

FRIEDRICH LIEBER

*Blick
hinter den
Vorhang*



FRIEDRICH LIEBER
BLICK HINTER DEN VORHANG

JUGENDBUCHREIHE „ERLEBTE WELT“, BAND 42

FRIEDRICH LIEBER

*Blick
hinter den Vorhang*

Mit 8 Tafeln und Federzeichnungen

von Kurt Schuster

JUGENDBUCHVERLAG ERNST WUNDERLICH

Lizenz Nummer 359 - 425/37/54

1.-10. Tausend

Alle Rechte durch den Verlag vorbehalten

Satz in Borgis Bodoni

Satz, Druck und Einband: IV/2/14 - VEB Werkdruck Gräfenhainichen - 419

Druck der Tafeln Hallberg & Büchting, Leipzig

INHALT

Blick in die Welt	9
Die Antike	17
Das Theater des Mittelalters	25
Handwerker- und Schultheater	32
Fremde Einflüsse	36
Aufstieg der deutschen Schauspielkunst	46
Hof- und Stadttheater	53
Die neueste Zeit	62
Der Theaterintendant und seine Mitarbeiter	73
Der Musikdirektor und sein Reich	76
Vorbereitungen zu einem Stück	79
Die Ausstattung	81
Werkstätten und Fundus	85
Die Hauptbühne	91
Der Inspizient und seine Aufgaben	108
Wir lernten kennen	113

**„Greift nur hinein ins volle Menschenleben!
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant!“**

Goethes Faust, Vorspiel auf dem Theater

BLICK IN DIE WELT

Wir sitzen im Theater. Das Parkett, die Ränge sind gefüllt. Stimmen schwirren. Spannung liegt über dem Saal. In wenigen Minuten wird das Spiel beginnen. Hier sehen und erleben wir Vergangenheit und Gegenwart, alle Formen menschlichen Leidens, menschlicher Freude, menschlichen Strebens, Haß und Liebe, Demut und Zorn. Tiefste Erschütterung und tollster Humor fesseln uns. Die Schicksale, die vor uns auf der Bühne abrollen, wecken in uns Gefühle, regen zum Denken an, vielleicht sogar zum Handeln. So ist das Theater eine wichtige Stätte der Bildung und eine unserer wertvollsten Kultureinrichtungen. Unser Blick streift über den Vorhang und freut sich des kostbaren Stoffes. Manche Theater vergangener Zeiten und fremder Völker kannten den Vorhang überhaupt nicht. Auch die deutschen Theater sind lange ohne ihn ausgekommen, ja, lassen ihn in der Gegenwart nicht selten unbenutzt. Die Naturtheater verzichten von vornherein darauf. Und doch ist er für uns, die wir daran gewöhnt sind, Symbol und Pforte einer kleinen, in sich geschlossenen, aber sehr vielgestaltigen und regen Welt der Illusion. Da — fast unmerklich bewegen sich ein paar der schwer niederhängenden Falten. Dort ist ein Guckloch, und von der Bühne sieht jemand hindurch auf die Zuschauer. Er überzeugt sich, ob alle Platz genommen haben. Wenn wir nun umgekehrt einmal von uns durchs Guckloch auf die Bühne sehen könnten! Wie mag's jetzt dort aussehen? Was würde uns dieser Blick hinter den Vorhang offenbaren?

Ob wir im Parkett sitzen oder im Topp — wir genießen und kritisieren leicht die fertige Schauseite der Vorstellung. Wie viele Einrichtungen aber müssen vorhanden sein, wie viele Vorbereitungen müssen getroffen werden, wieviel Arbeit und Fleiß sind nötig, ehe ein Spiel auf die

Bühne kommt! Und dann nehmen wir es hin als etwas Selbstverständliches! Ist es so selbstverständlich?

Sah ein Theater immer so aus wie heute, sieht es überall so aus wie bei uns? Das sind Fragen, die sich uns aufdrängen und denen wir nachgehen wollen.

Theaterspiele und Theater sind bei allen Völkern aus religiösen Übungen hervorgegangen, aus ritualen Tänzen, Prozessionen und Darstellungen heiliger Geschichten und Legenden. Im Laufe der Zeiten ist das Theater aus Kult und Religion herausgewachsen und weltlich geworden. Im großen gesehen, zeigt sich diese Entwicklung mehr oder minder vollendet bei vielen Völkern, so verschieden die letzten Ausprägungen im einzelnen sind. Ein Ausblick auf Theaterformen, die von der abendländischen Kultur nicht beeinflußt sind oder nicht beeinflußt sein konnten, hebt um so deutlicher den besonderen Weg heraus, den unser Theater gegangen ist, und die großen Leistungen seiner schaffenden und nachschaffenden Künstler und der mit ihnen verbundenen Arbeiter, Handwerker und Techniker.

Jedes Theater läßt sich nur verstehen und begreifen im Zusammenhang mit der gesamten Kultur eines Volkes. Darum erscheint uns manches absonderlich, was wir vom Schauspiel fremder Völker hören. Aber vergessen wir nicht, genauso absonderlich erscheint einem Fremden, der in unser Land kommt, unsere Kultur und unser Theater! Es kommt hier wie überall auf das gegenseitige Verstehen an, das die Eigenart des anderen gelten läßt.

Das Reich der Mitte, China, hat eine uralte Theaterkultur. Ihre Blüte beginnt mit dem zweiten Drittel des 13. und endet mit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts. Das chinesische Theater kennt weder Vorhang noch Kulissen. Im Hintergrunde der Bühne, aber vor den Dekorationen, hat das Orchester seinen Platz. Vor ihm spielt sich das Stück ab. Die Zuschauer finden nichts dabei, wenn Theater-

diener während der Aufführung über die Szene gehen. Unter den vielerlei Darstellungen gibt es geschichtliche Dramen, Charakterstücke und Lustspiele. Die Stücke gliedern sich in Akte und Szenen, werden aber ohne Pausen durchgespielt. Gesänge und Wechselgesänge, Kämpfe, Belagerungen und akrobatische Einlagen ziehen die Aufführungen sehr in die Länge. Oft wird das Theater geradezu zum Zirkus. Von den Schauspielern werden diese akrobatischen Künste verlangt. Deshalb beginnt ihre Ausbildung bereits im Kindesalter, vielfach schon mit neun Jahren. Die Schauspieler sind Jahrhunderte hindurch ein verachteter Stand gewesen, wenn sie auch erhebliche Einnahmen bezogen. — Eine vereinfachende Symbolik liegt dem Chinesen sehr. So wird ihm ein Tisch zur Burg. Fähnchen auf dem Rücken bedeuten ihm Heere. Ein Knabe mit einem langen Bart ist ein General oder ein Kaiser. Für das Spiel tragen die Darsteller so stark Schminke auf, daß die Mimik darunter sehr leidet. Das legt den Gedanken nahe, daß in frühen Zeiten Masken getragen worden sind.

Aus dem chinesischen Theater hat sich die japanische No-Bühne, deren Schauspieler hölzerne, von Künstlern hergestellte Masken tragen, entwickelt. Sie war, so lange der Feudalismus in Japan herrschte, nur den Fürsten und dem Adel, dem Volke aber nur beschränkt zugänglich. Die buddhistischen Priester haben ihre Entwicklung lange Zeit beeinflußt und die von den Chinesen übernommenen Formen von mancherlei Schlacken gereinigt. Die Priester haben auch selbst Stücke geschrieben oder Anregungen dazu gegeben. In oratorienartige Tanzspiele wurden später eigene dramatische Zwiegespräche eingefügt. Die Darstellung ist im ganzen gemessener und feierlicher, strenger stilisiert als in China und infolgedessen eindringlich und nervenanspannend. Daneben entwickelten sich Schauspiele leichteren, realistischen Inhalts, die man Kyogen nannte. Gespielt wird auf einer quadratischen Fläche von $5\frac{3}{4}$ Metern



Japanische Maske

Seitengröße, die auf drei Seiten offen ist und weder Vorhang noch Kulissen besitzt. Die Schauspieler betreten die Bühne von hinten aus einem Zimmer, dessen sichtbare Wand immer in unveränderter Weise mit stilisierten Kiefern bemalt ist, oder über eine Schwebebrücke von der linken Seite. Seit Beginn des 15. Jahrhunderts ist der Platz des Chors im Hintergrund der Bühne. Die Seiten nimmt das Orchester ein. In den Händen des ersten Schauspielers, der zuzeiten auch Stücke schrieb, lag die Spielleitung. Nur Männer treten auf. Wir kennen die Namen berühmter No-Schauspieler, ja ganzer Schauspielerfamilien, die hohes Ansehen genossen. Bedeutende Maskenbildner haben ihre Kunst zu hoher Ausdrucksfähigkeit entwickelt. Zu diesen Masken, die zuweilen während des Stückes gewechselt werden, tragen die Schauspieler prunkvolle Gewänder.

Die Blütezeit des No-Theaters beginnt im 14. Jahrhundert und ebbt im 18. Jahrhundert wieder ab. Die Schöpferkraft erlahmt; man lebt mehr und mehr von dem, was die vergangenen Jahrhunderte geschaffen haben, auch in der Maskenbildnerei. Als im 19. Jahrhundert die Feudalzeit in Japan zu Ende ging, war das No-Theater sehr gefährdet, aber kluge und unternehmende Männer haben es ins 20. Jahrhundert herübergerettet.

Neben dem No-Theater entstand am Ende des 16. Jahrhunderts das Volkstheater, Kabuki genannt. 1624 erhielt es sein erstes Haus. Hier tragen die Schauspieler keine Masken; sie schminken sich. Da ihnen Zucht und Selbstbeherrschung vorgeschrieben sind, besteht ihr Mienenspiel nur in Andeutungen. Verachtung zum Beispiel wird durch herabgezogene Mundwinkel ausgedrückt, plötzlich aufflammender Zorn durch Heben und Senken der Augenbrauen. Das Kabuki-Theater besitzt das Bühnenbild, einen seitlich zu ziehenden Vorhang und außerdem den sogenannten Blumensteg, über den die Schauspieler zur Bühne schreiten. Er führt auf der linken Seite des Zuschauerraumes etwa in der Höhe der Köpfe durch das ganze Parkett und heißt so, weil dort früher die Geschenke, oft Blumen, für die Schauspieler niedergelegt wurden. Die Begründerin dieses Volkstheaters war eine Frau, die schöne Tänzerin O Kuni. So spielten anfangs in diesem Theater auch Frauen mit. Aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurde ihnen aus Gründen der Sittlichkeit das Theaterspielen verboten, und Männer übernahmen ihre Rollen. Die Japaner verfügen über eine große schauspielerische Verwandlungskunst; ihre Frauendarsteller werden außerordentlich gerühmt. Die Kabuki-Bühne hat, wie das No-Theater, berühmte Darsteller und Darstellerfamilien aufzuweisen, und auch nachdem die moderne Gesetzgebung den Frauen das Auftreten wieder erlaubt hat und Theater mit Schauspielerinnen entstanden, blieben die alten Kabuki-Bühnen dabei, Frauenrollen durch Männer

spielen zu lassen. Die Schauspieler des Volkstheaters genossen übrigens ein sehr geringes gesellschaftliches Ansehen. Bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war es den No-Schauspielern verboten, ein Volkstheater auch nur zu besuchen.

Auch das indische Theater ist aus ritualen Aufzügen mit Tänzen und Gesängen entstanden. Lange haben Theater einfachster Art bestanden: Vor einem Häuschen aus Holz und Lehm, mit Säulen und bemalten Wänden, unterhielt ein einziger Schauspieler die Zuschauer durch sein Spiel. Erst aus entwickelteren Formen ging später eine bedeutende dramatische Literatur hervor. Ihre Anfänge reichen bis weit in das erste Jahrtausend v. u. Z. zurück; die klassische Zeit beginnt mit dem 6. Jahrhundert v. u. Z. Diese Literatur umfaßt alle Arten von Stücken, von sinnbildlich-philosophischen bis zu derben Possen. Oft verherrlichten sie Fürsten, die die Kunst unterstützten oder als Helden verehrt wurden.

Eine eigenartige Theaterkunst, die großes Ansehen genießt und an der die ganze Bevölkerung den lebhaftesten Anteil nimmt, haben die Bewohner der Insel Java auf Freilichtbühnen entwickelt. Eines der bedeutsamsten Ausdrucksmittel ist der Tanz. Kein Mann gilt als gebildet, der nicht über alles, was mit dem Theater zusammenhängt, gut Bescheid weiß. Die farbig und grotesk angeputzten, maskierten Schauspieler, zu denen auch Prinzen regierender Familien gehörten, stellen den Inhalt alter Java- und Hindu-Epen dar. Raubüberfälle, Morde, Entführungen schöner Frauen nehmen einen breiten Raum ein. Mit Hilfe mächtiger Männer oder Zauberhelden, zum Beispiel des „weißen Affenkriegers“ (siehe Abbildung), der einen ganzen Berg, bewachsen mit geheimnisvollen Kräutern, aus dem Himalaja mitgebracht hat, werden die Räuber in erbitterten Kämpfen besiegt.

Die persischen Dramen waren bis in die neueste Zeit nur handschriftlich im Besitze der Schauspieler. Später kamen

Sammlungen solcher Handschriften nach Europa, auch nach Deutschland, und wurden durch Druck weiteren Kreisen zugänglich. Sie behandeln alle die tragischen Schicksale der Familie und Nachkommen des Kalifen Ali, besonders des Imam Hussein, also die Kämpfe zwischen den verschiedenen Richtungen des Islams seit dem zweiten Drittel des 7. Jahrhunderts u. Z. Hervorgegangen sind diese Spiele aus Prozessionen, die bereits sehr dramatischen Charakter trugen. Dargestellt wurden sie ursprünglich durch Laien, dann durch Berufsschauspieler. In kleinen Orten spielte man im Hofe irgendeines Grundstückes. Die Zuschauer saßen ringsum an den Mauern, auf Veranden, an Fenstern. Der Schah freilich verfügte über ein besonderes, rundes, zirkusartiges Theatergebäude, das innen wie ein Amphitheater eingerichtet war. Reisende erzählen, daß es hier Kulissen gab, die eine Stadt darstellen sollten, und daß die Schauspieler Papiere mit ihren Rollen in den Händen hielten. Das könnte also bedeuten, daß sie ihre Rollen nicht auswendig lernten, sondern ablasen. Seinen Höhepunkt erreichte dieses Theater zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Kenner glauben nicht an seine Weiterentwicklung, weil es ausschließlich in den islamitischen Anschauungen des Mittelalters wurzelt.

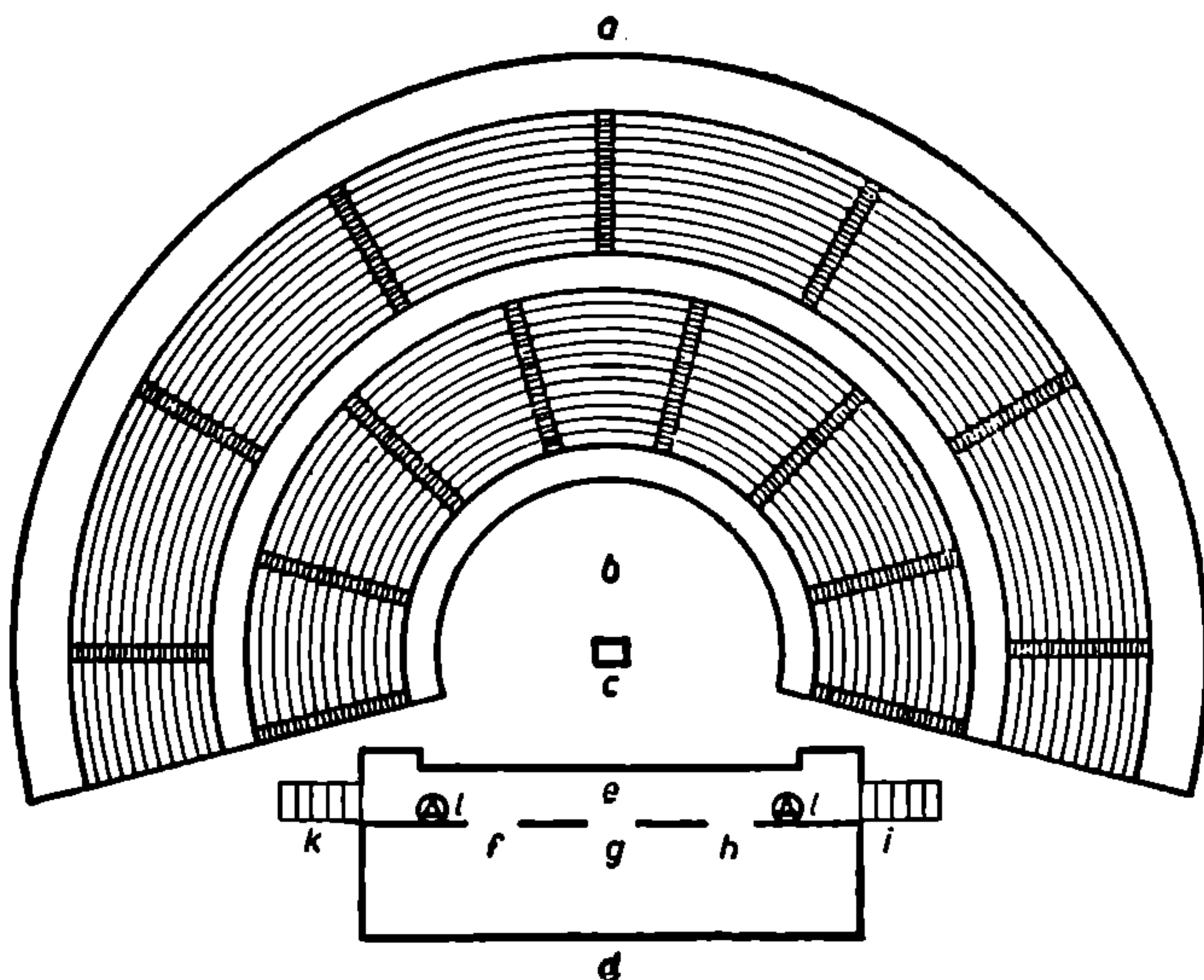
Ob die Juden in Palästina ein Theater gehabt haben, ist eine strittige Frage. Bezeugt ist es nicht. Trotzdem muß davon gesprochen werden. Die hohe Begabung der Juden auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung ist auf dem Wege über das Christentum nicht ohne starken Einfluß auf die deutsche Literatur geblieben. Im Zweiten Buche Samuelis wird gesagt, daß David vor der Bundeslade tanzte, bevor er sie nach Jerusalem holte. Es hat sich hierbei um einen Ritualtanz gehandelt. — Eine ganze Reihe Dichtungen des Alten Testaments lassen sich auch als Dramen auffassen. So war schon Luther der Meinung, die Dichtungen, die Judith oder Tobias zum Gegenstand hatten, könnten die Juden sehr wohl gespielt haben. Franz

Delitzsch hat das Hohe Lied Salomonis aufgeteilt in ein Drama von sechs Akten mit je einer Verwandlung. Auch an das Buch Hiob kann gedacht werden, dessen zweites Kapitel Goethe die Anregung zu seinem „Vorspiel im Himmel“ (Faust) gegeben hat. Bei Hiob wie bei Goethe ist der Teufel noch der alte Satan der Juden, der zum Ingesinde Gottes gehört und nur auf Befehl seines Herrn oder mit dessen Erlaubnis handelt, noch nicht der selbständige Vertreter des Bösen, der Gegenpol Gottes, der Zerstörer des Glaubens, der aus der Lehre des Zoroaster über das Judentum Eingang in das Christentum fand. — Daß die Juden das römische Theater ablehnten, als es nach ihrer Unterwerfung durch die Römer nach Jerusalem, Caesarea und Alexandria kam, braucht sich nicht gegen das Theater an sich gerichtet zu haben. Es kann sich darin der von den Priestern geschürte Widerwille gegen das ihrer Art und ihrer Religion völlig fremde Wesen dieses Theaters ausgedrückt haben.

DIE ANTIKE

Die großen dramatischen Dichter der Griechen, Äschylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes, werden heute bewundert wie einst, ja zum Teil noch aufgeführt. Über den Ursprung des griechischen Theaters können nur Vermutungen ausgesprochen werden. Das Theater ist entstanden, so nimmt man an, aus fröhlichen, ausgelassenen Tänzen, Umzügen und Gesängen zu Ehren Dionysos', des Gottes des Weines, der zeugenden Naturkraft und des Freundes der Künste. Thespis um 530 v. u. Z. scheint der erste eigentliche Schauspieler gewesen zu sein und eine Wandertruppe geleitet zu haben, und Athen wurde Griechenlands erste und eigentliche Theaterstadt. Die Blütezeit lag im 5. Jahrhundert v. u. Z. und fällt zusammen mit der hohen Zeit der griechischen bildenden Kunst.

Der größte Teil des griechischen Theaterhaus war das Théatron, ein halbkreisförmiger terrassenartig aufsteigender Zuschauerraum (a), ursprünglich ein Holzbau, später, zuerst in Athen, aus Stein. Das Athener Theater soll 30 000 Menschen gefaßt haben, das in Ephesus sogar über 56 000. Der Eintrittspreis betrug in Athen zwei Obolen, das sind etwa 25 Pfennige, bis die Stadt diese Kosten übernahm und die Bürger freien Eintritt hatten. Der Zuschauerraum war unbedeckt. Die Zuschauer richteten sich bei Sonnenaufgang auf ihren Plätzen ein und lebten von mitgebrachten Vorräten. Sie waren für viele Stunden an das Theater gebannt. Kam ein Regen, so zog man Mäntel an oder flüchtete in eine hinter dem Theater gelegene Säulenhalle und in die Hallen benachbarter Tempel. Gegen heißen Sonnenschein schützte man sich mit breitkrempigen Hüten. Unbedingte Ruhe herrschte während des Spieles nicht. Beifall und Mißfallen, zuweilen auch Unwille wurden laut zum Ausdruck gebracht.



Grundriß des Theaters

Die halbkreisförmig angeordneten Sitzreihen des Theaters schlossen die Orchēstra ein (b). In ihrer Mitte stand der Altar des Dionysos (c). In diesem Raume bewegte sich der Chor, der singend und tanzend, dem Charakter des Stückes entsprechend, mitspielte. Ein wohlhabender Bürger, der für jedes Stück bestimmt wurde, mußte ihn auf seine Kosten ausstatten. Zum Chore gehörten zwölf bis vierundzwanzig Personen, die Frauen, erfahrene Greise, Hirten darstellten und ratend, tröstend, ermunternd oder warnend in die Handlung eingriffen. Sie traten als geschlossener Chor oder in zwei Halbchören auf. Es kam aber auch vor, daß der Chor Vögel, Wolken, Frösche und anderes darstellte, dann trat er in Gruppen auf.

Die Skēnē (d), das eigentliche Bühnenhaus, war ursprünglich ein Zelt, vor dem die Schauspieler zu ebener Erde wie der Chor spielten. Dann wurde daraus ein steinernes, schließlich mehrstöckiges Haus, und über die Orchēstra

erhob sich ein selbständiger schmaler Bühnenraum (e). In Tragödien stellte die Skēnē einen Königspalast mit drei Türen dar (f, g, h).

Die mittlere Tür führte in die Gemächer des Königs, eine ins Frauengemach, die dritte in Gasträume. In Komödien bedeutete die Skēnē ein Bürgerhaus. Jede Seitenwand des schmalen Bühnenraumes wies einen Zugang auf. Wer von rechts (i) auftrat, kam vom Lande oder aus der Fremde, wer von links erschien (h), aus der Stadt. Um die Schauspieler den weit entfernt sitzenden Zuschauern größer, ja übermenschlich erscheinen zu lassen, traten sie mit dem Kothurn auf, einem hohen Schuh, der den ganzen Fuß und das halbe Bein bedeckte, mit Riemen befestigt wurde und dessen hölzerne Sohle auf einem Untersatz von etwa fünf- undzwanzig Zentimetern Höhe auflag. In den Komödien verwendete man kleinere Theaterschuhe. Der Hauptcharakter der Rolle kam durch eine Maske zum Ausdruck, die der Schauspieler sich helmartig über den Kopf stülpte. In der Frühzeit befand sich nur ein Schauspieler auf der Bühne, Äschylos erst führte den zweiten ein. Doch blieb daneben der Chor auch weiterhin Träger der Handlung. Von der dazugehörigen Musik können wir heute keine genaue Vorstellung mehr gewinnen. Man darf dabei vielleicht an unsre Oratorien denken. Äschylos baute auch damit noch nicht eine spannungsreiche Handlung auf. Erst als er von Sophokles den dritten Schauspieler übernahm, hob er seine Dichtungen auf die Stufe des heutigen Tondramas und wurde mit der „Orestie“, den Dramen „Agamemnon“, „Die Choephoren“ und „Die Eumeniden“ zugleich der Schöpfer des großen Charakterdramas.

Die Aufführungen fanden statt zu den dem Dionysos gewidmeten glanzvollen Frühlingsfesten im April, die viele Fremde in die Stadt zogen. Sie dauerten sechs Tage. An den letzten drei Tagen wurden neue Tragödien und Komödien gespielt. Drei Dichter bekamen je einen Tag zugeteilt. Jeder von ihnen mußte an seinem Tage vier Stücke



Griechischer Schauspieler
auf Kothurnen

zur Aufführung bringen, drei Tragödien, die ursprünglich inhaltlich zusammenhingen, also eine Trilogie bilden sollten, und als viertes Stück ein Satyrspiel. Die drei Dichter standen miteinander im Wettbewerb, und zum Schluß wurde der Sieger vor dem ganzen Volke mit einem Efeukranze gekrönt.

So siegte Sophokles, des Äschylos Mitbewerber um den Preis, mit der von ihm gefundenen Form, den nur auf straffe Handlung aufgebauten Tragödien mit musikalischen Begleitchören. Er zeigte Menschen mit überhöhten Tugenden und Leidenschaften.

Wir denken an seine „Antigone“: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da!“

Euripides stellt dagegen die Menschen mit rücksichtslosem Realismus dar, wie sie wirklich sind, nicht als Typen, sondern als einzigartige Charaktere.

Das Satyrspiel hatte nur den Zweck, durch Laune, Scherz und Späße die Hörer aus der Welt der Leidenschaften in die Wirklichkeit zurückzuführen. Leider ist uns nur eines erhalten, der „Kyklop“ von Euripides.

Die Schauspieler mußten auch Frauenrollen übernehmen und wenn nötig Nebenrollen, die man zuweilen aber auch Aushilfskräften übergab. Gründliche Vorbildung wurde von ihnen verlangt; sie mußten in Gesang, schönem, deutlichem Sprechen und guter Deklamation sicher sein. Redner wie Demosthenes haben bei ihnen Sprechunterricht genommen. Schauspieler genossen hohe Achtung, man



Masken des griechischen Theaters

ehrte sie nicht selten durch Denkmäler und übertrug ihnen wichtige Staatsämter. In Erinnerung an die Dionysischen Spiele hießen sie noch in der Zeit Alexanders des Großen „Dionysische Künstler“.

Die Griechen kannten auch schon Szenenmalerei und bedeckten die Rückwand des Bühnenraumes auf der einen Seite mit Bildern aus der Heimat, auf der anderen Seite mit Bildern aus der Fremde. Auch einfache Theatermaschinen benutzten sie. In beiden Ecken der Bühne stand je ein hohes, dreiseitiges hölzernes Prisma mit einem Zapfen, um den es im Boden gedreht werden konnte. Diese Prismen waren dem Hintergrunde entsprechend bemalt und wurden gedreht, um eine Ortsveränderung anzudeuten. Mit Hilfe der Prismen ließ man gern Wassergottheiten erscheinen. Der die Gottheit darstellende Schauspieler legte sich auf der Rückseite des Prismas in eine Höhlung und wurde nach vorn gedreht. Ferner gab es kleine, auf Rädern bewegbare Bühnen. Die eine wurde aus einer der drei Türen (f, g, h) der Skōnē herausgefahren. Man zeigte auf ihr Szenen, die im Innern des Hauses zu denken waren, auch Nachtszenen. Eine andere wurde balkonartig aus einem der oberen Stockwerke hervorgerollt. Ihre Bedeutung ist nicht recht klar. Götter ließ man gern über der Skōnē erscheinen. Man sprach sogar von einer „Götterbühne“, deren Mechanik wir aber nicht mehr kennen. Der

sprichwörtlich gewordene lateinische Ausdruck „*deus ex machina*“ (der Gott aus der Maschine) hat hier seinen Ursprung. Er stammt, natürlich in griechischer Fassung, von Euripides. Altäre, Grabmäler, Götterbilder, Felsen und Leuchttürme wurden als Versatzstücke auf die *Skēnē* gestellt. Man verwendete auch Flug- und Schwebemaschinen; wie sie konstruiert waren, wissen wir nicht mehr. Blitz und Donner wurden nachgeahmt. Der Blitz war auf ein dunkles, unten mit Blei beschwertes Brett aufgemalt, das in einem hohen Kasten, dem Blitzturm, leicht bewegt werden konnte. Den Donner gaben große Steine wieder, die in ein ehernes Becken, oder Bleikugeln, die über ein trockenes, gespanntes Tierfell rollten.

Ob das griechische Theater einen Vorhang gehabt hat, ist nicht sicher. Möglicherweise hat er in einer Vertiefung vor der Bühne geruht, ist vor Verwandlungen hochgezogen und vor Wiederbeginn des Spieles wieder herabgelassen worden.

Die Römer übernahmen das Theater der Griechen, allerdings erst in der Zeit seines Niedergangs. Daß Männer wie Cicero und Cäsar als Tragödiendichter auftraten, konnte den weiteren Verfall nicht aufhalten. Für die Griechen war das Theater eine feierliche Staatshandlung, für die Römer eine billige Volksbelustigung im gleichen Rang mit Zirkus, Fechter- oder Tierspielen. Eher schon fand die Komödie Boden, so Stücke von Plautus und von Terentius.

Die drei Bestandteile des griechischen Theaters, Zuschauerraum, *Orchēstra* und *Skēnē*, bildeten auch das römische Theater, wenn sich auch in den baulichen Verhältnissen wie im Gebrauche manches änderte. Seit dem Jahre 133 v. u. Z. ist der Vorhang bezeugt, der vor der Bühne in einer Vertiefung ruhte und vor und nach Verwandlungen hochgezogen oder herabgelassen wurde. Der Chor verschwand aus der *Orchēstra* und fand seinen Platz vorn auf der vergrößerten und tiefer liegenden Bühne. In der

Orchēstra standen die Sessel der Senatoren. Die vordersten vierzehn Sitzreihen des Zuschauerraumes waren dem Ritterstande vorbehalten. Hinter der obersten Sitzreihe lief um den Zuschauerraum ein Säulengang. Über seinem Dache waren Seile befestigt, mit deren Hilfe der ganze Zuschauerraum mit Stoffen überspannt werden konnte. Um die heiße Luft abzukühlen, wurde mit Hilfe eines Druckwerkes Wasser, vermischt mit Wein und Wohlgerüchen, als feiner Regen über dem Zuschauerraum versprüht. Der Besuch des Theaters kostete nichts.

Der Luxus im Theater nahm zu, aber sein kultureller Wert und das Ansehen des Schauspielerberufs sanken. Die Schauspieler, deren Zahl auf der Bühne nicht mehr auf drei beschränkt blieb, hießen Histrionen; man bezeichnete sie aber auch mit anderen, herabsetzenden Namen. Vielfach ließen Herren ihre Sklaven auftreten und erhielten dann deren Honorare. In der Kaiserzeit kamen Schauspielerinnen hinzu und übernahmen die Frauenrollen. Die Masken blieben weiterhin üblich, mußten aber abgenommen werden, wenn die Zuschauer es verlangten, um das Mienenspiel zu sehen.

Es kam die Unsitte auf, bezahlte Elemente ins Theater zu schicken, deren Beifall über die Aufnahme eines Stückes entschied, die gleiche Erscheinung, die später beim französischen Theater als „Claque“ üblich wurde und sich auch in anderen Ländern herausbildete.

Wer am Theater nicht untergehen wollte, mußte zahlen! — Gladiatoren, Tierkämpfer, Gaukler, Spaßmacher niederster Art, fahrendes Volk galten der Menge mehr als einst in Griechenland die so hoch geachteten Schauspieler.

Interessant ist der Bedeutungswandel des Wortes „persona“. Es bezeichnet ursprünglich das Mundloch der Maske, durch das die Stimme des Schauspielers hindurchtönte, dann die ganze Maske, dann den Schauspieler als ihren Träger. Heute ist jeder Mensch eine Person, denn er spielt seine Rolle im Leben.

In den römischen Tragödien und Komödien gab es Monologe, die gesangartig vorgetragen und mit Flötenspiel begleitet wurden und viel Mimik und körperliche Anstrengung erforderten. Deshalb überließ der Schauspieler oft Vortrag und Flötenspiel anderen und übernahm selbst nur das stumme Spiel. Daraus ist die Pantomime entstanden, die Kunst, ohne Worte, nur durch die Mimik des Gesichts und durch Gebärden Szenen und ganze Stücke darzustellen. Sie war im Altertum auf Rom beschränkt, wo sie seit dem Jahre 22 v. u. Z. aufblühte. Oft wurde die Pantomime noch durch Tanz aufgelockert. Sie blieb bis in die letzte Zeit des versinkenden Kaiserreichs beliebt, um so mehr, als das sprechende Theater, vor allem die Tragödie, immer belangloser wurde. Ihre Stoffe nahm sie meist aus der Mythologie oder aus den Werken der römischen Dichter Vergil und Ovid. Es sind uns die Namen berühmter Pantomimen, so hießen die Darsteller, überliefert. Stets trat nur ein Pantomime auf und spielte mehrere Rollen hintereinander, während ein Chor die dazugehörigen Gesänge, vielleicht auch die notwendigen erzählenden Verbindungen zwischen den einzelnen Rollen vortrug.

Mit der Antike sind ihre Theater verfallen. Nur gewaltige Ruinen stehen noch da und dort, in Griechenland, in Rom und in den Ländern des Römischen Reiches; aber von schätzungsweise dreihundert großen griechischen Dramen gehören die dreiunddreißig, die uns erhalten geblieben sind, unvergänglich der Weltliteratur an, und die Lustspiele des Plautus und des Terenz werden auch heute noch gelesen.

DAS THEATER DES MITTELALTERS

Die Geschichte unseres Theaters, im besonderen des Schauspiels, beginnt vor reichlich tausend Jahren. Zwei Drittel dieser Zeit umfassen seine Vorgeschichte. In ihr lebte sich die Spielfreude des Volkes aus, seine Phantasie, sein Humor, auch sein Mutwille und seine Derbheit. Die Formen, die dafür gefunden wurden, waren mannigfaltig, die Schaulust aller Kreise wurde befriedigt. Erst zu Anfang des letzten Drittels der genannten Zeit beginnt das moderne Theater unter ungünstigen Umständen zu entstehen, nicht ohne fremde Vorbilder. Es hat schweres Mühen vieler Generationen gekostet, ehe daraus die Kulturanstalt wurde, die Weltgeltung hat, und sich ein Schauspielersstand bildete, der im In- und Auslande geachtet ist. Es hat zu allen Zeiten auch Gegner des Theaters gegeben, vor allem in der Geistlichkeit aller Kirchen. Solange die Spiele der Kirche dienten, ließ man sie gelten. Als sie sich aber von ihr lösten und verweltlichten, fürchtete man für den Glauben und hätte sie gern ausgerottet. Oft wurde den Spielenden und ihren Angehörigen das Abendmahl und das ehrliche Begräbnis verweigert. Noch im Jahre 1769 erschien eine Schrift gegen das Theater von dem Hauptpastor Goeze in Hamburg.

Die Freude des deutschen Volkes an dramatischen Darstellungen wurde seit dem Niedergang der Antike durch fahrendes Volk, Histrionen, Spaßmacher, Possenreißer befriedigt, die die Länder des früheren Römischen Reiches durchzogen.

