

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

**Badisches Hof- und Staatstheater Karlsruhe - digitalisiert**

1929

[urn:nbn:de:bsz:31-220083](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-220083)

OZ

A 19A

OZA

191

1929



82

A 131

1322



1942. B 1286

04

A 191, 1929

Almanach  
des Badischen  
Landestheaters  
Karlsruhe  
1929





Mießner-  
Kaffee

der Kaffee für *Sie!*

Erhältlich in sämtlichen Pfannkuch-Filialen

**BAHNHOF-HOTEL  
REICHSHOF**

K A R L S R U H E

\*

*Das Haus der schönen Wohn- und  
Gesellschafts-Räume - Direkt  
gegenüber dem Hauptbahnhof*

\*

*Nach seinen Ergänzungsbauten eines der besten  
Hotels in Deutschland - Zimmer ab RM. 4.00*



DAS  
BADISCHE  
LANDESTHEATER

ALMANACH  
FÜR DAS JAHR 1929

SCHRIFTFLEITUNG:  
OTTO KIENSCHERF  
DRAMATURG

HERAUSGEBER:  
VERLAG „THEATERKUNST“, OTTO GLENK,  
MÜNCHEN



ALLE RECHTE VORBEHALTEN



203

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Verzeichnis des Opernpersonals . . . . .	6
Verzeichnis des Schauspielpersonals . . . . .	7
Die Karlsruher Oper unter Eduard Devrient. Von Hans Schorn . . . . .	9—13
Pläne zur Vereinigung der Hoftheater Karlsruhe und Mannheim. Von Dr. Wilhelm Bauer . . . . .	14—23
Die Shakespeare-Bühne und ihre Bedeutung für das Theater der Gegenwart. Von Dr. Hans Lebede, Berlin	24—34
Theater als Kulturfaktor. Von Dr. Irmgard Tanneber- ger. . . . .	35—44
Vom künstlerischen Problem des Schauspielers. Von Otto Kienscherf . . . . .	45—58
Moderne Schauspielkunst. Von Dr. Walther Landgrebe	59—68
Bühnenbild, Theatergedanke, Zeitkritik. Von Torsten Hecht . . . . .	69—74
Theater als Fest. Von Otto Krauß . . . . .	75—80
Fritz Krastel in Karlsruhe. Von Dr. Wilhelm Bauer .	81—84
Bilder von Mitgliedern des Landestheaters und Szenen- bilder . . . . .	85—116



## SPIELJAHR 1928/29

### VERZEICHNIS DES OPERNPERSONALS

Krips Josef, Generalmusikdirektor,  
Schwarz Rudolf, II. Kapellmeister, verpfl. zu Kon-  
zerten,  
Krauß Otto, I. Oberspielleiter,  
Dr. Storz Walter, Opernregie-Assistent und Dra-  
maturg der Oper,  
Hofmann Georg, Chordirektor,  
Keilberth Joseph, I. Solorepetitor mit Dirigier-  
verpflichtung,  
Borodin Boris, 2. Baß, seriöse und Buffopartien,  
Frey Alfred, Baßpartien,  
Laufkötter Karl, Tenorbuffo, Spieltenor,  
Löser Karlheinz, 2. Bariton, verpfl. zum Einsprin-  
gen in 1. und 2. Baßbuffopartien,  
Kochendörfer Alfred, 2. Tenor,  
\*Nentwig Wilhelm, 1. lyr. Tenor und jugendl.  
Heldentenor,  
Oerner Carsten, 1. lyr. Bariton,  
Rühr Josef, Helden- und Charakterbariton,  
\*Schuster Franz, Baßbuffo,  
\*Strack Theo, 1. Heldentenor,  
Waldmann Ludwig, lyr. Tenor,  
\*Dr. Wucherpfennig Hermann, Heldenbaß,  
1. seriöser Baß,  
Conrad Paul, Souffleur,  
Meister Johann, Inspizient,  
\*\*Blank Else, Soubrette und jugendl. Sopranpartien,  
\*\*von Ernst Mary, Koloratur,  
\*\*Fanz Malie, jugendl. Dramatische und Zwischen-  
fach,  
von Hartung Melba, Hochdramatische und Zwi-  
schenfach,  
Scheidhacker Sophia, 2. Altistin, Spielaltistin,  
Schneider Jenny, Koloratursoubrette u. Soubrette,  
Seiberlich Emmy, jugendl. Sängerin,  
\*\*Strack Magda, 1. Altistin, Spielaltistin.

---

\*) Kammersänger

\*\*\*) Kammersängerin.



