Neunundzwanzigster Februar“, Szene 6.

Trotzdem in dieser lebhaft bewegten Szene die Stellung dreier Personen einem öfteren Wechsel unterzogen wird, ist das Schema der Anordnung in den Ruhepunkten ein Halbkreis mit nach dem Hintergrund weisendem Bogen. Die erzählende Hauptperson etwas rechts von der Mitte des Vordergrundes, Walter wenig links daneben; Sophie ist im seitlichen Mittelgrunde zu denken, an einem Arbeitstischchen beschäftigt; endlich rechts hinten Emil über der Laterne

1) Wagener, a. a. O. S. 28—29.

eingeschlafen. Diese Verteilung der Personen über den ganzen Bühnenraum erlaubt im Höhepunkt des Auftritts — bei dem Ohnmachtsanfall Sophiens — ein allgemeines „Changez les places“: Ludwig springt der Bewußtlosen bei, d. h. er geht von rechts nach links; Walter steht einen Augenblick wie betäubt, eilt aber dann zu dem Schlafenden im Hintergrund und zerrt ihn nach vorn. . . . Es muß überhaupt anerkannt werden, daß Müllner in seinen Stücken mit wenigen Personen alle Variationen in Stellung und Bewegung vornimmt, welche die Regeln der Algebra gestatten. . . .

Im Schlußbild der „Schuld“: ein nach dem Souffleurkasten zu ausgebuhteter Halbkreis:

Elvire Otto (sich von der Leiche aufrichtend)	Hugo Valeros (sich über die Leiche beugend)
Zerta (groß und ruhig)	

mit der prophetischen Geste einer Seherin.

Als Musterbild einer gutgestellten Gruppe endlich das Grundschema in „Alban.“ 4, 5:

Zwei nach dem Zuschauer weisende Halbkreise im Hinter- und Vordergrund der Bühne. Die anfangs unbewegliche Personenwand des Hintergrundes gliedert sich: Teile davon bröckeln ab nach hinten; der nach vorwärts weisende Mittelpfeiler stürzt vornüber und bringt die Säulen des Vorderbaus ins Wanken.

(Als Parallele dazu der Aufbau des Vor- und Hintergrundes; ebd. 5, 10.)

So verteilt und zerstreut Müllner seine Personen über den Raum, schiebt sie hin und her, bis an den Höhepunkten pathetische oder sentimentale Gruppenbilder sich kristallisieren¹. Auf andere charakteristische Personengruppen in Ruhe oder Bewegung ist an mehreren Stellen dieser Arbeit hingewiesen.

Nur ein einziges Mal, in seinem „König Yngurd“ 3, 2 und 3, wo Müllner ohnehin mit einem Troß von 22 sprechenden Personen arbeitet, läßt sich seine an Shakespeare entzündete Muse zur Darstellung einer Schlacht herbei. Die geschickt angelegte Szenerie, die Tiefengliederung der Bühne mit einem Ausblick auf ebenes Gelände und abschließende Höhenzüge gestattet im dritten Akt ein Operieren mit Massenszenen. — Man darf nun von dem behäbigen Talente eines Müllner nicht die farbigen Impressionen erwarten, die uns geniale Naturen wie Grabbe und Büchner vorgezaubert haben. Seine Schilderungen sind nichts Neuartiges; er hält sich an die erprobte Technik aller Theaterkapitäne mittleren Schlags: die Einzelheiten der Kampfeshandlungen werden in epischer Behaglichkeit erzählt, man hört Lärm und kriegerische Musik hinter der Bühne, sieht einen flüchtigen Troß einexerzierter Statisten Hasenpanier er-

1) „Kön. Yng.“ 1. 6 und die glücklichen Bilder ebd. im zweiten Akt können diese kurzen Ausführungen nur bestätigen.

greifen, in der schützenden Ferne des Bühnenhintergrundes; und nur für Augenblicke füllt sich die Hauptszene mit einem Schwarm normännischen Kriegsvolkes.

Die Schlacht zerfällt in zwei Phasen: ein gut markiertes kleineres Vorhutgefecht, angekündigt durch einen herbeistürzenden Schildknappen und verwirklicht links hinter der Bühne. „Wiederholter Hörnerstoß, zugleich verwirrtes Geschrei; unmittelbar danach Schwertergeklirr, welches nach und nach sich entfernt.“

Die Haupthandlung nimmt einen unglücklichen Verlauf: als Illustration zur Erzählung des verwundeten Jarl hört man immer näher kommenden Schlachtgetümmel, Flüchtlinge eilen im Hintergrunde vorüber:

„. . . Seht ihr? Laufen
Nicht reiterlose Kasse dort — und hier
Nicht waffenlose Knappen schon vorüber?“
. . . Was wir sehen,
Ist Flucht, nicht Schlacht. . .“

(„König Yngurd“ 3, 2 S. 113, V. 13 f.)

Im Hintergrunde beginnt der allgemeine Rückzug immer unordentlicher; Stimmen aus der Ferne: „Der Feind! Der Feind!“

Selbst der Vordergrund füllt sich mit Flüchtigen. Da tönt in den allgemeinen Wirrwarr die Löwenstimme Yngurds mit laut donnerndem „Halt!“ — Der Kampf kommt zum Stehen, ja die eben noch zu Tode geängstigten Söldner ziehen mit neuer Begeisterung gegen den Feind. Sogar mit klingendem Spiel! Die kleine Unwahrscheinlichkeit, daß eine geordnete Musik wohl nicht so rasch zur Stelle sein kann, kümmert Müllnern nicht; hat er sich doch mit der noch viel größeren abgefunden, seinen Feldherrn von nun ab, im Augenblicke der Entscheidung und größten Gefahr, bei der Bagage verweilen zu lassen und die mit großem Pomp in Szene gebrachte Schlachthandlung zu durchsetzen mit einem äußerst langweiligen und unangebrachten Zwiegespräch zwischen Trma und Yngurd von nicht weniger als 199 Versen!