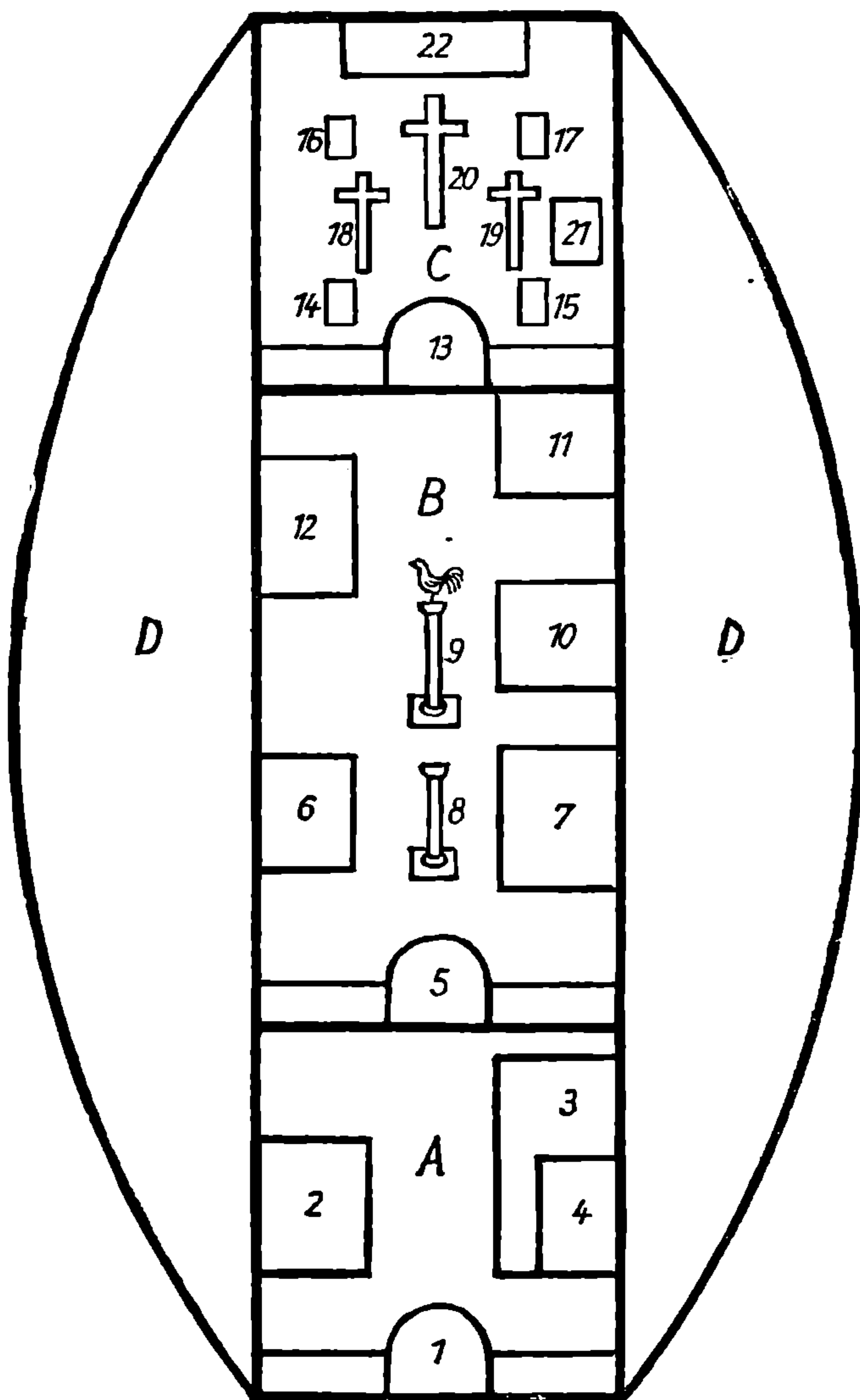
Neigung zu dramatischem Spiel lebte aber auch bodenständig in den Sonnwendfeiern, Frühlingsspielen und anderem Brauchtum heidnischen Ursprungs. Dieser Neigung entzog sich auch nicht die zur Macht gelangte christliche Kirche. Etwa seit dem Jahre 900 sind liturgische Spiele

in den Kirchen beglaubigt. Man gestaltete Geburt und Leiden Christi, die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde, den bethlehemitischen Kindermord und andere biblische Stoffe. Die Darstellungen fanden anfangs am Hochaltare statt. Priester und Chorknaben sprachen die Rollen, und zwar in lateinischer Sprache. Später wurden die Spiele unter den Singechor gegenüber dem Hochaltar verlegt. Dort stand ein größerer Raum zur Verfügung. Die Zahl der Darsteller erhöhte sich. Laien aus der Gemeinde spielten mit. Daraus ergab sich, daß der Muttersprache ein immer breiterer Raum gewährt werden mußte. Die Ausstattung, besonders die Gewandung, wurde prunkvoller. Ja, man kam schon zu einer einfachen Bühnentechnik. An einer Schnur wanderte der Stern vor den drei Weisen her, senkte sich die Taube über Christus bei seiner Taufe. Die Himmelfahrt wurde anschaulich vorgeführt, und wenn es nur ein Bild war, das man hochzog. Die Verfasser der Stücke waren Geistliche, und sie blieben es noch lange, auch als die Darstellungen umfangreicher und aus den Kirchen hinausverlegt wurden. Die Stücke, die man aufführte, hießen **Mysterien**. Sie wurden für alle Zeiten und Feste des Kirchenjahres unter Benutzung der kirchlichen Legenden geschrieben. Für ein Weihnachtsspiel zum Beispiel boten allein die Evangelien folgende Stoffe: Die Verkündigung des kaiserlichen Schätzungsgebotes, die Wanderung Mariä und Josephs nach Bethlehem, die Krippe

Spielbild für ein Passionsspiel nach einer Handzeichnung aus dem 16. Jahrhundert

A, B, C sind die drei Abteilungen der Bühne, D ist der Zuschauerraum

- | | |
|---|--|
| <p>1 Das erste Tor</p> <p>2 Die Hölle</p> <p>3 Der Garten Gethsemane</p> <p>4 Der Ölberg</p> <p>5 Das zweite Tor</p> <p>6 „Herodes hauß“</p> <p>7 „Pilatus hauß“</p> <p>8 „Die sul, daran Jesus gerichtet“
(geißelt) wird</p> <p>9 „Die sul, daruff der guler (Hahn) ist“</p> | <p>10 „Kaivas hauß“</p> <p>11 „Annes hauß“</p> <p>12 „Das haß in das nachtmal war“</p> <p>13 Das dritte Tor</p> <p>14–17 Die Gräber</p> <p>18–19 Kreuze der beiden Schächer</p> <p>20 Kreuz Christi</p> <p>21 „Das hailig Grab“</p> <p>22 Der Himmel</p> |
|---|--|



im Stalle, die Hirten auf dem Felde, die Verkündigung der Engel, die Weisen aus dem Morgenlande. Ebenso gab es Osterspiele, Marienspiele, das Spiel von den zehn Jungfrauen und andere mehr. In diesen Spielen wurden die Dialoge lang ausgesponnen. Es wurden so viel Pomp und glanzvoller Aufwand entfaltet wie nur möglich. Die komischen Personen mehrten sich in den Mysterien und bildeten bestimmte Typen aus, die immer wiederkehrten. Dazu gehörten ein Spezereihändler und sein Knecht Rubin, Vorläufer komischer Theaterpersonen späterer Zeiten, des Scaramuz, Pickelhering, Hans Wurst, und wie sie sonst genannt worden sind. Sie scheuten sich auch nicht, gelegentlich kirchliche Verhältnisse lächerlich zu machen. Mit diesen Mysterien zog man aus den Kirchen zunächst auf Kirch- und Klösterhöfe, dann auf Straßen und Plätze der Stadt. Die Szenenanlagen wurden nebeneinander als Simultanbühne, oder besser, auf einem Spielfelde aus Balken, Brettern, Leinwand schnell zusammengefügt und waren bald wieder auseinandergenommen. Alle Mitwirkenden mußten vor Beginn des Spieles da sein. Ihre Zahl stieg auf weit über zweihundert. In allen Anlagen des Spielfeldes herrschte Leben, sobald das Stück begonnen hatte, vom ernstesten Spiel bis zum tollen Treiben. Eine alte Zeichnung gibt uns einen Begriff von einem langgestreckten Spielfelde, das für ein Passionsspiel hergerichtet ist. Es ist in drei Abteilungen eingeteilt, die durch Tore zugänglich sind. Reste solcher Spiele haben sich in katholischen Ländern bis heute erhalten, zum Beispiel das Oberammergauer Passionsspiel.

Neben den Mysterien spielte man bald eine zweite Art von Stücken, das waren die Moralitäten, in denen Tugenden und Laster allegorisch als Verkörperung der sittlichen Zustände auftraten. Die ganze Erde mit ihrem Geschehen und natürlich auch Himmel und Hölle wurden in das Spiel einbezogen. Das Ringen der gegnerischen Gewalten um den Menschen brauchte Raum, und darum war es günstig,



**Das Martyrium der heiligen Apollonia auf der Mysterienbühne
(nach Fouquet)**

wenn als Spielfeld ein geräumiger Platz zur Verfügung stand. Da lagen die streitenden Gegner, Himmel und Hölle, Kirche und Synagoge, einander gegenüber, und dazwischen konnten sich der Teufel und seine Gesellen ergiebig austoben. Sie erschienen in langgeschwänzten Tierfellen und trugen Tiermasken mit großen Hörnern und schrecklich bleckenden Zähnen. Auf den einzelnen Szenen rings um den Platz standen zahlreiche Versatzstücke, wie zum Beispiel das Bett eines Gichtbrüchigen. Es fehlte auch nicht an Requisiten. So sah man das Haupt Johannes des Täufers, die Dornenkrone und anderes. Die Zuschauer, die nicht Plätze in den Fenstern der umliegenden Häuser hatten, mußten um das Spielfeld herumwandern, wenn sie das Spiel verfolgen wollten. Erst später wurden die ein-

zeln um das Spielfeld liegenden Szeneneinrichtungen in einem Gerüstwerk zusammengefaßt, indem man etwa die Szenen halbkreisförmig an- und übereinander anordnete, und nun standen und saßen die Zuschauer an der offenen Seite des Halbkreises. Für Deutschland wurde im späteren Mittelalter die Bühne in drei Stockwerken, die Emporenbühne, typisch. Das oberste Stockwerk war der Himmel mit Gottvater im reichen Messgewande und seinen Engeln, das mittlere die Erde, das untere die Hölle in Form eines furchtbaren Rachens, der sich öffnete und schloß, in dem das Höllenfeuer brannte und dem dicker Rauch entströmte. Die drei Stockwerke waren durch Leitern miteinander verbunden.

Vor der Hölle war eine Art Vorbühne errichtet, auf der sich ein großer Teil der irdischen Szenen abwickelte. Vor Beginn des Spieles wurden die Darsteller auf ihr Gerüst geführt, ein Herold sprach einen Prolog, und dann begann Gottvater mit einem Monologe, in dem er zum Beispiel darauf hinwies, daß er Himmel und Erde geschaffen habe. Darauf erhob Luzifer, der oberste der Teufel, Anspruch auf Mitregiment im Himmel. Aber er wurde in die Hölle hinabgestoßen und brütete nun dort Rache. Er trachtete danach, die Menschen zu verführen und Gott abwendig zu machen. Damit war für Spannung in dem nun beginnenden Stücke gesorgt, dessen lang ausgespinnene Handlung oft auf zwei und mehr Tage verteilt wurde.

Unsere Betrachtungen über das mittelalterliche Theater bis etwa Mitte des 16. Jahrhunderts gelten auch für die romanischen Länder. Ja, in diesen Ländern entwickelten sich Theater und Schauspielerstand sogar rascher als in Deutschland. In Frankreich war im 14. Jahrhundert ein Schauspielerstand im Entstehen. Schon gegen Ende des Jahrhunderts bildeten sich Schauspielgemeinschaften, die zum Teil sogar privilegiert wurden; eine davon baute das erste stehende Theater. Sie brachten die Farcen heraus, die zwischen Mysterien und Moralitäten eingeschoben

wurden. Diese kleineren, selbständigen Stücke könnte man auch Burlesken nennen. Sie entstanden aus einzelnen Szenen großer Stücke, die sich besonders gut derbkomisch auswerten ließen und in der Naivität, Urwüchsigkeit und dem natürlichen Mutterwitze des Volkes wurzeln. Manche davon wurden damals auch in Deutschland gespielt und waren sehr beliebt. In dem Maße, in dem die von Renaissance und Humanismus ausgehenden Anregungen aufgegriffen wurden, verschwanden etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die ausgebreiteten ebenso wie die dreistöckigen mittelalterlichen Spielfelder. Eine ebene, im Hintergrunde und an den Seiten mit Teppichen abgeschlossene Fläche wurde Bühne.

HANDWERKER- UND SCHULTHEATER

Wie der Dichtkunst überhaupt, so nahmen sich im ausgehenden Mittelalter die Handwerker auch des Theaters an. Sie schufen eigene Theaterstücke, die Fastnachtsspiele, und errichteten für ihre Aufführungen im 16. Jahrhundert auch einfache Bühnen. Fastnachtsspiele, diese älteste Art deutscher Lustspiele, begannen im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts häufiger zu werden und hielten sich bis ins 17. Jahrhundert. Ihre Heimat ist neben Tirol vor allem Süddeutschland mit dem Hauptorte Nürnberg, aber es gab auch im Norden, in Lübeck, ähnliche Spiele. Ihren Ursprung haben sie in den Fastnachtsaufzügen, die auf alte, heidnische Frühlingsbräuche zurückgingen. Man führte die Spiele zuerst ohne besondere szenische Vorbereitung in Privathäusern auf. Junge Leute in komischen Masken zogen damit von Haus zu Haus, dann auch von einem Wirtshaus ins andere. Bauernhochzeiten, Prozesse, Szenen, in denen sogenannte Heilkundige auftraten, waren beliebt. Derber, oft auch unflätiger Witz war hier geläufig. Frauenrollen wurden von Knaben gespielt.

Die bekanntesten Dichter von Fastnachtsspielen sind Meistersinger gewesen. Von ihnen gehören Hans Rosenplüt und Hans Folz in der Hauptsache dem 15. Jahrhundert an, während der größte, der alle anderen weit überragt, der humorvolle Hans Sachs, sein überreiches Werk im 16. Jahrhundert geschaffen hat. Hans Sachs hat das Niveau der Fastnachtsspiele und Schwänke wesentlich gehoben und schon begonnen, Menschen individuell zu zeichnen. Manche nehmen an, daß er in seinen Stücken selbst mitgespielt habe. Wir wissen sicher, daß er als Spielleiter und selbständiger Theaterunternehmer gewirkt hat. Als die

Der „weiße Affenkrieger“ aus dem javanischen Theater





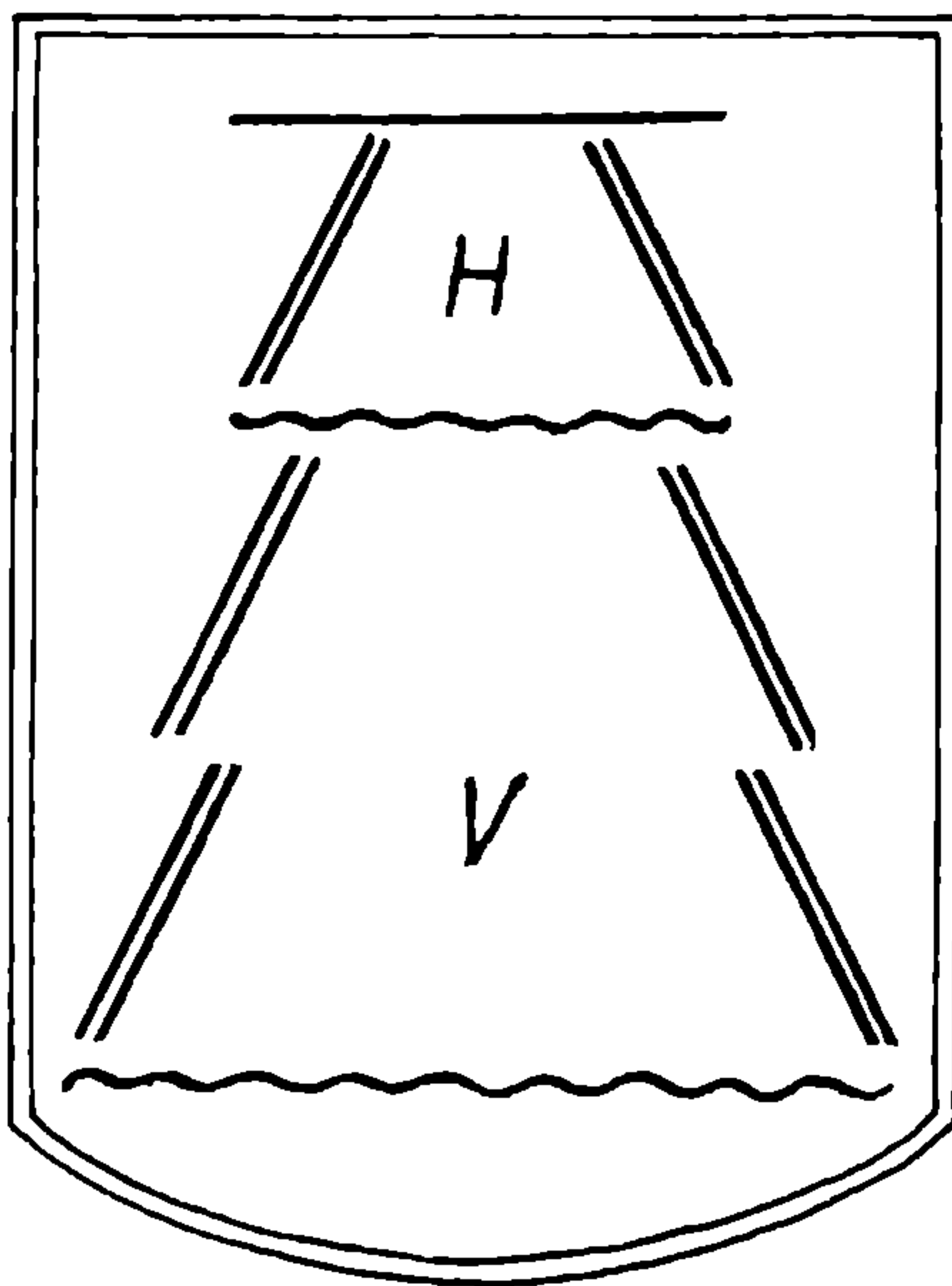
Meistersinger 1550 in Nürnberg das erste Theater errichteten, war er zweifellos hervorragend beteiligt. Dieses Theater war technisch sehr einfach. Es bestand aus einer überdachten Bühne ohne Vorhang und einer niedriger gelegenen Vorbühne. Die Plätze der Zuschauer davor waren amphitheatralisch aufgebaut. Ein schützendes Dach gab es nicht. Das Theater konnte also nur in der warmen Jahreszeit, bei schönem Wetter und bei Tageslicht benutzt werden. Da die Bühne selbst gegen Regenschauer geschützt war, erhoben die Ratsmitglieder und vornehme Bürger den Anspruch, Plätze auf den beiden Seiten der Bühne zu erhalten, und dieser Brauch, hochangesehenen Besuchern Bühnenplätze einzuräumen, wurde später ziemlich allgemein und blieb in Frankreich bis ins 18. Jahrhundert erhalten, bis in eine Zeit, in der längst das ganze Theater überdacht war.

Humanismus, Renaissance und Reformation brachten neue Formen des Theaters. In den Lateinschulen führte man Stücke in lateinischer Sprache auf. Die Absicht war, die Schüler in freiem Gebrauche der lateinischen Sprache zu üben, die noch immer die Sprache der Gelehrten war. Zunächst griff man auf die Komödien der römischen Dichter Plautus und Terentius zurück, dann wurden nach ihrem Muster neue Stücke geschaffen. Oft führte man dasselbe Stück erst lateinisch, dann deutsch auf. Schließlich wurden auch deutsche Stücke gespielt. An den Universitäten schlossen sich Studenten zu Gemeinschaften zusammen und führten Theaterstücke öffentlich auf.

Im gewissen Sinne sind die Schultheater Vorläufer der städtischen Theater gewesen, die erst viel später entstanden. Das kurz nach 1600 gebaute erste steinerne und vollüberdachte Theater in Deutschland, das Ottonium in Kassel, das 625 Plätze gehabt haben soll, war von dem hessischen Landgrafen nach dem Vorbilde der italienischen

Theateranlage im alten Griechenland

Bühne erbaut worden und sollte ein Hoftheater werden, aber es wurde zunächst als Schultheater benutzt. Die Theater an protestantischen Schulen hatten ihre Blütezeit im 16. Jahrhundert; sie ging zu Ende mit dem theatereifrigen Christian Weise. Er war bis 1705 Rektor in Zittau und schrieb jedes Jahr drei Stücke für seine Schule. Neuere Untersuchungen haben einiges über seine Bühne ergeben. Sie war im Rathause aufgestellt und sehr einfach, scheint aber Neuerungen verwirklicht zu haben, die inzwischen in Deutschland eingedrungen waren. So bestand sie aus zwei Teilen, die sich nach hinten verjüngten, einer größeren Vorderbühne (*V*) und einer kleineren Hinterbühne (*H*). Jede konnte durch einen Vorhang abgeschlossen werden. Die Vorderbühne hatte zwei Paar Kulissen (*K*), zwischen denen die Darsteller auftreten und abgehen konnten, die Hinterbühne ein Paar.



Christian Weises Schulbühne

Gegenüber den äußerlich ärmlichen protestantischen Schulkomödien zeichneten sich die Jesuitenkomödien durch großen Prunk aus. Sie übernahmen aus Italien die neuen, architektonisch gehaltenen Dekorationen. Dort arbeiteten die größten Baumeister, wie Bramante, und die bedeutendsten Maler, wie Leonardo da Vinci, Raffaele Santi, Giulio Romano, für das Theater und führten die perspektivische Darstellung in die Bühnenmalerei ein. Über das Schultheater der Jesuiten strömte das Schaffen der großen spanischen Dramatiker Lope de Vega und Calderon um und nach 1600 nach Deutschland und gab Anregungen, die sich bis in die Gegenwart auswirken. Mit der Auflösung des Ordens im Jahre 1773 fand das Jesuitentheater sein Ende.

Zu einem deutschen Theater und zur Bildung eines Schauspielersstandes führten weder die Spiele der Handwerker noch die Schuldramen.

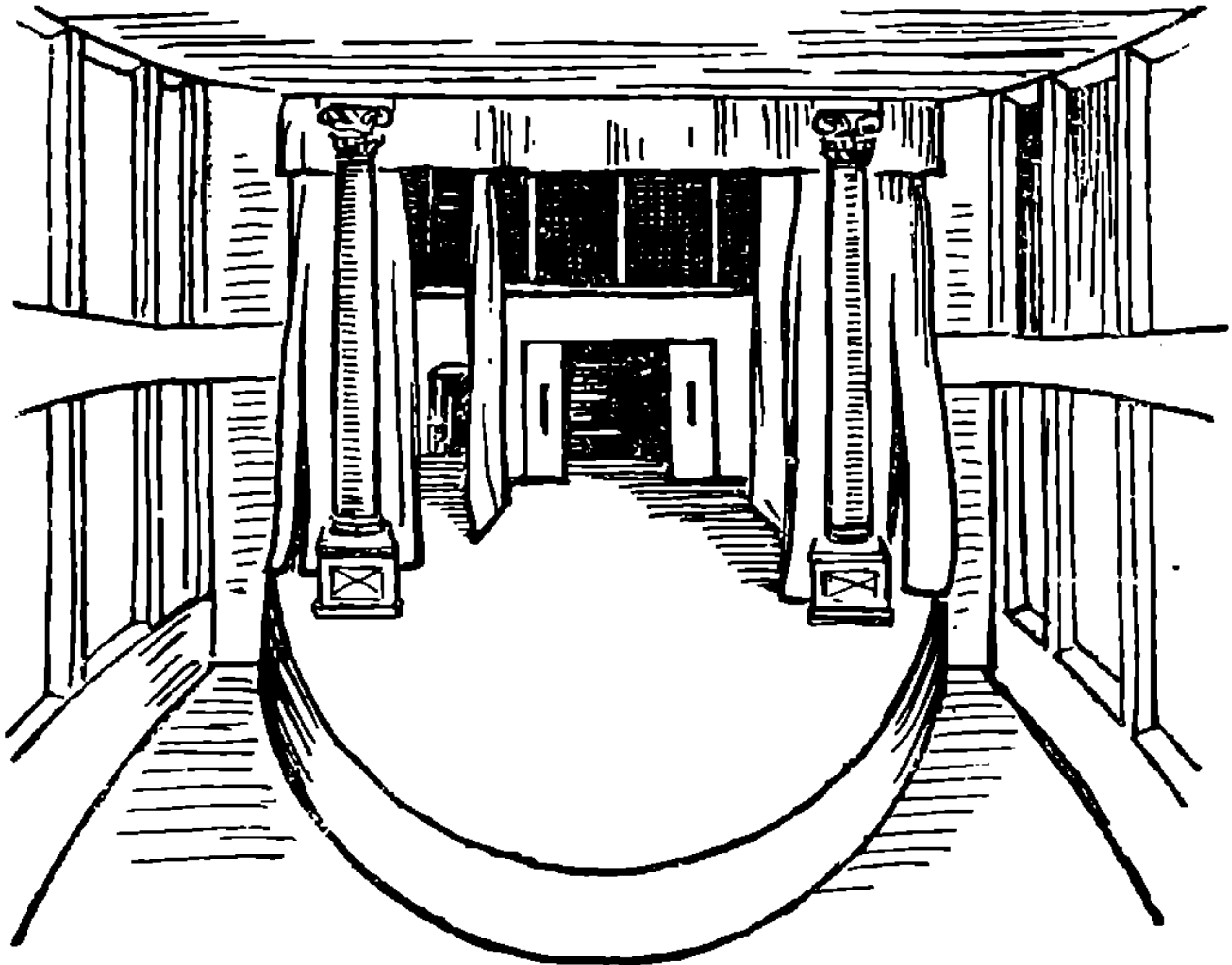
FREMDE EINFLÜSSE

Inzwischen hatte sich in Italien das Renaissancetheater herausgebildet, das, wie wir bald sehen werden, durchaus nicht nur aus neuen Dekorationen und Malereien bestand. Seit Lorenzo de Medici kam die Dichtung in der Muttersprache zu Ehren. Das Hauptinteresse aber wandte sich dem Musikdrama zu. So entstand gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Oper und trat von Italien aus ihren Siegeszug an. In Spanien erreichte das Theater mit Calderon und Lope de Vega im 17. Jahrhundert eine hohe Blüte, und dasselbe Jahrhundert brachte auch Frankreich die klassische Zeit seines Theaters. Die tragischen Dichter Pierre Corneille, Jean Racine beherrschten die Bühnen bis ins 18. Jahrhundert. Und Jean Baptiste Poquelin, der sich als Schauspieler Molière nannte, lebt in seinen großen Komödien noch heute. Sie werden immer wieder aufgeführt und werden sich erhalten, so lange es Theater gibt. In England gestaltete und charakterisierte das Genie William Shakespeares mit unerhörter Kraft und Vielseitigkeit Menschen, immer gleich groß, ob komische Figuren, zarte Frauen, tragische Gestalten, ob edle Menschen oder Verbrecher. Als der junge Shakespeare in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts als Schauspieler nach London ging, fand er dort bereits ein reiches Theaterleben vor. Es gab siebzehn privilegierte Theater und schon ständige Bühnenhäuser.

Zwei Theaterformen kannte man damals in England: das Volks- oder Sommertheater, dessen Spielraum zum größten Teil unbedeckt war, und das etwas später entstandene, vollständig überdachte und vornehmere Wintertheater, in dem zu allen Jahreszeiten und auch an Abenden bei Kerzenbeleuchtung gespielt werden konnte.

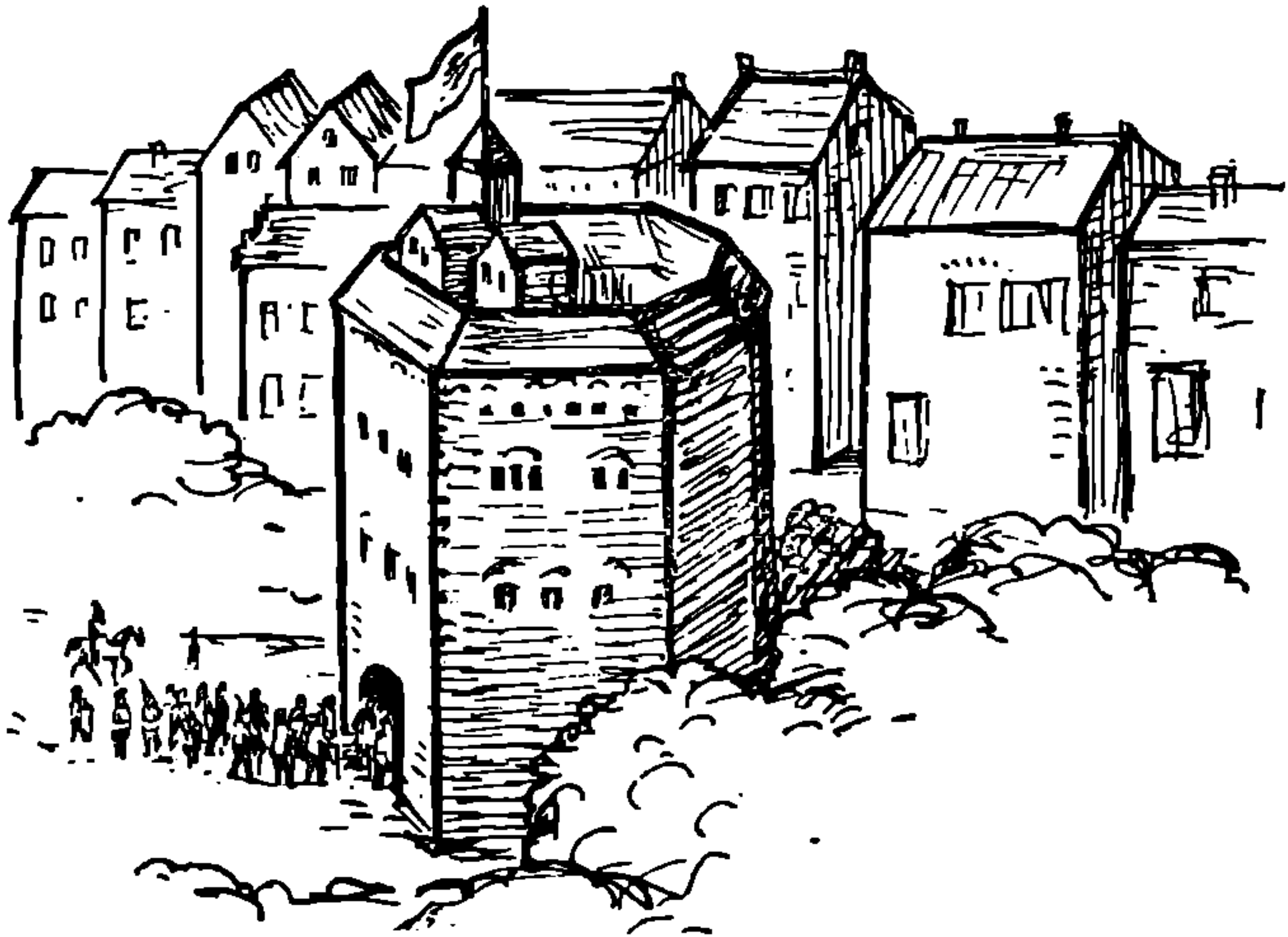
Die farbige Tafel läßt den nicht überdachten Spielraum sehen, in den die etwa in Gesichtshöhe erwachsener Men-

schen auf Säulen aufgebaute Bühne weit hineinragt. Der Spielraum erscheint in der Zeichnung oval, doch wird diese Form bestritten, weil Außenansichten von Theatern der gleichen Zeit, wie etwa des Globe-Theaters, runde, turmartige Gebäude zeigen. Außerdem wirkt der Raum in der Darstellung wohl größer, als er in Wirklichkeit war.



Das Innere eines Wintertheaters

Auf der Darstellung des Volkstheaters erkennt man hinter der Bühne das Bühnenhaus. Zwei Tore waren für Zu- und Abgang der Schauspieler bestimmt, darüber befand sich eine Loge, die als zweite Bühne verwendet werden konnte und dann etwa einen Balkon oder einen Turm bedeutete. Hier standen auch die Musiker, und hier mögen sich auch nicht beschäftigte Schauspieler aufgehalten haben. Über diese Loge ragt schräg nach vorn ein Dach. Es ruht auf zwei Säulen und überdeckt den hinteren Teil der Bühne, vielleicht, damit sich bei Regenwetter die Schauspieler



Das Globe-Theater

dorthin zurückziehen konnten, um ihre zum Teil wertvollen Kostüme zu schützen. Im Oberbau des Bühnenhauses mögen auch Maschinen gestanden haben, die Personen auf- und niederschweben lassen konnten. Dekorationen gab es nicht. Ebenso fehlten noch Vorhänge, um die Bühne nach den drei freien Seiten abzuschließen. Rings um den Theaterraum zogen sich die Ränge für die Zuschauer. Die Stufen, die rechts und links von der Bühne herabführen, zeigen, daß es an den drei freien Seiten der Bühne Stehplätze gegeben hat. Die Bühne wollte nicht realistisch einen bestimmten Raum oder eine bestimmte Örtlichkeit darstellen; sie war einfach ein Platz zum Spielen und Reden und darin dem alten Mysterienspielfeld ähnlich. Die damalige englische Dramendichtung, einschließlich der Werke Shakespeares, war mit ihren vielen kurzen Szenen, die oft nur aus wenigen Worten bestanden, für diese Bühne geschaffen, auf der kein Dekorationswechsel notwendig war. Eine Tafel verkündete dem Publikum den Titel des Stückes und den Hauptort der Hand-

lung. Ein Wechsel des Schauplatzes wurde wahrscheinlich durch eine neue Tafel angezeigt. Schon etwas weiter durchgebildet war das Wintertheater. Die vordere Bühne war kleiner geworden, oft oval gerundet. An sie schloß sich hinten ein kleiner Bühnenraum an, der durch einen nach den Seiten sich teilenden Vorhang abgetrennt werden konnte und für einsamere, heimlichere Szenen mit wenigen Personen benutzt wurde.

Schon im 16. Jahrhundert durchzogen ausländische Schauspieltruppen das theaterarme Deutschland. Holländische Schauspieler kamen und italienische, die die Stegreifkomödie liebten. In den Stegreifkomödien wurden nur der Inhalt und die Hauptmomente der Handlung festgelegt. Im einzelnen blieben die Gespräche der Phantasie und Schlagfertigkeit der Schauspieler überlassen. Über den Rhein kamen auch französische Schauspieler. Am wichtigsten aber wurden die englischen Schauspieltruppen. Man nennt als die Hauptzeit ihres Auftretens in Deutschland die Jahre 1592 bis 1631. Gewiß waren es nicht die besten Schauspieler, die herüberkamen. Es müssen aber auch nicht die schlechtesten gewesen sein, sie gaben sich auf der Bühne schon als Menschendarsteller, nicht nur als Sprecher und Spaßmacher. Sie spielten zunächst englische Stücke in englischer Sprache. Daß sie Werke Shakespeares in Deutschland aufgeführt hätten, ist nicht bekannt und wird nicht angenommen. Bald sahen sie sich gezwungen, Deutsch zu lernen. Die englischen Stücke wurden ins Deutsche übersetzt, deutsche Stücke kamen hinzu. Deutsche Schauspieler mußten aufgenommen werden, um ausfallende Kräfte zu ersetzen. Allmählich wurde der Anteil deutscher Schauspieler größer. Der Zuzug aus England ließ nach, hörte auf. Eine Zeitlang spielten dann deutsche Schauspielbanden — dies ist der Ausdruck, der damals üblich war — neben den englischen, bis diese ganz verschwanden. Die Deutschen nannten sich „hochdeutsche“ Komödianten im Gegensatz zu den Holländern, die ja dem

niederdeutschen Sprachgebiet angehören. Man hat den deutschen Schauspielern das Leben schwer gemacht. Allerdings wird ihnen auch nachgesagt, daß sie übertrieben, zum Beispiel in den von den Italienern übernommenen Stegreifspielen, daß sie alle Bindungen sprengten, die die Stücke ihnen auferlegten und die die Engländer achteten. Darum blieb auch deren Ansehen größer. Wir wissen zum Beispiel, daß 1628 in Nürnberg eine englische Truppe sechs Kreuzer Eintrittsgeld für die Person erheben durfte, während einer deutschen nur ein halber Kreuzer gestattet wurde.