## SPIELJAHR 1928/29

### VERZEICHNIS DES SCHAUSPIELPERSONALS

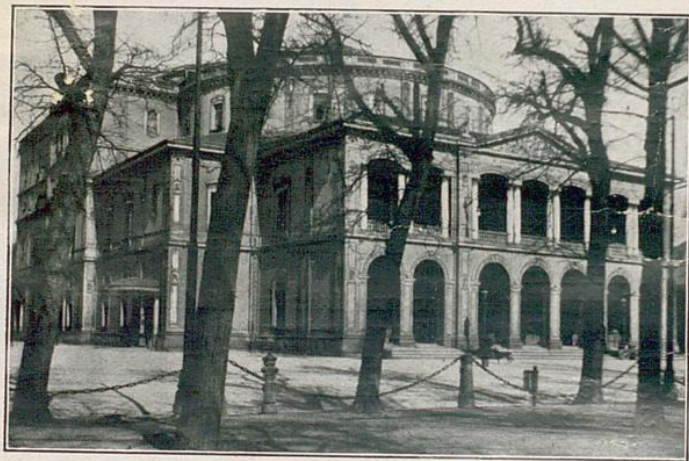
- \* Baumbach Felix, Oberspielleiter,
- \* Herz Fritz, Spielleiter, Heldenväter, humor. Rollen,
- \* v. d. Trenck Ulrich, Spielleiter, 1. Charakterdarsteller,
- \* Kienscherf Otto, Dramaturg und Spielleiter,  
Brand Hermann, jugendl. Charakterspieler,  
Bortfeld Kurt, jugendl. Komiker und schüchterner Liebhaber,
- \* Dahlen Stefan, jugendl. Held und Charakterliebhaber,
- \* Gemmecke Paul, 1. Chargen,  
Graf Wilhelm, Chargen, Liebhaber, Naturburschen,  
Hierl Paul, 1. Held und 1. Liebhaber,
- \* Höcker Hugo, humor. Väter, Chargen und humor. Charakterrollen,  
Just Gerhard, jugendl. Held, Liebhaber und Konversationsrollen,
- \* Kloeble Alfons, 1. Bonvivant, jugendl. Bonvivant, Liebhaber,
- Mehner Karl, Chargenspieler und 2. Inspizient,
- \* Müller Paul, 1. Charakterkomiker,  
Prüter Friedrich, Chargen und Väter,  
Schneider Ludwig, Inspizient,
- \* Schneider Max, Chargen,  
Schulze Paul Rudolf, Heldenväter, schwere Helden, Individualitätsrollen;  
Bertram Elisabeth, 1. Sentimentale,  
\*\* Ermarth Melanie, 1. Heldin und Mütter,  
\*\* Frauendorfer Marie, Anstandsdame u. Mütter,  
\*\* Genter Marie, Chargen,  
Quaïser Eva, Naive und Individualitätsrollen,  
Schreiner Liselotte, jugendl. Heroine und Individualitätsrollen,  
Willer Hilde, Salondame, Liebhaberin, jugendl. Heldin,  
Ziegler Hermine, komische Alte, Charakterrollen,  
Ast Ina, Souffleuse,  
Grandeit Emma, Souffleuse.

---

\*) Staatsschauspieler

\*\*\*) Staatsschauspielerin.





Das Badische Landestheater



---

## DIE KARLSRUHER OPER UNTER EDUARD DEVRIENT

Von Hans Schorn

Der repräsentativen Qualität der Ära Mottl pflegt man gerne die unmittelbar vorangegangene Epoche als eine weniger wichtige Episode entgegenzustellen. Gewiß besteht — unter dem Gesichtspunkt des Operngeschehens sowohl wie im Hinblick auf dessen Auswirkung — zwischen beiden eine nicht wegzuleugnende Diskrepanz, aber es ist doch wohl richtiger zu sagen, daß die reifen Früchte später in so üppiger Zahl kaum hätten geerntet werden können, wenn es nicht schon während Eduard Devrients Intendanz vor allem einige herrliche Blüten gegeben hätte. Ja, ohne einerseits Devrients Verdienste auf diesem Gebiete allzu schmeichlerisch herausputzen zu wollen, und ohne andererseits Mottl etwa mit dem Vorwurf zu belasten, er habe eigentlich nur Rückstände aufgearbeitet, musikwissenschaftlich ist es heute jedenfalls weit ergiebiger, sich mit der Karlsruher Operngeschichte der 50er und 60er Jahre zu beschäftigen, weil dort — auf schmalere Basis zwar zunächst, aber doch gleich eifervoll — um ein Neues entscheidend gekämpft wurde. Und es entbehrt auch nicht eines aktuellen Reizes, insofern damals ganz offenkundig der Gesamtcharakter des Instituts festgelegt wurde, der über die Hoftheaterzeit hinweg bis zu unseren Tagen nun fortwirkt.

Der äußere Anstoß zur Umgestaltung von so seltener Schärfe und so umwälzender Gewalt erfolgte bekanntlich durch den Theaterneubau. Für das im Jahre 1847 abgebrannte alte Weinbrennerhaus war nach den Entwürfen Hübschs ein Gebäude errichtet



worden, in dem sich der nachgerade unerträglich gewordene Wirrwarr eines stilistisch ziellosen und artistisch ungemein sorglosen Operschlendrians nicht einbürgern sollte. Die Karlsruher Hofbühne war zudem lange genug der italienischen Mode ausgeliefert gewesen und mußte jetzt endlich von dieser Hypnose befreit werden. Es zählt zu den unvergänglichen Ruhmestaten Großherzog Friedrichs I., daß er sofort beim Antritt der Regentschaft diese Notwendigkeit klar erkannte. Denn hätte es sich nur um einen Renaissancegedanken, nicht aber um einen aus der Zeit gewonnenen Neuerungsgedanken gehandelt, so hätte er wohl kaum einen bürgerlichen Fachmann berufen; zur Behebung der Organisationsmängel des in Verfall geratenen Ensembles hätte wahrscheinlich auch ein tüchtiger Kavaliertendant wieder ausgereicht. Doch es schwebte dem jungen Fürsten etwas Größeres vor, als die bisher übliche höfische Repräsentationsbühne, sein künftiges Hoftheater sollte eine wirkliche Kulturanstalt werden. Noch waren allerdings äußere Zeiterscheinung und allgemeine Zeitmeinung nicht reif für solch kühne Gedanken, und auch Eduard Devrient zögerte anfänglich sehr, weniger übrigens als ob es ihm am Willen zur Überwindung der primitiven Zustände gefehlt habe, sondern weit mehr aus gewissen soziologischen Bedenken, welche vor allem die Haltung des Publikums betrafen. Denn mit der Gründung eines deutschen Repertoiretheaters — in der Oper ungefähr nach den Ideen des großen Revolutionärs C. M. von Weber, mit dessen reformatorischer Tätigkeit Devrient von Dresden her genau vertraut war — waren nicht nur erhöhte betriebstechnische Anforderungen verknüpft, sondern um überhaupt produktionsfähig werden zu können, setzte sie mit zwingender Logik zugleich eine Zuhörerschaft voraus, die als neuer funktioneller Teil innerhalb der Theatermaschinerie aktiv mitarbeitete und im Sinne einer modernen Besuchergemeinschaft intensiv mitwirkte. Aus den ersten Jahren von Devrients hiesiger Tätigkeit wissen wir leider, daß das Publikum diesem Postulat gar wenig Genüge leistete, ja daß es manchen problematischen Versuchen ge-