In diesem Schema: herankommendes, sich entfernendes Geräusch und umgekehrt, erschöpft sich also die Theaterstrategie Müllners, und die kurze Kampfszene ebenda 5, 14 und 15 weiß kein neues Material beizubringen zu einem Lobe seiner Bühnentechnik in der Darstellung von Massenszenen. Sie sind nicht besser und schlechter als die Kraftproben berühmterer Dichter, die an der Lösung dieses schwierigen Problems meist gescheitert sind und so den Satz Schillers erhärtet haben:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen.“

Bewegung und Geste.

Bewegung, Lebendigkeit, zielbewußt fortschreitende Entwicklung sind der Nerv der dramatischen Handlung. Wohl bilden retardierende Momente, in den inneren Bau des Dramas eingefügt, Mittel, die Spannung zu erhöhen. In den einzelnen Szenen, im Fortgang des Dialogs können wirkungsvolle Verschie-

bungen des Tempos den Rhythmus beleben; im Ganzen aber muß in den Gesprächen der Wille nach vorwärts sich kräftig regen, beflügelt von der logischen Notwendigkeit, die Satz an Satz reiht und Wort zu Wort gesellt. Sogenannte tote Stellen darf es im gutgebauten Dialog nicht geben; wo also die Handlung sich in epischer Breite verliert und der Dichter das Interesse am Geschehen nicht wach zu halten weiß. In den Trauerspielen Müllners finden sich solche Stellen sehr häufig: der Dialog ist langweilig und schwer verständlich, schleppt sich endlos über Nebensächliches dahin (Expositionsszene zu „König Yngurd“).

Die Gespräche lassen ferner abwechslungsreiche Gestaltung vermissen: ein Spieler führt das Wort, sein Partner muß sich beschränken auf kurze Zwischenrufe und Redeteile kleineren Umfangs (Gespräch zwischen Basil und Benvolio in der „Albaneserin“ 1, 4).

Oder weitausholende Erzählungen sind in den Mund nur eines Sprechers gelegt; die andern auf der Bühne anwesenden Personen sind zum Zuhören verurteilt. In bewegungslosen Gruppen füllen sie den Vor- oder Hintergrund der Szene, und der Mangel jeglicher in der Handlung liegenden Aufforderung macht es ihnen schwer, durch Gesten oder Bewegung ihr stummes Dabeistehen zu beleben. („Albaneserin“ 4, 5.) Müllner scheint diese Schwächen seiner Dramen gekannt zu haben, und an einer Stelle seiner Abhandlung über das Spielen auf dem Liebhabertheater macht er die Schauspieler darauf aufmerksam, daß der Dichter auch da eine Anteilnahme des Spielers an der Handlung in der Form von Bewegung und Geste verlange, wo direkte Vorschriften und Hinweise dies nicht eigens anzeigen.

„Auf dem Papier erscheint der Dialog in der Gestalt einer Reihe von Wechselreden, und während der eine spricht, scheinen die andern nicht da zu sein oder zu schlafen. Schon im gemeinen Leben ist das anders, sobald zwei Personen sich mit einer gewissen Lebhaftigkeit unterreden. Zwar pflegt der eine zu schweigen, während der andere redet; aber er drückt es durch die stumme Sprache der Mienen, Stellungen und Bewegungen aus, was während der Rede des andern in seinem Geiste oder in seinem Gemüte vorgeht. Was dort natürlich ist, das wird auf der Bühne notwendig. Keine der im Spiel eines gegebenen Momentes begriffenen Personen soll stumm sein. Wo der Mund schweigen muß, soll die Gestalt reden, oder ihre Tat; denn eben dadurch soll ja die Darstellung auf der Bühne über die Darstellung auf dem Papier sich erheben, daß sie mehr ausdrückt, und mithin in dem Zuschauer mehr Gedanken und Empfindungen anregt, als diese. Nur was in Worten sich ausdrücken ließ, hat der Dichter auf dem Papier gegeben, und die dürftigen Anmerkungen, wozu er sich den Raum vergönnte, betreffen meist nur das Spiel des eben Redenden, ohne sich über den stummen Ausdruck der Zuhörenden zu erklären. Daran hat der Dichter oft gar nicht gedacht, weil seine Phantasie ausschließlich mit dem Sprechenden beschäftigt war.“¹

Diese Darlegung seiner Grundsätze der Sparsamkeit in den Anweisungen

1) „Über d. Spiel a. d. Priv.-B.“, S. 302—4.

für Bewegung und Mienenspiel kann den oben angeführten Szenen (und manchen andern) den Charakter des Undramatischen und nicht Bühnenfertigen nicht nehmen; denn deren öde Breite liegt in dem epischen Charakter ihrer Anlage, und ein Duzend Anweisungen für die Schauspieler würden daran nichts ändern. Solche Stellen sind eben Beweise für M.s im Grunde genommen undramatisches Dichtungsvermögen, das über ein Aneinanderreihen von erzählenden Handlungsstufen nur selten hinausgekommen ist.

Das muß ihm allerdings zugestanden werden, daß er in seinen Vorschriften für die Bewegung des Gehens und Platzwechslens auf der Bühne sich im allgemeinen auf das Maß des Notwendigen beschränkt hat. — Durch welche Türe und von welcher Seite sie aufzutreten und abzugehen haben, ob sie im Vorder- oder Hintergrunde der Szene agieren sollen, wird den Schauspielern überall da gesagt, wo es das Bühnenbild und die Handlung erfordern. Besonders in den Lustspielen bringt das Kommen und Gehen durch bestimmte Türen ja oft die Möglichkeit komischer Situationen der Überraschung oder Verlegenheit erst mit sich. In den „Vert.“ 2, 12 wird zu Eingang der Szene Herrn von Saar die Richtung seiner Schritte genau vorgeschrieben. Schon in die Art seines Auftretens hat hier der Dichter ein komisches Element gelegt, welches gewiß die Laçhlust der Zuschauer reizt, wenn der Darsteller des adeligen Geden seine Angst vor dem Rivalen Heinrich noch mit entsprechenden Gebärden zu erkennen gibt.