Die Bühne der wandernden englischen Banden bestand aus einer größeren Vorderbühne ohne Vorhang und einer kleineren Hinterbühne mit seitlich sich teilendem Vorhang, auf der Szenen in kleineren Räumen, zum Beispiel in Höhlen, dargestellt wurden. Beide waren an den Seiten durch herabhängende Stoffe abgeschlossen. Ein Holzschnitt aus dem Jahre 1597 macht es wahrscheinlich, daß in der ersten Zeit nach Art des altenglischen Theaters Tafeln mit Angabe des Schauplatzes herausgehängt wurden. Später führten umherziehende Schauspielerbanden einige Dekorationen mit sich, etwa einen Wald, einen Saal, eine Bauernstube. Nach dem Beispiel der Oper bekam auch die vordere Bühne in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Vorhang. Die Stücke selbst hatten immer irgendeinen geschichtlichen Hintergrund, der sich durch hochtrabenden Text von dem marktschreierischen, wüsten Wesen eingestreuter Possen abhob. Von etwa 1700 an wurden solche Spiele als große „Haupt- und Staatsaktionen“ angepriesen. Die wichtigste Rolle in jedem Stücke war die komische Person, der Pickelhering oder Hanswurst. Meist spielte ihn der Führer der Bande selbst als tölpelhaften, aber verschlagenen, immer lustigen Burschen. Oft stand er in keinem Zusammenhange mit dem Stücke, sondern trat in den Pausen und wenn sich's sonst machen ließ nur auf, um seine derben Witze und seine wilden

Sprünge anzubringen. Sein Kostüm hatte ungewöhnlichen Zuschnitt und grelle Farben. Dazu trug er das hölzerne Narrenschwert. Die Kostüme der übrigen Darsteller waren sehr einfach. Man kleidete sich in die Tracht der Zeit. Geschichtliche Kostüme, von deren wirklichem Aussehen damals niemand eine Vorstellung hatte, schuf sich eine ungehemmte Phantasie mit allerlei Plunder und Stoffresten, sogar farbigen Papieren. Zum unentbehrlichen Bestand der Ausstattung eines Schauspielers gehörte aber die der damals herrschenden Mode entsprechende, schwarzsamtene Hose. Er brauchte sie, gleichgültig, ob er Helden längst vergangener Zeiten, Vertreter fremder Völker oder Männer der Gegenwart darstellte. Der Besitz dieser Hose entschied sogar mit darüber, ob ein Neuling in die Bande aufgenommen werden konnte oder nicht. Nahm man ihn auf, so erhielt er ein bestimmtes Rollenfach zugewiesen. Nach dem Rollenfach und nach dem Alter richtete sich die streng eingehaltene Rangordnung einer Truppe.

Das Schauspiel hat schwer unter der Konkurrenz der Oper gelitten, die aus Italien eindrang. Höfe und Städte hielten sich italienische Truppen, Sänger, Tänzerinnen, und gaben große Summen für deren Gagen und zur reichen Ausstattung ihrer Aufführungen aus. Oder sie ergötzten sich an den Schäferspielen, die um jene Zeit aufkamen und von gelehrten Hof- und Modedichtern geschaffen wurden. Die Kreise, die das deutsche Theater hätten fördern können, schenken ihm keine Beachtung. Und als schließlich wie in England, Frankreich und Italien auch Frauen auftraten, gerieten gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Schauspieltruppen völlig in Verruf. Sie fristeten ein kümmerliches Dasein von dem, was ihnen ihr Auftreten auf Messen und Jahrmärkten einbrachte.

Die bedeutendste deutsche Bande war die des Magisters Johann Velten, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielfreudige Studenten um sich sammelte und im Lande umherzog. Sie fand an vielen Orten ehrenvolle

Aufnahme und erwarb sich den Namen einer „berühmten Bande“. Die Magistrate von Breslau und Nürnberg begrüßten sie an den Toren ihrer Städte. In Dresden erhielt sie den Titel einer „Chur-Sächsischen Comödianten-Gesellschaft“. Als der Kurfürst Johann Georg III. zur Regierung kam, wurden Velten und seine Truppe sogar mit fester Gage angestellt, obwohl drei Schauspielerinnen dazu gehörten und mitspielten, nämlich seine Frau, seine Schwägerin und die Frau eines Schauspielers, und damit entstand das erste namhafte Hof-Schauspiel-Theater deutscher Prägung. Ganz konnte sich Velten dem Verlangen nach Stegreifspielen und Haupt- und Staatsaktionen nicht entziehen; aber er brachte auch Calderon auf die Bühne, Molière und Corneille, zum Teil umgearbeitet. Leider wurde das Theater nach sechs Jahren, nach dem Tode des Kurfürsten im Jahre 1692, aufgelöst. Die Truppe mußte wieder wandern. Velten starb im nächsten Jahre in Hamburg. Aus seiner Schule sind die Leiter der besten nachfolgenden Schauspielertruppen hervorgegangen.

In Italien war in der Zeit der Renaissance und des darauffolgenden Barocks eine neue Art von Theater entstanden, das Vorbild für steinerne und voll überdachte Bauten. Als Erfinder der ersten baulichen Neuerung, der perspektivischen Bühne, auf die schon hingewiesen wurde, gilt der Baumeister Bramante. Sie zeigte Gebäude wie Landschaften nach dem Hintergrunde zu in starker Verkürzung, so daß ein ziemlich naturgetreuer Eindruck mit betonter Tiefe hervorgerufen wurde. Reich stattete man den Hintergrund aus. Zu beiden Seiten der Bühne waren Lücken, durch die die Schauspieler eintreten und abgehen konnten. Gebäude auf der Bühne wurden anfangs massiv errichtet, später wurden sie auf Leinwand gemalt und auf Rahmen gespannt. Für Tragödien waren monumentale Bauten vorgeschrieben, Tempel und Paläste mit Säulengängen. Die Komödie spielte zwischen Bürgerhäusern, und Satyrspiele fanden in Landschaften mit dörflchen Ansichten statt.

Ein Kronleuchter über der Mitte der Bühne spendete Licht. Außerdem wurden die Fenster der Häuser von hinten beleuchtet. Noch im 16. Jahrhundert stellte man nach antikem Muster auf beiden Seiten der Bühne mehrere drehbare, dreiseitige Prismen auf, deren Schauseiten einen bequemeren Szenenwechsel möglich machten. Von 1620 an wurden diese Prismen durch bewegliche Kulissen ver-



Bühnenbild nach Nicola Sabbassini

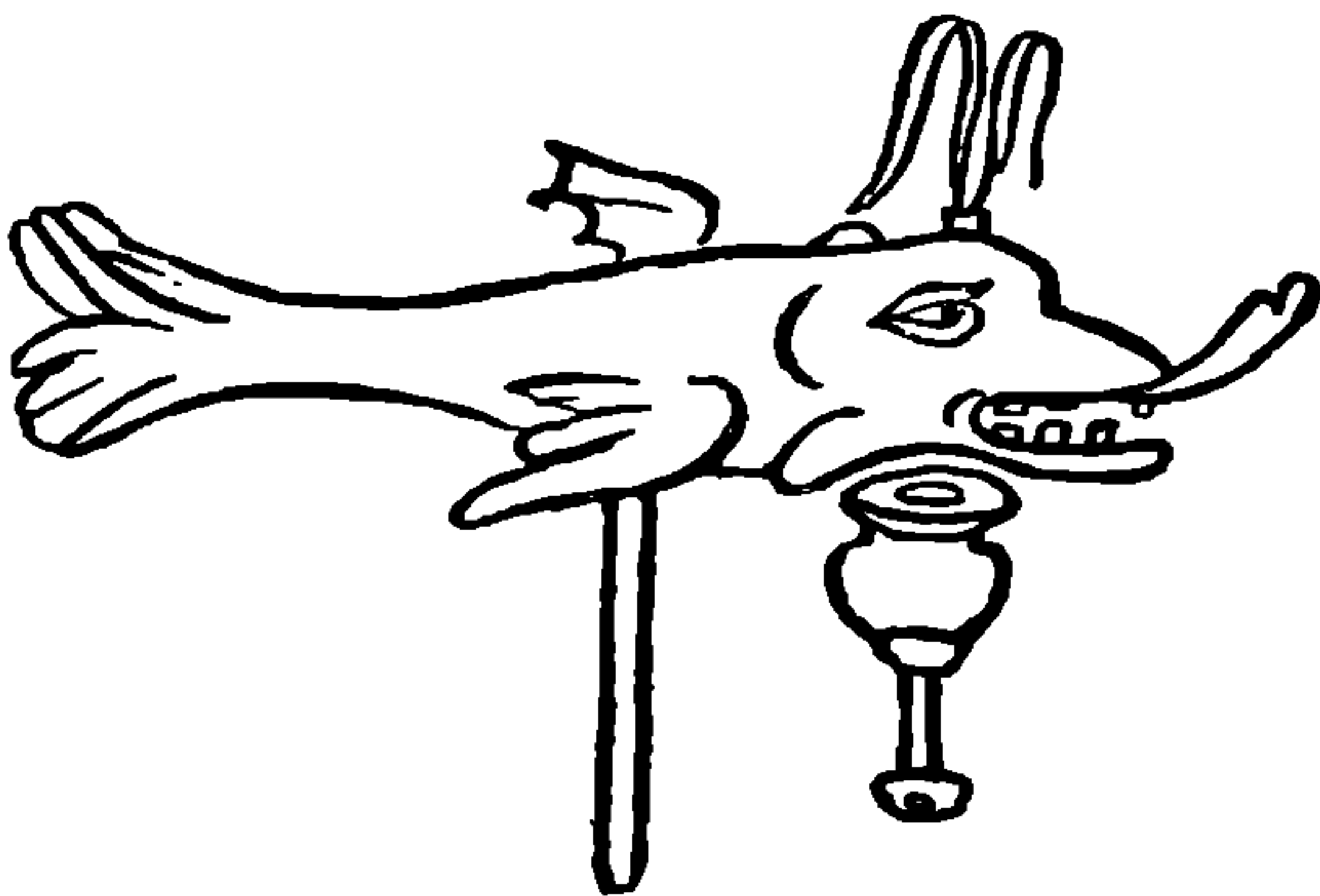
drängt, die seitlich in die Bühne hineingeschoben und aus ihr herausgezogen wurden. Hinter den Kulissen standen die Musiker und der Souffleur. Seit 1519 ist für die Renaissancebühne der Vorhang nachweisbar.

Die Orchestra des antiken Theaters war der Raum, in dem die vornehmen Zuschauer saßen. Er hieß nunmehr Parterre. Heute nennen wir ihn Parkett oder sprechen von Saalsesseln. Der für Gestalt und Aussehen, für die Zuschauer wie für den Aufbau wichtigste Schritt aber war die Umwandlung des Zuschauerraumes in das Logenhaus,

das senkrecht übereinanderliegende Ränge aufwies. Es geschah in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, und damit war die Grundform des modernen Theaters gefunden.

Die Theatertechnik, die Maschinerie, blieb nicht zurück. Man lernte, die Räume unter und über der Bühne auszunützen. Es gab Versenkungen. Das Meer wogte, wenn man in Wellenform ausgesägte und bemalte Bretter auf- und niederbewegte. Zwischen diesen Wellen segelten Schiffe, schwammen Delphine und Meeresungeheuer und spritzten Wasser aus ihren Köpfen.

Die Zeichnung, ebenfalls nach Nicola Sabbattini, 1638, stellt einen Delphin dar, der einen Wasserstrahl in die Höhe bläst. Zur Vorführung gehören zwei Männer, die im Raume unter der Bühne arbeiten. Einer trägt den Delphin an der Stange, die unten in der Mitte seines Körpers angebracht ist, und bewegt ihn zwischen den Wellen, der Zweite trägt das Gefäß, das unter dem Kopfe des Delphins sichtbar ist. Dieses Gefäß hat keinen Boden. Es mündet unten in eine Röhre, die zugleich als Griff dient. In dem Gefäße liegen viele Blattsilberstückchen oder zerklopfter und zerstampfter Talk. Der Träger bläst die Teilchen durch die Röhre dicht hinter dem Kopf des Delphins in die Höhe, sie wirken dann wie ausgespritztes Wasser. Über die Bühne konnten Wagen



Delphin

fahren. Von der Oberbühne aus, einer Vorläuferin unseres Schnürbodens, ließ man Wolken ziehen, Götter und Engel herabschweben. Es gab Einrichtungen, Wind und Blitze vorzutäuschen. Schwere eiserne und steinerne Kugeln, die in einer Rinne liefen, erzeugten den Donner.

Auf solchem Theater ließ sich schon etwas zeigen. In Deutschland kamen freilich diese technischen Einrichtungen vorläufig nur der Oper zugute, und nur gelegentliche Prunkaufführungen von Dramen wurden auch im Opernhause veranstaltet; im ganzen mußte das Schauspiel darben.

AUFSTIEG DER DEUTSCHEN SCHAUSPIELKUNST

Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts änderte sich nichts im deutschen Theaterwesen. Man wanderte und schlug sich durch mit Stegreifspielen, Haupt- und Staatsaktionen und mit dem Possenreißer, jetzt meist Harlekin und Hans Wurst genannt, so gut oder schlecht es ging. Als aber das 18. Jahrhundert zu Ende ging, waren an die Stelle der wandernden Banden ständige Theater getreten, und die Schauspieler, die ehemals in Planwagen und Wirtshäusern, verachtet von allen, die ein geordnetes Leben führten, traurig ihr Dasein verbrachten, hatten in der Gesellschaft Freunde gefunden und Wurzel geschlagen. Nur die schlechtesten Banden, die Schmieren, wanderten noch. Wurden Schauspieler bisher nur Menschen der untersten Volksschichten und gescheiterte Existenzen, denen nur noch die Wahl blieb, Soldat zu werden oder Schauspieler, so fanden nun mehr und mehr begabte Angehörige aller Kreise den Weg zum Theater. Waren die Gagen in den schlimmen Zeiten oft dürftigen Trinkgeldern gleich, so daß bei den Schauspielern die Not in jeder Form Eingang fand, wurden sie nun so, daß sie die Künstler und ihre Familie auch in ihrer Lebenshaltung hoben. Und wie war das Wunder möglich geworden? Beigetragen hat dazu die nach der Mitte des Jahrhunderts entstehende Theaterkritik, die bald in Lessing einen Höhepunkt fand, der bisher nicht wieder erreicht wurde, und beigetragen hat vor allem die in Deutschland emporblühende klassische dramatische Dichtung. Und schon vorher sind bedeutende Persönlichkeiten aufgestanden, die im Geiste Johann Voltaire arbeiteten und das Schauspiel von innen her reformierten.

Professor Gottsched in Leipzig verlangte ein „gereinigtes“ Theater nach dem Muster des französischen und fand in

Caroline Neuber eine Truppenleiterin, die seine Absicht verstand und darauf einging. Haupt- und Staatsaktionen wurden abgelehnt. Das Stegreifspiel wurde verworfen. Die Schauspieler mußten sich streng an den Wortlaut der Stücke halten. Und der Harlekin sollte von der Bühne verschwinden. Im Jahre 1737 wurde ihm auf der Neuberschen Bühne der Prozeß gemacht und eine Harlekinpuppe feierlich verbrannt. Gottsched und seine Freunde lieferten Übersetzungen aus dem Französischen. Für das Kostüm war die Mode des französischen Hofes maßgebend. Die Helden trugen Galanteriedegen und unterm Arme den dreieckigen Hut. Die Damen traten im Reifrock auf und tändelten mit Fächer und Spitzentaschentuch. Von natürlicher Darstellung war man weit entfernt. Wohl war man das wüste Gekreisch und die bombastische Unkultur der vorhergehenden Zeit los; die Regeln der französischen Poetik wurden beachtet, aber sie waren in zu starrer Form der Antike entlehnt. Sie brachten wohl einen maßvollen Stil ins Schauspiel, doch führte die dem deutschen Sprachempfinden widerstrebende beibehaltene Versart zu einem singenden, einförmigen Deklamieren. Leidenschaftliche Gesten und gekünstelte Bewegungen waren kein genügender Ausgleich.

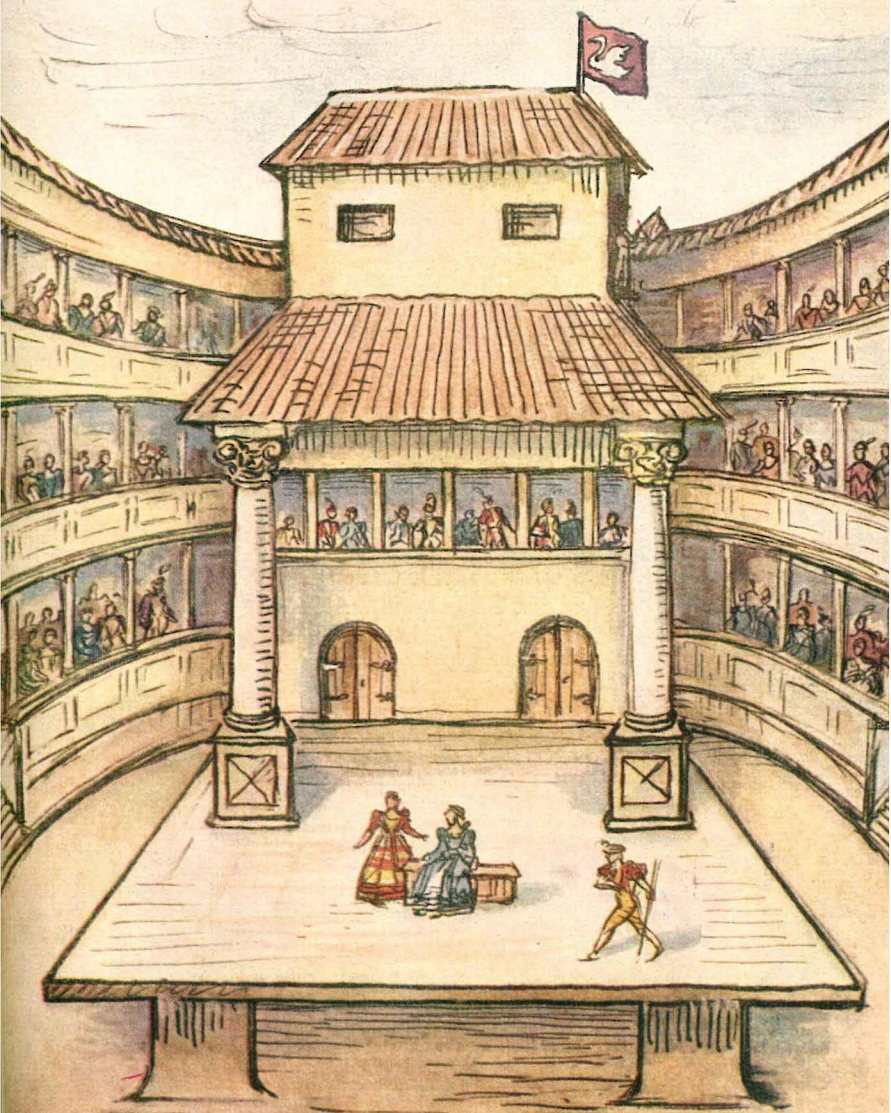
Gottscheds Ruhm verblaßte noch zu seinen Lebzeiten. Als er 1766 starb, waren seine Verdienste vergessen. Die Neuberin hatte sich schon früher seinem Einfluß entzogen. Aber auch sie verlor die Gunst des Publikums. Sie mußte Leipzig verlassen und ihre Truppe auflösen. Sie spielte in Wien noch einmal im Theater „Nahe der Burg“ und starb 1760 in Laubegast bei Dresden, völlig verarmt. Der Ortspfarrer verweigerte ihr das christliche Begräbnis. So endete das Leben einer außergewöhnlichen Frau, die für die Entwicklung des Theaterwesens eine große Bedeutung hat. All ihr Bestreben ging dahin, die Leistung und das Ansehen der Schauspieler zu heben. Sie verlangte sorgfältiges Studium der Rollen, hielt auf Pünktlichkeit und Ge-

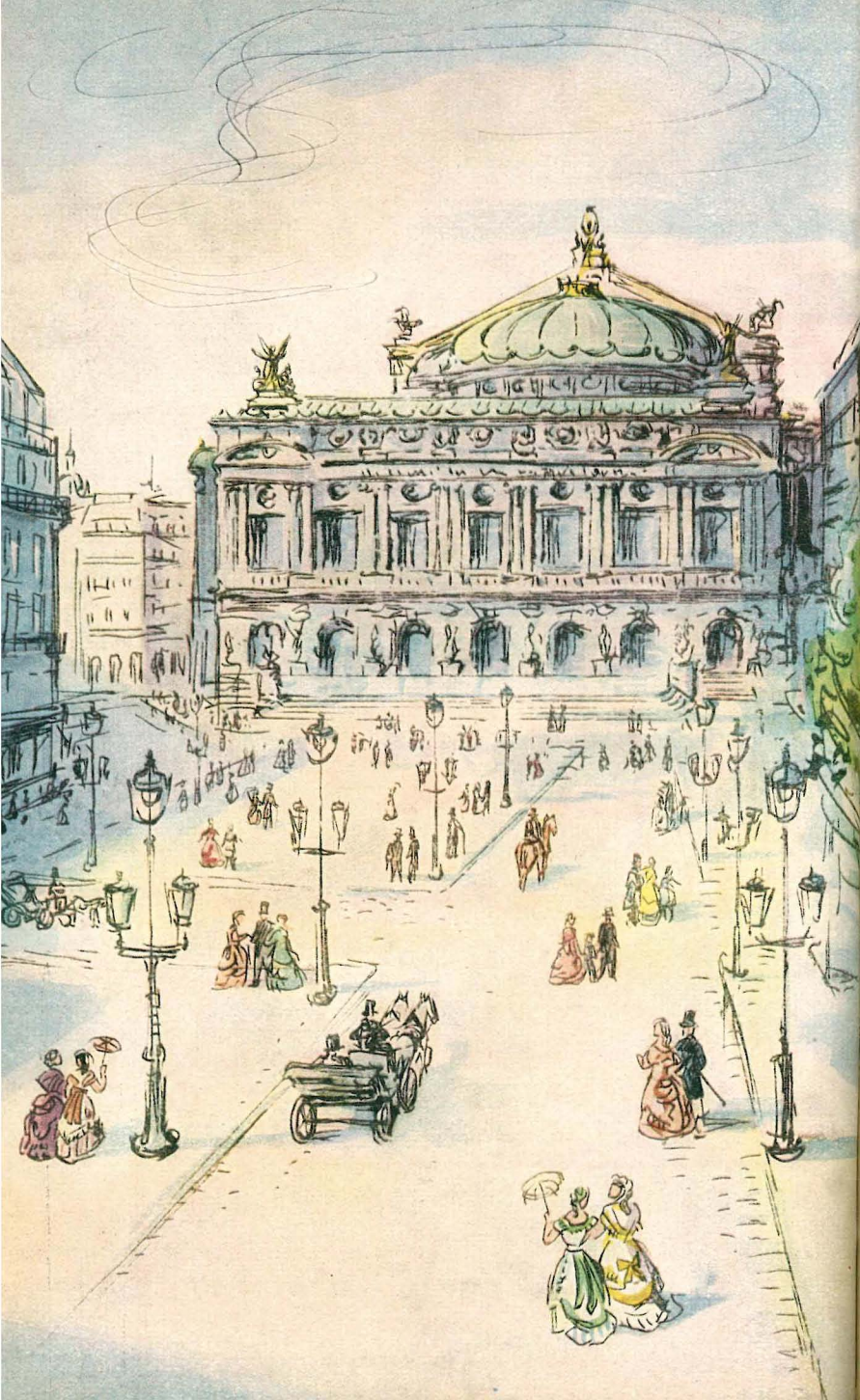
nauigkeit bei Proben und Aufführungen und vor allem auf gute Zucht bei den Mitgliedern ihrer Truppe. Leichtfertige Liebschaften in der Truppe wurden nicht geduldet. Unverheiratete Schauspielerinnen wohnten in ihrem Hause, alleinstehende Schauspieler nahm sie in Kost, um sie von verderblichen Einflüssen des Wirtshauses fernzuhalten.

Sie besaß auch die Fähigkeit, schauspielerische Begabungen zu erkennen und zu gewinnen. Gottfried Heinrich Koch, Johann Friedrich Schönemann, die als Schauspiel-Direktoren — Prinzipale, wie die alte Bezeichnung lautete — bekannt geworden sind, erwarben ihre ersten Lorbeeren unter ihrer Leitung. Das würdige Denkmal, das ihr Dresdner Hofschauspieler im Jahre 1852 errichten ließen, ist wohlverdient. Den Truppen Kochs und Schönemanns gehörte zeitweise der größte Schauspieler dieser Jahrzehnte an, Konrad Ekhof.

Ekhof trat in Berlin als Schauspieler in die Schönemannsche Truppe ein. Ihr gehörten auch Sophie Charlotte Schröder an, die Mutter Friedrich Ludwig Schröders, und Konrad Ackermann, der als tüchtiger Schauspieler und später als Leiter einer Truppe bekannt geworden ist. Nach dem Tode ihres ersten Mannes wurde Frau Schröder die Gattin Ackermanns. Ekhof war klein, eine eckige und unschöne Erscheinung, aber er hatte eine gewaltige, wohlthuende Stimme, mit der er das Dröhnende wie das Zarte vollendet wiedergab, und begleitete seine Reden nur mit den notwendigsten Gesten. Sie drückten aber treffend das Charakteristische, das Wesentliche aus. Nichts beleuchtet den Unterschied zwischen Ekhofs Alltagserscheinung und Ekhofs Auftreten auf der Bühne treffender als ein Bericht des jungen Ludwig Schröder, der als Anfänger in die Truppe seines Stiefvaters Ackermann eingetreten war. Die Truppe erwartete Ekhofs Eintreffen. Aus dem Stroh eines

Englisches Theater zur Zeit Shakespeares nach einer zeitgenössischen Skizze von de Witt





Frachtwagens kroch ein gebücktes Männlein mit einer Weiberkappe auf dem Kopf, zog erst zwei Hündchen, dann seine Frau heraus, wühlte im Stroh, um nichts zurückzulassen und feilschte schließlich plattdeutsch mit dem Kutscher um den Preis. Und diese lächerliche Gestalt sollte in Voltaires Tragödie den Ödipus spielen? Das konnte ein Gaudium geben! Und dann, als die Aufführung vor sich ging, standen Schröder und alle Spötter überrascht und voll Bewunderung still vor Ekhofs Leistung. Solch reinen, überzeugenden Realismus der Darstellung hatte man noch nicht erlebt. Als er einmal in Hamburg einen Bauer plattdeutsch spielte, fragte ein Bauersmann unter den Zuschauern erstaunt: „Wo in alle Welt hebben de Lüde den Bauern hernahmen?“ Erst Ekhof hat die deutsche Art zu spielen geschaffen; man hat ihn den Vater der deutschen Schauspielkunst genannt. Er gründete in Schwerin die erste deutsche Schauspieler-Akademie. Hier wurden neue und ältere Stücke gelesen, besprochen, Charaktere studiert und das Verhalten des Schauspielers im Leben, im Verkehr mit dem Publikum erörtert. Ekhof lehrte, daß es nicht genügt, wenn ein einzelner gut spielt; alle sollen nach dem Besten streben, sollen sich in Auffassung, Ton, Spiel aufeinander einstellen, sollen, wie wir heute sagen, ein Ensemble bilden. Leider hat diese Akademie nur dreizehn Monate bestanden.

In Hamburg war Ackermann mit seiner Truppe in finanzielle Schwierigkeiten gekommen. Und so ergriff er 1767 die Gelegenheit und verpachtete Theater, Dekorationen und Garderobe an das Nationaltheater, das zwölf Hamburger Bürger auf Anregung des Schriftstellers Löwen gründeten. Löwen übernahm die künstlerische Leitung. Lessing wurde als Dramaturg und Kritiker berufen. Zu den Schauspielern gehörte Ekhof. Damals haben diese beiden, Lessing und Ekhof, miteinander für das deutsche Schau-

Die Große Oper in Paris zur Zeit des zweiten Kaiserreiches

spiel gewirkt. Sie waren freundschaftlich miteinander verbunden. Ekhof hat auch die erzieherischen Absichten verstanden, die Lessing mit seiner Kritik verfolgte, und Lessing würdigte die Leistungen des großen Schauspielers. Er schrieb über ihn: „Mag dieser Mann eine Rolle machen wie er will, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht gleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können.“ An anderer Stelle — im Stück ist vom Vaterland einer Person die Rede — heißt es: „Wer hat den Mann (Ekhof) gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dorthin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland?“ Das Nationaltheater bestand nur einundeinhalbes Jahr. Zänkereien der Schauspieler, vor allem der weiblichen, die gut kritisiert sein wollten, haben Lessings Leben verbittert. Dazu kamen wirtschaftliche Schwierigkeiten infolge der Gleichgültigkeit des Publikums. Ackermann übernahm die Truppe wieder. Nach seinem Tode führte sie sein Stiefsohn Ludwig Schröder weiter. Dem deutschen Volke verblieb als literarisches Ergebnis Lessings „Hamburgische Dramaturgie“.

Ekhof war mit einer von Seyler, einem ebenfalls von Ackermann gekommenen Schauspieler, gegründeten Truppe nach Weimar gegangen und hatte dort vor Goethes Zeit drei Jahre gespielt. 1775 übernahm er die Leitung des neu gegründeten Gothaer Hoftheaters. Von hieraus wurde er auch einmal als Gast nach Weimar gerufen und spielte in seiner Aufführung der Hofgesellschaft zusammen mit Goethe und dem jungen Herzog Karl August. Er faßte noch den Plan, eine allgemeine Pensionskasse für Schauspieler zu gründen, kam aber nicht mehr dazu. 1778 starb er in Gotha. Das Hoftheater wurde nach seinem Tode wieder geschlossen.

Ludwig Schröder hatte früher auf der Bühne seines Stiefvaters die Pausen als Grotesktänzer ausgefüllt und war als

Ballettmeister und Tänzer in den Stücken aufgetreten. Als Schauspieler hatte er das in den Stücken jener Zeit sehr wesentliche Fach des Bedienten übernommen. Mit Energie ergriff er 1771 die Leitung der Truppe. Er schuf das beste deutsche Ensemble und gab ihm das beste Repertoire. Er führte Shakespeare auf seiner Bühne und damit auf dem deutschen Theater ein. Er übernahm selbst Rollen wie den König Lear, den Hamlet und andere und gab das Tanzen und die Bedientenrollen auf. Mit den Anforderungen der großen Rollen wuchsen seine darstellerischen Kräfte, seine Bedeutung als Schauspieler und damit sein Ruf. Unablässig kämpfte er gegen das Verlangen des Publikums nach Geschmacklosigkeiten. Das war nicht leicht und brachte bittere Stunden und Tage. Zum Glück besaß er eine gewaltige Arbeitskraft. Um seinem Schauspiel einen festen Stamm von Kennern und Vertretern des guten Geschmacks zu sichern, sammelte er einen Kreis von Theaterfreunden und las ihnen edelste dramatische Kunst vor, Werke von Äschylos, Sophokles, Euripides und Goethe. Von Lessing führte er sämtliche Dramen auf, von Goethe „Clavigo“, „Stella“ und „Erwin und Elmire“. Die Leitung seines Theaters hat er mit einer Unterbrechung von etwa fünf Jahren bis 1798 innegehabt. Eine gewisse Müdigkeit, vielleicht auch der Drang, in andere Verhältnisse zu kommen, mag ihn 1780 bewogen haben, seine Bühne zu verlassen und auf Gastspielreisen zu gehen. Er trat in Berlin, Mannheim und München auf und blieb, nachdem er noch in Paris die französische Art zu spielen studiert hatte, in Wien als Schauspieler am Burgtheater. Auch dorthin brachte er seinen frischen Realismus, bekämpfte die hier noch herrschende Manier zu deklamieren und hatte damit große Erfolge. Aber Intrigen gegen ihn, den Norddeutschen, der auf kaiserliche Anordnung mit der höchsten Gage engagiert worden war, des weiteren die engherzige Theaterzensur und manches andere haben ihn wieder von Wien vertrieben. 1791 war er in Weimar.

Goethe hat mit ihm über Theater und Schauspielkunst eingehende Unterredungen geführt und hat manche Einrichtung des Hamburger Theaters in das neue Weimarer Hoftheater übernommen, das einen Monat nach Schröders Besuch eröffnet wurde. In Ludwig Schröders Haus in Hamburg verkehrten alle bedeutenden Persönlichkeiten der Stadt, und auch darin zeigt sich das Ansehen, das der Schauspielerstand errungen hatte. 1816 ist Ludwig Schröder gestorben. Von seiner ungeheuren Arbeitsleistung bekommt man einen Begriff, wenn man hört, daß er außer dem, was seine Stellung als Theaterleiter und Regisseur, als Vorleser sowie die eigene Fortbildung von ihm verlangten, 584 Rollen gelernt und gespielt, 70 neue Ballette geschaffen, 50 Stücke übersetzt und 40 Stücke selbst geschrieben hat. Eduard Devrient hat ihm nachgerühmt: „Er hat vollendet, was Lessing und Ekhof begonnen, die deutsche Schauspielkunst auf die Basis unserer volkstümlichen Natur zu stellen und so zum vollen Ausdruck ihrer eigensten Wahrheit zu bringen.“ Und Ludwig Schröder selbst hat sein Streben charakterisiert: „Es kommt mir nicht darauf an, zu scheinen und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann.“

Schröder hatte die Stücke Shakespeares dem Geschmack des Publikums zuliebe ändern und manchen tragischen Ausgang abbiegen müssen — sehr gegen seinen Willen. Ekhofs Schüler August Wilhelm Iffland, derselbe, der 1782 in der Uraufführung von Schillers „Räubern“ den Franz Moor spielte, hat, nachdem er 1796 zum Leiter des Hoftheaters in Berlin berufen worden war, die Stücke des großen Engländers so auf die Bretter gebracht, wie wir sie noch heute sehen.

HOF- UND STADTTHEATER

Mit dem Seßhaftwerden der Schauspieltruppen ging die Zeit der oft mehr als mangelhaften und ungeeigneten Behelfsräume zu Ende. In Städten, in denen es Opernhäuser gab, half man sich zunächst damit, daß man diese an Schauspielensembles anderer Städte für bestimmte Zeit vermietete. So haben Ackermann und Ludwig Schröder von Hamburg aus Hannover mit bespielt. Aber das war keine endgültige Lösung, wenn sie auch wenigstens das lästige Mitschleppen von Dekorationen beseitigte. Vereinzelt hatten sich die Prinzipale Häuser eingerichtet in Städten, in denen sie glaubten, bleiben zu können — wie Ackermann in Königsberg und dann in Hamburg. In vielen Städten bildeten sich Aktiengesellschaften und gründeten Theater. Aber wirkliche Hilfe konnte nur von der Allgemeinheit kommen, vom Staate und von den Städten. Das Verfügungsrecht über die Staatsgelder besaßen in der Zeit des Absolutismus allein die Fürsten. Etwa mit dem Beginn des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts entstanden die Hof- und Stadttheater. Und seit Joseph II. in Wien das „Hof- und Nationaltheater“ gegründet hatte, wurde auch der Name „Nationaltheater“ häufiger, dem wir schon in Hamburg begegnet sind. Diese Theater waren nicht ohne schwere Mängel. In der Theaterliteratur wird ihre Zeit als die eines Niederganges bezeichnet. Sie litten unter der Zensur, die von den herrschenden Mächten, von Monarchie und Kirche, abhängig war und von rückständigen, beschränkten Menschen gehandhabt wurde. Wien gab den Ton an, München und die andern folgten. Was nicht im Sinn der Machthaber war, durfte nicht aufgeführt werden oder mußte sich die albernsten Umgestaltungen gefallen lassen. In Schillers „Kabale und Liebe“ zum Beispiel durfte der Vater nicht Präsident sein, sondern nur Vizepräsident.