genüber recht unduldsam wurde. Auch später noch haben kleinräumige Eigenart der Verhältnisse und ebenso die Abgeschlossenheit der Residenz es Devrient erschwert, in die nötige Wechselbeziehung zur Außenwelt zu treten und der enormen Gehobenheit der äußeren Haltung seines Theaters die bejahenden Stützpunkte zu geben, wie sie die souveräne Gewalt seines Geistes eigentlich in ganz Europa hätte hervorrufen müssen. Denn Eduard Devrient war der Prototyp eines Kunstpädagogen, überragend als Organisator und Leiter des Schauspiels, der in entscheidender Stunde aber auch für die deutsche Oper das tat, was wichtig war, und überdies lange bevor die Wagnerwelle und damit die neudeutsche Romantik die Opernhäuser überflutete. Wohl war er selbst im romantischen Musikzeitalter geboren und aufgewachsen, aber bei aller naturgegebenen Hinkehr zum Romantismus hatte er stets doch spürbar das Bedürfnis, sich Rechenschaft über das Wesen und die Entwicklungsformen dieser Richtung abzulegen, und jedenfalls hielt er sich und seinen Spielplan von jener einseitigen Überschätzung der Musik fern, die später bei den schaffenden „Erlösungsmusikern“ und im Bayreuther Musikheiligtum gipfelte. Im klug gefürmten Aufbau seines Repertoires vermied er deshalb irgendwelche Bevorzugungen, wofür er bekanntlich gerade von Wagner egoistischer Niederträchtigkeit verdächtigt wurde, wahrte damit aber auch seinem Arbeitsfeld eine Großzügigkeit, die noch heute bemerkenswert ist. Nicht nur öffnete er dem Gluckschen Musikdrama die Pforten seines Hauses, er machte darin auch Mozart heimisch, und zwar mit Aufführungen, die durch sorgsame Neubearbeitung alle Verstümmelungen und Entstellungen ausmerzten. Zur Seite stand ihm freilich in Karl Oberhoffer ein Regisseur, der seiner Opernreformfreude willig Folge leistete, und auch Johann Strauß wurde sich seiner Verantwortung als Orchesterleiter wieder stärker bewußt. Zwar fand Devrient erst in dessen Ersatzmann Hermann Levi den seinen Zwecken dienlichen Kapellmeister und damit einen genialen Dirigenten, der nicht minder großes Verständnis der zeitgenössischen Musik entgegenbrachte, aber



in wirksamen Maße wurde zuvor doch immerhin schon die früheren Wagnerwerke erstaufgeführt und mit der Wärme erster Begeisterung auch einzelne Novitäten von Weber, Mendelssohn, Schumann und Liszt begrüßt, ganz abzusehen von Marschners Opern, denen Devrient eine besondere Pflege zuteil werden ließ. Erwähnt man außerdem, daß noch während Devrients direktorialer Tätigkeit Brahms hier mächtig auf die Gemüter zu wirken begann, so ist ungefähr angedeutet, bis zu welchem Umfang sich im damaligen Karlsruhe geistige Produktivität zentralisierte und wie dabei als wichtiges schöpferisches Moment allmählich eine Aktivität und Spontaneität des Musikgeschehens erreicht wurde, dessen große und einheitliche Linie immer von neuem zum Staunen zwingt.

Auf Einzelheiten dieser fundamentalen Entwicklung, durch die das lokale Musikleben in einen Stromkreis von wirklich nationaler Bedeutung mündete, hier noch näher einzugehen, fehlt leider der Raum, aber aus den summarisch gegebenen Andeutungen erweist sich wohl schon einleuchtend genug, daß das von Devrient systematisch durchgeführte Reformwerk zugleich eine eminente Erziehungsarbeit darstellte. In jeder geschichtlich vergleichbaren Schau war Karlsruhe auch dadurch manch anderer Bühne überlegen und verdanke solch machtvollem Emporkommen besonders bei Kennern eine Vorzugsstellung. Aber dies Resultat ward nicht bloß so ungeheuer wertvoll, weil — historisch betrachtet — neben der klassischen in der Folgezeit auch der romantischen Kunst der Sieg hier erleichtert wurde, sondern fast ebenso wichtig ist die Hervorhebung der in diesen rein künstlerischen Motiven schlummernden sozialen Triebkräfte. Zweifellos hat Devrient die heute mit dem Schlagwort „Gemeinschaftskunst“ verbundene Programmatik noch nicht gekannt; aber er hat zumindest doch etwas Ähnliches vorausgeahnt. Denn in den kunstpädagogischen Absichten, die von Anfang an seine hiesige Tätigkeit beherrschten, wandte er sich nicht mehr an eine bestimmte Bildungsschicht, sondern wollte das ganze Volk erziehen. Vielleicht war nicht zuletzt