Im ersten Akt der „Schuld“ begleitet der Dichter das Auf und Ab der Handlung mit zahlreichen Bewegungsvorschriften zu dem Ende, die dramatische Spannung zu erhöhen.

Die bange, über den Szenen lastende Unruhe, der Rückschwung aus lebhafter Freude zu angstvoller Beklommenheit wird gewissermaßen im Rhythmus der bald raschen, bald langsamen Bewegung plastisch versinnlicht.

Auch der zweite Akt des „Kön. Ing.“ erreicht durch häufige und genau vorgeschriebene Bewegungen eine anschauliche Belebung der Bühne. — Dem übertriebenen Pathos des Stils und Charakter eines ins Unnatürliche gewendeten pseudogriechischen Gepräges entspricht es, daß die Personen in ihren Gesprächen meist stehen. Dadurch beraubt sich M. mancher vorteilhaften Wirkung, die sich aus dem Wechsel von Sitzen und Stehen ergibt. Immerhin bedient er sich einigemal des bühnenwirksamen Mittels, die Personen aus ruhender Stellung auffahren zu lassen, sobald das Gespräch ein hitzigeres Tempo anschlägt, oder die innere Unruhe die Sprechenden übermannt.

Vergl. Anfang des „Neunundzwanz. Febr.“:

„Sophie steht bald nach dem Aufziehen des Vorhangs unruhig auf.“

Ebd. der Hinweis in den Worten ihres Gatten Walter:

„Zwanzigmal, empor vom Stuhle, / Schaust du nach dem Kind hinaus.“

Ferner ebd. in der gleichen Szene 1, wo ein „Auffahren“ dem eigentlichen „Aufspringen“ vorhergeht. . . . Ferner die „Schuld“ 2, 1, wo die Bemerkung „ohne aufzustehen“ und „ist aufgestanden“ die Veränderung der Stellung for-

dert und ein Umschlag des Gefühls in einer gewaltsamen Bewegung des Körpers sich kundgibt:

Jerta

(sinkt mit verhülltem Gesicht in einen Sessel)

„Oh! ich Armste! —

(plötzlich springt sie wieder auf)

„Gott! — warum —?“ —

Unruhige Bewegung, lebhaftes Hin- und Hergehen — sind, wie bei allen Dramatikern, so auch bei M. Ausdrucksmittel innerer Erregung. Unser Dichter zeigt eine unverkennbare Vorliebe für Gegensätze, wenn er oft nach Augenblicken der Erregung Stille eintreten läßt; wenn eine lebhafteste Bewegung plötzlich oder unvermerkt in Erstarrung übergeht oder umgekehrt: Personen gehen aufeinander zu, prallen aber entsetzt zurück, wenn sie sich nahe stehen. — Ruhe im Gegensatz zu eiliger Hast in einer Gruppe — eine Bewegungsrichtung wird plötzlich geändert und schlägt ins Gegenteil um: Für alle diese Arten des Rhythmuswechsels finden sich Beispiele in der „Schuld“. Hugo

„(der furchtsam sich nach der Tür gewendet und einige Schritte dahin getan, prallt entsetzt zurück)

Valeros

(bleibt bestürzt stehen)“

(„Schuld“ 1, 5.)

Ferner:

Elvire

„(sie eilt nach einer Tür im Hintergrunde, Hugo tritt durch eine andere ein, sie erschrickt an seinem Anblick)

„Ha!“ (sie eilt in ein Seitenzimmer)“

(Ebd. 4, 3.)

Ferner:

„Er geht mit Jerta nach der Tür; in diesem Augenblick schlägt die . . . Wanduhr . . . Hugo blickt nach ihr auf und tritt auf einmal abgesspannt zurück.“

(Ebd. 4, 4.)

Oder:

„Er eilt auf Hugo zu, ihn zu durchstoßen. Hugo steht ruhig. Elvire, die schon eingetreten ist, fliegt herbei.“

(Ebd. 4, 6.)

Am Ende eines Lust- und Trauerspiels verschafft M. durch die Mittel einer abgeänderten Bewegung einem Spieler einen wirkungsvollen Abgang.

„Fritz und Franz gehen ab. Elise will ihnen folgen, von Rührung ergriffen kehrt sie um und wirft sich auf ihres Vaters Hand.“ („Zurückkunft a. S.“ 34.)

Ferner:

„Indem er abgehen will, hält ihn der Anblick des Knaben fest, Neu' und Schmerz ergreifen ihn, er sinkt neben ihm auf die Knie und spricht aus zer-rissenem Herzen.“

(„Neunundzwanz. Febr.“, Sz. 9.)

Hier sind Bewegungsvorgänge eigentlich schon zum stummen Spiel geworden; und wir kommen damit zur Betrachtung der Stellen, wo eine umfangreiche malerische Gebärde und Stellung, oder gar recht eigentliche Pantomimen

das gesprochene Wort ersetzen. In jedem von Müllners Dramen, auch in einigen Lustspielen, finden wir diese starren oder lebhaft bewegten Bilder, die sich manchmal zu einem kurzen Spiel im Spiel auswachsen.

Nun ist ja, namentlich im Lustspiel, eine kurze Gebärde — ein Wink mit dem Kopf, den Augen, ein Hinweisen mit der Hand, oft notwendig und meist recht drastisch und wirksam¹.