Ferdinand war nicht sein Sohn, sondern sein Neffe. Er hatte zu sagen: „Es gibt eine Stelle in meinem Herzen, wo das Wort Onkel noch nie gehört worden ist.“ Aus dem Hofmarschall von Kalb wurde ein Obergarderobenmeister. Ferdinand ruft aus: „War kein Obergarderobenmeister da?“ Ausdrücke, wie „Gott“ oder „Himmel“ waren in Wien für die Bühne überhaupt verboten. Der Kapuziner in „Wallensteins Lager“ von Schiller durfte nicht erscheinen. Lange Zeit wurde die oberste Leitung der Hoftheater Kavalieren übertragen, die, wenn es auch Ausnahmen gab, meist sehr kunstfremd waren, sich mehr als *maitre de plaisir* ihrer Herren fühlten und oft genug einen bürokratischen Instanzenweg zwischen sich und die schaffenden Künstler legten. In den Städten aber bestimmten kaufmännisch denkende Magistrate. Sie wollten gute Geschäfte machen, verpachteten ihre Theater gegen hohe Summen an Unternehmer, und diese wollten auch nur reich werden. Dadurch wurde mancher künstlerische Niedergang verschuldet, und manche Aufbauarbeit, die doch geschah, mußte ohne die Hilfe und das Verständnis solcher Stadtväter geleistet werden. Auf der anderen Seite dürfen wir aber nicht übersehen, daß die Zahl der Theater ständig wuchs. Selbst kleine Provinzstädte bekamen ihr Theater. Und auf dieser breiten Grundlage entwickelte sich ein Stand von Theaterleitern und Schauspielern, der eine schier unübersehbare Zahl ganz bedeutender Künstler hervorgebracht hat, von denen die Schauspieler bis etwa 1830 auch in den Opern als Sänger auftreten mußten.

Dahin gehören das erste Gothaer Hoftheater, das nur während Ekhs letzter Jahre bestand, das Mannheimer Nationaltheater, das nach dem Weggange des Hofes, trotz der jährlichen Beihilfe, die es von diesem noch erhielt, sein Weiterbestehen nur dem kunstsinnigen Freiherrn von Dalberg verdankte, der auf jede Bezahlung seiner Dienste verzichtete und das mit Iffland als erstem Künstler einen bleibenden Ruf errang. Als führende deutsche Schauspielbühne

galt im ganzen 19. Jahrhundert das Wiener Theater „Nahe der Burg“, das Kaiser Joseph II. 1776 zum Hof- und Nationaltheater erhob, kurz „Burgtheater“ genannt. Das Leitwort seines bedeutendsten Dramaturgen Josef Schreyvogel war: „Auf klassische Werke muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische, noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen verstände, noch endlich darstellende Künstler dafür haben.“ Josef Schreyvogel wurde freilich fristlos entlassen, als er seinem hochadligen Vorgesetzten gegenüber zu hartnäckig und aufgeregt die künstlerischen Belange vertrat. Der bedeutendste, wirklich große „artistische“ Leiter des Burgtheaters aber war Heinrich Laube von 1850 bis 1867, der, äußerlich keine schöne Erscheinung und gekleidet nach einer Mode, die es nicht gab, durch und durch Künstler war. Er erkannte die Fähigkeiten der einzelnen Schauspieler oft eher als sie selbst und besetzte danach die Rollen. Er zog einen guten künstlerischen Nachwuchs heran und machte entschieden Front gegen die schlimme Unsitte, in die Kritiken das private Leben der Schauspieler hineinzuziehen und zu Verunglimpfungen auszunützen. Er sagte: „Der Schauspieler ist ein Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben.“ Vom Spiel verlangte er Einfachheit und Natürlichkeit. Die Theaterleitung manches hohen Nicht-Fachmannes kritisierte er mit den Worten: „Das Theater ist heutigentags nicht mehr vom Büro zu dirigieren. Die wichtigste Arbeit muß auf der Szene geleistet werden.“ Nach seiner Tätigkeit am Burgtheater leitete er kürzere Zeit das Leipziger Theater und übernahm dann die Direktion des neugegründeten Wiener Stadttheaters. Einer seiner Nachfolger am Burgtheater war der kluge Franz Dingelstedt, vorher Intendant in München und Wei-

mar, der neben den Klassikern auch die zeitgenössischen Dichter auf die Bühne brachte.

Wie in andern großen Städten, so wuchsen auch in Wien um das Burgtheater herum andere Bühnen empor, bis hinaus in die Vorstädte. Sie dienten meist mehr der Volksunterhaltung durch heitere Stücke. Zweier österreichischer Schauspieler ist hier zu gedenken, Ferdinand Raimunds und Johann Nepomuk Nestroy, die eine Reihe gemüt- und humorvoller, lange Zeit beliebter Volksstücke geschrieben haben.

Seit Ludwig Schröder und Iffland sind Gastspiele prominenter Künstler immer mehr Sitte geworden. Ja, manche Künstler lebten und leben nur davon und lehnen feste Engagements ab, besonders seit ihnen der Film nebenher noch Verdienstmöglichkeiten bietet. Ruhm und Geld locken. Vereinzelt sind solche Künstler sogar mit eigenem Ensemble gereist. Diese Entwicklung gibt freilich vielen Menschen Gelegenheit, berühmte Künstler zu erleben, doch dürfen Gefahren, die darin liegen, nicht übersehen werden. Das Virtuosen_tum wird begünstigt, ein Streben nach Rekorden wie beim Sport kann leicht aufkommen, während das Ensemblespiel, dessen Pflege allein ein Theater heben kann, zurückgedrängt wird und an Wertschätzung verliert, auch in den Augen des Publikums. Bedeutende Theaterleiter, die den Hauptwert auf die Leistungen ihres Ensembles legten, hatten darum keinen Raum für Virtuosen.

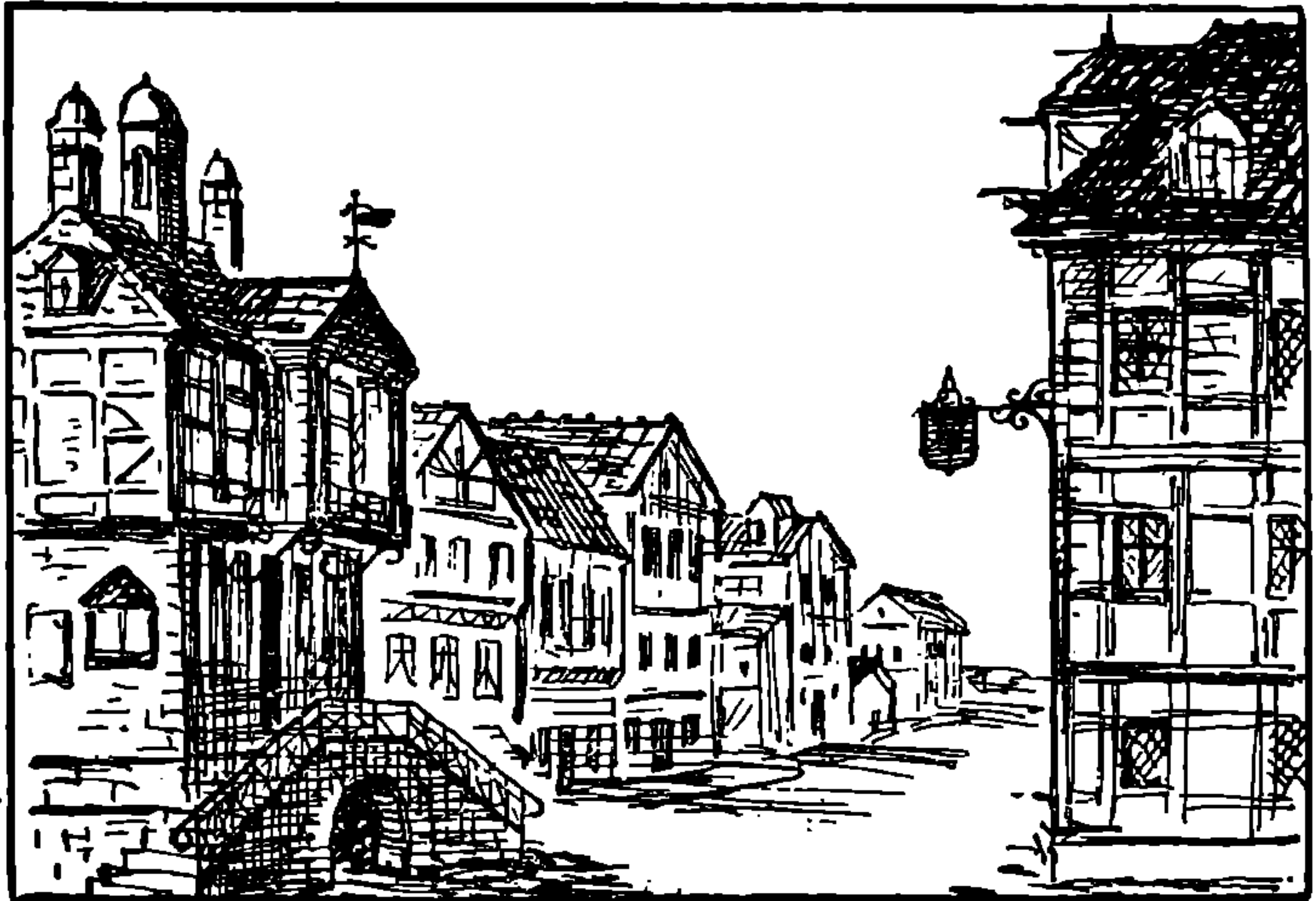
Wir kehren nun noch einmal zurück in das späte 18. Jahrhundert und werfen einen Blick auf das Weimarer Hoftheater. Das Liebhabertheater der Hofgesellschaft hatte 1783 aufgehört zu bestehen. Seitdem spielte wieder eine private Truppe in Weimar. Vieles befriedigte nicht, und so gründete Goethe auf Wunsch seines Herzogs 1791 das Hoftheater. Ein einfaches Theatergebäude, dessen Zuschauerraum auch zu Bällen verwendet wurde, war vorhanden. Es enthielt etwa 800 Sitz- und im Höchstfall 440 Stehplätze. Der Fundus war sehr bescheiden. Er bestand

aus den Dekorationen zu sieben Bühnenbildern, einem Walde, einem Saale, einem gelben und einem roten Zimmer, einem Dorfe, einer Straße, einem Garten. Einen Schnürboden besaß das Theater nicht. Die Kulissen wurden auf- und abgerollt. Die Bühne hatte fünf Versenkungen, die durch einfache Mechanik betrieben wurden. 80 Talgkerzen dienten zur Beleuchtung der Szene. Die Stadt Weimar hatte damals 6500 Einwohner, die als sehr theaterfreudig geschildert werden. Als Besucher kamen auch häufig die Professoren und Studenten der Universität Jena herüber. Von dem bisherigen Prinzipal kaufte man zudem das Theatergebäude des kleinen Bades Lauchstädt bei Merseburg. Dort gastierte das Ensemble des Hoftheaters im Sommer. Außerdem wurden in den ersten Jahren regelmäßig Erfurt, dann an seiner Stelle Rudolstadt bespielt. Der Leiter, zugleich der erste Regisseur des Theaters, war 26 Jahre hindurch Goethe; er hat viel Zeit auf Einzelheiten verwendet, die ihm wichtig schienen. Vom Schauspieler verlangte er außer dem Talent Bildung und gründliche Beherrschung des Handwerklichen und die Fähigkeit, in seiner Rolle aufzugehen. „Wer nur sich selbst spielen kann“, sagt Jarno in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, „ist kein Schauspieler. Wer sich nicht dem Sinn und der Gestalt nach in viele Gestalten verwandeln kann, verdient nicht diesen Namen.“ Selbstverständlich hielt Goethe auf gutes Sprechen. Er warnte vor dem Dialekt. Dialektfrei zu sprechen war damals nicht einfach. Es gab noch keine einheitliche hochdeutsche Bühnensprache wie heute, wo die Aussprache jedes Lautes und jedes Wortes nach der Regelung durch Professor Siebs festliegt. Das gilt für die Bühnen-Hochsprache. Die Geltung wirklicher „Dialektrollen“ bleibt dadurch unbestritten — wir denken an Ekkehard —, aber die Schauspieler müssen dann auch den Dialekt einwandfrei beherrschen. Goethe strebte immer nach Ensemble-Wirkung. Vom einzelnen Spieler verlangte er nach antikem Muster — die italienische Reise lag hinter

ihm, und die Reife, zu der er dort gekommen war, wirkte sich aus — rhythmische Schwingung und Gemessenheit in Gang und Haltung. Dadurch kam in das Spiel etwas Edles im Sinne der Renaissance. Vielleicht ging die Stilisierung in dieser Richtung schließlich sogar zu weit; doch hat Goethes Schule unkünstlerischer Verwilderung einen Riegel vorgeschoben und sich dadurch günstig ausgewirkt, zum Beispiel in Berlin. In „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist mit dem kühl abwägenden Theaterdirektor Serlo dem großen Ludwig Schröder ein bleibendes Denkmal gesetzt worden.

Es ist unmöglich und auch unnötig, in diesem Rahmen allen Theatern einzeln nachzugehen. Doch soll eines Stadttheaters gedacht werden, das durch die Persönlichkeit seines Intendanten für kurze Zeit eine deutsche Musterbühne wurde. Es war das Düsseldorfer Theater unter Immermann. Karl Leberecht Immermann war Landgerichtsrat in Düsseldorf, ein aufrechter Deutscher, der als Schriftsteller noch heute gelesen wird. 1832 ließ er sich von seinem Richteramt beurlauben. Schon vorher hatte er Regie geführt. Wichtig war auch ihm ein gutes Ensemblespiel, und großen Wert maß er gründlichen Leseproben bei. Sein Repertoire war abwechslungsreich. Neben klassischer Kunst, bei der das Philistertum der Zeit Langesweile bekam, brachte es auch leichte Kost, die nur der Unterhaltung diente. Man ging auch auf Reisen und gastierte in Elberfeld und in Bonn. In kurzer Zeit hat Immermann in seinem Theater mit dürftigen Mitteln viel erreicht. Aber Anfeindungen blieben nicht aus, und das Geld wurde knapp. Viertausend Taler jährlichen Zuschusses hätten genügt. Sie waren nicht zu beschaffen. 1837, nach fünfjähriger schöner Blüte, mußte das Theater geschlossen werden. Immermann kehrte in sein Richteramt zurück. Er klagte: „Keiner von den sechsunddreißig deutschen Fürsten hielt es für notwendig, das Theater in seinen Schutz zu nehmen, das den Beweis erbracht hat,

was bei sachgemäßer Leitung zu erreichen ist.“ Mutlos entsagte er seinen Plänen: „Die Wiedergeburt der deutschen Bühne — wenn sie einmal erfolgen soll — ist von EntschlieBungen moralischer Art abhängig. Die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit der Menschen, und darum unterbleibt sie.“



Straßenbild auf einer Kulissenbühne im Jahre 1855

Es können auch nicht alle bedeutenden und großen Schauspieler aufgezählt oder ganze Schauspielerfamilien aufgeführt werden, wie die Familie Devrient, von denen der dämonische, in tragischen und komischen Charakterrollen unerreichte Ludwig Devrient der größte war, sein Neffe Eduard Devrient sich nicht nur als Regisseur und Theaterleiter, sondern auch als Verfasser einer wertvollen „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ einen bleibenden Namen gesichert hat.

Im Mittelpunkte des deutschen Theaterlebens stand während einer Reihe von Jahren das Meininger Hoftheater,

von dem viele fruchtbare Anregungen ausgegangen sind. Herzog Georg II. nahm sich seit 1873 dieses Theaters mit Nachdruck an. Er löste die Oper auf, verwendete alle Mittel für das Schauspiel und wurde selbst verantwortlicher Spielleiter, unterstützt von einem Fachmann, der ihn völlig verstand, und von der Schauspielerin Ellen Franz, mit der er in dritter Ehe verheiratet war. Er war möglichst bei allen Proben zugegen. Seine Hauptfürsorge galt den Klassikern, die bis dahin meist recht phantasielos und kümmerlich ausgestattet über die Bühne gegangen und vielfach als langweilig empfunden worden waren. Er sorgte für vollkommene Bühnenausstattung und reichliche realistische Einzelheiten. Zweifellos ist er dabei Anregungen von außen her gefolgt. Die damals üppig aufblühende Malerei Pilotys in München und Makarts in Wien, die heute von Kennern der bildenden Kunst nicht mehr sehr hoch eingeschätzt wird, hat auf die Gestaltung der Bühnenbilder eingewirkt. Auch die an sich nicht auf außerordentlicher Höhe stehende englische Schauspielkunst, die Georg II. gekannt haben muß, beeinflusste ihn. Dort gab man Shakespeare in prunkvoller, geschichtlich echter Ausstattung. Ein Streben nach Wahrheit der Kostüme und Dekorationen war wohl schon im 18. Jahrhundert hier und da zu spüren. Aber die im 19. Jahrhundert neu entstehenden und aufblühenden Wissenschaften brachten erst genaue Kenntnis der Kostüme, Geräte, Möbel usw. früherer Zeiten und Völker und das Verlangen, sie auf der Bühne echt darzustellen. Für viele Dekorationen, Bühnenbilder und Kostüme lieferte Georg II. selbst seinem Theater die Zeichnungen. Unter Ausschaltung der Kulissen wurden geschlossene Zimmer mit zusammenstoßenden Wänden und mit Decke wieder eingeführt, deren erste Anfänge sich schon bei Ludwig Schröder fanden. Das Pathos, mit dem vor allem Schiller bisher gesprochen worden war und das Monologe oft unerträglich gemacht hatte, wich einer natürlichen Sprechweise. Ein Dialog war kein Trommelfeuer

mehr, sondern bekam die Zeit, die er auch im Leben gebraucht hätte. Alle Einzelheiten wurden überlegt. Die Schauspieler lernten zuhören und stumm spielen. Aufzüge, Tumulte und vor allem Schlachten hatten bisher meist lächerlich gewirkt und die Heiterkeit des Publikums geweckt, weil man sich dazu Soldaten borgte, die natürlich ihren derb wirkenden Drill nicht verleugnen konnten, weder als Griechen noch als Germanen. Jetzt wurden sie durch Schauspieler und Statisten ersetzt, die auf den Proben gründlich dazu erzogen worden waren. Jeder Künstler war verpflichtet, auch an der Komparserie teilzunehmen. Daß zuweilen zu viel Nebenvorgänge, wie sie zum Beispiel das Leben auf der Straße darbietet, gezeigt wurden, mindert nicht den hohen Wert der Gesamtleistung. Für Virtuosen, die als Sterne über allen andern glänzen wollten, hatte dieses Theater freilich keinen Raum, aber es entstand ein gutes Ensemble. Im Jahre 1874 begannen die Meininger ihre berühmten Gastspielreisen, auf denen sie in siebzehn Jahren — bis 1890 — viel Aufsehen erregten, Begeisterung weckten und die Liebe zu den Klassikern neu entfachten. Außer in vielen deutschen Städten traten sie in Holland, Rußland, Österreich, Belgien, in der Schweiz, in England, Dänemark und in Schweden auf.

DIE NEUESTE ZEIT

Schon im Jahre 1845 war vom Theaterintendanten Theodor Küstner der erste Versuch gemacht worden, ein Bühnenkartell zu gründen, um der ungehemmten Wanderlust der Schauspieler und den damit verbundenen Kontraktbrüchen ein Ende zu bereiten. Aber nur die Rechtsträger von 32 öffentlichen und privaten Theatern schlossen sich zusammen zum „Deutschen Bühnenverein“. Dieser mußte oft um seine Anerkennung kämpfen, und es dauerte lange, bis sich alle Theater in ihm vereinigten und er so arbeiten konnte, wie es seine Gründer vorgesehen hatten. 1871 erfolgte in Weimar die notwendige Gegen Gründung der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen“, der Gewerkschaft aller in deutschen Theatern Tätigen.

Die Gewerbefreiheit, die in Deutschland im 19. Jahrhundert eingeführt wurde, und die Jahre nach 1870 mit dem aus Frankreich nach Deutschland einfließenden Geld, brachten viele Theaterneugründungen mit sich. Die Zahl der deutschen Bühnen hat sich zwischen 1870 und 1896 verdreifacht. Ein Teil dieser neuen Theater wollte wirklich der Kunst dienen, zum Beispiel dort, wo sich mehrere Provinzstädte unter Verzicht auf Gewinn zur gemeinsamen Einrichtung eines Theaters zusammenschlossen. Aber viele waren auch reine Geschäftsunternehmungen, gegründet im Hinblick auf gewinnbringende „neueste Schlager“, die von routinierten, literarisch-musikalischen Fabrikanten periodisch geliefert wurden, und diese Theater haben das Absinken des künstlerischen Niveaus jener Jahre auf dem Gewissen.

Infolge der starken Zunahme der deutschen Bühnen und der Zahl der zum Theater strebenden Kräfte verloren die Theaterleiter die Übersicht über die für die einzelnen Rollenfächer vorhandenen Künstler. So wurden die Theateragenten immer unentbehrlicher. Meist waren es ehe-

malige Bühnenmitglieder, die sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts damit befaßten, von Theater zu Theater zu reisen, sich von Schauspielern vorsprechen zu lassen, Angebot und Nachfrage zu überblicken und Engagements zu vermitteln. Viele haben gute und notwendige Arbeit geleistet, manche aber waren unredlich. Sie verschafften sich durch Vermittlung von Kapital oder sonst auf alle mögliche Weise Einfluß und Macht bei privaten Theaterunternehmern und nutzten sie rücksichtslos aus. Sie schenkten Künstlern ihre Gunst, ließen sie wieder fallen, wenn sie sich nicht ihren Launen fügten, und konnten mit ihrem finanziellen Einfluß das Niveau eines Theaters bestimmen.

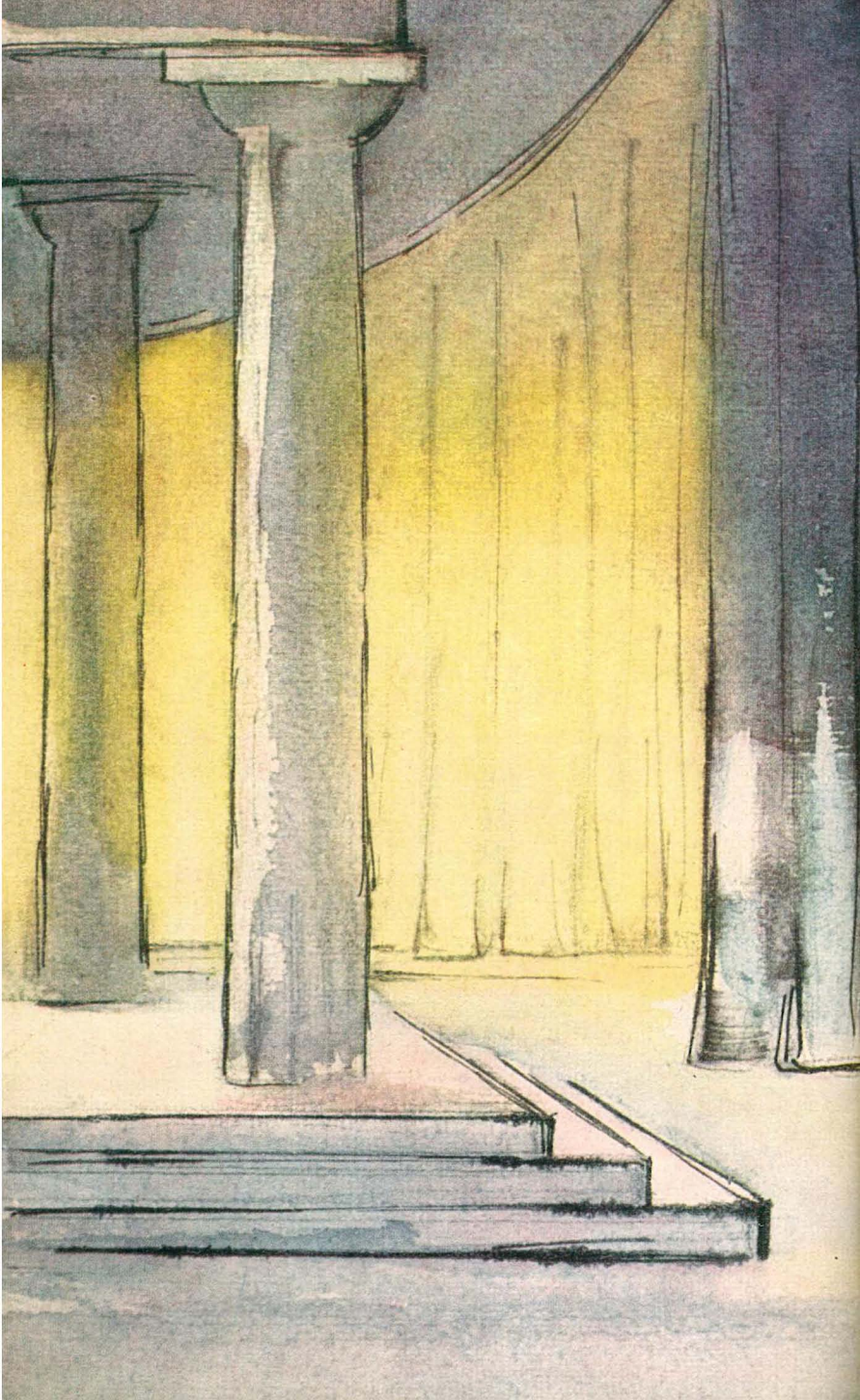
Mit der Gründung des „Deutschen Theaters“ im Jahre 1883 wurde Berlin der Mittelpunkt des deutschen Theaterlebens und einer neuen deutschen Schauspielkunst. Die gesellschaftskritischen Werke des Norwegers Henrik Ibsen eröffneten eine neue Epoche. Bei ihm stand vieles unausgesprochen, aber schwerwiegend, Nachdenken fordernd, zwischen den Zeilen. Solchen Texten war mit Pathos nicht beizukommen. Sie verlangten ein anderes Spielen und ein anderes Sprechen. Seelische Erregung wird ausgedrückt durch stummes Brüten, Zucken des Körpers, nervöses Spiel der Hände. Man hat diese neue Schauspielkunst eine Nervenkunst genannt; man hat auch, indem man die bildende Kunst zum Vergleich heranzog, vom „impressionistischen“ Theater gesprochen. Vorbilder dieser Kunst boten große romanische Schauspieler, die Franzosen Sarah Bernhardt und Coquelin der Ältere, noch mehr die Italiener Rossi und vor allem die übertragende Eleonora Duse. Erste deutsche Vertreter wurden Agnes Sorma und Josef Kainz. Josef Kainz brachte einen schmalen, aber geschmeidigen Körper mit, sehr beredte Hände, ein hageres, scharfgeschnittenes Angesicht mit zwei leuchtenden Augen, dazu eine Stimme, der alle Register zur Verfügung standen, von gebrochenen Fistel-

tönen bis zu gewaltiger Klangfülle. Er hat die Geschwindigkeit des Sprechens auf der Bühne sehr gesteigert. Daraus konnte freilich bei ihm Manier und Markieren werden, so zum Beispiel auf Gastspielreisen, wenn die Zeit bis zur Abfahrt des D-Zuges knapp wurde. Die Manie des schnellen Sprechens im Theater wurde so übertrieben, daß die Zuschauer oft kaum mehr folgen und verstehen konnten.

1889 wurde in Berlin von Männern wie Maximilian Harden, Paul Schlenther und Otto Brahm in Form eines Vereins die „Freie Bühne“ gegründet. Die Vorstellungen waren nur für Mitglieder bestimmt. Dadurch wollte man „frei von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb“ sein. Es wurde auch kein eigenes Haus eingerichtet, sondern von Fall zu Fall ein Theater für die Vorstellungen gemietet, die mittags stattfanden. Man engagierte kein Ensemble, sondern suchte sich für jedes Stück geeignete Kräfte. Der Zweck der „Freien Bühne“ war, dem modernen, naturalistischen Drama, dem damals viele öffentliche Bühnen noch Schwierigkeiten bereiteten, den Weg zu bahnen. Als erstes Stück wurden Ibsens „Gespenster“ aufgeführt, die damals verboten, ja fast verrufen waren. Die zweite Aufführung brachte das Drama eines völlig unbekannten Dichters, der dadurch mit einem Schlage berühmt wurde. Es war „Vor Sonnenaufgang“ von Gerhart Hauptmann. Eine von Anfang an gegen die „Freie Bühne“ bestehende Opposition machte sich immer mehr bemerkbar. Schauspieler, die für die „Freie Bühne“ gespielt hatten, erhielten Drohbriefe. Direktoren trugen Bedenken, Künstlern ihres Ensembles die Mitwirkung an dem Unternehmen zu gestatten. Aber der Naturalismus der „Freien Bühne“ setzte sich durch. Sie ließ unter anderem Leo Tolstois gewaltiges Drama „Die Macht der Finsternis“ folgen und weiterhin Stücke von dem Schweden Strindberg,

Hauptmann aus Grillparzers „Ahnfrau“ nach Kostümskizzen
Georgs II. von Meiningen





dem Franzosen Emile Zola, dem Österreicher Anzengruber, vor allem aber Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen“. Hauptmann wurde danach auch von dem in Berlin führenden „Deutschen Theater“ und dem „Burgtheater“ in Wien angenommen. Damit war das Ziel der „Freien Bühne“ erreicht: Sie hatte wie ein Sauerteig gewirkt; sie hatte dem modernen naturalistischen Drama zum Durchbruch verholfen. Ähnliche Theatervereine in Berlin und in der Provinz folgten ihrem Beispiel. Nun beendete sie ihre regelmäßigen Vorstellungen und trat in den folgenden Jahren nur noch hervor, um zu helfen, „wenn ein aufstrebender Dramatiker wieder einmal eine kühne Tat“ vollbrachte, so 1893, um Hauptmanns „Weber“ aufzuführen, die im „Deutschen Theater“ verboten waren. Im Jahre 1901 gründete Max Reinhardt, der vorher am „Deutschen Theater“ gespielt hatte, das „Kleine Theater“ in Berlin. 1903 übernahm er dazu das „Neue Theater“ und 1905 das „Deutsche Theater“. Dann gab er die beiden zuerst genannten Bühnen auf und baute sich als Ersatz die intimen „Kammerspiele“. Er wurde der bedeutendste deutsche Theaterleiter seiner Zeit und ein großer Anreger. Als Schauspieler hatte Reinhardt dem Naturalismus gedient. Als Bühnenleiter und Regisseur ging er über ihn hinaus und schuf ein neues Theater, in dem farbiges Komödiantentum im besten Sinne gepflegt wurde. Auch ihm stand die Natur über allem. Aber die Einzelheit mußte sich in Ganze einfügen, war nichts selbständiges an Geltung, erhielt erst vom Ganzen Charakter, Aussehen, Tempo. In der Kunst der Meininger, auch noch der Naturalisten, hatte sie ein Eigenleben geführt. Reinhardt zog moderne bildende Künstler von Rang zu Entwürfen von Bühnenbildern heran, so Orlik, Slevogt, Walser, Corinth. Er liebte die Farben, liebte Parodie und Witz, auch in den Dekorationen und in der Musik, unterstützte die Wirkung

Stilbühne

der Stücke durch fein empfundene Bilder, durch Tages- und Nachtstimmungen. Er verwendete vereinzelt wieder die alte Vorbühne, die wir beim Handwerker-Theater kennenlernten, mit Stufen, die vom Parterre zu ihr hinaufführten, zum Beispiel in Shakespeares „Othello“; er hat sich auch des japanischen Blumensteges bedient. In der Arena, wie sie der Zirkus besitzt, sah er eine Zukunftsform des Theaters, weil dort der Spielraum inmitten der Zuschauer liegt und seiner Meinung nach die Wechselwirkung zwischen Schauspielern und Publikum stärker ist als bei einer vom Zuschauerraum abgetrennten Bühne. Zuerst brachte er in einer Arena-Aufführung den „Ödipus“ von Sophokles heraus. Reinhardt liebte die offenen Verwandlungen. So benutzte er die 1896 von dem Bühnentechniker Karl Lautenschläger erfundene Drehbühne, ließ vor den Augen des Publikums auf einer großen Scheibe im Boden des Bühnenraumes eine neue Szenerie erscheinen, und pausenlos konnte das Spiel weiterfließen. Oder am Ende einer Szene senkte sich der Vorhang, und vor ihm spielte die nächste Szene. Er hob sich wieder, und die dritte Szene begann. Ein verbindendes Lachen ertönte, wenn sich's machen ließ, in die kommende Szene weiter. Und noch ähnliche Mittel wurden angewendet. Musik, ja sogar Geräusche und auch menschliche Stimmen mußten das Spiel untermalen. In „Viel Lärm um nichts“ von Shakespeare baute Reinhardt eine ganze Stimmen-Pyramide hinein, von den krächzenden Stimmen der Gerichtsdienner bis hinauf zur jugendlichen, reinen Sprache des Prinzen. Die Proben mit den Schauspielern waren Reinhardt besonders wichtig, er versenkte sich in sie und formte das Spiel wie ein Goldschmied, der voll Freude an dem wertvollen Metall ein Kunstwerk bildet. Selbst die Statisten wuchsen unter seiner Regie zu bewußten Darstellern. Zahlreiche Gastspielfahrten haben Max Reinhardt und seine Künstler im In- und Auslande bekannt gemacht — wie einst die Meininger.



Drehbühne

Eine tiefe Bedeutung für das deutsche Theaterleben gewannen die Gastspiele des Moskauer Künstler-Theaters vom Jahre 1906 in Berlin, Dresden, Wien und anderen Städten, denen 1922 bis 1924 eine zweite Gastspielreise folgte, die bis nach Amerika führte. Der Schöpfer und Leiter dieses Theaters war Konstantin Sergejewitsch Alexew, stets mit seinem Künstlernamen Stanislawsky genannt. Sein Leben hat er in einem Buch beschrieben, das in deutscher Sprache unter dem Titel „Mein Leben in der Kunst“ erschienen ist. Stanislawsky wurde in Moskau geboren und starb dort, als sein Theater fast vierzig Jahre bestand. Das Wichtigste lehrten Stanislawsky die Meininger: Nicht auf die glänzende Einzeldarstellung kommt es an, sondern auf die gute Gesamtauführung. Das Ensemble als solches muß künstlerisch hochwertig sein. Zu seinen Grundsätzen gehörte: „Heute Hamlet, morgen

Statist, aber auch als Statist — Künstler“. Außerdem übernahm er von den Meinungen das Streben nach größter geschichtlicher Treue. Jedes Stück wurde langsam und gründlich vorbereitet. Vierzig bis fünfzig Proben waren die Mindestzahl. Man hat es aber auch bis auf hundert Proben gebracht, und es konnten viele Monate vergehen, ehe ein Stück herauskam. Ja, es kam vor, daß ein Stück nach einer großen Anzahl Proben wieder abgesetzt wurde, weil nicht erreicht wurde, was Stanislawsky vorschwebte. Bei solcher Arbeit konnte natürlich die Zahl der jährlichen Premieren nur klein sein. Aber da dieses Theater nicht den Sinn hatte, seine Unternehmer reich zu machen oder einzelnen Prominenten ungeheure Gagen zu zahlen, konnte es sich halten. Der Erfolg stieg schon im ersten Spieljahr zu gewaltiger, man kann sagen, epochemachender Höhe mit der Aufführung der „Möwe“ von Tschechow. Dieses Stück herauszubringen, war ein großes Wagnis gewesen, denn es war trotz glänzender Besetzung der Hauptrolle ein Jahr vorher in Petersburg, jetzt Leningrad, durchgefallen. Der ungeheure Erfolg, den aber dann das Stück im Moskauer „Künstlertheater“ hatte, lag darin begründet, daß alle Künstler unter Stanislawskys Führung den innersten Seelenregungen der von ihnen dargestellten Personen nachgegangen waren. Dabei ging man von der äußeren Erscheinung der Rollenfigur aus. Sie war das Tor, durch das der Weg nach innen führte. Der Schauspieler muß, so lehrte Stanislawsky, seinen Körper mit allen Fähigkeiten auf die zu spielende Rolle einstellen und in die zartesten Feinheiten des Wesens, in die leisesten Schwingungen des Stückes und seiner Rolle fühlend, erlebend, nachschaffend eindringen. Er muß „ihre seelische Tiefe ausloten“, ist einer seiner Vergleiche.

In der bildenden Kunst kamen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts Richtungen auf, die alle realistischen Formen und alle Naturnähe verwarfen, und wirkten sich auch auf der Bühne aus. Diese Irrungen liegen weit hinter uns.