die Tatsache, daß ihm anfänglich gerade die „gebildeten“ Schichten die Gefolgschaft versagten, maßgebend für seinen Versuch, die Kluft zwischen gebildeter Oberschicht und bildungsloser Masse dadurch zu überbrücken, daß er überhaupt ein neues Publikum an die Werte der gesprochenen und tönenden Kunst heranzuführen begann. Verständnisvolle Unterstützung des Hofes und der gesunde finanzielle Hintergrund des Instituts ermöglichten ihm dies unachsichtige zähe Abwarten mit dem Erfolg, daß sich die passive Resistenz gegen seine Bestrebungen mit der Zeit in eine sehr aktive Begeisterung wandelte und daß er schließlich in der gesamten Karlsruher Bevölkerung seinen stärksten und wirklich dankbaren Bundesgenossen fand. Gewiß, das Ende seiner beinahe zwanzigjährigen Wirksamkeit umschattete trotzdem ein persönlicher Ermüdungsgrad; Devrient wurde resigniert, keineswegs allerdings deshalb, weil er sich hätte sagen müssen, daß er am falschen Ort und zu falschem Zweck sein ideales Wollen eingesetzt habe, aber es quälte seinen Ehrgeiz, daß die Anerkennung seines Strebens eigentlich schon hinter den Mauern der Residenz Halt machte und daß niemand der Fachleute draußen seinen grundlegenden Bemühungen den gebührend adäquaten Ausdruck lieh. Und es quälte ihn auch die Erkenntnis, daß die Mehrzahl seiner Zeitgenossen für das, was er prinzipiell zum Ausgangs- und Zielpunkt seiner Theaterpolitik gemacht hatte, überhaupt kein Verständnis aufbrachte. Es war wahrlich tragisch, daß eine so starke Persönlichkeit zunächst ohne Resonanz blieb, dafür hat aber der Name Devrient jene augenblickliche Unterschätzung mit der Kraft, die jedem großen Ideenträger beschieden ist, nachher umso sieghafter überwunden und ist wirksames Vorbild für vieles geworden, was heute erst im Allgemeinbewußtsein sich durchzusetzen beginnt und dem gegenwärtigen Kulturtheater die Richtung gibt.



---

PLÄNE ZUR VEREINIGUNG DER HOF-  
THEATER KARLSRUHE UND MANNHEIM  
(1803–1813)

Von Dr. Wilhelm Bauer

Im Sommer 1802 wurde in Mannheim bekannt, daß die rechtsrheinische Pfalz an Baden gefallen sei. Vom ersten Augenblicke an, da ein Wechsel der Regierung in Sicht kam, bangte man auch um das Nationaltheater. Unter den Pfälzer Kurfürsten Karl Philipp und Karl Theodor war das riesenhafte Mannheimer Schloßtheater die Heimstätte glänzender Opernaufführungen von europäischem Rufe, daneben wurde eine französische Komödie unterhalten. Wandernde deutsche Schauspieltruppen durften in Bretterbuden auf dem Markte oder im Rentamtsaale des Kaufhauses gastieren. 1778 zog der Hof nach München, wohin Karl Theodor, der seit einigen Jahren am deutschen Schauspiele Geschmack gewonnen hatte, die Gesellschaft des Herrn Marchand mitnahm. Schon Marchand spielte in Mannheim in dem Gebäude, dessen Mauern heute noch die Hauptbühne bergen, allerdings bei wesentlich veränderter Inneneinrichtung. Die Bemühungen Wolfgang Heribert von Dalbergs, der einem uralten, erblühenden Pfälzer Geschlecht entstammte, erwirkten der verlassenen und wirtschaftlich so geschädigten Residenz einen kurfürstlichen Zuschuß für ein ständiges Theater. In diesem setzten alsbald die früheren gothaischen Hofschauspieler Iffland, Beil und Beck ihr starkes, jugendfrisches Können ein für Schillers kraftsprühende, dramatische Erstlinge. Hier schuf Dalberg eine Truppe mit so vorbildlich künstlerischen und organisatorischen Lei-



stungen, daß die Theatergeschichte damals wie heute den „Mannheimer Stil“ voll wertet. Doch die finanzielle Abhängigkeit vom Münchener Hofe, bürokratische Quälereien, ungünstige Zeiten mit verheerenden Kriegen, innere Zwiespalte waren wenig glückliche Begleitumstände der klassischen Zeit dieses Nationaltheaters. Den völligen Zusammenbruch hemmte immer Dalbergs aufopfernde Kunstfreude, die selbst die Trennung von Iffland und die schweren Krisen mit dem zum Schauspieldirektor gewordenen Beck überwand. Die Erhaltung seines Lebenswerkes beim Übergang zur badischen Oberhoheit war Dalbergs letzte Kraftprobe als Intendant.

Die 1715 vom Markgrafen Karl Wilhelm gegründete Hauptstadt Karlsruhe konnte bis 1733 recht beachtenswerte Darbietungen auf dem Gebiete des Singspiels schauen, wenn auch die geringeren Mittel, oder — besser gesagt — Vernunft und Sparsamkeit von dem Wetteifer mit dem farbenprächtigen Glanz und der verschwenderischen Pracht anderer Höfe abzusehen zwangen. Die sonstigen theatralischen Genüsse des Jahrhunderts beschränkten sich auf die in großen Zeitabständen auftauchenden Wandertruppen. Vor dem jungen Karl Friedrich machte einer der letzten Hanswurst in Deutschland, Franz Schuch, „Zwei Monate lang Aktionen“ im fürstlichen Opernhaus (1747). Erst nach zehn Jahren zeigte Parfuß aus Prag seine „admirablen Komödien“ in einer eigenen Bude. Das Opernhaus mit der davorliegenden Ballspielhalle fiel damals dem Neubau der heutigen Schloßkirche zum Opfer. Der durch Lessings Hamburger Dramaturgie bekannte Konrad Ackermann spielte 1761 einige Monate in der Zirkelorangerie (heute die Landeshauptkasse) und später in der mittleren Orangerie (heute freier Platz vor dem Landestheater). Nach 20 Jahren kehrte die Kindergesellschaft des Felix Berner kurze Zeit hier an. Das Bedürfnis nach einem eigenen Bühnengebäude verschaffte dem Straßburger Prinzipal Simon Koberwein den Auftrag zur Herstellung eines Komödienhauses draußen vor dem Linkenheimertor. Dort (gegenüber dem jetzigen Hans-Thoma-Stift) gastierte er einige Monate (1782).