Aber was uns Müllner verschiedentlich an solchem „Wortersatz“ bietet, überschreitet weit das Maß des Zulässigen und artet oft in armselige Manier aus. Wir stimmen dem geistreichen Kritiker im „Hermes“ zu, wenn er dieses undramatische Gebaren Müllners geißelt:

„Mißlich bleibt es immer, wenn der Dichter dem lebendigen Worte, das allein sein Element sein soll, durch solche Mittel nachhelfen zu müssen glaubt. Wir führen ein Beispiel an . . . „Yngurd fährt heftig zusammen, schlägt, von Durdal sich abwendend, beide Hände vor die Stirn, die Ballen auf die Augen gedrückt, läßt sie dann langsam wieder sinken, und bleibt starr und unbeweglich im Vordergrunde stehen. Brunhilde lehnt ihm gegenüber an einer der vordersten Säulen. Sie zeigt keine Spur von Überraschung, sondern bloß das Lächeln des Wahnwizes, der sich klüger als die Vernünftigen dünkt. — Das heißt allerdings Unmögliches verlangen. — Asla wankt einige Schritte zurück, deckt die Augen mit den Händen, wendet letztere dann niederwärts und sieht starr auf den Boden, als ob Ostar vor ihr läge.“ (Woran der Zuschauer letzteres erkennen soll, ist nicht angegeben.) Auf diese Weise könnte man ein Trauerspiel ohne alle Worte schreiben. . . . Wozu dies Gaukelwesen? Trifft der Dichter nur das rechte Wort, so trifft der Schauspieler von Talent gewiß die rechte Gebärde, der Ungeschickte aber wird durch solches Abriichten vollends zur Holzpuppe.“² — — —

Damit ist die Unart Müllners beim richtigen Namen genannt: Solche Anweisungen bilden einen Ersatz für echte dichterische Wortkraft und laufen auf Rezepte für das Kino hinaus.

Auch ist diese Vorschrift durchaus nicht im regiemäßigen Stil der Kürze abgefaßt; wie andere Anweisungen Müllners liest sie sich wie eine Stelle aus einem Roman und trägt durchaus episches Gepräge.

Vergleiche „Zweiflerin“, Szene 19.

Adelheid, „die ihn nicht anzusehen gewagt, blickt freudig auf, die Hoffnung einer glücklichen Probe leuchtet ihr aus den Augen, die Stimme spricht die angenommene Rolle fort“.

Ferner „Die Schuld“ 3, 3:

„Schreit sie, an ihren Traum denkend.“

Oder „König Yngurd“ 3, 4:

„Er tritt rasch den König an.“

Und vor allem ebd. 5, 7:

1) Vergl. aber auch „König Yngurd“ 3, 2 (Nicken mit dem Kopf). Die „Albaneserin“ 4, 5 (stumme Geste des Befehls: „auf einen winkenden Blick des Königs hebt Leontio die Waffen auf“). 2) Müllneriana S. 30 ff.

„Sie sieht den König nicht an, aber ihre Einbildungskraft scheint mit seinem Bilde beschäftigt, und die Augen nehmen den Ausdruck der Sinnlichkeit an.“ . . .

Im Lustspiel wächst die Pantomime ungezwungen aus der Handlung heraus und bildet einen unterhaltbaren Ruhepunkt nach dem lebhaften Tempo des Wechselgesprächs. (Siehe die ausführlichen Notizen am Schlusse des ersten Aktes der „Vertrauten“.)

Sehr wirkungsvoll ist auch die pantomimische Einleitung zur fünften Szene der „Zweiflerin“:

„Adelheid ergreift, sobald Ernestine fort ist, das Gedicht und liest vor sich. Miene und leise Kopfbewegung, die dem Rhythmus des Liedes zu folgen scheint, drücken ihr Wohlgefallen aus, welches, immer steigend, sie bis auf den Punkt treibt, wo man das, was uns gefällt, sich laut vorliest, um es doppelt zu genießen. In dieser Stimmung richtet sie das Auge wieder auf den Anfang des Liedes und liest es laut mit Ausdruck und immer wärmerem Anteil.“

Diese Anweisungen lassen sich von einer geschickten Schauspielerin recht eindrucksvoll wiedergeben, und ihre mimische Ausführung ist um so leichter verständlich, weil wir aus dem ersten Auftritt den Inhalt des Papiers schon teilweise kennen. Im Vergleiche zu diesem beredten stummen Spiel machen die Pantomimen in den Trauerspielen den Eindruck des Gesuchten, und nur um der theatralischen Wirkung willen Geschaffenen.

Oft sind es rührende Szenen einer falschen Frömmigkeit und Empfindelei, die nur auf die Tränenröhren wirken sollen. Zum Beispiel im „Neunundzwanz. Febr.“, Szene 8 und namentlich „Die Schuld“ 4, 10:

„Tiefe Stille. Während derselben sitzt Hugo rechts vom Schauspieler in einem Sessel und scheint mit Seelenruhe zu beten. Elvire geht, nach dem Abschied von Otto, auf die andere Seite, wo ihre Harfe lehnt, und betet, ohne Lippenbewegung (!), mit heißer Andacht“ usw.

Immer wieder kehren Stellungen, die griechischen Bildwerken nachgeformt scheinen und den Beweis dafür bilden können, daß für Müllner die Personen auf der Bühne oft nichts anderes sind als wandelnde Plastiken.

„Das Haupt auf die Harfe geneigt, bleibt sie eine Weile ruhen.“

(„Die Schuld“ 1, 1.)

„Sie stützt sich darauf mit gesenktem Haupt und scheint an dem Folgenden weiter keinen Anteil zu nehmen.“

(Ebd. 4, 7.)

„Indem er den Arm um eine der vordersten Bildsäulen schlingt.“

(„Abaneserin“ 3, 5.)

Ferner: „Indem er erst ihren Fuß mit beiden Händen ansaßt und dann die Stirn an den kalten (!) Marmor lehnt.“

(Ebd. 2, 4.)