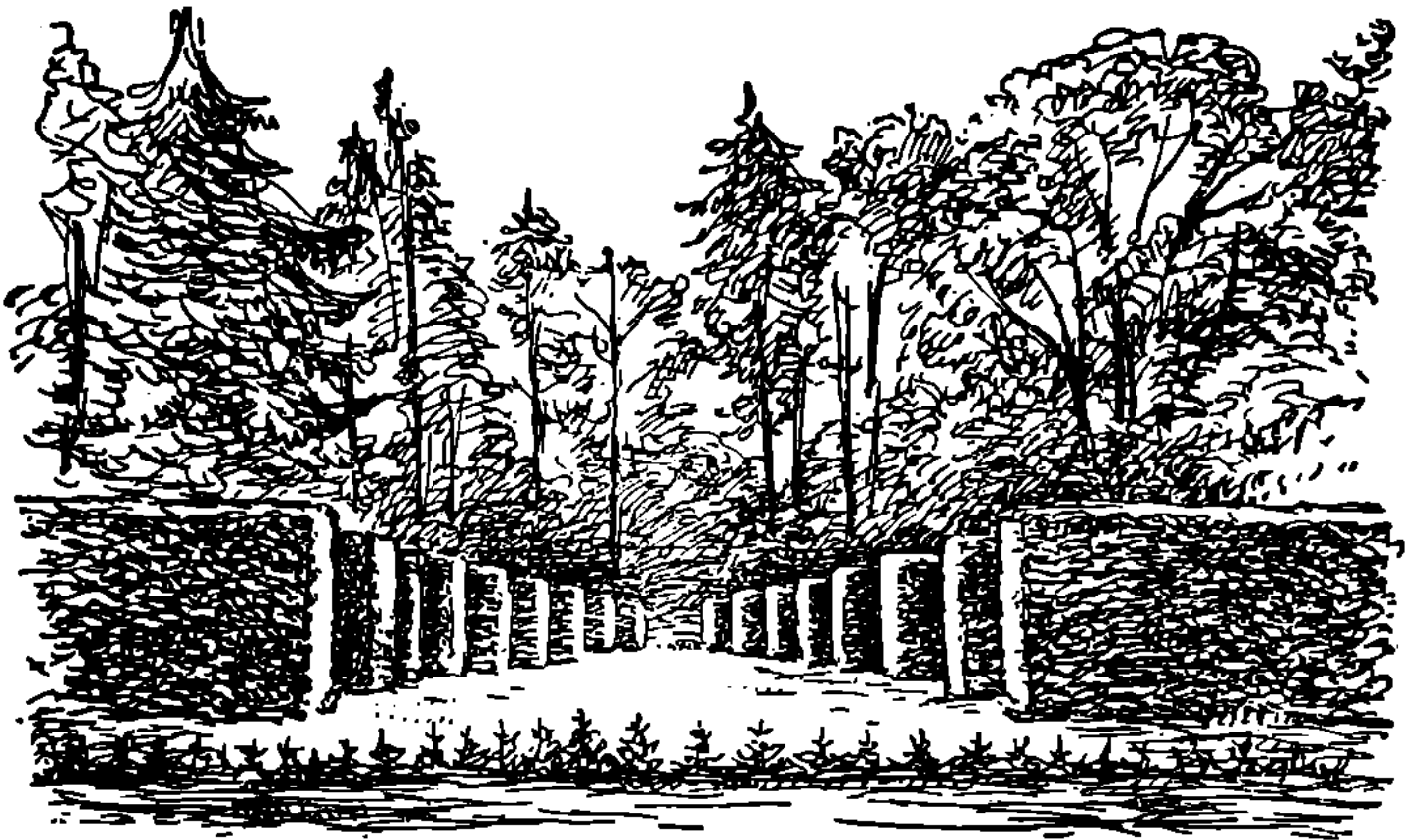
Erhalten geblieben sind eindrucksvolle Farb- und damit Stimmungswirkungen in den Bühnenbildern.

Die formalistischen Abwege, auf die viele Künstler in ihrem Spiel auf der Bühne, viele Regisseure, Theaterdirektoren und Bühnenbildner geraten waren, sind wieder verlassen worden. Eine Gefahr besteht immer, wenn das Theater der bildenden Kunst einen großen Anteil an der Mitarbeit einräumt — sie bestand schon bei Max Reinhardt —, nämlich die, daß die bildende Kunst die Szene beherrscht und das Schauspiel daneben zurücktritt. Jedenfalls stehen wir hier vor einem Bühnenextrem, zu dem das dekorationslose englische Theater zur Zeit Shakspeares das andere darstellt.

Eine Form des Theaters aber, die um die Wende des 20. Jahrhunderts aufkam, besteht noch heute, das sind die Naturtheater, deren Bühnen und Zuschauerräume nicht in Häusern liegen, sondern in der freien Natur, zwischen Bergen und Felspartien; auch einzelne Felsblöcke, Baumgruppen, Buschwerke werden dabei geschickt verwendet. Dahin gehört das 1903 von Ernst Wachler bei Thale im Harz gegründete „Harzer Bergtheater“. Die Bestrebungen, solche Naturtheater zu gründen, sind noch nicht zum Stillstand gekommen. Häufig werden im gleichen Sinne wie das Wort „Naturtheater“ auch die Bezeichnungen „Freilichtbühne“ oder „Freilichttheater“ gebraucht. Das ist nicht angebracht. Naturtheater sind natürlich auch Freilichttheater. Aber nicht alle Freilichttheater sind Naturtheater. Im Rokoko, also im 18. Jahrhundert, waren an manchen Höfen Freilichtbühnen sehr beliebt. Man spielte in Anlehnung an ein Lust- oder Sommerschloß des Fürsten und benutzte dabei Hecken, die im Geschmack der Zeit verschnitten waren. So tat es zum Beispiel das bereits erwähnte Liebhaber-Theater der Weimarer Hofgesellschaft, wenn im Park von Belvedere gespielt wurde, und so war es im Park von Rheinsberg. Aber man kann da nicht von einer Naturbühne sprechen, ebenso nicht, wenn auf

dem Hofe des Heidelberger Schlosses Festspiele aufgeführt werden. Dazu sind solche Darstellungen zu eng mit Menschenwerk verbunden.

Alle bedeutenden Bühnenkünstler des vergangenen halben Jahrhunderts haben auch gefilmt. Der Sprechfilm brachte den Schauspielern durch das Synchronisieren neue Möglichkeiten. Auch beim Rundfunk gab es Verdienstmöglichkeiten. Danach müßte man denken, daß die wirtschaftliche



Freilichtbühne im Park von Rheinsberg

Lage der Schauspieler sehr günstig sei. Das ist aber nicht überall der Fall. So verdient beispielsweise heute in Westdeutschland eine ganz dünne Schicht Prominenter ungeheure Summen; den wenigen Großverdienern steht aber eine sehr breite Schicht erwerbsloser Schauspieler gegenüber. Viele versuchen, in einem anderen Beruf unterzukommen, und das ist nicht immer leicht. Auch die Künstler, die zu normalen Gagen engagiert sind, leben durchaus nicht sorgenfrei. Stets schwebt über ihnen die Gefahr, daß ihr ein-, zwei- oder dreijähriger Vertrag nicht erneuert wird und damit ihre Existenz verlorenggeht. Wo dann an-

kommen bei dem Angebot von Kräften? Darum klebt jeder an der Stelle, die er hat. Ein Wechseln ist selten geworden. Der gesunde Zustand, in dem jeder Schauspieler bis weit in sein mittleres Alter hinein von Zeit zu Zeit das Theater wechselte, um unter anderen Spielleitern zu schaffen, sich ein neues Publikum zu erobern und sich dadurch künstlerisch zu entwickeln, zu wachsen, gehört dort der Vergangenheit an.

Die beiden verlorenen Weltkriege und ihre Folgen, Zerstörungen, Inflation, haben natürlich unser Theaterleben sehr geschädigt. Viele Theater gerieten in wirtschaftliche Nöte. Das Mißverhältnis zwischen Einnahmen und Ausgaben wurde immer größer. Man suchte sich auf zwei verschiedenen Wegen zu helfen. Man schränkte den Theaterbetrieb ein oder man gründete Verbände von Besuchern. Es wurde etwa die teure Oper geschlossen oder die jährliche Spielzeit verkürzt. Aber damit war dem Kulturleben nicht gedient, und solcher Abbau lag nicht im Interesse der schaffenden Künstler, der Theaterarbeiter und -angestellten. Sinnvoller ist es, Organisationen von Besuchern ins Leben zu rufen. In der Deutschen Demokratischen Republik haben die Gewerkschaften diese Aufgabe in die Hand genommen. Hier kommt man auch zu einem gegenwartsnahen Schauspiel. Junge Autoren werden gefördert. Sie treten in Verbindung mit den Bühnenkünstlern, um in Aussprachen mit ihnen die Probleme der Gegenwart zu klären und die beste Form für ihre Darstellung zu finden. Neue Wege beschreitet vor allem das Berliner Ensemble unter Bert Brecht. Vielen wird die eindrucksvolle Aufführung der „Mutter Courage“ in Erinnerung sein. Besonders wichtig aber sind die Theater für die Jugend, in denen Probleme der Zeit für die Jugend auf die Bühne gebracht werden.

Seitdem hier vom römischen Theater und seiner Pantomime in der Kaiserzeit die Rede war, haben wir nichts mehr vom selbständigen, stummen Szenenspiele gehört.

Die Pantomime hatte sich in den Tanz geflüchtet, in das Ballett. Dort kehrt sie auch bei uns noch heute immer wieder. Auch bei den Römern war sie ja schon mit dem Tanze verbunden. Es gibt keine scharfen Grenzen zwischen diesen beiden Künsten. Je nachdem, ob das Spiel oder der Tanz überwiegt, spricht man von Pantomime oder Ballett. Eine Stätte, an der die Pantomime als selbständige Kunst heimisch ist, weist einzig Kopenhagen auf. In dem berühmten 1843 gegründeten Volkspark „Tivoli“ steht ein reizendes, kleines, im chinesischen Stile erbautes pantomimisches Theater, in dem Harlekin und Kolumbine herrschen und Heiterkeit und Frohsinn verbreiten. Aber auch die ernste Pantomime lebt noch. Gegenwärtig tritt der Franzose Marcel Marceau als pantomimischer Schauspieler ganz allein auf die fast leere Bühne, braucht nur etwa einen Stuhl, eine Leiter, und hält, ohne jedes Wort, nur durch seine mimischen Szenen, das Publikum in atemloser Spannung. Laienzuschauer, schaffende Bühnenkünstler und die gesamte Kritik sind ausnahmslos der Meinung, daß hier eine ganz unerhörte Begabung Unglaubliches leistet, und daß unsere Schauspieler für ihr Spiel sehr viel von diesem Pantomimen lernen könnten. — Es wäre schön, wenn unsere jungen Laienkünstler sich solche Vorbilder zu Anregungen werden ließen, auch das Kunstgebiet der Pantomime, entdeckend und im Schaffen wachsend, erneut ernst und heiter zu pflegen.

DER THEATERINTENDANT UND SEINE MITARBEITER

Die vorangegangene gedrängte Übersicht gibt kein vollständiges Bild von der Mannigfaltigkeit des Theaterwesens und seiner verzweigten Entwicklung. Aber sie mag den Blick für das Wesentliche schärfen, wenn wir nun ein modernes Theater mit seinen Einrichtungen besichtigen.

Wir stehen vor dem Bühneneingang, der sich für gewöhnlich nur Angehörigen des Theaters öffnet oder Geschäftsleuten, die mit dem Theater zu tun haben. Der freundliche Pförtner läßt uns ein. Er hat die Nachricht erhalten, daß unser Gesuch, das Theater zu besichtigen, von der Intendanz genehmigt worden ist, und gibt uns die ersten Aufklärungen. Allerdings wird er dabei oft von Anrufen unterbrochen, die aus Haus- und Ferntelefonen kommen, und von Fragen und Bitten Ein- und Ausgehender. Kaum hat er einmal zwei ruhige Minuten, und lächelnd bemerkt er: „Sie sehen, was für eine wichtige Persönlichkeit ich bin! — Unser Theater ist ein gemischter Betrieb und umfaßt Schauspiel, Oper und Operette. Es beschäftigt 359 Personen aus den verschiedensten Berufen. Sie werden ja sehen! Kleinere Theater kommen mit weniger Menschen aus. Es gibt aber auch größere. In der Wiener Staatsoper — nur Oper — sind 538 Menschen tätig!

Die künstlerische und geschäftliche Gesamtleitung, die Organisation des ganzen Betriebes, das Engagement der Künstler, überhaupt die letzte Verantwortung für alles, was künstlerisch, wirtschaftlich und in sozialer Hinsicht im Theater geschieht, liegt in den Händen des Intendanten. Einige Male im Jahre führt er auch Regie. In Städten, in denen Oper, Operette und Schauspiel getrennte Häuser und besondere Direktoren haben, waltet über allen ein

Generalintendant. Im Vorzimmer des Intendanten herrscht die Intendanzsekretärin. Dort ist oft noch mehr Verkehr als hier, ein unablässiges Kommen, Gehen, Warten, Anrufen und Antworten. Die Sekretärin weiß jetzt schon, daß Sie eingetroffen sind, und wird Ihnen einen Führer schicken; denn in dem Labyrinth von Gängen und Treppen, die ein großes Theatergebäude durchziehen, würden Sie sich sonst hoffnungslos verlaufen. Zur Intendanz gehört der Dramaturg. Er verfolgt die Neuerscheinungen auf dem Dramenmarkt, liest die Stücke, die von Dichtern oder Bühnenverlagen eingereicht werden, beurteilt sie und erstattet Bericht. Wird ein Stück angenommen, so kann es selten ohne weiteres über die Bühne gehen. Der Dramaturg stutzt es erst zurecht. Heute machen das allerdings meist die Spielleiter selbst. Wohl kein Stück wird ohne Streichungen, „Striche“, und Änderungen aufgeführt. Es werden aber auch, besonders in lustige Stücke, Späße eingefügt, ja oft noch vom Spieler schlagkräftige „Improvisationen“. Derartige Improvisationen erben sich gelegentlich von einer Schauspielergeneration auf die andere fort. So zeigt im „Raub der Sabinerinnen“ der alte Schmierendirektor Striese dem Professor Gollwitz eine Photographie seiner ebenso alten Frau in der Rolle der „Iphigenie“ und sagt stolz: „Der Faltenwurf!“ Auf die Frage: „Wo denn!“ antwortet er: „Nu, im Gesichte!“ Dieser Scherz stammt nicht von den Brüdern Schöntau; er ist der glückliche Einfall eines Darstellers. Der Dramaturg gestaltet auch die Programmhefte, die das Theater herausgibt; er führt den Verkehr mit den Autoren, mit der Presse und leitet die Werbung. Diese umfaßt die Abonnentenwerbung, die Versorgung der Schaukästen mit Künstler- und Szenenbildern und die sonstige Reklame. An vielen Theatern ist der Dramaturg so etwas wie ein „Mädchen für alles“.

Zu den nächsten Mitarbeitern des Intendanten gehören der Oberspielleiter und die Spielleiter oder Regisseure, die

meist zugleich auch Schauspieler sind, sowie die künstlerischen und technischen Leiter der einzelnen Abteilungen. In einem künstlerischen Betriebsbüro werden Regelungen des Spielplanes getroffen, die oft viele Überlegungen nötig machen, Umbesetzungen werden vorgenommen, wenn etwa Künstler wegen Krankheit absagen, Gastspiele werden eingefügt und dergleichen mehr. Sie sehen, sehr einfach ist ein Theaterbetrieb nicht. Recht umfangreich ist der Geschäftsverkehr, der an einem Theater zu erledigen ist. Ein fester Etat ist einzuhalten, und darum unterliegen alle Personal- und Materialausgaben, alle besonderen Aufwendungen für Inszenierungen, also das gesamte Kassenwesen mit der Buchhaltung der Kontrolle des Verwaltungsdirektors und seiner Mitarbeiter. Aber da ist Ihr Führer! Nun werfen Sie einen Blick in die vielgestaltige kleine Welt, die dieses Haus umschließt!“

.

DER MUSIKDIREKTOR UND SEIN REICH

Wir wandern nun durch das Theater. Hier sind wir im Zimmer und Büro des Generalmusikdirektors. Er ist die rechte Hand des Intendanten in allen musikalischen Angelegenheiten, ist auch auf seinem Gebiet mit gewissen eigenen Verfügungsrechten ausgestattet. Ihm unterstehen die Kapellmeister für Oper und Operette, der Chordirektor, die Korrepetitoren, die die Einstudierung der Gesangspartien mit den Solisten und Solistinnen besorgen, der Ballettrepetitor, der Training und Proben des Balletts auf dem Klavier begleitet, und das Orchester, das an ganz großen Theatern bis zu 120 Mann stark sein kann.

Das Orchester bereitet sein Mitwirken in Oper und Operette und seine Konzerte im Orchestersaal vor. Wir finden ihn eine Treppe tiefer im Kellergeschoß an entlegener Stelle und klanglich gut isoliert, damit die anderen Abteilungen nicht durch die Arbeit des Orchesters gestört werden. Außerdem gelangen die Musiker von hier aus schnell zum Orchesterraum, der vertieft zwischen Bühne und Theatersaal liegt. Wir sehen das Dirigentenpult und ungezählte Notenpulte verschiedener Größe, Stühle für die Musiker, darunter sehr hohe für die Baßgeiger, ein Klavier und ein Harmonium. Sogenannte Stimmzimmer schließen sich an den Raum an, in denen die Musiker zum Teil Instrumente, vor allem die großen, aufbewahren und vor Proben und Aufführungen ihre Instrumente stimmen. Hier können die Musiker tagsüber auch einzeln üben, namentlich die Bläser, die daheim der Nachbarschaft allzu sehr auf die Nerven fallen würden.

Jetzt steigen wir im hinteren Teile des Hauses wieder eine Treppe empor und gelangen zu den Zimmern der Kapellmeister und den Solo-Probezimmern. Während der Schauspieler seine Rolle zu Hause lernt, bevor die Proben für

das neue Stück beginnen, werden die gesanglichen Solopartien von jedem Sänger und jeder Sängerin im Theater einzeln mit dem Kapellmeister einstudiert. In mühevoller Kleinarbeit wird die Partie immer wieder durchgenommen, bis sie „sitzt“. Das dauert bei großen Wagner-Partien viele Monate. Die Kapellmeister werden dabei unterstützt durch die Repetitoren, die, wie so viele am Theater, zum Gelingen beitragen, aber nie im Rampenlicht erscheinen, um die Anerkennung des Publikums für eine gute Aufführung entgegenzunehmen. Wenn man bedenkt, daß große Operntheater etwa 26 Sänger und 17 Sängerinnen engagiert haben, ganz große noch mehr, dann kann man sich einen Begriff machen von der Arbeit, die hier geleistet wird. Sänger und Sängerinnen werden für bestimmte Fächer verpflichtet. Die Rollenfächer der Oper sind: Heldentenor, lyrischer Tenor, Tenorbuffo, Heldenbariton, lyrischer Bariton, seriöser Baß, Baßbuffo, dann hochdramatische Sängerin, Zwischenfachsängerin, Soubrette, dramatische Altistin, Spielaltistin. Viel einfacher sieht es bei der Operette aus. Hier unterscheidet man Tenor, Sängerin, Operettenbuffo, Operettensoubrette, singenden Komiker, singende komische Alte und Nebenrollen.

Ein langer Gang führt uns an eine Tür mit der Aufschrift „Chorsaal“. In diesem herrscht der Chordirektor. Meist wird auch er Kapellmeister genannt. Wie alle andern, so hat auch dieser große, nüchterne Raum nichts von Romantik an sich. Ein Klavier und Reihen von Stühlen stehen darin, nichts weiter! Und hier übt der Chor. An mittleren Theatern besteht er aus 12 Herren und 12 Damen, an großen Opernhäusern bis zu 30 und 30, ja bis zu 50 und 50.

Neue Gänge und Treppen bringen uns zur letzten Abteilung, die für ihre Aufführungen die Musik braucht, zum Ballett im Ballettsaale. 15 Herren und 25 Damen, an größeren Bühnen mehr, Solotänzer und Solotänzerinnen, Gruppentänzer und Gruppentänzerinnen üben hier ihre

Kunst unter dem Ballettmeister oder der Ballettmeisterin. Dazu kommen Eleven und Elevinnen und die Ballettschule. Auch dieser große, helle Raum ist sehr nüchtern. Bis auf das Klavier in der Ecke ist er völlig leer. An den beiden Querwänden sind Stangen in Hüfthöhe angebracht. Sie dienen zum Anhalten bei kompliziertem Training. Der riesige Spiegel an der fensterlosen Querwand dient den Mitgliedern des Balletts dazu, sich selbst zu kontrollieren. In diesem Raum wird wohl der meiste Schweiß vergossen. Stundenlang begleitet der Ballettrepetitor das Training durch einförmige Takte oder spielt immer dieselben Melodien, bis ein Tanz Form und Gestalt gewinnt. Neben dem Ballettsaale bemerken wir denn auch gleich Duschräume, wie sie übrigens im ganzen Hause für künstlerisches und technisches Personal verstreut sind.

VORBEREITUNGEN ZU EINEM STÜCK

Wir werden weitergeschleust, durch eiserne Türen, Gänge, über Treppen, und gelangen zur Probephühne. Das ist ein großer Saal mit dem gleichen Flächenmaß wie die Hauptbühne, nur fehlen alle technischen Einrichtungen. Doch können hier die Dekorationen in den Größenverhältnissen der Hauptbühne markiert werden. Das ist ein Vorteil gegenüber den Theatern, die sich mit einer wesentlich kleineren Probephühne begnügen müssen. Auf der Probephühne spielt sich ein großer Teil der Vorbereitungsarbeit für eine Premiere ab. In gemischten Betrieben benutzt sie vor allem das Schauspiel, da Oper und Operette mit ihrem viel umfangreicheren Apparat und schon wegen des Orchesters unbedingt die Hauptbühne brauchen. Ehe das Schauspiel auf die Probephühne kommt, ist aber schon viel Arbeit vorgegangen. Nicht leicht war es, die Rollen zu besetzen. Im Schauspiel sind, trotz neuerer Bestrebungen, sie abzuschaffen, die Rollenfächer am stärksten ausgeprägt. In den Engagementsverträgen der Künstler werden sie festgelegt und damit zugleich der Beschäftigungsanspruch eines Schauspielers. Die wesentlichsten sind: Naturbursche, jugendlicher Held, erster Held, schwerer Held, Heldenvater, Bonvivant, leichter und schwerer Charakterspieler, drastischer Komiker, Charakterkomiker und die verschiedenen Chargen, dann Naive, Muntere, Sentimentale, jugendliche Heldin, Salondame, Mütterspielerin, komische Alte. Wie verschieden die Verhältnisse sein können, wird uns klar, wenn wir hören, daß es Theater mit 8 Herren und 5 Damen gibt und solche mit 50 und 30. Dort müssen die Rollenfächer zusammengezogen, hier aufgespalten werden. Der Besetzung gehen oft mancherlei Kämpfe voraus. Sind sich Intendant und Spielleiter einig, so erscheint am „Schwarzen Brett“ der Besetzungszettel. Dann holen sich die Schauspieler beim Verwalter der Theaterbibliothek ihre Rollen, und die Proben beginnen mit der Leseprobe. Dann folgt

die Stellprobe, in der für jeden Spieler in jeder Szene Platz und Ortsveränderungen festgelegt werden. Darauf beginnen zuerst auf der Probe-, dann auf der Hauptbühne die Stückproben, für die der Text gelernt sein muß, und zuletzt kommen Haupt- und Generalprobe, beide in Kostüm und Maske, mit fertigen Bühnenbildern und in voller Beleuchtung. Der Sinn der Proben ist es, die Einzelleistungen der Darsteller zu einem einheitlichen Kunstwerke zusammenzuschließen, und das ist die hohe Aufgabe des Spielleiters. Kleine Theater ließen es früher mit acht Tagen Probenzeit genug sein. Heute wird länger geprobt, vier, sechs, acht Wochen. Arbeit genug! Und doch fragte einmal eine biedere Leipzigerin die Frau eines Schauspielers: „Säch'n Se mal, Ihr Mann schbiel doch bloß ahmds. Was is'r denn da eechendlich am Däche?“

Unserm Theater ist eine Schauspielschule angeschlossen. Die jungen Leute erhalten gründlichen Stimmbildungs- und Sprechunterricht, Ausbildung in Tanz, Gymnastik und Fechten. Dazu kommt Rollen- und Ensemblestudium unter erfahrenen Schauspielern. Kunst- und Theatergeschichte unterrichtet der Dramaturg. Es werden ihnen außerdem die Geschehnisse der Gegenwart nahegebracht. In der Deutschen Demokratischen Republik erhalten sie während ihrer Ausbildungszeit Stipendien. Sie haben auch Gelegenheit, in kleineren Rollen und als Statisten mitzuwirken. Einen kurzen Blick werfen wir im Weitergehen in das behagliche, mit bequemen Sesseln ausgestattete Konversationszimmer. Das ist der Gemeinschaftsraum der Darsteller. Er liegt nicht weit von der Hauptbühne entfernt. Hier können sie sich entspannen, wenn während der Proben oder Aufführungen Pausen für sie eintreten. Zeitungen hängen aus. Und — das Konversationszimmer gehört zu den sehr wenigen Räumen im Theater, in denen geraucht werden darf.

Bei der Arbeit im Malersaal





DIE AUSSTATTUNG

Vom Konversationszimmer ist kein weiter Weg zu den Garderoben, in denen die Kostümierung und das Fertigstellen der „Maske“ erfolgt. Sie liegen in der Nähe der Hauptbühne. Es gibt Garderoben für Solo-Herren, Solo-Damen, Chor-Herren, Chor-Damen, für Herren-Ballett und Damen-Ballett. Die Sologarderoben sind für 2 bis 3, höchstens für 4 bis 5 Personen eingerichtet. Allen Garderoben gemeinsam sind die Schminktische an den Wänden mit den Schränken darunter für Schminke und Schuhwerk. Über jedem Platz ist ein großer Spiegel angebracht, der während der Arbeit an der Maske hell beleuchtet ist. In der Mitte des Raumes hängen an langen Kleiderrechen die Kostüme. An der Tür sehen wir einen ganz besonders großen Spiegel, in dem sich jeder beim Hinausgehen noch einmal in ganzer Figur betrachten kann. Waschbecken mit warmem und kaltem Wasser vervollständigen die Einrichtung. Sämtliche Garderoben haben Klingeln und Lautsprecher, mit denen sie von der Bühne aus angeläutet und angesprochen werden können, und Radiogerät zum Abhören der Vorstellung. Die Garderobiers und die Garderobieren haben die Kostüme griffbereit aufzuhängen, den Künstlern beim Ankleiden behilflich zu sein und manche Nebenarbeit zu leisten. Es muß zuweilen in Sekunden schnelle das Kostüm gewechselt werden, und dazu muß jeder Handgriff sitzen, soll die Vorstellung nicht empfindlich gestört werden. Der Beruf erfordert mehr Können, Nachdenken und Taktgefühl, als der Laie wohl meint, denn Künstler sind sehr feinnervige, für ihre Umgebung oft schwierige Menschen, vor allem vor Premieren oder vor Uraufführungen, wenn „Lampenfieber“ herrscht, von

Blick in den Kleiderfundus

dem auch alte „Theaterhasen“ nicht ganz frei bleiben. Dann müssen sie wie rohe Eier behandelt werden, jeder auf eine andere Weise.

Mindestens ebenso wichtig wie der Garderobier ist der Maskenbildner, früher Theaterfriseur genannt. Daß er jetzt Maskenbildner heißt, ist nicht äußerlicher Eitelkeit zuzuschreiben. Er muß künstlerische Begabung haben. Seit die moderne Beleuchtungstechnik die Bühne mit einer Fülle von Licht übergießt und das Publikum durch den Film verwöhnt ist, werden an die Maske des Darstellers ganz andere Anforderungen gestellt als früher. Haupthaar, Bart, geschminkte Haut sollen völlig den Eindruck des Natürlichen erwecken. Wir finden den Maskenbildner in seinem Reiche, nicht weit von den Garderoben inmitten von Perücken, kaschierten Gesichtsmasken, Schminkkästen. Seine vielen männlichen und weiblichen Gehilfen sind emsig an Holzköpfen beschäftigt. Teils haben sie fertige Perücken neu zu frisieren, teils neue Perücken anzufertigen, die fast alle nach Maß gearbeitet werden und genau zu dem Kopfe passen müssen, der sie trägt, wie sie nach Farbe und modischer Aufmachung zum Kostüm der dargestellten Person passen und der geschichtlichen Zeit entsprechen müssen, der sie angehören. Perücken wie Bärte sind aus feinstem Haar und werden auf feinste Gaze-monturen geknüpft, dann geschnitten, frisiert und schließlich dem Künstler mit Mastix aufgeklebt. Dem Aufsetzen der Maske folgt das Schminken. Es ist heute eine Wissenschaft für sich, von der man einen kleinen Begriff bekommt, wenn man bedenkt, daß es Dutzende von Farbnuancen gibt, deren richtige Anwendung schließlich die Natur vortäuscht. Daher kommt es, daß sich heute die meisten Darsteller vom Maskenbildner und seinen Gehilfen schminken lassen. Bühnenkünstler von einst hätten das entrüstet abgelehnt. — Nach dem Schminken wird die „Maske“ überpudert und der überflüssige Puder abgebürstet. Und nun ist die Maske haltbar für das kurze Leben

eines Abends auf der Bühne. Nach der Vorstellung wird alles mit Fett — Abschminke genannt — „abgeschminkt“.

Eben kommt ein Spielleiter des Schauspiels, um mit dem Chefmaskenbildner die Masken für das nächste Stück zu besprechen; denn neben der Probenarbeit mit den Darstellern läuft für ihn die ebenso wichtige Arbeit der Besprechungen mit allen denen, deren Tätigkeit die Ausführung mitgestaltet, so auch mit dem Ausstattungsleiter und Bühnenbildner, mit dem Kostümbildner, dem Beleuchter usw., denn jede Vorstellung muß technisch genau so vorbereitet werden wie künstlerisch. Technische und künstlerische Arbeit, technisches und künstlerisches Können sind im Theater aufs engste miteinander verknüpft.

Während solcher Überlegungen hat uns das Labyrinth schon wieder verschlungen. Wie viele verschiedene und farbige kleine Welten umschließt die eine Welt: Theater! Wir betreten das Reich des Ausstattungsleiters, der zugleich erster Bühnenbildner ist. Ihm zur Seite stehen ein zweiter Bühnenbildner und ein Assistent. Wir finden ihn in seinem Arbeitsraume, der einem Atelier gleicht, inmitten von Skizzen, Entwürfen, Reißbrettern, Farbkästen und Kohlestiften. Die Wände sind bedeckt mit Bühnenbildentwürfen. Auf den Tischen häuft sich die Kunstliteratur über alle Zeiten und Völker; denn alle Zeiten und Völker geben sich auf der Bühne ein Stelldichein und sollen richtig dargestellt werden. Besonders interessieren uns die kleinen Modellbühnen etwa in der Größe von Puppenstuben, in denen aus Pappe und Karton die neuen Dekorationen aufgebaut sind und an denen Formen und Farben auf ihre Wirkung geprüft werden. Auch Stoffproben und Materialien häufen sich beim Ausstattungsleiter an, denn auch ihre richtige Auswahl ist für die Wirkung des Bühnenbildes sehr wichtig.

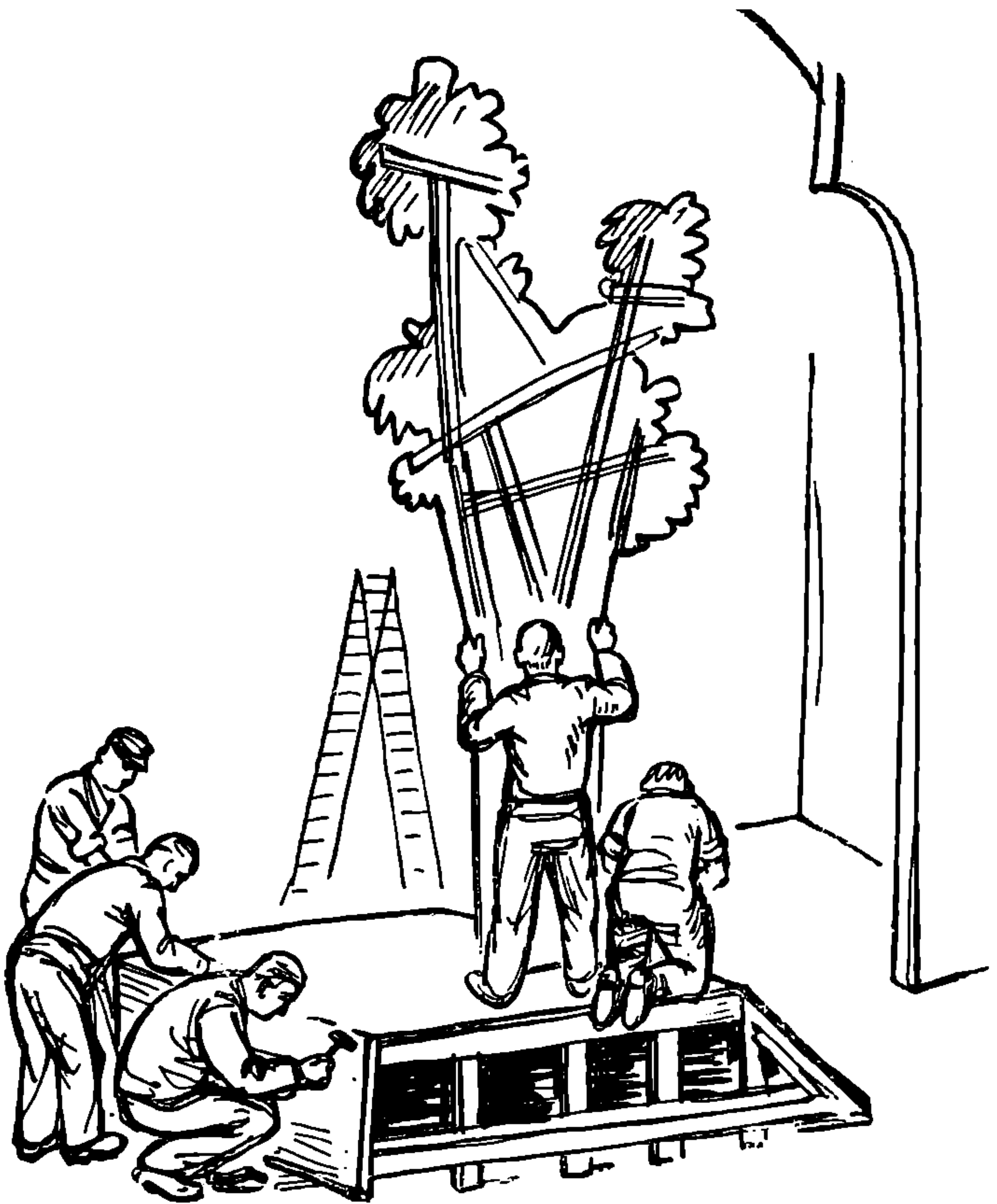
Der Ausstattungsleiter gehört mit zu den meistbeschäftigten Personen des Hauses. Fast alle Fäden des Betriebes

laufen durch sein Atelier. Nach der Besprechung mit dem Spielleiter beginnt seine künstlerische Arbeit, die Gestaltung des kommenden Stückes, das Entwerfen der Bühnenbilder. Und schon machen sich die wirtschaftlichen Bedenken und Erwägungen geltend. Für jede Inszenierung wird nur eine feste Summe bewilligt. Da werden Verhandlungen mit dem Verwaltungsdirektor, mit den Lieferfirmen für Holz, Leinwand und andere Stoffe, für Farbe, ja für Eisen und Stahl nötig. Sind sie abgeschlossen, so beginnen die Besprechungen mit dem technischen Direktor und mit den Leitern der einzelnen Theaterwerkstätten, die nach den Entwürfen alle Arbeiten zur rechten Zeit fertigstellen müssen. Schon Tage vor den Haupt- und Generalproben werden technische Proben abgehalten, bei denen die neuen Dekorationen aufgebaut und auf ihre künstlerische Wirkung wie auf technische Sauberkeit und Zuverlässigkeit geprüft werden. Dazu gehört auch eine Beleuchtungsprobe, in der die nötigen Lichtverwandlungen ausprobiert und festgelegt werden. Licht und Dekoration müssen ja eine künstlerische Einheit bilden. Bei diesen Proben ist der Ausstattungsleiter der wichtigste Mann und die unentbehrliche Stütze des Spielleiters, aber während sie noch stattfinden, möchte er schon wieder die nächste Inszenierung im Kopfe haben und sich mit neuen künstlerischen Entwürfen und nüchternen Erwägungen herumschlagen.