Unmittelbar nach ihm kam Bulla, der nach zwei Jahren mit völligem Bankerott schloß. Bis zu Ende des Jahrhunderts, allerdings mit großen Unterbrechungen, war hier Johann Appelt der Entrepreneur der Schauspielerei. Seine Gesellschaft bildete 1787 bis 1790 ein wirkliches Hoftheater; das heißt, ein nur auf Rechnung des Hofes betriebenes Unternehmen. Die französische Revolution brachte das Ende der Selbstverwaltung, die nachfolgenden Kriege ließen den als Direktor zurückgekommenen Appelt finanziell völlig zusammenbrechen (1799). Bald klagte man, daß nur Konzerte, und diese dazu nur für die Hofgesellschaft, stattfänden. Das Komödienhaus verfiel; gelegentlich benützte es ein wandernder Artist, ein Zauberkünstler usw. — Zwischen Weihnachten und Fastnacht wurden dort die Maskenbälle abgehalten, die einzigen Veranstaltungen, wo der Hof, der Adel und die gesamte Bürgerschaft sich gesellig vereinigten.

Im Sommer 1802 unterhandelte man mit dem Straßburger Theaterdirektor Wilhelm Vogel über Vorstellungen im kommenden Winter. Fast zur gleichen Zeit erhielt Baden mit dem Nationaltheater zu Mannheim eine zweite stehende Bühne, die einen beträchtlichen fürstlichen Zuschuß bisher bezogen hatte. Von ausschlaggebender Bedeutung für alles Folgende ist das erneute Zusammentreffen Vogels mit dem Mannheimer Intendanten von Dalberg. Vogel, ein geborener Mannheimer, gehörte 1794 bis 1800 zum Personal des Nationaltheaters; wurde aber wegen Unbotmäßigkeit plötzlich entlassen. Jahrelang hatte er mit listiger, ränkesüchtiger Veranlagung Kabalen angezettelt, aber immer wieder die Einwohner seiner Heimatstadt für sich gewonnen. Er nahm die Verbindung mit seinem früheren Intendanten sofort auf, als er von dem ihm so unangenehmen Plane hörte: „welchen außerordentlichen Nutzen in artistischer und ökonomischer Hinsicht die Vereinigung der Bühnen von Mannheim und Karlsruhe bieten würde.“

In heuchlerischen Worten erklärt er, ohne Dalbergs Genehmigung niemand vom Mannheimer Theater engagieren zu wollen. Als kleine Gegenlei-



stung — die ihm aber in Wirklichkeit die Hauptsache war — fordert er, daß Mannheim keines seiner brauchbaren Mitglieder nach dorten ziehen dürfe. Nur so kann er im künftigen Winter mit seinen theatralischen Lieblingen nach Karlsruhe zurückkehren. — Dalberg verwendet sich einstweilen allein für die Weitergewährung des Zuschusses und die Bestätigung seiner Leute. Wegen der Gefährlichkeit Vogels lehnt er jedes Zugeständnis an diesen ab; er selbst will zurücktreten, fordert jedoch die sofortige Ernennung eines neuen Intendanten: „Sonst entstehen leicht Unordnung und Ausschweifungen. Ein bloßer Direktor, besonders wenn er wie gewöhnlich vorher Schauspieler gewesen ist, genügt nicht; auch wenn ihm noch soviel Gewalt beigelegt wird. Ein solcher Direktor geht selten unparteiisch und ohne Leidenschaft zu Werke und pflegt das ihm untergebene Personal wohl niemals billig zu behandeln.“ Der Karlsruher Hof wünscht das Verbleiben des bewährten Dalberg, worauf dieser nach Zögern eingeht. Freilich, sein eigener Schauspieldirektor Beck, der im geheimen mit Vogel verhandelt hatte, muß fallen. „Nur so ist in Mannheim ein vollkommen gutes und nützliches Theater wieder herzustellen und läßt sich ein Plan zur Vereinigung der Bühnen von Mannheim und Karlsruhe vorlegen. Man darf mit Grund behaupten, daß diese Verbindung das vollkommenste Theater Deutschlands seinerzeit ergeben wird.“

Eine solche Fusion war für Mannheim nichts Neues, denn 1780 sollten die Mannheimer Künstler zur Zeit der starkbesuchten Messen in Frankfurt am Main auftreten. Der Magistrat der Reichsstadt erteilte ein Privileg nur auf ein Jahr, an Stelle des geforderten für 4—5 Jahre; dies zerschlug die Verbindung. Später dachte man an ein Städtebundtheater für Mainz, Frankfurt und Mannheim, wobei der Sitz der Schauspieltruppe in Mainz und der der Operettengesellschaft in Frankfurt vorgesehen war.

1803—1804 wandern die Briefe zwischen Karlsruhe und Mannheim hin und her; da erscheint A. W. Iffland zum Gastspiel in seinem alten Wirkungskreis. Diesen hatte der badische Minister von Edelsheim



schon 1787 als Direktor des selbständigen Karlsruher Hoftheaters gewinnen wollen. Jetzt heißt es: „Soviel Iffland auch kostet, — hoffentlich fordert er nicht unmäßig — soviel kann durch ihn gewonnen werden. Für Mannheim und Karlsruhe ist in theatralischer Hinsicht gesorgt, da er eine Verbindung beider Bühnen für ausführbar hält.“

Von Berlin aus sendet Iffland, der damals Direktor des preußischen Hofschauspiels war, einen großen Bericht, der aber nur eine allgemeingehaltene Anleitung für Theaterdirektoren bringt, einige Mängel Mannheims rügt und die Vereinigung mit Karlsruhe in den Wintermonaten doch zu ungünstig findet. Mannheimer Sachverständige tadeln, daß das Karlsruher Bühnenhaus zu weit abgelegen von der Stadt und für große Stücke ungeeignet ist. Sie loben das recht gute Orchester. Wenn mit dem Mannheimer Personal wöchentlich 2 Vorstellungen in Karlsruhe gegeben werden, so ist ein Umbau des in seiner Inneneinrichtung unbequemen Theaters nötig, was fraglos viel kosten wird, da ja seinerzeit die innere Einrichtung des Mannheimer Komödienhauses ohne Dekorationen 80 000 Gulden erforderte. Notwendig ist ferner die Anfertigung eines großen Transportwagens für 16 Personen, die jeweils am Mittwoch nach Karlsruhe reisen müßten. Donnerstag und Freitag sind dort Spieltage, Samstag kommt die Rückfahrt. In einer Woche sollen 2 Opern oder Operetten, in der nächsten 2 Schauspiele gegeben werden. Da die Souffleure, Kassierer, Maschinisten, Garderobiere doppelt, für beide Städte, besetzt werden müssen, und 9—10 Schauspieler neu zu engagieren sind, da ferner jeder Transport 96 Gulden kostet und die Diäten pro Person 3—4 Gulden betragen, so errechnete man aus dem Spielen an beiden Orten ein Defizit von 9000 Gulden an Stelle einer Mehreinnahme.