Vergl. auch ebd. 4, 5 die große Pose — nach Art der bombastischen Rittertragödien —, mit der Fernando den Helm vom Haupte stößt. — Des Ingurd holdseliges Töchterlein scheint an kataleptischen Zuständen zu leiden, welche die erwachende Geschlechtsreife mit sich bringt; denn immer wieder fühlt sie sich bemüht, unverwandt vor sich hinblickend wie in Versteinerung zu erstarren.

Allerdings erinnert sie weniger an eine griechische Plastik, denn an eine Wachs-
puppe aus einem Figurenkabinett. Namentlich in 1, 4 wo ihr bedenklicher
Zustand fast eine ganze Szene — 100 Verse hindurch — anhält.

Solche malerischen Stellungen verfehlen ihre Wirkung bei einem künst-
lerisch empfindenden Zuschauer durchaus, denn sie sind nichts anderes als tote
Punkte im Organismus des Bühnenbildes. — Eine unnatürliche Verrenkung
verlangt Müllner vom Schauspieler, wenn er ebd. 5, 3 dem unglücklichen
Osir vor schreibt: „Er wendet sich abwärts von Marduff, deckt die Augen mit
der Hand, und bietet mit weit rückwärts gebogenem Hals das Vorderhaupt
dem Streiche dar.“ Der Zeichner des Holzschnittes auf dem Titelbild der Aus-
gabe vom Jahre 1828 hat in der Darstellung dieses Momentes die natürliche
und ungezwungene Haltung des vorwärts gebeugten Hauptes gewählt. —

Es ist gewiß ein Zeichen des mählich erlöschenden dichterischen Geistes,
daß Müllner gerade in seinen beiden letzten Dramen auf solche Geschmac-
losigkeiten häufiger verfällt. — In seiner grundlegenden Darstellung der
Bühnentechnik Schillers macht Petersen die Bemerkung, daß im allgemeinen
ein Mengenunterschied an Bühnenvorschriften zwischen Vers- und Prosadrama
zu konstatieren sei: „Immer wird sich am Prosadialog ein größerer Reichtum
von Zwischenbemerkungen emporranken, während sich die geschlossene Versform
dieser Schlinggewächse allzu gern wie einer Art Unkraut erwehrt“¹

Das trifft für Müllner nicht zu: seine Anweisungen erreichen an Aus-
dehnung und bis ins Kleinste gehender Deutlichkeit recht oft die Spielvorschriften
des naturalistischen Prosadramas; und mit einer gewissen liebevoll ausmalenden
Sorgfalt ruht die Phantasie des Dichters auf manchen Anmerkungen, die auch
in ihrer stilistischen Fassung oft den Stimmungsgehalt der gerade gespielten
Szene atmen und gleichsam ein poetischer Teil davon zu sein scheinen. Aller-
dings hatte sich bei den beiden letzten Versdramen Müllners der Übergang vom
Bühnen- zum Lesedrama schon vollzogen.

Dabei verteilen sich die Anmerkungen nicht gleichmäßig über alle Spieler,
sondern die Hauptgestalten sind merklich bevorzugt: Nur ihnen ziemt die große
Geste, die schwungvolle Armbewegung und der allzuoft ekstatische Ausdruck
ihrer großen Affekte. Die Teilnahme der Nebenspieler an den Vorgängen, der
Eindruck der Handlung auf ihr Gemütsleben wird meist mit einer allgemeinen
Hinweisung charakterisiert: „Bewegung unter den Anwesenden — unruhige
Bewegung — Ausdruck der Aufmerksamkeit und Neugier unter den Anwesenden
— bezeichnen den Eindruck der Überraschung durch Miene und Gebärde“ — usw.

Aber auch die Hauptpersonen müssen sich bisweilen mit Vorschriften be-
gnügen, die nur den allgemeinen Charakter des Affekts bezeichnen und die Aus-
drucksbewegung dem Spieler überlassen, z. B.: „mit der Unruhe kämpfend —
beide Eltern zeigen innere Bewegung — fährt furchtjam zusammen — mit
krampfhafter Anstrengung, sich zu bezwingen“ usw.

Was Moormann von Laube's Gewohnheit feststellt, trifft im allgemeinen

1) Petersen, Dr. Jul., Schiller und die Bühne. Palaestra XXXII, S. 232.

auch auf Müllner zu: „Für gewöhnlich aber erfolgt Angabe der Bewegung und gleichzeitig des Affekts in zahlreichen Variationen. Konvulsivisches Zögern, Schaudern, Zucken, Zittern, gesteigert bis zum Schwanken und Niederstürzen dienen zum Ausdruck der verschiedensten Affekte . . . Greifen nach dem Kopf oder ein Streichen über die Augen, Händeringen und Ausspannen der Arme, Kopfschütteln und Achselzucken, Hin- und Herrennen und Aufstampfen mit dem Fuß, selbst so stark naturalistische Äußerungen von Erregung oder Verlegenheit wie Husten . . .“¹ finden sich bei Müllner. Besonders gerne gefällt sich der Dichter in den malerischen Gesten der Wut, des Schmerzes und angstvoller Verzweiflung: Zucken der Glieder. Beide Hände greifen rasch nach dem Haupt. — „Oh Gott! die Stirn! die Stirn!“ („Albaneserin“ 2, 4.)

„Schlägt beide Hände vor die Augen — mit sinkendem Haupt — Elvire, die Hände gefaltet und verwendet vor der Stirn.“ („Die Schuld“ 3, 3.)