WERKSTÄTTEN UND FUNDUS

Ehe er sich zu einem Ferngespräch mit Lieferfirmen verabschiedet, macht uns der Ausstattungsleiter noch schnell mit einem seiner nächsten Mitarbeiter bekannt, dem technischen Direktor, der nun unsere Führung übernimmt. Ihm untersteht der gesamte technische Betrieb, einerseits die Theaterwerkstätten und die Magazine, anderseits das Bühnenhaus mit seinen Maschinerien. Es wird uns immer mehr verständlich, wieso in dem Riesenbau Hunderte von Menschen beschäftigt sein müssen. Im Erdgeschoß befindet sich die Schlosserei. Sie liefert, was auf der Bühne an Eisenteilen und Eisenkonstruktionen gebraucht wird. Die geringsten Kleinigkeiten verlangen große Sorgfalt, sonst gibt es Überraschungen wie vor Jahrzehnten bei einer Aufführung des „Wilhelm Tell“ in Leipzig. Tell schmetterte die letzten Axtschläge an das ausgebesserte Gartentor und sagte: „Jetzt, mein ich, hält das Tor auf Jahr und Tag“, und im selben Augenblicke fiel das ganze Tor um, die Verschraubung des Versatzstückes am Bühnenboden war mangelhaft. Natürlich gab's unter den Zuschauern schallendes Gelächter. Weit größer ist die Aufgabe der Schlosser, wenn ganze Dekorationen aus Stahl hergestellt werden, wie es zuweilen bei modernen Stücken der Fall ist, und außerdem müssen die Schlosser instand halten, was an Maschinen zur Arbeit auf der Bühne gehört, damit sie nicht gerade dann versagen, wenn sie am nötigsten gebraucht werden.

Größer an Umfang als die Schlosserei ist die Tischlerei. Hier pochen die Hämmer, zischen die Hobel, kreischen die Bandsägen und schnurren die Bohrmaschinen. Was wir auf der Bühne sehen als Zimmerwand, als Felsen, als Baum, Mauer, Haus, ebenso Treppen, Tore und Türme, alle Arten von Aufbau — alles das hat ein Skelett, das in der Tischlerei entsteht. Aber auch alle Arten von Möbeln auf der Bühne, von der Fußbank bis zum Königsthron,



Bühnenarbeiter mit einem Versatzstück

Requisiten, bis zur großen Kanone, stammen aus der Tischlerei. Zu jedem Stück werden Dekorationen geschaffen. Spielleiter und Bühnenbildner wollen stets eine neue Ausstattung aufweisen und sich nicht mehr, wie früher, mit dem Altvorhandenen begnügen.

Einen kurzen Blick werfen wir in die Tapezierwerkstatt, in der tapeziert, kaschiert, gepolstert und gebuchbindert wird und in der aus Holzgerüsten romantische Brunnen

und Felsen, aber auch schimmernde Plastiken, schöne Madonnen und feierliche Denkmäler entstehen oder aus kahlen Holzmöbeln schwellende Polstersitze und weiche Ruhelager werden.

Sehr ausgedehnt ist das Reich des Obergewandmeisters mit den Schneiderwerkstätten. Ihm unterstehen etwa zwanzig Schneider, ein Dutzend Schneiderinnen, eine Modistin, ein Schuhmacher und der Rüstmeister. Eine Gewandmeisterin leitet die Damenabteilung. Die Schneiderei arbeitet nach Figurinen, das sind Zeichnungen, die die Kostümbildnerin in Zusammenarbeit mit dem Spielleiter entworfen hat. Jetzt überwacht sie die Ausführung. Wir gehen durch die weiten Räume, vorbei an ratternden Nähmaschinen und emsig nähenden Händen. Stoffe aller Art leuchten uns in allen Farben entgegen. Überall in den Gängen hängen in langen Reihen halb- und ganzfertige Kostümstücke, Uniformen, Königsmäntel, Mönchskutten, zerlumpte Bettlerkleider, ägyptische, griechische, mittelalterliche, moderne Gewandungen.

Eben sitzt der Obergewandmeister mit der Kostümbildnerin in seinem Zimmer. Figurinen liegen vor ihnen, und neue Kostüme werden besprochen. Alle sollen nach einheitlichen künstlerischen Entwürfen gearbeitet und genau auf die Bühnenbilder abgestimmt werden. Der Zuschneider ist dabei, einen grauen Biedermeierfrack zuzuschneiden. Im Anprobezimmer drängt sich das Ballett zur Anprobe der Kostüme für einen Tanzabend. Wir erfahren, daß für den Tanzabend 200 — zweihundert — Kostüme neu angefertigt werden! Daneben wollen aber auch eine Oper, eine Operette und ein Schauspiel neu ausgestattet werden. Wir fragen, ob nicht ältere Kostüme geändert werden können, hören aber, daß solche Umarbeitungen oft mindestens ebenso schwierig und zeitraubend sind wie Neuanfertigungen.

Im Weitergehen sehen wir den Kleider-Fundus, das ist die Sammlung alter Bekleidungsstücke, die das Theater be-

sitzt, Kostüme nach Geschlechtern und Zeitaltern getrennt in endlosen Reihen. Ihre Inventarisierung, Verwaltung und Pflege erfordert geschickte und erfahrene Kräfte. — Eine besondere Abteilung ist das Schuhmagazin, in dem man alles nur Erdenkliche an Fußbekleidung findet, die griechische Sandale so gut wie den Ritterstiefel, den Bundschuh wie den Stöckelschuh. Der Schuhmacher, der sie in Ordnung hält, hat vollauf zu tun. Dagegen wird neues Schuhwerk für das Theater jetzt meist in hierfür spezialisierten Fabriken hergestellt.

Eine besondere Abteilung des Fundus ist auch die Rüstkammer unter dem Rüstmeister. Zuerst fällt hier unser Blick auf kriegerische Rüstungen, wie sie etwa Götz von Berlichingen, Florian Geyer und andere Ritter tragen. Als Streitgewänder älterer Zeit haben wir stählerne Kettenhemden von ganz bedeutendem Gewicht zu bewundern. Am meisten aber hat der Rüstmeister mit den Waffen aller Art zu tun, die viel öfter von ihm verlangt werden als vollständige Rüstungen. Er verfügt über einen reichen Vorrat. Ganze Heere könnte er ausstatten mit Römerschwertern oder großen Zweihändern, mit Rapieren, Degen, Floretts, Galanteriedegen, Säbeln, mit Dolchen aller Art für Helden und Meuchelmörder, mit langen Spießen, Hellebarden, Musketen, Keulen und Morgensternen. Hier dienen diese bedrohlichen Waffen einem friedlichen Zweck. Aber sie zu verwalten und in Ordnung zu halten, kostet den Rüstmeister viel Geschick, Überlegung und Arbeit.

Unter allen Werkstätten eine der wichtigsten ist der Malersaal. Er ist so groß, daß zwei große Hintergrund-Prospekte nebeneinander auf dem Boden liegen und man doch noch bequem um jeden herumgehen kann. Der Saal hat Oberlicht und große Seitenfenster und außerdem noch eine äußerst starke künstliche Beleuchtung an hochkerzigen Glühlampen und verstellbaren Scheinwerfern mit vorzuschaltenden Farbscheiben, mit denen die Wirkung der aufgemalten Farben bei Bühnenbeleuchtung ausprobiert wer-

den kann. Unter der Decke des Saales laufen Stege und Beobachtungsbrücken entlang, von denen die Maler den Eindruck der verwendeten Farben aus der Ferne prüfen. Die großen Pinsel, deren Stiele ganz beträchtliche Stangen sind, stehen an den Wänden in entsprechenden Gestellen. Auch Winkel und Lineale haben lange Stangen als Handhabe. Die Paletten der Bühnenmaler sind fahrbare Farbtöpfe. Oft werden die Farben mit Spritzgeräten aufgespritzt. Neben dem Malersaal liegt die Farb- und Leimküche mit Schränken für Handwerkzeug, Farben und Stoffe, der Modellraum mit Zeichentischen, Bühnenmodellen und ähnlichem, Umkleideräume und Duschen. Dem Leiter dieses Bereiches, der für die künstlerische und technische Ausführung der Arbeiten, für den wirtschaftlichen und personellen Betrieb und für die Verwaltung der Bestände selbständig verantwortlich ist, unterstehen mehrere Maler und außerdem Kascheure und Nähfrauen. Es sind ja nicht nur flache Prospekte, sondern auch plastische Dekorationsteile herzustellen, die erst durch Näharbeit und Kaschieren ihre Form erhalten und dann bemalt werden. Ganz große Theaterbetriebe haben besondere Requisitenmaler und Modellbauer, ja sogar Bildhauer und Holzschnitzer.

Und nun nimmt ein Besuch des Requisitenmagazins unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, in dem der Requisiteur mit seinen Gehilfen waltet. Es gibt praktisch fast nichts in dieser Welt, womit Menschen sich befassen, was nicht beim Requisiteur zu finden wäre. Alles, was unser tägliches Dasein füllt und Menschen anderer Länder und Zeiten umgibt und umgab, kann eines Tages von ihm verlangt werden, und er muß es beschaffen. Wie? Das ist seine Sache! Dinge, die für einen Trödler keinen Wert mehr haben, können für ihn eine Kostbarkeit sein. Vieles fertigt er als geschickter Kascheur selbst an. Was gibt es da nicht alles zu sehen! Uhren aller Art, künstliche Blumen, die auf der Bühne wie echte wirken, ausgestopfte Tiere,

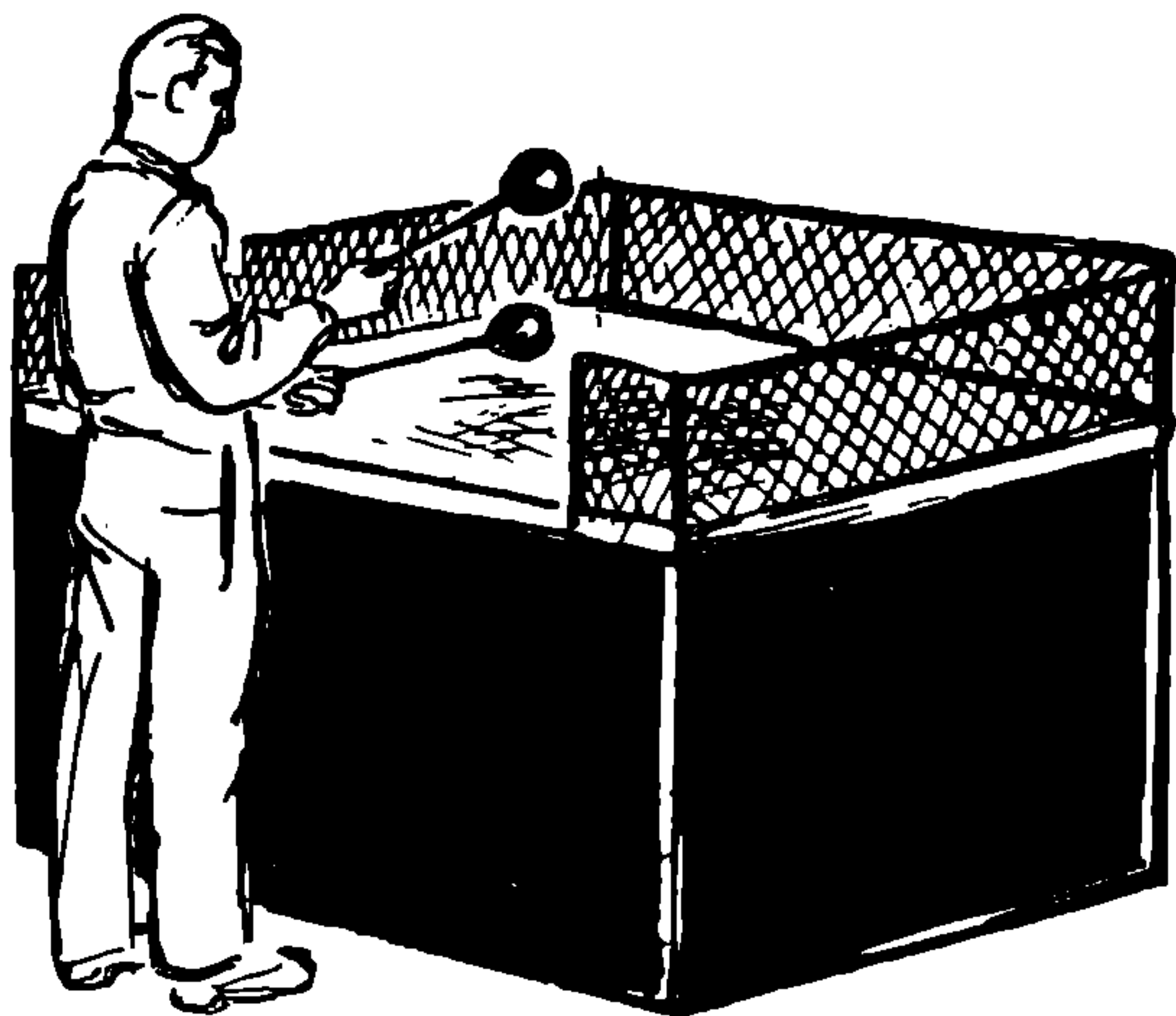
Bilder jeder Art und Größe, Haushaltsgegenstände vom Kostbarsten bis zum Dürftigsten, Kinderwagen, künstliche Babys, germanische Trinkhörner, Hamlets Totenschädel, Fausts Giftflasche, Hans Sachsens Schusterhammer, das Nachtlicht der Lady Macbeth usw. usw. Ein Raritäten-Kabinett ist armselig dagegen! Wenn wir künftig auf der Bühne große Regale voller Bücher sehen, den vollbepackten Schreibtisch eines Gelehrten, das alchimistische Gerät in Fausts Studierstube, so wissen wir, daß das alles aus der Schatzkammer des Requisiteurs stammt. Ja, er muß die dampfende Erbsensuppe schaffen, das Butterbrot, das Glas Wein, die gute Zigarre, die in einem Stücke gebraucht werden. Die Requisiten für laufende Vorstellungen hält er in der Requisitenkammer bereit, die ihm dicht bei der Bühne zur Verfügung steht. Jede Inszenierung stellt seiner Findigkeit neue Aufgaben, und manchmal wird von ihm schier Unmögliches verlangt. Einmal aber kam solch ein geplagter Requisiteur in böse Schwierigkeiten. Das war bei den Meinungen. Der Herzog hatte angeordnet, in der und der Szene müsse auf dem Schreibtische ein Tohuwabohu sein. — Requisiteur, nun beschaffe es! Er selbst wußte nicht, was ein Tohuwabohu ist. Alle, die er fragte, wußten es auch nicht. Man riet ihm, in das Kunst- und Antiquitäten-Geschäft gegenüber zu gehen. Aber auch dort hatten sie kein Tohuwabohu und wußten nicht, was das sein könnte. Der Angstschweiß stand dem armen Manne auf der Stirne. — Wie mag sich die schlimme Angelegenheit gelöst haben? Wir wissen nur, daß der Herzog tüchtig gelacht hat.

DIE HAUPTBÜHNE

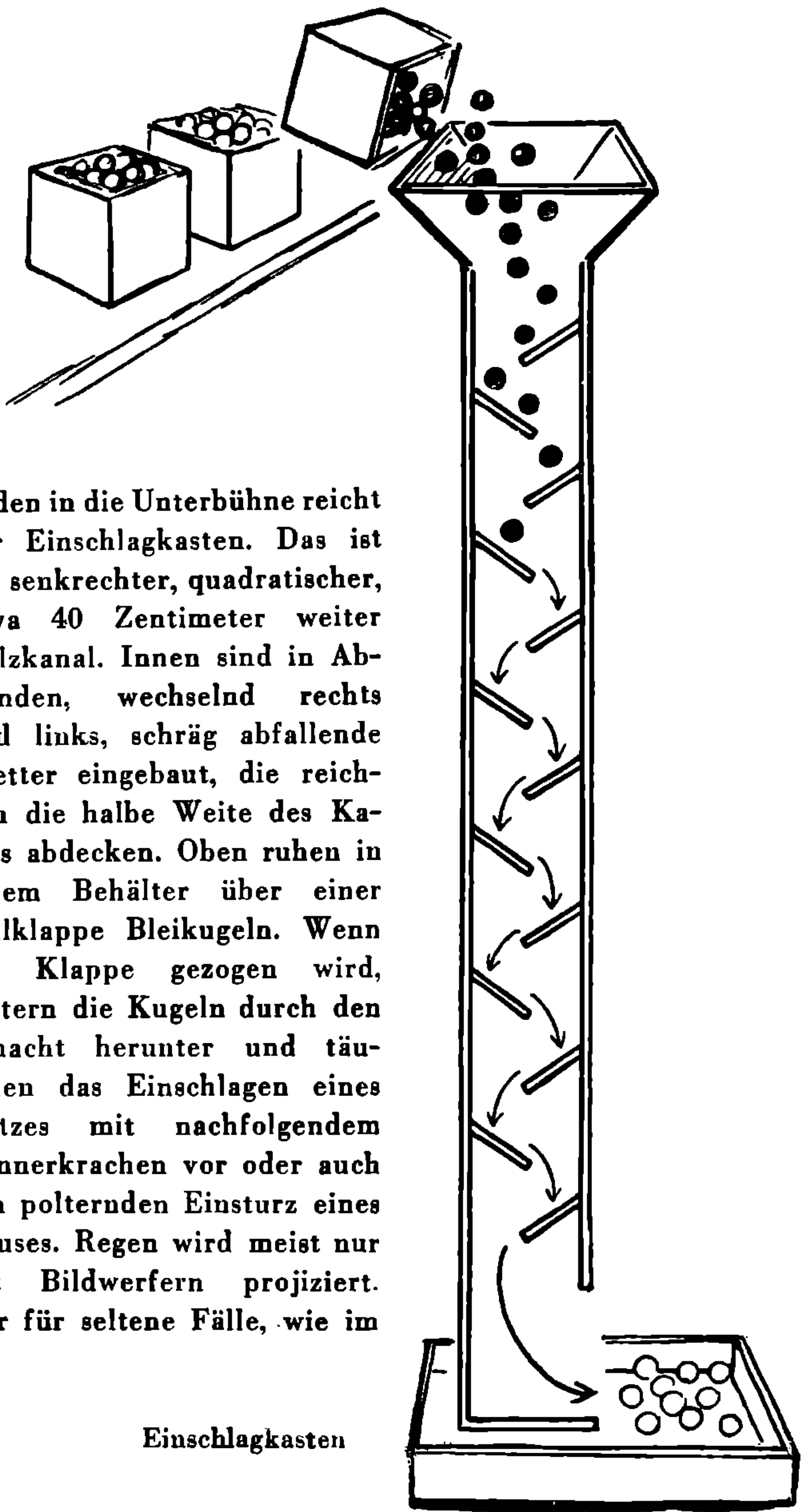
Unser Rundgang hat nun schon eine geraume Zeit gedauert und hat uns in die verschiedensten Bezirke dieses Theaterbereiches geführt. Wir sind in allen möglichen Windungen hinauf- und heruntergestiegen, aber um den Mittelpunkt des ganzen großen Hauses, um die Bühne und das, was über und unter ihr ist, sind wir bisher herumgegangen wie die Katze um den heißen Brei. Jetzt wollen wir versuchen, zu ihr zu gelangen. Das ist nicht ganz einfach.

Wir sind hoch oben im Bühnenhaus und verlassen den Malersaal. Dabei fällt uns der Dekorationsaufzug auf, ein riesiger Fahrstuhl, der durch das ganze Haus fährt und die Werkstätten und Magazine mit der Bühne verbindet, und mit dem Dekorationsteile, Möbel, Kostüme und sonstige Ausstattung aus den Werkstätten zur Bühne und zurücktransportiert werden. Wir gehen daran vorbei und verlassen durch eine schwere eiserne Tür die bunte, licht-erfüllte Welt, in der wir sehr schnell heimisch waren. Da ist uns im ersten Augenblick zumute, als träten wir ins Raumlose. Dämmerung umgibt uns, an die wir uns erst gewöhnen müssen. Wir stehn auf einem schmalen, eisernen Laufstege, der sich nach rechts und links an der Wand hinzieht, und halten uns am Geländer fest. Allmählich gewöhnen sich unsere Augen an die Dämmerung. Unter uns gähnt eine Tiefe von fünfundzwanzig Metern, und über uns steigt der Raum noch fünf Meter hoch. Die Gesamthöhe des Raumes beträgt also dreißig Meter. Was das bedeutet, ermessen wir, wenn wir daran denken, daß ein dreistöckiges Wohnhaus von der Straße bis zum Dachfirst etwa zwanzig Meter hoch ist. In der Tiefe sehen wir die Bühne. Bühnenarbeiter sind unter Aufsicht des Bühnenmeisters dabei, Dekorationsstücke zu transportieren. Die Männer erscheinen von unserm Standort aus winzig klein. Ihre Stimmen sind nur schwach zu vernehmen. Wir stehen

hier auf der obersten Arbeitsgalerie. Noch zwei solcher Galerien laufen unter uns rings um die Wände, Arbeitsplätze der Bühnentechniker und Platz für besondere Effekt-Scheinwerfer. Von hier aus werden fliegende Vögel bedient. Fluggerät für Menschen gebraucht man heute sehr selten, aber die schwimmenden Rheintöchter im „Rheingold“ werden noch von ihnen getragen. Auf einer oberen Arbeitsgalerie werden Wind-, Donner- und Regenmaschinen aufgestellt. Wind wird vorgetäuscht durch Schaufelräder, deren Kanten beim Drehen nicht sehr straff gespanntes Segeltuch überstreichen, oder durch Stahlrohrdrähte, die auf der Welle eines Elektromotors angebracht sind. Je schneller die Maschinen laufen, desto mehr heult der Wind. Donner wird erzeugt mit großen, an Seilen aufgehängten Blechen, die am unteren Rand angefaßt und hin- und hergeschüttelt werden, oder durch Donnermaschinen, große, mit Paukenfell überzogene Resonanzkästen, deren Fell mit elektrisch angetriebenen Schlegeln bearbeitet wird, durch Konzertpauken und auf mancherlei andere Weise. Von dem über dem Bühnenraum liegenden Schnür-



Donnermaschine



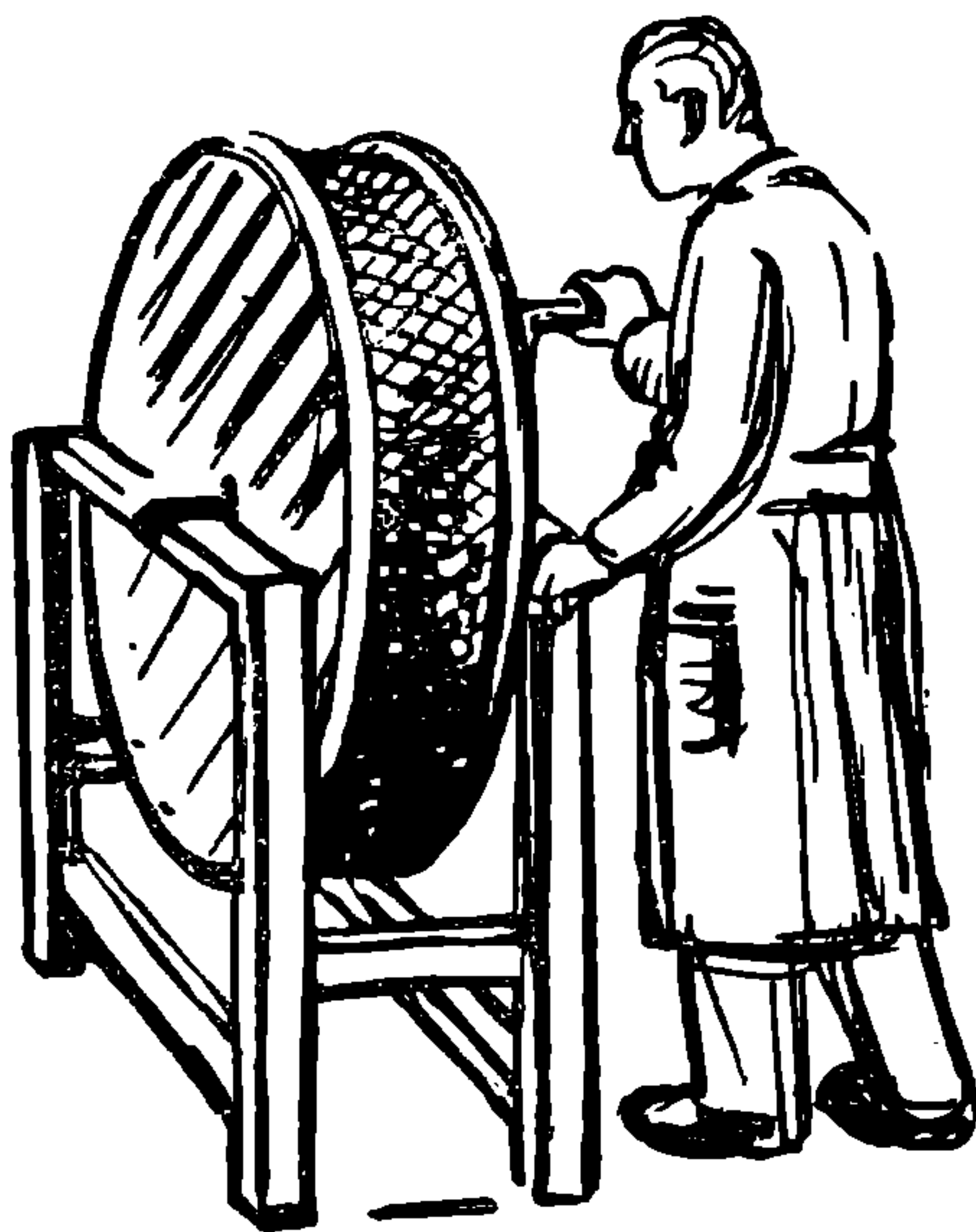
boden in die Unterbühne reicht der Einschlagkasten. Das ist ein senkrechter, quadratischer, etwa 40 Zentimeter weiter Holzkanal. Innen sind in Abständen, wechselnd rechts und links, schräg abfallende Bretter eingebaut, die reichlich die halbe Weite des Kanals abdecken. Oben ruhen in einem Behälter über einer Fallklappe Bleikugeln. Wenn die Klappe gezogen wird, poltern die Kugeln durch den Schacht herunter und täuschen das Einschlagen eines Blitzes mit nachfolgendem Donnerkrachen vor oder auch den polternden Einsturz eines Hauses. Regen wird meist nur mit Bildwerfern projiziert. Nur für seltene Fälle, wie im

Einschlagkasten

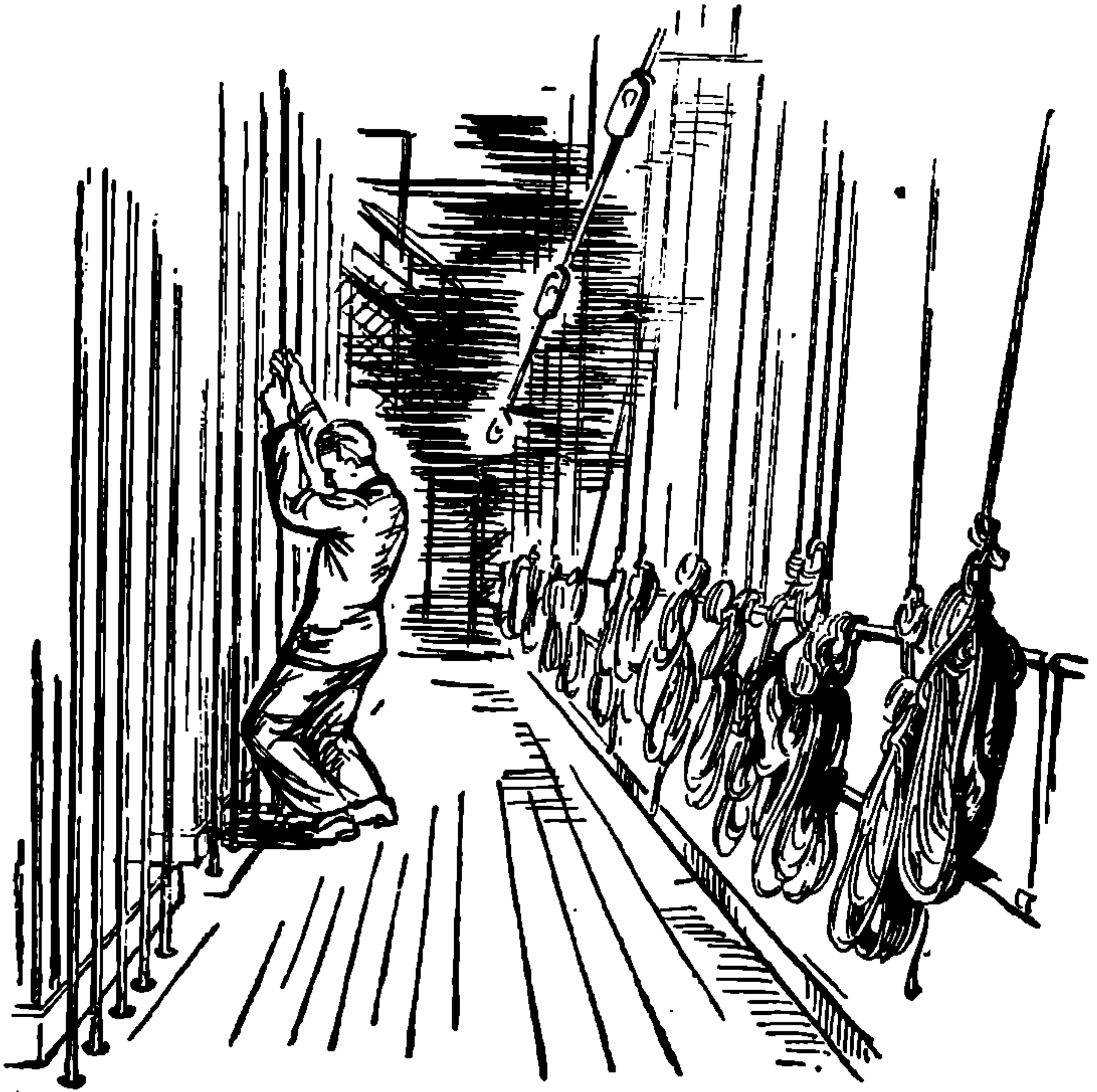
„Weißen Rössel“, sind Wasserrohre mit Düsen vorhanden, die echtes Wasser spenden. Das Geräusch des Regens wird durch kleine Steine vorgetäuscht, die über ein Sieb geschleudert werden. Das geschieht in einem Handsieb, einer mit der Hand gedrehten oder einer elektrisch angetriebenen Siebtrommel, der Regenmaschine. Je schneller sich die Trommel dreht, desto mehr prasselt der Regen.

Auf einer Arbeitsgalerie werden auch Schauspieler und Sänger aufgestellt, um dadurch eine besondere akustische Wirkung zu erzielen. Von hier ertönt im Prolog zum „Faust“ die „Stimme des Herrn“. Hier singen die Chöre im „Parsifal“.

Um einen Überblick zu gewinnen, gehen wir auf der Galerie herum, denn in unserer Höhe hängen eine Menge Prospekte, Wald- und Luft-Soffitten, alle möglichen Vorhänge, Gardinen und Schleier, die uns die freie Sicht teilweise nehmen. Es ist auch nicht die volle Beleuchtung einge-



Regenmaschine



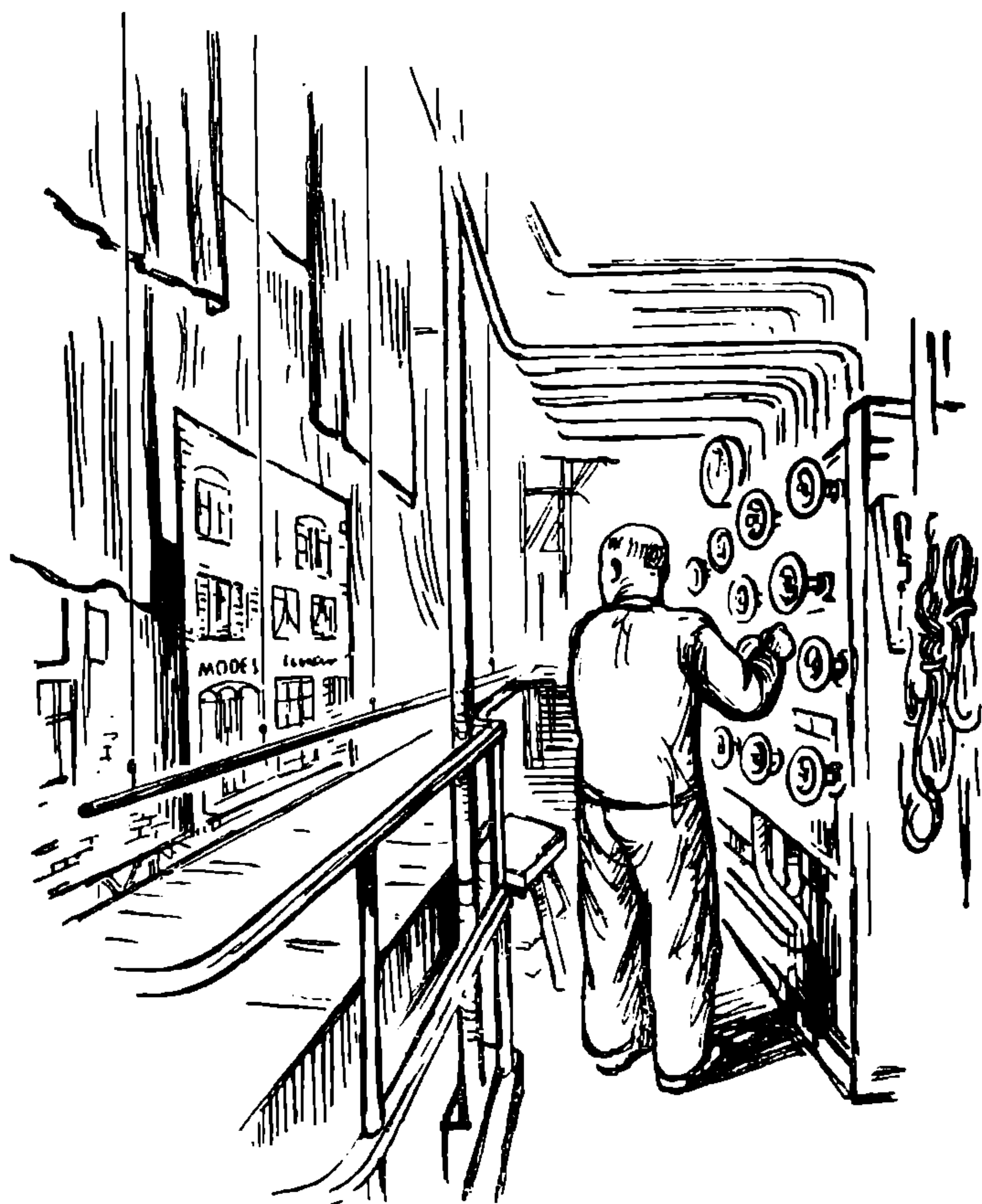
Schnürgalerie mit Handzügen

schaltet, nur einzelne Lampen brennen, die sogenannte Proben- und Arbeitsbeleuchtung. Jetzt stehen wir so, daß wir unten, an der Seite uns schräg gegenüber, den Bühnenrahmen erblicken. Das ist die rahmenartige Umfassung des Ausschnittes, durch den die Zuschauer von der anderen Seite her wie in einen „Guckkasten“ auf die Bühne schauen. Wir sind erstaunt, wie klein er von hier aus wirkt im Vergleich zu dem gewaltigen Bühnenraume. Und doch ist seine lichte Breite zwölf Meter und seine Höhe acht Meter. Wir erkennen auch die Fülle der Beleuchtungsvorrichtungen, mit denen er umgeben ist, und, etwas höher, da und dort noch weiter große Reihen von Beleuchtungs-

körpern, Scheinwerfern, Horizontlaternen, Wolkenprojektionsapparaten. Seitlich des Bühnenrahmens sehen wir etwas wie eine lange, dicke, weiße Wurst hängen. Das ist der Rundhorizont, eine riesige weiße Leinwand, die zum halbkreisförmigen Abschluß der Szene abgewickelt werden kann, und die dann, mit Himmelsfarben angeleuchtet oder mit projizierten Wolken dem Zuschauer die Illusion der Atmosphäre und des Himmels vorzaubert. Dieser Rundhorizont hat sehr viel dazu beigetragen, daß in modernen Stücken an Stelle der Kulissenbühne weitgehend die plastisch aufgebaute Bühne treten konnte.