„Ein beträchtlicher Überschuß läßt sich erzielen“ — nach einem anderen Vorschlag — „wenn Karlsruhe freies Haus, alle nötigen Dekorationen, freies Orchester, freie Beleuchtung, Heizung, Wache, freien Maschinendienst, Genuß des Ertrages der Maskenbälle, sowie monatlich 600 Gulden Fixum bietet. Beide



Städte bekommen ihre bleibenden und ihre reisenden Subjekte (Fachausdruck für Schauspieler); die älteren und verheirateten sind die bleibenden, die jüngeren und unverheirateten die reisenden Kräfte. Der Intendant als gemeinsames Oberhaupt hat einen Direktor oder Regisseur zur unmittelbaren Ausübung seiner Anordnungen, dem für jede der zwei Städte ein eigener Unterregisseur beigegeben wird. Um aber im Sommer nicht zu sehr belastet zu sein, solle man nach Entfernung der unbedeutenderen Subjekte beider Theater die besseren Künstler Karlsruhes nach Mannheim versetzen. Alle Manuskripte sind für gemeinschaftliche Rechnung beider Bühnen anzukaufen, ebenso die vorhandenen Doppelstücke an Büchern und Musikalien auszutauschen, und vor allem die Opernmaterialien gegenseitig zu entleihen, mit den Wiener und Berliner Theatern sind entsprechende ökonomische Vereinbarungen zu treffen.“

Das in den langen Kriegen verarmte Baden übernahm mit der Pfalz eine recht beträchtliche Schuldenlast, die zu Einsparungen auf allen Gebieten rief; andererseits sollte Mannheim geholfen werden. Als künstliche Gründung sei es zur Residenz besser geeignet als Karlsruhe, wo durch Umwandlung größerer Waldstrecken in Ackerland die Stadt dem Rheine nähergebracht würde. Die Einrichtung von Industrien, von denen man für Mannheim nichts erhoffte, böte Karlsruhe guten Ersatz. In Mannheim bildet das Theater zurzeit den einzigen Aktivhandelszweig, die wichtigste Nahrungsquelle der Stadt, von der mindestens 600 Einwohner unmittelbar leben. Die Aufhebung der Bühne läßt den eingessenen Adel und die an nichts gebundenen Partikuliers abwandern. „Die gänzlich herabgesunkene Stadt, welche in den ehemals glücklichen Zeiten des vorigen Jahrhunderts an Einkünften für den Staat mit den Erträgen eines kleinen Fürstentums gleichstand, würde zum Nachteil des höchsten Ärariums kaum die Revenuen eines Landstädtchens abwerfen.“ Doch Karl Friedrich blieb in seiner alten Residenz und ließ erklären, weder das gepriesene Theater, noch die geraden Straßen und die gleichmäßig



gebauten Häuser würden den Fürsten veranlassen, in Mannheim die Residenz aufzuschlagen, solange der Rhein zugleich des Deutschen Reiches Grenze ausmacht. Die Verbindung der beiden Bühnen wird zunächst aufgegeben, ja der Hofbaudirektor Weinbrenner soll in Karlsruhe ein neues, würdiges Bühnengebäude errichten. Als sich im Sommer 1807 in Mannheim das Gerücht verbreitete, der dortige Regisseur Prandt erstrebe eine Verpflanzung der Mannheimer Gesellschaft in das Karlsruher neue Haus, genügte dieses Gerücht zu derartiger Erregung der Bevölkerung, daß es beim Auftreten Prandts zum Skandal kam. Dieser beantragte eine Untersuchung gegen sich, worauf die Intendanz erklärte, nicht die geeignete Stelle zu sein, um dem Ursprung grundloser Stadtgespräche nachzugehen.

In Karlsruhe ruhten während des Theaterneubaus die Vorstellungen völlig (1805—1808). Wilhelm Vogel spielte hauptsächlich in Straßburg, da verbot ein Befehl Napoleons I. alle deutschen Theater im Elsaß, und am 24. April 1808 gab es dort zum letzten Male deutsche Komödie. Schon nach 8 Tagen ist unser findiger Direktor in Karlsruhe, wo das Hofstagebuch meldet: „Heute wurde auch mit dem anwesenden Direktor Vogel aus Straßburg vorläufig die nötige Abrede wegen der Direktion beim neuen Theater genommen und zur Deliberation (Beratung) sowie zu den weiteren erforderlichen Vorkehrungen Zeit gegeben und genommen.“ Im Herbst zog die Straßburger Gesellschaft in das prächtige Gebäude Weinbrenners, das grundlegende Neuerungen des Bühnenbaues enthielt. Auf die bereits von Goethe gerühmte, heute noch lesenswerte Schrift Weinbrenners über diesen Bau soll nebenbei hier wieder einmal hingewiesen werden. Die ersten Vorstellungen gefielen, aber bald wurde an der Einrichtung der Bühne, den Dekorationen, vor allem an den Leistungen gemäkelt. Gespart mußte auch werden; so plante man, das Theater an eine Aktiengesellschaft zu verpachten. Die Handelsleute Griesbach, Lauer und Meerwein sind dazu bereit, fordern aber einen ziemlichen Hofzuschuß und hohe Zinsen für ihr Aktienkapital. Nun soll wieder die Vereinigung mit Mann-



heim helfen, ein Bericht Vogels weist darauf hin, daß in Karlsruhe, dessen Bewohner wenig zahlreich, recht sparsam sind und trotzdem unverhältnismäßig hohe Ansprüche stellen, nur ein privater Direktor Erfolge haben könne. Die oft erwogene Verbindung mit Mannheim scheitert an den Kosten der Hin- und Herfahrt, dem Effektransport, den Diäten und Gratifikationen, vor allem am Gesundheitszustand und der Laune der Schauspieler, noch mehr der Sänger. Bei schlechtem Wetter würde dies dazu führen, daß beide Theater geschlossen werden müßten.