Das sind alles gleichsam Verkleinerungen der vom Kritiker im „Hermes“ gerügten pantomimischen Geste, die Müllner auch in der Erzählung verwendet hat:

„Nun aber ballte er die ausgestreckte Hand, legte sie wie ein Verzweifelter auf seine Stirn und rief mit dem Ton des gewaltigsten Schmerzes: „Nein, nein, nein! Es ist unmöglich! Marianne — Marianne! Du kannst es nicht tragen! Beide — beide — verloren!“

„Die Stimme schwand bei dem letzten Worte, sein Gesicht fiel zurück auf des Bruders Brust, seine Sehnen schienen zu erschlaffen.“²

In unerwandter Gleichmäßigkeit kehren die typischen Grundzüge der Spielanweisungen wieder, wo es sich um die mimische Darstellung von Ohnmachten oder Sterbenden handelt. Hier ist die äußere Bewegung, vom Zittern der Glieder, Wanken des Körpers bis zum plötzlichen Niederstürzen oder langsamen Zubodengleiten bis ins Kleinste vorgeschrieben. Immer ist ein Gegenstand (Stuhl — Sessel — Bildsäule usw.) zur Hand, an welchem der bewußtlos Hinsinkende eine Stütze findet; oder eine Person eilt hilfsbereit herbei, den Schwankenden aufzufangen. Kein unvermitteltes Hinfallen, mit allen Schrecken eines jähen Zusammenbrechens naturalistisch geschildert. Auf den Ohnmachts- wie Sterbenden liegt ein Zug verklärender Schönheit und in der Meinung Müllners edler Einfachheit; sie münden aus in eine malerische Pose.

„Er sinkt ohnmächtig nieder, das Gesicht gegen den Boden, die Stirn auf dem untergelegten Arm.“ („Albaneserin“ 2, 5.)

Nicht Furcht und Schaudern sollen die Bilder von Sterbenden erregen, sondern nur Mitleid und Rührung geht von den Szenen aus, die Müllner wie weisvolle Handlungen eines kirchlichen Kults mit allen Farben gläubiger Inbrunst ausschmückt:

„Sie sinkt sterbend auf die Harfe zurück, die Hand gleitet dabei matt über die Saiten, und man hört einen leisen verhallenden Ton.“

(„Die Schuld“ 4, 11.)

1) Moormann, Maria a. a. O. S. 53. 2) „Der Kaliber“ (Bibliothek wertvoller Novellen und Erzählungen, hrsg. v. Hellinghaus). Freiburg, Band XIV, S. 152.

Die Tatsache des eingetretenen Todes wird durch einen Schmerzensschrei oder salbungsvollen kurzen Sermon einer Person dem Publikum zur Kenntnis gebracht. —

Einen starken Einschlag von Rührseligkeit und verweichtlicher Empfindsamkeit zeigen auch jene Bewegungen und Gesten, mit denen Personen aufeinander zugehen, sich herzlich begrüßend oder im Affekt umarmend. Wie nicht nur die Frauen allein in Ohnmachten fallen, sondern die Männer und Helden gleicherweise recht zarter Natur sind, tragen auch die Szenen der Annäherung oft den Charakter übertriebener Sentimentalität. Bemerkungen wie: „Weinend an seinem Hals — küßt ihn gerührt, hält ihn einige Sekunden im Arm — sinkt tief gerührt in seine Arme —“ sind auf Angehörige beider Geschlechter verteilt. — Kniebeugungen, als Zeichen des zeremoniellen Benehmens besonders häufig in „König Ingurd“ und der „Albaneserin“, werden stets vorgeschrieben. Ja, der Dichter legt besonderen Wert auf ihre geschmackvollen Ausführungen, wie sich aus der Charakteristik der Personen bei Wagener ergibt. „Der Moment der Kniebeugung vor Irma bei den Worten:

„Ihn sanft zu leiten, darum seid gebeten“ — liegt dem Verfasser sehr am Herzen.“

Ferner: „Durdal . . . treu, feurig, tapfer. — Sein Niederstürzen vor „Ingurd“ Akt 1, Szene 6 . . . sind ihm angelegentlich empfohlen.“¹

Wir werfen zum Schluß dieses Kapitels noch einen Blick auf M.'s Vorschriften über die Mimik des Gesichts.

Das menschliche Antlitz ist ein harmonischer Organismus; malt sich ein bestimmter Affekt darauf, wird niemals nur ein einzelner Teil davon eine Veränderung zeigen, sondern der Ausdruck des ganzen Antlitzes nimmt die Färbung des Augenblickes an.

Wenn M. vorschreibt: „Die Miene nimmt den Ausdruck der Feindseligkeit an.“ („Albaneserin“ 2, 4.)

„Zeigt mit einfältiger Miene auf die Farbe seines Rocks.“ („Vertrauten“ 1. 5.) — „Mit der Miene, womit man ‚Verwünscht‘ ausspricht.“ (Ebd. 2, 3.) — so sind das berechnete, allgemein verständliche Anweisungen, die der mimischen Kunst des Schauspielers die Möglichkeit individueller Ausführung lassen. Das Gesicht ist hier als organisches Ganzes gesehen. Dagegen zerlegt eine Vorschrift wie: „Seine schmerzerschlafenen Züge werden lebendig; die Augen bekommen Feuer . . .“ („Die Schuld“ 4, 4) das Antlitz in die einzelnen Teile und zeichnet dem Schauspieler die Bewegung genau vor. Müllners Hinweise auf die Sprache des Auges halten sich fast alle nicht an die Grenze des Möglichen: er läßt sich hier von der Lebhaftigkeit, mit der er als Dichter die Gestalten seiner Phantasie in allen Einzelheiten vor sich sieht, dazu verleiten, von dem Schauspieler physiologische Veränderungen zu verlangen, die nicht im Bereich seines Willens liegen. Es mag sein, daß wir hier den Einfluß des Spielens auf der Privatbühne feststellen können; denn im Kleinen

1) Wagener, a. a. O. S. 26 und 27.

Raum des Liebhabertheaters kommt manche Veränderung des Gesichts und kleinerer Organe zur Geltung, die in den weiten Ausmaßen des eigentlichen Schauspielhauses unbemerkt verloren geht.