An den Seitenteilen der Galerie fallen uns die vielen Hanf- und Drahtseile auf, die nach oben und unten führen. Das sind die Prospektzüge, mit denen nicht nur alle Prospekte bewegt werden, sondern auch Vorhänge, Schleier und alle Dekorationsteile, die von oben herabgelassen oder nach oben entfernt werden, zum Beispiel auch die Plafonds, die Zimmerdecken geschlossener Innenräume. Sie hängen dort so hoch, daß sie vom Zuschauerraum aus nicht gesehen werden und daß ein auf der Bühne ausbrechendes Feuer sie nicht gleich ergreifen kann. Die Seile verschwinden über uns in Schlitzern und runden Öffnungen und münden im Schnürboden. Dort sind sie über Rollen geführt und verankert und werden von dort aus durch die sogenannte Obermaschinenrie des Theaters bewegt.

Wir verlassen nun die Höhe, deren überragender Bau schon von außen jedes Theaters erkennen läßt, und wollen selbst einmal die Bretter betreten, die „die Welt bedeuten“. Es fährt zwar ein Personenfahrstuhl vom Schnürboden bis in die Räume der Unterbühne, aber seine Benutzung ist nur dem technischen Personal gestattet. Wir müssen also wieder durch die eiserne Tür zurück ins helle Treppenhaus und auf endlosen Stufen und Gängen den Weg nach unten suchen. Das hat für unseren Zweck seinen Vorzug; wir sehen manches, das wir sonst gar nicht bemerken würden. Die Bühne ist rings von Sicherheitsschleusen umgeben; das



Maschinenstand der hydraulisch betriebenen Maschinenzüge

sind kleine Räume zwischen Bühne, Betriebsräumen, Fluren und dem Zuschauerhaus. Sie haben auf beiden Seiten selbstschließende eiserne Türen und sollen das Ausbreiten von Bränden und Rauch verhindern. Aufsteigende Gase und Rauchschwaden werden vom oberen Teil des Bühnenhauses aufgenommen, in dem genügend Abzugsöffnungen vorhanden sind. Dem Löschen von Bränden dient eine oben eingebaute Regenanlage, ein System von

Wasserrohren mit Düsen und Brausen, aus denen ein dünner ausgebreiteter Regen über die ganze Bühnenfläche gesprüht werden kann.

Und nun stehen wir dort, wo wir so oft die Künstler spielen sehen. Es sind tatsächlich nur Bretter, wenn auch aus besonders dauerhaftem Holz, splitterfrei und gut geölt. Die Bühne ist leer. Die Bühnenarbeiter, die wir von oben sahen, sind zum größten Teil verschwunden. Die Aufbauten für die letzte Probe sind abgebaut, die Dekorationen für die Abendvorstellung aber noch nicht aufgebaut. Die Arbeitsbeleuchtung gestattet einen guten Überblick. Wir schauen nach oben, erkennen die Arbeitsgalerien, auf deren oberster wir vorhin standen, und in dämmernder Höhe den Schnürboden. Wir sehen die hängenden Prospekte, die vielen Dekorationsteile, auch die Beleuchtungskörper. Ein beängstigendes Gewirr! Welche Umsicht gehört dazu, während einer Vorstellung mit häufigem Szenenwechsel im richtigen Augenblicke die richtigen Seile zu bedienen!

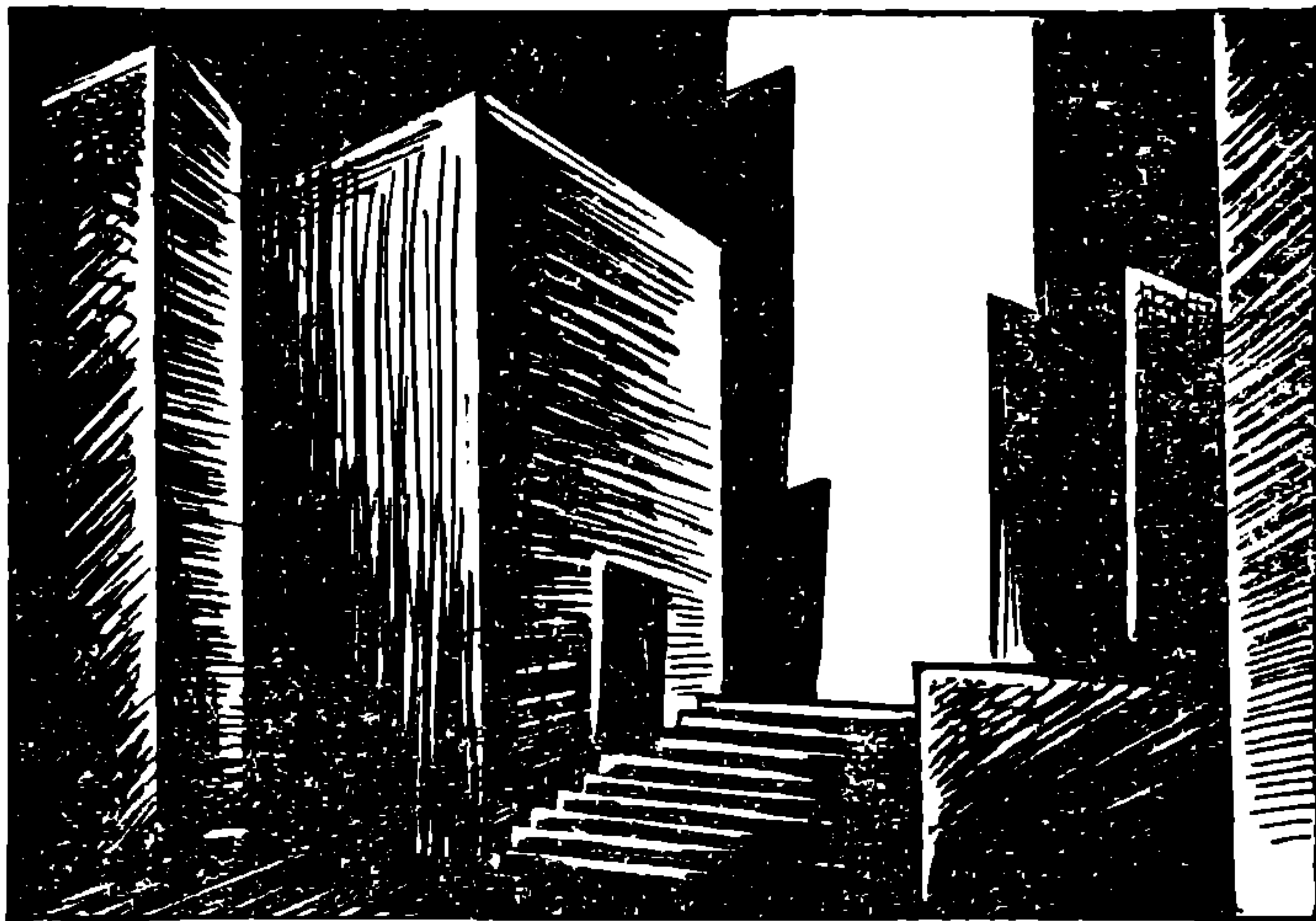
Die Bühne ist etwa vierundzwanzig Meter breit und achtundzwanzig Meter tief. Das sind 672 Quadratmeter Fläche. Ein hübsches Einfamilienhaus mit einem ansehnlichen Garten hätte darauf Platz. Und nach hinten setzt sich diese Bühne noch in die Hinterbühne und nach den Seiten in die beiden Seitenbühnen fort. Die Hinterbühne gebraucht man zur Erweiterung der Hauptbühne, etwa für Durchblicke in große Tiefen. Alle drei Nebenbühnen aber haben nicht die Höhe der Hauptbühne, sondern sind nur etwa zehn Meter hoch, und ihre Grundflächen sind zugleich niedrige Bühnenwagen. Sie liegen also etwas höher als die Grundfläche der Hauptbühne. Ganze Bühnenbilder werden darauf gebaut und brauchen bei Verwandlung nur auf die Hauptbühne gefahren zu werden. Und während eine Szene auf dem Hinterbühnenwagen spielt, kann auf einem Seitenbühnenwagen schon die nächste aufgebaut werden. Das Publikum hört davon nichts, denn Hinter- und Seitenbüh-

nen können von der Hauptbühne durch schalldämpfende Vorhänge getrennt werden. Werden die Neben Bühnen nicht für Szenen gebraucht, so dienen sie als Abstellräume für Dekorationsteile, Versatzstücke, Möbel und dergleichen.

An eine Seitenbühne schließen sich die großen Magazine für die Dekorationen an. Da sind Massen von Kulissen gestapelt. Auf Lagerkonsolen liegen gerollte Prospekte. In anderen Räumen werden die plastischen Bildteile aufbewahrt, wie Säulen, Häuserfronten mit Balkonen, plastische Bäume, Felsen, Brunnen, usw. Eine besondere Abteilung ist das Möbelmagazin, in dem nichts fehlt, was auf der Bühne gebraucht wird, sei es ein Küchenstuhl oder ein Königsthron, eine Holzpritsche oder ein Prunkbett.

Doch zurück zur Bühne! Wir gehen vor zum Bühnengerüst. Wenn wir nicht aufmerksam gemacht würden, würden wir vielleicht gar nicht merken, daß wir jetzt die Kreiskontur der Drehbühne, die ebenfalls die Entwicklung der Kulissenbühne zur plastischen Bühne sehr begünstigt hat, überschreiten und jetzt die rechteckigen Konturen von Versenkungen und verschiedenen eingelegten Klappen. Alles ist so genau in den Bühnenboden eingefügt, daß es den Aufbau der Dekorationen und das Spiel der Darsteller nicht stört. Die Drehbühne ist eine große, runde Scheibe, die um eine Mittelachse elektrisch bewegt wird. Für die Benutzung im Stück wird sie in Sektoren eingeteilt, von denen jeder ein Szenenbild aufnimmt. Ist eine Szene zu Ende gespielt, so wird der nächste Sektor lautlos nach vorn gedreht, und das Spiel geht weiter. Ein Nachteil der Drehbühne ist, daß die Spielfläche verhältnismäßig klein ist; der größte Vorteil ist der schnelle Szenenwechsel. Dabei sei der neuerdings wieder verwendeten Simultanbühne gedacht, die mehrere Spielfelder neben- und übereinander aufbaut. Die Versenkungen dienen dazu, Personen erscheinen oder verschwinden zu lassen. Sie werden durch die Untermaschinerie bewegt, so heißen alle maschi-

nellen Einrichtungen, die sich unter dem Bühnenboden befinden, und werden betrieben durch den Versenkungsmeister, der durch Lichtzeichen seine Anweisungen erhält. An den Seiten der Bühne fallen viele kleine Klappen auf. Hinter ihnen befinden sich Beleuchtungsanschlüsse für die beweglichen Scheinwerfer und anschließend für Wasser und Dampf.



Straßenbild auf einer plastischen Bühne im Jahre 1927

Wir treten vor an die Rampe, das ist die Grenzlinie zwischen Bühne und Zuschauerraum. Von hier erstrahlt während des Spieles Fußlicht. Wenn ein Schauspieler „im Rampenlichte“ steht, dann befindet er sich den Zuschauern gegenüber in der vordersten Linie und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich. Vor uns liegt der Zuschauerraum wie ein ungeheures schwarzes Loch, in das wir durch den Rahmen hinunterschauen. Der äußerste feste Bühnenrahmen, das ist der, den das Publikum sieht, gehört zur Architektur des Hauses, das heißt zum Bau, und ist ein Teil des Pro-

szeniums. Dahinter, vom Publikum her gesehen, befindet sich ein zweiter, beweglicher, der innere Bühnenrahmen, oft auch Portal genannt. Dieser innere Bühnenrahmen kann den Bühnenausschnitt für die Zuschauer verkleinern. Das kann erwünscht sein, wenn nach dem Bilde einer weiten Landschaft die folgende Szene in einem intimen Zimmer spielt. Er besteht aus zwei verschiebbaren Seiten-



Simultanbühne

teilen, den Türmen und der Brücke, die sie verbindet, und die hinaufgezogen und herabgelassen werden kann. Die drei Teile sind Eisenkonstruktionen, die nach dem Zuschauerraum zu mit Sperrholz verkleidet sind. Im Portal ist ein wesentlicher Teil der Beleuchtungsanlage untergebracht. Während der Haupt- und Generalproben und während der Vorstellungen hat außerdem in jedem Turme ein Feuerwehrmann seinen Platz. Es ist zwar heute verboten, auf der Bühne mit offenen Flammen zu arbeiten, und man projiziert Flammen mit dem Projektionsapparat oder befestigt gelbrote Seidentücher, die Flammenformen

haben, an Gitterrosten und bringt sie von unten durch Ventilatoren zum Flattern, bestrahlt sie mit gelbrotem Licht. Dampf, den man hinzufügt, erhöht den Eindruck. Für Herd- oder Lagerfeuer baut man zwischen Holz und Koks gefärbte Glühbirnen ein. Doch ist bei der immer noch vorhandenen Feuergefahr die Brandwache unerläßlich.

Ein paar Schritte nach dem Zuschauerraum zu bringen uns auf die Vorbühne, die für die Zuschauer sichtbar ist, auch wenn der Vorhang die eigentliche Bühne deckt. Sie hat noch eine ganz ansehnliche Größe, und das entspricht ihrer Bedeutung. Hier spielen sich im Schauspiel wie in Oper und Operette viele Szenen ab, während auf der Hauptbühne die Dekorationen gewechselt werden. Für die Dramen Shakespeares ist man sogar auf sie angewiesen. Ja, man könnte in ihr einen Rest der dekorationslosen englischen Bühne zur Zeit des großen Briten sehen. Mozarts „Zauberflöte“ rechnet mit ihr für Arien und kurze Zwischenspiele. Und in der Operette und modernen Revue findet sie reichliche Verwendung für Tanzeinlagen, Couplets und Zwischenspiele. Wir schreiten vor bis an den Rand und blicken in den Orchesterraum. Verlassen liegt er vor uns. Pulte und Stühle sind leer. Aber wir sehen, daß er sich weit unter die Vorbühne erstreckt. Er ist größer, als wir uns vorgestellt hatten, muß er doch bei der großen Oper siebzig Musikern und mehr Platz bieten.

Nun aber müssen wir zurück auf die Bühne, der eiserne Vorhang wird herabgelassen! Er soll stets geschlossen sein, wenn die Bühne außer Betrieb ist. Dieser eiserne Vorhang, eine Eisenkonstruktion, die mit Blech verkleidet und mit einer Berieselungsanlage versehen ist, die verhindern soll, daß er zum Glühen kommen kann, stellt zwischen Bühne und Zuschauerraum eine feuersichere Trennung her. Er wird elektrisch betrieben. Die Auslösung zum Niederfallen ist an mehreren Stellen im Hause möglich. Seitlich hat er eine selbstschließende Tür, durch die die Darsteller bei langanhaltendem Beifall sich noch dem Publikum zeigen

und ihm danken können. Hinter dem eisernen Vorhang sehen wir den Hauptvorhang von der Bühnenseite. Sie ist nicht so prächtig ausgestattet wie die Schauseite, die den Zuschauern zugewandt ist. Allen technischen Fortschritten zum Trotz wird der Vorhang immer noch mit der Hand gezogen; denn das Aufziehen und Schließen ist keine rein mechanische Arbeit, sondern muß sich oft in Tempo und Zeitpunkt nach den Erfordernissen des Spiels oder der Musik richten. Der Vorhangzieher, der seitlich am Bühnenrahmen seinen Platz hat, den er während der Vorstellung nicht verläßt, muß die szenischen Vorgänge kennen, sich einfühlen und bei Überraschungen, die selten ausbleiben, rasch und sicher handeln. Wir sehen von hier auch den Deckvorhang, den die Zuschauer nicht kennen. Er ist besonders dick gepolstert und fällt erst, wenn sich der Hauptvorhang geschlossen hat. Sein Zweck ist, bei Dekorationswechsel, beim Umbauen die Geräusche zu dämpfen, damit das Publikum nicht aus seinen Illusionen gerissen wird.

Die wohl komplizierteste technische Einrichtung des Theaters ist die Bühnenbeleuchtung. Um sie vollständig zu verstehen, müßten wir dafür ausgebildete Elektrotechniker sein. Das Gehirn der weitverzweigten Anlage ist die Beleuchtungszentrale im Beleuchtungsstande seitlich des beweglichen Bühnenrahmens auf einem drei Meter hohen Podeste, völlig mit Blech verkleidet. Wir sehen von unten nur den Ausguck, von dem aus die ganze Bühne überblickt werden kann. Jetzt steigen wir die eiserne Treppe hinauf und treten durch eine eiserne Tür ein. Es geht sehr eng zu, und während einer Vorstellung, wenn der Beleuchtungsinspektor hier mit seinen Gehilfen arbeitet, wird kein Gast eingelassen. Wir schieben uns hindurch zwischen Schalttafeln für die Haupt- und Verteilungsschalter und zwischen Tafeln mit den Sicherungen für die Bühnenstromkreise, auch für die Arbeitsbeleuchtung. Den größten Raum beansprucht das Bühnenstellwerk. Ihm gilt unser

größtes Interesse; denn mit ihm wird die ganze Bühnenbeleuchtung ein- und ausgeschaltet und vor allem reguliert. Der Vorteil der modernen elektrischen Bühnenbeleuchtung im Gegensatz zum Kerzen-, Petroleum- und Gaslampenlicht besteht ja darin, daß alle Lichtstimmungen mit tausendfachen Helligkeits- und Farbübergängen nachgeahmt werden können, so wie sie sich in der Natur darbieten. Jeder Scheinwerfer und jede Bogenlampe der auf der Bühne und im Zuschauerraum verteilten unzähligen Beleuchtungskörper hat in diesem Apparate, der die eine Seite des Beleuchtungsstandes ganz ausfüllt, eine drehbare Scheibe mit einer Skala, mit deren Hilfe seine Helligkeit genauso eingestellt werden kann, wie sie sein soll. Das wird auf der Beleuchtungsprobe eines neuen Stückes ausprobiert und genau schriftlich festgelegt. Durch Drehen der Scheiben können alle Übergänge von Hell zu Dunkel und umgekehrt hervorgerufen werden. Außerdem können die Scheiben alle oder zum Teil gekoppelt werden, und der Beleuchtungsinspektor spielt auf diesem Instrumente wie auf einer Lichtorgel. Auch die Stellwerke für die Farbscheiben der Beleuchtungsgeräte befinden sich auf dem Beleuchtungsstande. Die Farbstimmungen sind ja ebenso wichtig wie die Helligkeitsgrade, und auch sie werden von hier aus ferngesteuert. Hier oben ist auch die Anlage für elektroakustische Übertragungen von Schallplatten oder Magnetophonband, von Geräuschen, wie Glockenläuten, Autohupen, Volksgemurmel, aber auch Musik aller Art durch Verstärker und Lautsprecher. Der Beleuchtungsinspektor verdunkelt zu Beginn der Vorstellung den Zuschauerraum und erhellt ihn wieder langsam nach dem Fallen des Vorhanges. Ein unauffälliges Guckloch ermöglicht ihm, die Beleuchtungskörper dort zu kontrollieren. Jetzt verlassen wir den Beleuchtungsstand, mit dem auch die überall angebrachten Anschlußdosen verbunden sind, die uns vorhin auffielen, und entdecken die Beleuchtungsbrücke, einen Laufsteg auf dem bewegbaren

Querteil des inneren Bühnenaufbaus. In mehreren Reihen stehen dort Scheinwerfer mit Farbscheiben. Sie beleuchten die Spielfläche, das heißt den Teil der Bühne, auf dem gespielt wird, und den man freilich außerdem noch senkrecht von oben anstrahlt. Von der Brücke aus werden die „Verfolgungs“-Scheinwerfer bedient, die den Darstellern bei ihren Gängen über die Bühne folgen, sie „verfolgen“, und damit einzelne Darsteller auf dunkler Szene oder Tänzer herausheben. Wir sehen die Beleuchtung für den Rundhorizont, die obere, die aus vielen Reihen von Horizontleuchten besteht, daneben Wolken-Projektionsapparate und die untere, die aus niedrigen Kästen ganz unten am Horizonte strahlt und zum Beispiel schönsten Morgenrot erzeugen kann. Daneben finden sich hinter den Kulissen eine ganze Masse transportabler Scheinwerfer, die zum Beispiel die Sonne durch ein Fenster scheinen lassen, und Bühnenbild-Projektionsapparate. Was wird heute nicht alles projiziert! Ganze Landschaften erscheinen auf dem Rundhorizonte. Blitze werden projiziert mit einer Bogenlampe, vor der sich rasch wechselnde Blenden mit ausgestanzten Zick-Zack-Formen befinden, die sich beim Aufleuchten der Lampe als Blitze auf dem Rundhorizonte abbilden. Daneben gibt es die vom Photographieren her bekannten Vakublitz, Magnesiafolien in geschlossenen Glühbirnen, die durch elektrische Fernzündung ausgelöst werden. Wetterleuchten wird dadurch erzeugt, daß man zur Erzielung eines sehr grellen Lichtschein mit Überspannung etwas grünlich gefärbte Glühlampen kurz aufleuchten läßt. Schnee wird projiziert mit Hilfe einer beweglichen Schneeflockenscheibe oder eines Filmstreifens, wenn man nicht vorzieht, Papierschnitzel vom Schnürboden herabstreuen zu lassen. Das Meer oder andere bewegte Wasserflächen werden heute nur noch auf den Rundhorizont oder auf einen Schleiertorhang projiziert. Früher hatte man lange, hintereinander angeordnete Versatzstücke, die mit Wellen bemalt und wie Pendel leicht

schwingend hin und her bewegt wurden, oder horizontal hintereinander liegende Balken, die mit Wellenformen umgeben und bemalt waren und gedreht wurden. Wir erinnern uns dabei des Barocktheaters. Feuerschein wird durch rot-gelb aufleuchtende Scheinwerfer erzeugt. Auch Flammen, von deren plastischer Darstellung schon gesprochen wurde, können projiziert werden mit Hilfe von Flammen-Filmstreifen oder von beweglichen, flammenartig bemalten Prismen, deren Wirkungen durch Bühnendampf unterstützt wird. Projiziert werden schließlich auch Geistererscheinungen. Man denke an Märchenspiele und Zauberstücke, aber auch an Goethes „Faust“. Meist erscheint der Geist in blaßgrünem Licht. Soll er in Person dargestellt werden, so wird der Schauspieler hinter einem Schleier von Wasserdampf sichtbar. Er kann auch hinter einem schleierartigen Gewebe stehen. Dann ist er unsichtbar, solange dies nur von vorn angeleuchtet wird. Erst wenn er selbst angestrahlt und das Licht von vorn langsam weggenommen wird, erscheint er. Auch Leuchtfarben, wie wir sie von unseren nächtlich leuchtenden Weckern kennen, werden angewendet. Das Kostüm des Darstellers wird damit so behandelt, daß die imprägnierten Stellen erst nach Einsetzen der Erregerlampen aufschimmern und dann zum Beispiel ein Knochengerippe auf schwarzem Grunde erscheinen lassen. Ein Teil der Beleuchtungskörper ist im Zuschauerraum eingebaut, über dem Kronleuchter und seitlich in den Verkleidungen des ersten Ranges. Sie beleuchten vor allem die Vorbühne.

Der Text eines Stückes verlangt gelegentlich das Auftreten von Tieren auf der Bühne. Lebende Tiere vermeidet man heute, so viel es geht. Doch reitet auf mancher Bühne im „Wilhelm Tell“ Geßler auf dem Pferde in die Szene, das Roß Grane in der „Götterdämmerung“ möchte man gern sehen, und die Gänse in den „Königskindern“ sind immer echt. Aber es werden auch Darsteller in Tierkostüme gesteckt und treten etwa als Bären, Löwen oder

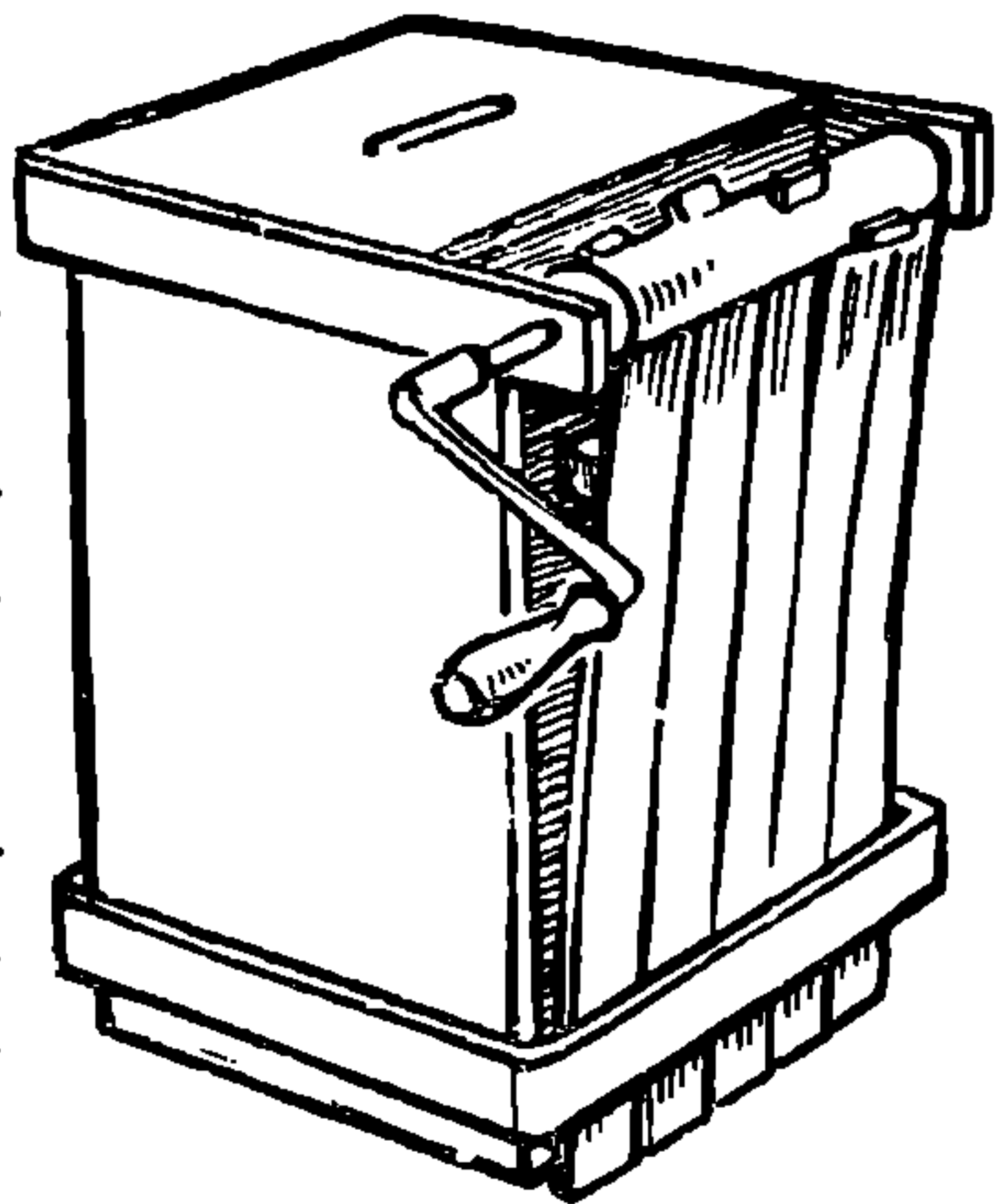
Meerkatzen auf, oder ein Tänzer führt als Kuh oder Esel einen rhythmischen Tanz auf, um eine komische Wirkung zu erzielen. Natürlich verwendet man auch ausgestopfte Tiere, und schließlich gibt es noch die kaschierten Tiere. Sie haben oft sehr ins einzelne gegliederte Einrichtungen, mit denen sie bewegt werden. Ein solches Tier sehen wir in dem Drachen der Wagnerschen Siegfriedoper.

Bei unserem Hin- und Hergehen auf der Bühne sind wir unter dem Portale nahezu an der Mitte der Rampe wiederholt an einem kleinen, kastenartigen Aufsätze vorübergegangen. Nach der Bühne zu hat er eine Öffnung. Wir kauern nieder, schauen hinein und sehen ein kleines Pult mit einer abgeblendeten Leselampe, daneben einige Signalknöpfe für Lichtzeichen zum Beleuchter und zum Vorhangzieher. Etwas weiter unten im Dunkeln entdecken wir den zum Pult gehörenden Sitz. Wir blicken in den von der Unterbühne aus zugänglichen Souffleurkasten, den engen Arbeitsplatz des Souffleurs oder der Souffleuse. Wird einmal ein glatter, ungebrochener Bühnenboden verlangt, zum Beispiel bei Tanzvorstellungen, so wird das über den Boden ragende Oberteil versenkt. Ein guter Souffleur oder meistens eine gute Souffleuse trägt viel zum Gelingen einer Aufführung bei, wenn es natürlich auch nicht so ist, daß, wie manche glauben, der Schauspieler überhaupt nicht zu lernen brauche und nur nachspreche, was ihm vorgesagt wird. Aber es ist für jeden eine Beruhigung, zu wissen, daß Hilfe da ist, wenn das Gedächtnis versagt. Anstrengender und aufreibender ist die Arbeit des Soufflierens auf den Proben, wenn Szenen immer und immer wiederholt werden und die Darsteller noch nicht recht textsicher sind. Es gehört sehr feines Fingerspitzengefühl dazu, im richtigen Moment einzuwirken, ohne zu stören — und sprechtechnisches Können, im Flüsterton zu reden und doch genau verstanden zu werden. Der Beruf ist schwer; er steht auf der Grenze zwischen Handwerker und Künstler.

DER INSPIZIENT UND SEINE AUFGABEN

Seitlich vorn unter dem Beleuchtungsstande hat das Inspizientenpult seinen Platz. Die Pultform gestattet dem Inspizienten, bequem im Textbuch oder Klavierauszug mitzulesen. Vor sich hat er eine riesige Tafel mit Schalteranlagen für Klingelzeichen und Lichtsignale. Wir zählen allein fast sechzig Klingelknöpfe! Weiter finden sich eine Mikrophon- und Lautsprecheranlage, Telefonapparate, eine Uhr, ein Taktanzeiger, Signal- und Meldegeräte und Schalter zum Auslösen von Geräuschmaschinen, die außer den schon erwähnten elektroakustischen Übertragungsmöglichkeiten vom Beleuchtungsstande aus zur Verfügung stehen. Auch ein großer Gong hängt bereit für den Fall, daß die Aufführung mit einem Gongschlag beginnen soll. Der Platz des Inspizienten ist eine Art Kommandostand. Von hier aus leitet er den glatten Ablauf der Vorstellung, lenkt und ruft er alle Beteiligten. Er stellt das zur Pflicht mahnende Gewissen dar. Auf den Proben erhält er vom Spielleiter alle Angaben, die er braucht, trägt sie in das Inspizientenbuch ein und übernimmt damit die Verantwortung dafür, daß sie im richtigen Augenblick befolgt werden. Lange vor der Vorstellung ist er auf der Bühne und kontrolliert, ob die Dekoration richtig aufgebaut ist und ob alle für den Ablauf der Vorstellung nötigen Einrichtungen gebrauchsfertig zur Stelle sind. Er gibt die Glockenzeichen für das Publikum, die Klingelzeichen für die Darsteller in den Garderoben, gibt dem Beleuchter das Zeichen zum Verdunkeln des Zuschauerraumes, dem Kapellmeister zum Beginn der Musik, dem Vorhangzieher zum Öffnen und Schließen des Vorhanges. Er kontrolliert, ob die Darsteller rechtzeitig an ihrem Platze sind, und mahnt sie, wenn nötig, zu ihrem Stichwort auf die Szene. Er ist verantwortlich für die fast unermesslich vielen Geräusche auf und hinter der Szene, Volksgemurmel, Glockenläuten, Pferdegetrappel, Autohupen, Hundegebell, Vogel-

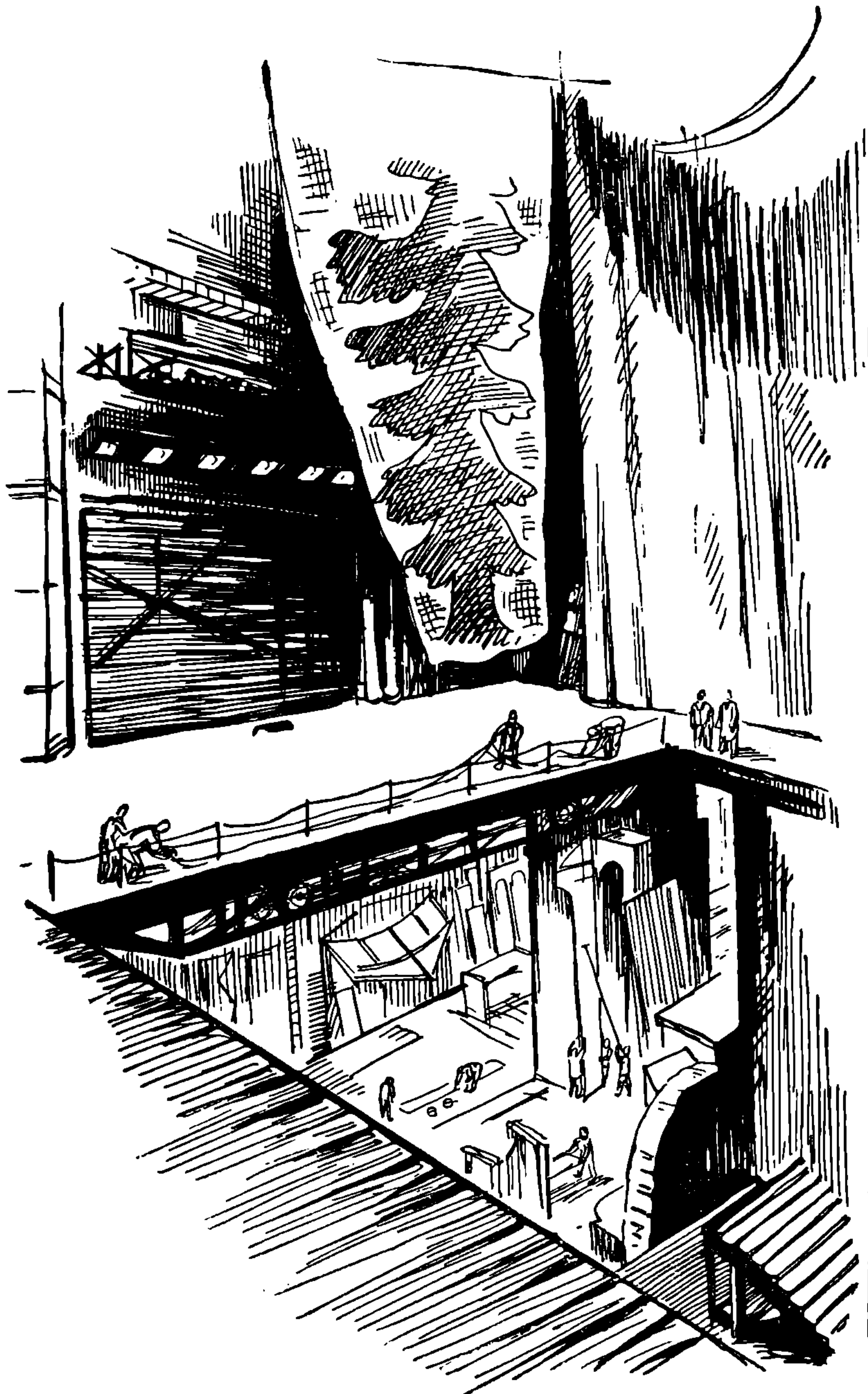
gezwitscher und Schlittengeläute, Schüsse und Explosionen. Nicht wenige Inspizienten haben sich zu genialen Tierstimmen-Imitatoren entwickelt. Pferdegetrappel wird ausgezeichnet nachgeahmt durch Zusammenschlagen zweier Kokosnußschalen. Neben einfachen Hilfsmitteln gibt es aber auch Maschinen für Geräusche, wie etwa neben den schon bekannten die Krachmaschine. Das ist ein



Krachmaschine

hölzernes Gerät, das mit der Hand betrieben wird und an jeden gewünschten Ort getragen werden kann. Es besteht aus einer Welle mit verzahntem Holzrade. Beim Drehen der Welle schnappen von Zahn zu Zahn Sperrholzplatten ein und geben verschiedene Geräusche je nach ihrer Größe, nach der Spannung und nach der Geschwindigkeit, mit der gedreht wird. Die Zuschauer hören dann daraus Straßenlärm, das Einschlagen von Türen, usw. Der Inspizient behält dauernd die Fühlung mit allen Bühnentechnikern und Beleuchtern. Er gibt die Zeichen für das Bedienen der Versenkungen, der Schleiervorhänge; er ist der Herr über alle Naturgewalten, über Blitz, Donner und Regen. Er vermittelt die harmonische Zusammenarbeit zwischen künstlerischem und technischem Apparat. Von seinem Geschick und seiner Zuverlässigkeit hängt wesentlich der reibungslose Ablauf einer Vorstellung ab.