Es gehen einige Jahre vorbei, da begnügt man sich nicht mehr mit der Verbindung Karlsruhe-Mannheim, sondern will das gesamte Theaterwesen Badens einheitlich regeln. In den süddeutschen Miscellen für Leben, Literatur und Kunst (10. April 1811) heißt es: „... Wie kommt es, daß die Universität Freiburg ein Theater hat, sogar alle Akademiker in dasselbe abonniert sind, da doch die Universität Heidelberg keines duldet? Welche hat recht? Die Freiburger, die ihre Musensöhne unter den Augen behält? Oder die Heidelberger, welche die ihrigen zum Sitten-, Zeit- und Geldverlust nach Mannheim ziehen läßt, um die nun einmal allgemeinen Theatergelüste zu befriedigen? Hätte ich in Baden das Theaterwesen zu organisieren, so müßten sich Karlsruhe und Mannheim mit einer Gesellschaft begnügen, die zahlreich genug wäre, um jeder Stadt im Winter 3, im Sommer 2 Vorstellungen wöchentlich zu geben. Dabei gewänne, gut betrieben, der Staat an Geld, die Städte an Abwechslung, die Schauspieler an Eifer. Einer zweiten Gesellschaft würde ich mit jährlicher Abwechslung Freiburg und Heidelberg für 9, Baden-Baden für 3 Sommermonate anweisen. Die dritte Gesellschaft bekäme Offenburg, Lahr, Rastatt, Pforzheim, Bruchsal. — Die Direktoren der Gesellschaft 2 und 3 erhalten nach bestandnem Examen Privilegien auf mehrere Jahre, jedoch mit ausdrücklicher Bedingung, keine längeren als vierteljährige Engagements zu schließen, damit die Hauptbühne immer aus diesen sich rekrutieren kann. Nur was die Gesellschaft Nr. 1 an Schauspielen und Opern aufgeführt hat, dürfte auch



von den Truppen Nr. 2 und 3 dargestellt werden. Um Einheit in einen solchen Plan zu bringen und zur Verbesserung der Kunstsitten und des Geschmackes, wäre ein Ober-Theaterintendant vonnöten, an den sich in zweifelhaften Fällen die Unterintendanten zu wenden hätten... Wenn mir die Ausarbeitung eines solchen Planes für mein liebes Vaterland Baden aufgetragen würde, ich ginge con amore ans Werk; doch bitte ich mir als einzige Belohnung aus, daß alles Anwendbare auch wirklich angewendet würde.“

Noch einmal wurde die Vereinigung der Karlsruher und Mannheimer Bühne vorgeschlagen, als der Karlsruher Intendant von Ende berichtete (1813): „Kein Staat in Deutschland hat außerhalb der Residenz ein Hoftheater. Das in Mannheim wird aufgehoben, es tritt an dessen Stelle ein von der Stadt garantiertes, von einem Ausschuß geleitetes Nationaltheater mit einem Großherzoglichen Zuschuß von 12000 Gulden pro Jahr. Das Theatergebäude, die Dekorationen, Requisiten und Bibliothek werden Eigentum der Stadt. Dieses bedeutende Geschenk des Großherzogs sichert Mannheim den Genuß einer guten Bühne. Im Falle diese eingeht, fällt alles an den Großherzog zurück.“ Das Mannheimer Theater hatte in 10 Jahren (1813-1823) über 250 000 Gulden Zuschuß erfordert; dieses Opfer erschien zu groß für eine Stadt, die doch nur eine Nebenrolle im Verhältnis zum ganzen Großherzogtum spielte. Die völlige Aufhebung des Theaters, dessen brauchbare Subjekte nach der Residenz zu versetzen sind, und die damit Karlsruhe zu einer der ersten Bühnen Deutschlands erheben, kann um so leichter erfolgen, als in Mannheim ein Unternehmer gerne für die Konzession eine bedeutende Pachtsumme zahlen wird. Dieser Unternehmer lauerte schon im geheimen, es war Vogel, der seit seiner Entlassung in Karlsruhe (1810) immer wieder Verbindungen dorthin angestrebt und den für Schmeicheleien sehr empfänglichen v. Ende alsbald für sich gewonnen hatte. 4 Jahre später greift der Minister von Hacke auf ihn zurück: „Kein Hof in Europa zahlt zwei Hoftheater, trotzdem sind in mancher Provinzstadt recht gute Bühnen, deren



Entrepreneurs nicht die Vorteile haben, die einer in Mannheim findet, deshalb soll das Theater einem solchen übergeben werden. Der hier anwesende Schauspieldirektor Vogel ist sehr geneigt, diese Entreprise zu übernehmen, wobei er so wenig als Mannheim verlieren wird, da sein eigener Vorteil ein gutes Theater erheischt.“

Die Schicksale der Bühnen von Karlsruhe und Mannheim gingen selbständige Bahnen, es kam nicht zur Vereinigung. Immerhin ist es für unsere Tage, in denen auch wieder allerlei Zusammenlegungen erörtert werden, nicht ganz unwichtig zu wissen: „Alles ist schon dagewesen!“

(Nach: 1. Theaterakten des Generallandesarchivs und 2. F. Walter, Archiv des Nationaltheaters Mannheim. 1899.)