Bemerkungen wie: „In seinen Anblick verloren — mit forschendem Blick — ihn scharf beobachtend — starr vor sich hinsehend usw.“ verlangen nichts, was sich nicht mit Unterstützung einer entsprechenden Haltung des Körpers ausdrücken ließe, sind allgemein im Drama übliche Anweisungen. Wie aber soll ein Mime es fertig bringen, seine Augen „den Ausdruck der Sinnlichkeit“ („Kön. Yng.“ 5, 7) annehmen zu lassen; oder mit „domestikenhaft fragendem Blick“ („Die Vertraut.“ 1, 14) einen anderen anzusehen? Das nur zwei Beispiele aus einer Unmenge ähnlich überschwenglicher Forderungen.

Mehr den ganzen Körper, als das die Gemütsbewegung spiegelnde Auge, meint M., wenn er vorschreibt: „mit dem Ausdruck großer, innerer Bewegung ihn betrachtend“.

Die Scham schlägt die Augen nieder:

„Ihr steht betroffen, lieblich milde Frauen?“ („Kön. Yng.“ 3, 7.)

Angst und Schreck äußern sich in starrem, unbewegtem Blick. Besonders wirkungsvoll wird das klare und nachdrückliche ins-Auge-Fassen einer Person öfters verwandt. Ich weise hin auf die königliche Geste in „Kön. Yng.“ 1, 6, wo der nordische Held den Kreis der Anwesenden mit dem Blicke durchläuft. Recht anschaulich kommt auch die Anweisung zur Geltung: „sieht ihn mit großen Augen und halb offenem Munde an“ durch den hinweisenden Vers Yngurds: „Ihr gafft mich an, als läg's euch vor den Ohren!“

(„Kön. Yng.“ 2, 8.)

Eine besondere Note erhält die Vorschrift aus der „Zurückl. a. S.“ 3, 2, „seinen Mann fixierend“ indem hier gleichsam vom Empfindungsgehalt der begleitenden Verse etwas auf diese Notiz abgefärbt hat.

Wenn M. in einigen Fällen die vasomotorischen Symptome des Errötens und Erblässens, deren Erregung nicht von der Willenskraft abhängt, dem Schauspieler vorschreibt, bewegen seine Anweisungen sich nicht mehr im Kreis des Bühnenmäßigen. Hier mißt der Dichter die Wirklichkeit mit dem Maßstabe einer blühenden Einbildungskraft. Die Vorschriften in der „Schuld“ — bleich — blaß und entstellt — gehen beide auf das verstärkte Aussehen Hugos. In „Kön. Yng.“ 5, 7 wandelt die „mit der Sorglosigkeit des Wahnsinns“ gekleidete Brunhilde blaß und entstellt auf der Bühne. Indirekte Hinweise auf die Gesichtsfarbe sind in „Kön. Yng.“ bildhaft ausgeschmückt und in den Reigen der Verse aufgenommen:

„Was ist dir, Asla? Bleich kamst du geflogen
Und plötzlich wird dein Antlitz wieder rot,
Wie von der Glut des Nordlichts überzogen.“

(1, 3 S. 26, V. 6—7.)

Ferner Mf beim Anblick Aslas:

„... Mit verwirrttem Sinn
Steh' ich vor ihr, die nicht auf dieser Erde

Geboren scheint, und meine Wangen färben
Sich glühend rot, daß ich nicht würdig bin
Zu sein, was ich, wenn ihr mich Sohn nennt, werde.“

(4, 6 S. 181, B. 4 ff.)

Wie abgeschmakt nimmt sich daneben die Sprache des Don Valeros aus:
„Freundlichkeit, Herr Graf, ist besser
Im Gesicht als an der Wand.“

(„Schul“ 3, 2 S. 92, B. 4—5.)

Während ein freies, herzliches, oder mühsam unterdrücktes Lachen in M.'s Lustspiel öfters erklingt und in Anweisungen vom Schauspieler gefordert wird, ist in den mit seelischen Erschütterungen überladenen Tragödien hochpathetischen Stils für diese Gemütsbewegungen behaglicher Lebenslust natürlich kein Raum. Höchstenfalls kommt es zu einem trüben, mitleidigen oder wehmütigen Lächeln.

Der überkluge und lebensmüde Knabe Emil im „Neunundzwanzigsten Februar“ stirbt mit einem echt romanhaften „verklärten Lächeln“. Ein „wildes“ Lachen verlangt der Dichter von Marduff, der sich mit Mordgedanken trägt. („König Yngurd“ 5, 3.)

Vom „Lächeln des Wahnwizes, der sich klüger als die Vernünftigen dünkt“, hat der Kritiker schon im „Hermes“ gesprochen. In die gleiche Kategorie des spielerisch Gefuchten ist die Forderung einzureihen „mit eiskaltem Lachen“ („Neunundzwanzigster Februar“, Szene 6), wo Walter seinem Sohn das Geheimnis seiner Abstammung mitteilt:

„Du bist deiner Mutter Nefte.“

Ein Lachen mit Tränen im Auge, „vor Freude überwallend“, fordert der Dichter von Adelheid, als sie den glücklichen Ausgang des Duells erfährt.

(„Zweifel“, Szene 16.)

In seinen Anweisungen endlich über Tränen und Weinen beschränkt sich Müllner nicht auf solche „Forderungen, die durch ein Verhüllen des Gesichtes, durch den Gebrauch des Taschentuches und durch Schluchzen angeben, auf welche Weise der Schauspieler den Mangel an wirklichen Tränen zu verbergen hat“ (Moormann, a. a. O. S. 55). Neben Anweisungen: „Nachdem er sich die Augen getrocknet — küßt den Knaben inbrünstig und mit Tränen — weinend an ihm —“, die eine illusionsträchtige Darstellung zulassen, stehen für den normalen Schauspieler unmögliche Forderungen wie: „bricht in Tränen aus — Tränen in den Augen — mit tränenstillerem Blick —“.