Und nun sehen wir uns zum Schluß noch kurz auf der Unterbühne um. Nicht weit vom Inspizientenpult führt eine schmale Eisentreppe hinunter in den Raum, aus dem zuweilen die Geister erscheinen. Hier unten ist es ziemlich dunkel. Nur das für die nötigen Arbeiten eben erforderliche Licht brennt. Wir sehen die isolierten Zuleitungs-



Bühnenraum mit Blick in die Unterbühne

rohre, die den Bühnendampf nach oben führen. Er wird sehr oft gebraucht und in einer eigens dafür eingebauten Heizanlage mit einem Wasserkessel unter Überdruck erzeugt. Auf der Bühne sind rechts und links Schlauchverschraubungen angebracht. Hier werden Schläuche angeschlossen, die zu den Dampfkästen führen, welche durch Versatzstücke gedeckt oder in Dekorationen eingebaut, dort angebracht werden, wo sie nötig sind. Und aus ihnen strömt dann durch Düsenrohre der Wasserdampf als „Rauch“ in breitem Schleier aus. Gelegentlich wird aber auch noch mit Hilfe von Ammoniak, Salzsäure und Wasser in besonderen Apparaten chemischer Dampf erzeugt. Durch ein für Laien völlig unverständliches Gewirr von Eisenkonstruktionen winden wir uns hindurch und lassen uns sagen, daß diese größtenteils den Versenkungen dienen, die ja nichts anderes sind als Fahrstühle, nur ohne das Gehäuse, das wir an Fahrstühlen kennen. Der Versenkungsschieber im Bühnenboden wird nach der Seite weggezogen. Auf einer kleinen rechteckigen Holzplatte, die sich oben genau in den Bühnenboden einfügt, kann der Darsteller „in der Versenkung verschwinden“, oder „aus der Versenkung emporsteigen“. Die Versenkungsräume können auch als offene Schächte Verwendung finden. Dann können die Schauspieler darin auf Leitern oder Treppen auf- und absteigen, zum Beispiel, wenn ein Brunnen gebraucht wird. So ist es in der „Versunkenen Glocke“. Nebenbei erfahren wir, daß überhaupt der ganze Bühnenboden, auf dem wir eben noch so sicher standen, eine seltsame, fast etwas unheimliche Angelegenheit ist. Er kann in einzelnen Abschnitten, den sogenannten Plateauversenkungen, gehoben und gesenkt, ja sogar schräg gestellt werden. Völlig lautlos und sekundenschnell geht es mit hydraulischem Antrieb vor sich. Das erspart unter Umständen kostspielige und mühselige Aufbauten mit vielen Podesten. Uns gruselt freilich ein wenig, wenn wir uns vorstellen, das Einfamilienhaus im Garten, durch das wir uns die Flächengröße der

Bühne veranschaulichten, hätte wirklich darauf gestanden. Die Unmenge der Konstruktionsteile, die wir im Raume der Unterbühne sehen, waren bis zum Jahre 1880 aus Holz. Von da an wurden sie wegen der größeren Feuersicherheit aus Eisen hergestellt. Die Feuersgefahr ist in einem Theater groß, und da bei einem Theaterbrand fast stets die Gefahr einer kopflosen Panik kaum zu vermeiden und darum oft der Verlust an Menschenleben groß ist, begegnet man ihr mit allen Mitteln und auf jede Weise. Überall sehen wir Sicherheitsschleusen, feuerhemmende Türen, Rauchklappen, Hydranten, Feuermelder, Feuerwehrleitern, Feuerschläuche, Handfeuerlöcher, Notausgänge, und das gesamte Theater steht unter dauernder Überwachung und Kontrolle der Feuerwehr.

Es war ein langer Weg, der uns vom einfachen Thespiskarren über die Marmortheater der Antike und die Brettergerüste der mittelalterlichen Komödianten bis zu unserm großen, modernen, festen Theaterbau, und von den einfachsten Hilfsmitteln zu unsern Einrichtungen höchst entwickelter Techniken geführt hat. Aber auch heute kann der Darsteller nichts Höheres geben als höchstes und reinstes Menschentum. Dahin wirkt er mit der Kunst seiner Sprache, mit der Eindringlichkeit seiner Gesten und seines Spieles. Und dazu sollen ihm alle Einrichtungen des Theaters vor und hinter dem Vorhang Hilfsmittel sein, dazu soll er sich ihrer Fülle bedienen:

„Drum schonet mir an diesem Tag
Prospekte nicht, und nicht Maschinen!
Gebraucht das groß' und kleine Himmelslicht,
Die Sterne dürfet ihr verschwenden;
An Wasser, Feuer, Felsenwänden,
An Tier und Vögeln fehlt es nicht.
So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!“

Goethes Faust, Vorspiel auf dem Theater

WIR LERNTEN KENNEN

Bei Stichwörtern, deren Bedeutung klar ist oder sich aus dem Zusammenhang ergibt, wird nur auf den Text verwiesen

Absolutismus	eine Regierungsform, bei der die Macht des Herrschers nicht durch eine Verfassung beschränkt ist	53
Ackermann,	Konrad Ernst, 1712—1771	48, 50, 53
Akt	(lat.) im Drama ein größerer Abschnitt, der wieder aus Szenen besteht. Kurze Dramen, die sich nur in Szenen gliedern, heißen Einakter	11
akustisch	(griech.) alles, was den Schall betrifft, seine Erzeugung, seine Aufnahme durch das Ohr	104
Amphitheater	(griech.) Rundtheater, dessen Zuschauerplätze treppenförmig aufsteigen	15, 33
Antike	(lat.) Altertum, besonders das griechisch-römische Altertum	17
Anzengruber,	Ludwig, 1839—1889	65
Aristophanes	geb. um 450, gest. um 380 v. u. Z.	15
Äschylos	525—456 v. u. Z.	17
Atelier	(franz.) spr. ateljé, Werkstatt, besonders künstlerische Werkstatt	83
Ausstattungsleiter	Bühnenbildner genannt, oberster Leiter aller Werkstätten	83
Ballett	Tanzgruppe und Tanzvorführung	72, 77
Bariton	(ital.) Stimme zwischen Tenor und Baß, auch Träger dieser Stimme	77
lyrischer Bariton	weicher, gefühlvoller Bariton	77
Barock	der Stil, der die strenge Gebundenheit der Renaissance in bewegte, malerische Formen auflöste	42, 106
Beleuchter, Beleuchtungsinspektor		83, 103 ff.
Beleuchtungsstand		103
Beleuchtungsbrücke		104, 105
Berlin	Deutsches Theater	63, 65
Berlin	Freie Bühne	64

Berlin	Kammerspiele	65
Berlin	Kleines Theater	65
Berlin	Neues Theater	65
Bernhardt (Bernard), Sarah, 1844—1923		63
Blitzdarstellung		22, 105
Blitzturm		22
Blumensteg		13
bombastisch	(lat.) hochtönend, schwülstig	47
Bonvivant	(franz.) spr. bongwiwáng, der Gutlebende; Schauspieler, der die gesellschaftlich gewandten, humorvollen, das Leben genießenden Männer darstellt	79
Bramante	1444—1514	35, 42
Buffo	(ital.) Sänger der komischen Rollen in Oper und Operette	77
Bühne		98 ff.
Bühnenbild	die Gesamtheit der Dekorationen einer Szene	13, 83
Bühnenbildner	s. Ausstattungsleiter!	83
Bühnendampf		100, 106, 111
Bühnenrahmen		95, 100, 101
Bühnenwagen		21, 98
Burleske	(ital.) Posse, Schnurre, die dramatische Form des naiven, volkstümlichen Humors	31
Charakterstück	Schauspiel, in dem menschliche Eigenart dargestellt werden soll	11
Charge	(franz.) spr. schárschö, eine scharf, oft übertrieben charakterisierte Rolle, auch nur Bezeichnung für Nebenrollen	79
Chinesisches Theater		10
Chor	im griechischen Theater	12
Claque	(franz.) spr. klack	23
Coquelin	spr. kockeläng, d. Ältere 1841 bis 1909	63
Corneille,	Pierre, spr. kornáj piär 1606 bis 1684	36, 42
Deklamation	(lat.) der kunstgerechte Vortrag von Dichtungen	20, 47
Dekoration	(lat.) Schmuck, alles, was zur Ausstattung der Bühne gehört	10

Delitzsch,	Franz, 1813—1890	15
Devrient,	Ludwig, 1784—1832	52, 59
Devrient,	Eduard, 1801—1877	59
Deutscher Bühnenverein		62
Deus ex machina	(lat.) Gott aus der Maschine	22
Dialekt	(griech.) Mundart	57
Dialog	(griech.) Zwiegespräch, auch Unterredung zwischen mehreren Personen	60
Dingelstedt,	Franz, 1814—1881	55
Dionysos	(griech.) Gott, der Sorglosigkeit, Lebensfreude verbreitet und Gesundheit verleiht	17
Drama	(griech.) Handlung, Plur. Dramen, der zusammenfassende Ausdruck für Trauerspiel, Lustspiel und Schauspiel	11, 15
Dramaturg	(griech.) ist am Theater für neue eingehende Dramen zuerst zuständig	55, 74
Drehbühne		66, 99
Duse,	Eleonora, 1859—1924	63
Düse	(tschech.) verengte Mündung von Rohren	94, 111
Düsseldorf	Stadttheater	58
Einschlagkasten		93
Eiserner Vorhang		102
Ekhof,	Konrad, 1720—1778	48
elektroakustisch	(griech.) die Übertragung von Worten und Tönen durch elektrische Apparate	104
Emporenbühne		30
Engagement	spr. angaschmang, die vertragliche Verpflichtung eines Künstlers an ein Kunstinstitut	56, 63, 73
Englisches Theater	zur Zeit Shakespeares	36 ff.
Ensemble	(franz.) spr. angßángbl, zusammen; die Gesamtheit der an einem Theater engagierten Künstler und deren künstlerische Einheit als Spielkörper	49, 56, 57, 58 67
Euripides	480—406 v. u. Z.	17

Farce	(franz.) spr. fárßö, s. Burleske!	30
Fastnachtspiel		32
Feudalismus	(lat.) die Staatsform, in der jeder in stufenmäßiger Gliederung seinen Besitz als Lehen von einem Höheren empfängt und von diesem abhängig ist	11
Feuerschutz	96, 97, 101, 102, 112	
Figurine	(franz.) klein gezeichnetes Kostümmodell	87
Film		56, 70
Fisteltöne	(lat.) sehr hohe Töne, kommen zustande, wenn nicht Brust- und Bauchhöhle den Schall verstärken, sondern die Höhlungen über dem Kehlkopf	63
Florett	(franz.) Stoßwaffe mit gerader, vierkantiger Klinge	88
Flugmaschine		22, 92
Folz,	Hans, gest. 1515	32
Freilichttheater, -bühne		14, 69
Fundus	(lat.) das geschlossen aufbewahrte, bewegliche Theatergut. Dekorationen, Kostüme usw.	56, 85
Gage	(franz.) spr. gáschö, Gehalt darstellender Künstler	41, 46
Galanterie	(franz.) Bezeichnung für höfliches, achtungsvolles Benehmen gegen die Frauen	47, 88
Garderobe	(franz.) Raum, in dem sich Bühnenkünstler umkleiden	81
Garderobier, Garderobière	(franz.) spr. gardrobié, gardrobiähr, Helfer beim Aus- und Ankleiden, „Ankleider“ genannt	81
Gaudium	(lat.) Freude	49
Gaukler	umherziehende Leute, die niedere Unterhaltungskünste üben, Taschenspieler u. ä.	23
Generalintendant	s. Intendant!	74
Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen		62
Georg II. von Meiningen, 1826—1914		60
Geräusche		104, 108

Geräuschmaschinen		109
Geste	(lat.) Gebärde als Ausdruck innerer Einstellung, eines seelischen Vorgangs	47, 112
Gladiatoren	(lat.) Schwerträger, bei den Römern Fechter, die zur Belustigung des Volkes in öffentlichen Schaustellungen miteinander auf Leben und Tod kämpften	23
Goethe,	Johann Wolfgang von, 1749 bis 1832	50, 51, 52
Gong	(javanisch) tellerförmige Metallscheibe, die mit einem Schlegel angeschlagen wird	106
Gotha	Hoftheater	50
Gottsched,	Johann Christoph, 1700—1766	46
Griechisches Theater		17 ff.
grotesk	(ital.) Bezeichnung für phantastisch Verzerrtes, Absonderliches	50
Hamburg	Nationaltheater	49
Handwerkertheater		32
Hans Wurst,	dann Hanswurst	28, 40, 46
Harlekin,	der italienische Nebenbuhler des deutschen Hanswurstes	46, 47, 72
Hauptmann,	Gerhart, 1862—1946	64, 65
Haupt- und Staatsaktion		40, 47
Heidelberg	Freilichttheater	70
Hellebarde	Helmbarte, Helmbeil, mittelalterliche Stoß- und Schlagwaffe	88
Histrio, Histrione	etruskisches Lehnwort, mit dem die Römer einen Schauspieler bezeichneten	23
Honorar	(lat.) Bezeichnung für die Bezahlung der Leistungen nicht angestellter Kulturschaffender	23
Humanismus	(lat.) die wissenschaftliche Richtung der Renaissance, welche sich gegen die mittelalterliche Scholastik wendete und durch das Studium der Literatur der Griechen und Römer zu einer allge-	

	mein menschlichen Bildung führen wollte	31
hydraulisch	(griech.) durch Wasserkraft betrieben	111
Ibsen,	Henrik, 1828—1906	63, 64
Iffland,	August Wilhelm, 1759—1814	52, 54
Illusion	(lat.) Täuschung, Einbildung	9
Imam	(arab.) Inhaber der höchsten weltlichen und kirchlichen Macht im muhammedanischen Staate	15
Imitator	(lat.) Nachahmer	109
Immermann,	Karl, 1796—1840	58
Impressionistisches Theater		
Impressionismus	(lat.) Eindruckskunst, in der Malerei ein Stil im letzten Viertel des 19. Jh.s	63
Improvisation	(lat.) eine Darbietung ohne Vorbereitung	39, 74
Indisches Theater		14
Inspizient	(lat.) der Hineinblickende, Durchschauende	108
Instanz	(lat.) die Stelle, die eine Angelegenheit weiter untersucht	54
Intendant	(neulat.) Leiter eines öffentlichen Instituts	73
Intrige	(franz.) Gemeinheit, die im Ränkespinnen besteht, mit dem Zweck, anderen zu schaden und sich zu nützen	51
Inventarisierung	(lat.) Niederschrift des Inventars eines Besitzes im einzelnen	88
Japanisches Theater		11
Javanisches Theater		14
Jesuiten	Gesellschaft Jesu, gegründet 1534, Orden der römisch-katholischen Kirche	35
Jüdisches Theater		15
Kabuki	japanisches Volkstheater	13
Kainz,	Josef, 1858—1910	63
Kalif	Nachfolger Muhammeds	15

Kartell	(franz.) Vertrag, vor allem politischer oder wirtschaftlicher Art	62
Kascheur	(franz.) spr. kaschör, Bildner, Plastiker, der durch Formen und Übereinanderkleben möglichst leichter Materialien körperliche Gegenstände für die Bühne herstellt	82, 88, 107
Kassel	Ottonium	33
klassisch	(lat.) Ausdruck für alles Mustergültige in Kunst und Literatur	14, 46
Koch,	Gottfried Heinrich, 1703—1775	48
Kolumbine	(ital.) heitere, tanzende Pantomimenfigur	72
Komik	(griech.) die Kunst, bei der Darstellung mit Humor, Witz, auch Spott zum Lachen zu reizen	77
Komödie	(griech.) Lustspiel, auch die Bezeichnung für Drama überhaupt	19, 33, 42, 65
Komödiant	Schauspieler	39
Komparse	(ital.) stumme Person auf der Bühne, die — im Gegensatz zum Statisten (s. dort) — nur als Mehrheit, Komparserie auftritt	61
Kontrakt	(lat.) Rechtsvertrag, auch die Urkunde, die ihn enthält	62
Konversation	(franz.) gesellige Unterredung, Gespräch	80
Kopenhagen	Pantomimisches Theater	72
Korrepetitor	(neulat.) Mit-Wiederholer, der durch Wiederholen mit dem Künstler einpaukt	76
Kostümbildner		83
Kothurn	(griech.)	19
Krachmaschine		109
Kulissen	(franz.) in Abständen aufgestellte oder aufgehängte flache, verschiebbare Seitenwände	10, 34, 43
Kultur	(lat.) Pflege des Geisteslebens auf allen seinen Gebieten und die Gesamtheit der geschaffenen geistigen Werte	9
Küstner,	Theodor, 1784—1864	62

Kyogen	Art der japanischen Schauspielkunst	11
Labyrinth	(griech.) Gebäude mit vielen Räumen und wenigen Ausgängen, in dem sich der Fremde leicht verirren kann	74
Laie	(griech.) jeder Mensch dem Beruf und der Tätigkeit gegenüber, die er nicht auszuüben versteht	15, 81
Laube,	Heinrich, 1806—1884	55
Lauchstedt	Theater	57
Lessing,	Gotthold Ephraim, 1729—1781	46, 49, 51
Liturgie	(griech.) die Reihenfolge der gottesdienstlichen Handlungen	25
Loge	(franz.) spr. lösche, kleiner, vom übrigen Zuschauerraum durch Seitenwände und Brüstung abgetrennter Raum	43
London	Theater zur Zeit Shakespeares	36 ff.
Lorenzo de Medici	spr. médidschi, 1448—1492	36
Magister	(lat.) Meister, Lehrer, später Gelehrtentitel, der für gewisse Wissensgebiete an Stelle des Dokortitels bis ins 19. Jh. üblich war	41
Magnetophon	(griech.) Gerät, durch das — in Verbindung mit elektro-akustischen Anlagen — Töne und Sprache übertragen werden	104
maître de plaisir	(franz.) spr. mähtr dö pläsihr, Anordner geselliger Vergnügen	54
Manier	(franz.) Art und Weise, in der Kunst eine unnatürliche, zur Schablone gewordene Darstellungsweise	64
Mannheim	Theater	54
Marceau,	Marcel, spr. marßó marßál	72
Maske	(lat.) entweder die künstliche Nachbildung eines Gesichtes oder die mit Hilfe von Schminke, Haar usw. bewirkte Anpassung	

	des Gesichtes eines Schauspielers an seine Rolle	11, 12, 19, 21, 23, 29, 32, 82
Maskenbildner		12, 82
Mastix	(griech.) das Harz einer im Mittelmeergebiet vorkommenden Pflanze	82
Meiningen	Hoftheater	59
Meistersinger	und ihre Bühne	33
Mime	(griech.) Schauspieler	24
Mimik	(griech.) Kunst, durch Mienen und Gebärden Zustände und Vor- gänge des Seelenlebens auszu- drücken	24
Mittelalterliches Theater		25
Molière,	spr. moliär, eigentlich Jean-Bap- tiste Poquelin, spr. schang baptist poköläng, 1622—1673	36, 42
Monolog	(griech.) Selbstgespräch	24, 30
Moralitäten	(lat.) im Mittelalter Schauspiele, die nicht Erzählungen der Bibel oder der Heiligenlegenden behan- delten, sondern Sittenlehren an erfundenen Beispielen veran- schaulichten	28
Morgenstern	eine mittelalterliche Schlagwaffe in Form einer langen Keule mit eisernen Spitzen	88
Moskau	Künstlertheater	67
Muskete	(lat. über ital.) große, ursprüng- lich schwere Handfeuerwaffe	88
Mysterien	(griech.) im Mittelalter die Schauspiele religiösen Inhaltes	26
Mythos	(griech.) Plur. Mythen, zunächst Erzählungen aus vorgeschicht- licher Zeit, dann sagenhafte Be- richte und Dichtungen von Gott- heiten, gewaltigen Naturereig- nissen usw.	24
Naturalismus	(lat.) Kunstauffassung, die bis in die geringsten Einzelheiten genau die Wirklichkeit, auch ihre ab- stoßenden Seiten, nachbilden will	64, 65

Naturtheater		9, 68
Nestroy,	Johann Nepomuk, 1801—1862	56
Neuber,	Carolina, 1697—1760	47
No-Theater	No (jap.) = Kunst	11
Oberbühne, Ober- maschinerie	der obere Teil des Bühnenraumes einschließlich des Schnürbodens und der dort angebrachten tech- nischen Einrichtungen	96
Obolos	(griech.) Plur. Obólen, altgrie- chische Münze, 13—18 Pfennig	17
Ödipus	sagenhafter griechischer König	49
Oper	(ital.) Musikdrama	36, 73
Oratorium	(lat.) das geistliche Musikdrama, Musikwerk	11, 19
Orchester	(griech.) Orchéstra	10, 12, 18, 22, 76, 102
Orlik,	Emil, geb. 1870	65
Ovidius,	Publius O. Naso 43 v. u. Z. bis 17 u. Z.	24
Palette	(franz.) Farbenbrett der Maler	89
Pantomime	(griech.) stumme theatralische Darstellung, der Künstler der solche Darstellungen bietet	24, 71
Parkett	(franz.) schräg aufsteigender Teil des Zuschauerraumes	9, 13, 43
Parodie	(griech.) komisch-satirische, her- absetzende Nachdichtung	65
Parterre	(franz.) der hinter dem Parkett befindliche Teil des Zuschauer- raumes	43
Persisches Theater		14
Person	(lat.) personare = hindurchtönen	23
Perspektive	(lat.) bezeichnet hier die Tat- sache, daß für unser Auge alle Linien, die in die Ferne, in die Tiefe gehen, nach einem Punkte zusammenlaufen	42
Philosophie	(griech.) Weisheitslehre	14
Pickelhering	(engl.) gesalzener Hering, Be- zeichnung für die lustige Person auf dem Theater	28, 40

Plafond	(franz.) spr. plafóng, Decke eines Innenraumes	96
Plastische Bühne	die moderne Bühne, auf der zur Gestaltung des Bildes nicht Kulissen, sondern plastische, körperliche Formen verwendet werden	96
Plateau	(franz.) spr. platoh, im Theater ein größerer Ausschnitt des Bühnenbodens, der durch die Unter- maschinerie nach oben oder unten bewegt werden kann	111
Plautus	um 254—184 v. u. Z.	22
Podest	(lat.) Treppenabsatz, ein Unterbau	103
Portal	(lat.) Tor, Haupteingang	101
Posse	s. Burleske!	25
Première	(franz.) spr. prömiärö, erste Auf- führung eines neu einstudierten Stückes, vgl. Uraufführung!	68, 79
Prinzipal	(lat.) der Erste, Unternehmer und Leiter eines, oft noch wan- dernden, Theaters	48, 57
Prisma	(griech.) Plur. Prismen; in der Optik ein durchsichtiger Körper, der durch Ebenen begrenzt wird, die gegeneinander geneigt sind	21, 43
Privilegium	(lat.) Vorrecht, ein Unternehmen zu betreiben	30
Probephühne		79
projizieren	(lat.) ein Bild als Lichtbild auf eine Leinwand werfen	96
Prolog	(griech.) Vorspruch vor Beginn einer Aufführung	30
prominent	(lat.) hervorragend, tonangebend	56, 68
Proszenium	(lat.) im antiken Theater die Spielfläche, heute die architek- tonische Umrahmung der Büh- nenöffnung, die nach dem Zu- schauerraum zu künstlerisch aus- gestattet ist	100—101
Prospekt	(lat.) Ansicht, Fernsicht; Hinter- grund des Bühnenbildes, der zu- sammengerollt und hochgezogen werden kann	88
Prozession	(lat.) feierlicher Umzug	10, 15

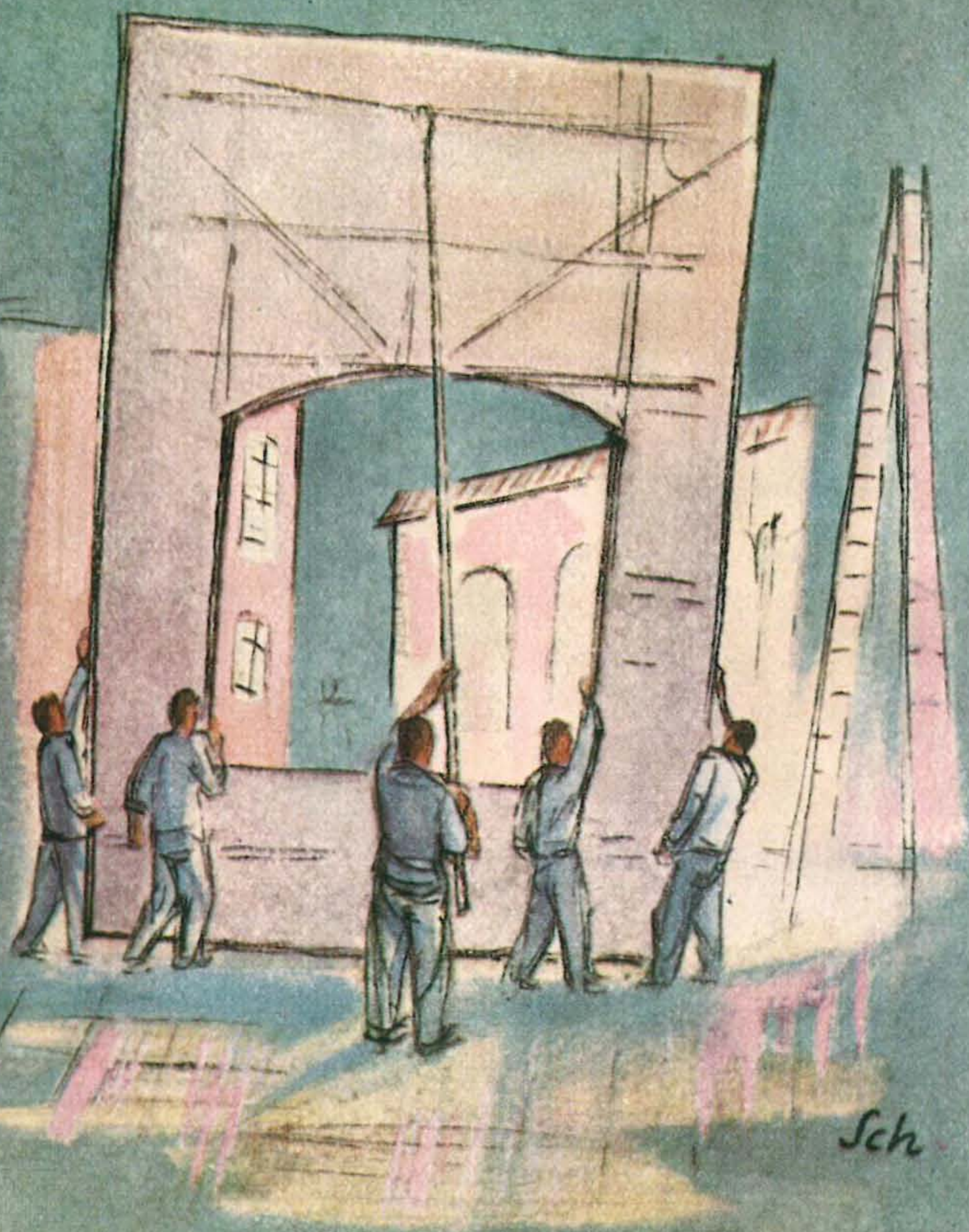
Racine,	Jean, spr. raßin schang, 1639 bis 1699	36
Raimund,	Ferdinand, 1790—1836	56
Rampe		77, 100
Rang	Plur. Ränge, Galerie, Empore, s. dort!	44
Rapier	(franz.) Degen	88
Realismus	(lat.) Darstellung der Dinge, wie sie wirklich sind	11, 20, 49
Reformation	(lat.) Erneuerung, gegen die päpstliche Kirche gerichtete Bewegung des 16. Jhs.	33
Regisseur	(franz.) spr. röschissör, Spiel-leiter	57, 59, 74
Register	(lat.) hier die verschiedenen Lagen der menschlichen Stimme	63
Reifrock	Rock mit einem Gestell, welches das Oberkleid der Dame weit nach den Seiten abspreizte	47
Reinhardt,	Max, eigentlich Goldmann, geb. 1873	65
Renaissance	(franz.) spr. rönäßängs, Wiedergeburt; die Wiedererweckung der altgriechisch-römischen Bildung und Kunst um 1500	31
Renaissancetheater		36
Repertoire	(franz.) spr. röpertoár, Verzeichnis der Stücke, die ein Theater aufführt, auch der Rollen, die ein Darsteller spielt	55
Repetitor	(neulat.) Wiederholer, s. Korrepetitor!	77
Requisiten	(lat.) Erfordernisse, alle beweglichen Gegenstände, die auf der Bühne gebraucht werden	29, 86, 89
Requisiteur	(franz.) spr. röquistör	89
Revue	(franz.) spr. röwüh, reich mit Kostümen ausgestattetes Schauspiel, Singspiel, Tanzspiel	102
rhythmisch	(griech.) taktmäßig gegliedert	58
Ritus	(lat.) die für gottesdienstliche Zeremonien und feierliche Hand-	

	lungen, vorgeschriebenen Regeln	10, 14, 15
Rollenfächer		41, 77, 79
romanische Länder	Länder, deren Sprachen aus der lateinischen Sprache hervorgegangen sind	30, 63
Römisches Theater		22
Rosenplüt,	Hans, eigentlich Schnepferer, gest. nach 1460	32
Rossi,	Ernesto, 1829—1896	63
Routine	(franz.) spr. rutine, durch Übung erlangte Gewandtheit, Kunstfertigkeit	62
Rundhorizont		96, 105
Rüstmeister, Rüstkammer		88
Sachs,	Hans, 1494—1576	32
Satyr	(griech.) derb sinnliche niedere Gottheit in Bocksgestalt	20
Satyrspiele	heitere Spiele mit Satyrn	20
Scaramuz	(ital.) humoristische Gestalt der italienischen Farce	28
Schäferspiel	idyllische Dichtung	41
Schah	(persisch) Beherrscher eines Landes	15
Schauspieltruppen	fremde, vor allem englische	39
Schiller,	Johann Christoph Friedrich von, 1759—1805	52
Schmiere	umherziehende, minderwertige Schauspieltruppe und ihr Theater	46
Schnürboden		45, 57, 82, 96
Schönemann,	Johann Friedrich, 1704—1782	48
Schreyvogel,	Josef, 1768—1862	55
Schröder,	Friedrich Ludwig, 1744—1816	48, 50, 53
Schultheater		32
Schwank	auf scherzhaften Einfällen und lustigen Ereignissen beruhendes, kürzeres Spiel	32
Schwebemaschinen		22
Sektor	(lat.) Ausschnitt eines Kreises, der durch zwei Halbmesser und das zwischen ihnen liegende	

	Stück der Kreislinie begrenzt wird	99
Senator	römischer, Mitglied der obersten Behörde des römischen Reichs	23
Shakespeare,	William, spr. schékspir wíljam, 1564—1616	36, 50, 52, 60
Simultanbühne	(lat.) Bühne, die mehrere Spielfelder neben- oder übereinander zeigt	28, 99
Skēné		18, 22
Soffitten	(engl.) hängende, über die ganze Bühnenbreite gehende Bahnen aus Stoff	94
Sophokles	496—406 v. u. Z.	17
Sorma,	Agnes, 1865—1927	63
Soubrette	(franz.) spr. subrétte, muntere Sängerin in Oper und Operette	77
Souffleur, Souffleuse	(franz.) spr. Bußöhr, Bußöhse, Vorsager, Vorsagerin	43, 107
Spezerei	(ital.) Gewürz	28
Spielleiter	s. Regisseur!	71, 74, 80
Stanislawsky,	eigentlich Konstantin Sergejewitsch Alexejew, 1863—1938	67
Statist	(neulat.) stumme Einzelperson auf der Bühne. Siehe Komparse!	61
Stegreif, Stegreifspiele		39, 47
Stichwort		108
Stil	(griech./lat.) in der Kunst die für eine Zeit gültige allgemeine Auffassung von der Schönheit und der Art, sie künstlerisch auszudrücken	11, 12, 58
Strindberg,	August, 1849—1912	64
Symbol	(griech.) Sinnbild	9
Symbolik	andeutende Darstellung durch Gegenstände oder Zeichen	11
Synagoge	(griech.) Unterweisungs- und Gebetsstätte einer jüdischen Gemeinde	29
synchronisieren	(griech.) gleichzeitig machen. Einen Film den Sprechgebärden angepaßt mit einer anderen Sprache versehen	70

Szene	(lat.) Bühnenausschnitt, auf dem gespielt wird, und Auftritt als Teil eines Aktes	11
Talk	weiches Mineral von grünlich-weißer oder gelblich-weißer Farbe	44
Terentius	185—159 v. u. Z.	22
Thale am Harz	Naturtheater	69
Theater	(griech.) Schauplatz	9
Theateragent		62
Thespis	um 530 v. u. Z., erster Schauspieler	17
Tohuwabohu	(hebräisch) Wirrwarr, tollste Unordnung	90
Topp	Mastbaumspitze, im Theater der oberste Rang	9
Tolstoi, Leo, 1828—1910		64
Tragödie	(griech.) Trauerspiel	20, 24
Trilogie	(griech.) drei Stücke, die inhaltlich eine Einheit bilden	20
Tschechow, Anton Pawlowitsch, Arzt und Schriftsteller, 1860—1904		68
Typ	(griech.) Person oder Erscheinung, die alle Merkmale ihrer Gattung vollkommen und leicht erkennen läßt	20, 28, 30
Unterbühne, Untermaschinerie		96, 99, 109, 110
Uraufführung	die überhaupt erste Aufführung eines Stückes	81
Vakublitz	Bühneneffekt, erzeugt durch das Abbrennen einer Vakublitzlampe	105
Vega, Lope de, 1562—1635		35
Velthen, Johann Heinrich, 1640—1693		41
Vergil, Publius Vergilius Naso, 70—19 v. u. Z.		24
Versatzstück	Dekorationsstück der Bühne, das „versetzt“ werden kann	22
Versenkung		44, 57, 99, 111
Versenkungsmeister		100
Virtuos	(ital.) Künstler mit hohem Grad von Geschicklichkeit	56

Voltaire,	spr. woltähr, eigentlich François Marie Arouet, spr. frangBoá mari aruäh, 1694—1778	49
Walser,	Karl, geb. 1877	65
Weimar	Hoftheater	52, 56
Weimar	Liebhavertheater des Hofes	50, 56, 69
Weise,	Christian, 1642—1708	34
Wien	Theater Nahe der Burg, dann Hof- und Nationaltheater, meist kurz Burgtheater	47, 51, 55, 65
Wien	Staatsoper	73
Wien	Stadttheater	55
Windmaschine		92
Zensur	(lat.) Prüfung, Beurteilung	51, 53
Zirkus	(griech./lat.) bei den Römern eine lange, an den Enden gerundete Anlage, zunächst für Wagen, heute ein größerer Rundbau	11, 22, 66
Zola,	Emile, spr. solá emíl, 1840—1902	65
Zweihänder	ein fast zwei Meter langes Schlagschwert	88



Sch