Das Schicksalsdrama M.'s ist eben recht eigentlich das poetische Wirkungsfeld einer widerlichen Sentimentalität, und es bedürfte einer besonderen Untersuchung, um nachzuweisen, inwieweit diese Spiele eine getreue oder übertriebene Darstellung der allgemeinen Rührseligkeit seiner Zeit bilden. —

Literatur.

Müllner, Adolph, Spiele f. d. Bühne. 2 Bde. Lpz. 1818, 1820. — — Dramat. Werke. Erste rechtmäßige, vollst. v. Verf. verb. Ges.-Ausg. 8 Bde. Brschwg. 1828 (Zitiert: Dram. W.). — — Dramat. Werke. Zweite rechtmäßige, vollst. u. v. Verf. verb. Ges.-Ausg. in 1 Bde. Brschwg. 1832. — — Vermischte Schriften. 2 Bde. Stuttg. 1824 u. 1826. — — Werke. Suppl.-Bde. 1—4. (Anthologie d. geistreichsten u. wichtigsten Gedanken M.'s über Kunst, Literatur u. Leben, aus j. sämtl. poet. u. krit. Schriften. Hrsg. v. Prof. Dr. Schüz zu Leipzig. 3 Bdchn. Meissen 1830.) — — Vers und Reim auf der Bühne. Ein Taschenbüchlein f. Schauspielerinnen. Stuttg. u. Tüb. 1822. — — Almanach f. Privatbühnen. 2 Bde. Lpz. 1817 u. 1818. — Müllneriana. Verhandlungen üb. e. Rezension d. Yngurd im dritten Stück d. Hermes zwisch. Herrn Hofr. M. in Weisensfels, als Verfasser des Yngurd, Herrn Prof. Krug, als Redakteur u. Herrn Brochhaus, als Unternehmer d. Hermes. 1820. — Bibliothek wertv. Novellen u. Erzählgn. hrsg. v. Hellinghaus. Bb. XIV. Jrbg. i. B. — Börnes Werke. Histor.-krit. Ausg. in 12 Bdn., hrsg. von L. Geiger, Lpz. — Vulthaupt, Heinr., Dramaturgie d. Schauspiels. Bb. 3. Oldenbg. 1919. — Devrient, Ed., Geschichte d. dtshn. Schauspielkunst. 2 Bde. Berlin 1905. — Dramaturgie, Deutsche, hrsg. v. Wilh. v. Scholz. 3 Bde. München 1912. — Cioesser, Arthur, Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. u. 19. Jh. Bln. 1898. — Euphorion. 1901. Bb. VIII. — Fath, Jacob, Die Schicksalsidee in d. dtshn. Tragödie. Diss. Lpz. 1895. — Forschungen, Theaterg. hrsg. v. Ritzmann. Bb. I. Burthardt, Das Repertoire des Weimar. Theat. unter Goethe. Hambg. 1891. — — Bb. XIV. Düsseldorf, Der dramat. Monolog in d. Poetik d. 17. u. 18. Jh. u. in d. Dramen Lessings. Hambg. 1897. — — Bb. XXVI. Hochgreve, Technik der Aktstücke im dtshn. Drama. Lpz. 1914. — — Bb. XVII. Kopp, Dr. Heinr., Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig. Hambg. 1901. — — Bb. XXX. Moormann, Maria, Die Bühnentechnik Heinr. Laubes. Lpz. 1917. — Genast, Eduard, Aus Weimars Klaf. u. nach Klaf. Zeit. Stuttg. 1904. — Höhne, Zur Biographie u. Charakteristik A. Müllners. Progr. Wohlau 1875. — Hugel, Alfons, Einflüsse der Palliata auf lat. u. dtshn. Dramen im 16. Jh. Diss. Heidelberg 1920. — Krug, Prof., Apollo der Venusopeträer. Lpz. 1820. — Laube, Heinrich, Das Burgtheater. Lpz. 1891. — Minor, Jakob, Schicksalsdramen. (Müllners Nat.-Lit. Bb. 151.) — — Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Fft. a. M. 1883. — Ritternachtsblatt f. geb. Stände. Brschwg. 1826—29. — Petersen, Dr. Jul., Schiller und die Bühne. (Palaestra XXXII.) Berlin 1904. — Platen, August, Tagebücher. 2 Bde. Stuttg. 1896. — Rosikat, August, über d. Wesen d. Schicksalstragödie. 2 Tle. Progr. Königsberg 1891 u. 92. — Savits, Jozza, Von der Absicht des Dramas. München 1908. — Schreyvogel, Briefe an C. A. Böttiger. „Neue Freie Presse“ v. 20. Juli 1883. — Schüz, Prof. Dr. Fr. R. Jul., Müllners Leben, Charakter und Geist. Meissen 1830. — Tieck, Ludwig, Kritische Schriften. 4 Bde. Lpz. 1848 u. 1852. — Wagener, Dr. F., Müllner in poetischer, kritischer und religiöser Beziehung. Meissen 1831.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 9. XII. 1890, absolvierte das Gymnasium zu Offenburg i. B. und erlernte nach meinem Militärjahr in der Firma Heinrich Schöningh zu Münster den Buchhandel. Meine Lehrer beim Studium an der dortigen Universität waren die H. H. Prof. Schwering, Wiese, Braun, Koppelman, Kluchohn u. a. Der Weltkrieg fand mich in der Front und nach der Somme-Schlacht in Gefangenschaft bis März 1920. Das Rigorosum bestand ich am 3. März 1921 magna c. 1. Infolge der Zeitverhältnisse kann nur ein Teil meiner Arbeit in Druck erscheinen; die literar. Anregung gab mir Herr Prof. Schwering, dem ich hiermit verbindlichst danke.