---

DIE SHAKESPEARE-BÜHNE UND  
IHRE BEDEUTUNG FÜR  
DAS THEATER DER GEGENWART

Von Dr. Hans Lebede, Berlin

Das letzte Jahrhundert hat eine Entwicklung der Bühnenkunst gesehen, die sich nicht nur aus den Leistungen einzelner großer Darstellerinnen und Darsteller herleitete und nicht nur aus dem Bestreben, diese Leistungen nicht vereinzelt wirken zu lassen, sondern sie in ein „Ensemble“ hineinzustellen und einen so erzielten Gesamteindruck höher zu bewerten, als die einzelne „Virtuosen“-Leistung. Vielmehr spielte eine nicht minder große Rolle, zeitweilig sogar eine größere Rolle die szenische Gestaltung, die Ausstattung der Bühne. Und es ist lehrreich, sich heute einmal vorzustellen, daß noch zu Zeiten Schillers die Äußerlichkeiten eine untergeordnete Rolle spielten, der Inhalt eines Dramas aber und seine Wiedergabe durch den Schauspieler die Hauptsache war — während hundert Jahre später das Szenische beinahe zur Hauptsache geworden war, neben der die Schauspielerleistung erst in zweiter Linie galt...

Es ist aber auch nicht minder lehrreich, zu verfolgen, wie einer bis zur Übertreibung gehenden Überbewertung dieser szenischen Behelfe dann die völlige Abkehr von allem Ausstattungszauber und die allerschlichteste Andeutung des jeweiligen Spielortes folgte; wie ein paar Vorhänge genügten, um den Spielplatz zu umschließen, und ein paar Möbel, ein paar Gartenbänke, eine Laterne, ein paar



Kreuze, um Zimmer verschiedenster Art, Park, Straße, Kirchhof anzudeuten, und wie die aus einem Starrkrampf erwachende Phantasie des Zuschauers Anregung genug von diesen wirklich wieder zu „Behelfen“ gewordenen Dingen empfing, um sich alle Umwelt der Geschehnisse so klar und einprägsam wie nur möglich vorzustellen.

Schillers Bühne arbeitete noch vornehmlich mit gemalten Dekorationen, deren Wirkung freilich sehr stark war. Wir sind nicht nur auf den Bericht angewiesen, daß in Weimar einmal das Publikum gebeten wurde, sich nach der Aufführung noch eine Anzahl neuer Bühnenbilder erst vom Parkett aus anzusehen und dann auf die Szene zu kommen, um nun erstaunt zu gewahren, wie alle Weite und Tiefe der Räume und alle Plastik nur durch perspektivische Künste des Theatermalers Beuther vorgetäuscht war. Wir haben vielmehr selber vor zwei Jahren Gelegenheit gehabt, vor solcher echten alten Dekoration zu stehen und in der Magdeburger Theater-Ausstellung den Bildersaal im Schlosse des alten Moor zu sehen, der für die erste Aufführung der „Räuber“ in Mannheim 1782 benutzt worden ist: und noch auf zehn Schritt Entfernung mußten wir glauben, links und rechts geschlossene Seitenwände vor uns zu haben, die sich erst bei noch näherem Herantreten als Einzelkulissen herausstellten. — Zwei Jahrzehnte nach Schillers Tod genügte plötzlich solche hochentwickelte Malerkunst nicht mehr; einem vernünftelnden Publikum schien es lächerlich, daß aus diesen Seitenkulissen, also scheinbar durch die Wand hindurch, Personen auf- und abtraten; es forderte die „geschlossene Dekoration“, die aus einer Fläche bestehende Seitenwand mit wirklich benutzbaren Türen, den „Plafond“, die Zimmerdecke, und es erkaufte diese Neuerung gerne mit der Einführung des Zwischenvorhangs, der nun den Umbau der Bühne deckte — bis dahin war bei offener Szene verwandelt worden, weil man ja im Nu einen Hintergrund hochziehen oder einen anderen herablassen und die Seitenkulissen auswechseln konnte. — War nun das Zimmer „echter“ geworden, gab es darin auch keine gemalten Möbel mehr, son-



dern „echte“, so wollte man die Szenen im Freien nicht minder „echt“ ausstatten: also gab es weiterhin vor wundervollen Prospekten, die ungemessene Weiten dem Blick erschlossen, allerlei plastische Dekorationsteile: mit ausgestopften Pferdeleibern und zerbrochenem Geschütz mochte man begonnen haben, als es galt, ein Schlachtfeld „echt“ zu gestalten — mit dem vielgerühmten „echten“ Wald der Reinhardtschen Sommernachtstraum-Aufführung von 1905, mit den plastischen Bäumen, deren einen denn auch einer erklettern mußte, war man ein sehr großes Stück weiter gekommen. Von der Bühnenmalerei war man über Panoramaeffekte der Vermischung von Malerei und Plastik zu völlig plastisch ausgestalteten Dekorationen gelangt, deren Aufbau und Abbau viel Zeit kostete. Nahm man nicht seine Zuflucht zu den komplizierten Bühnenmaschinerien, die solche Umbauzeiten verkürzen sollten, hatte man keine Drehbühne, Schiebebühne, Versenkbühne, so schuf man sich zeitlichen Ausgleich einfach auf Kosten der Dichtung: strich so viel, daß der Sprechtext in der durch Umbauten verkürzten Dauer eines normalen Theaterabends rascher „erledigt“ werden konnte — oder strich gar ganze Szenen, um damit zugleich eine besonders kostspielige Dekoration zu ersparen. Was Wunder, daß dann das Publikum diesen „Sprechtext“ auch minder bewertete und sein Hauptaugenmerk der Ausstattung zuwandte — was Wunder, daß diese Ausstattung allmählich die gleiche große Rolle spielte wie in der Frühzeit der Prospekt- und Kulissenbühne in Italien: dort hatte man im 16. und 17. Jahrhundert schon seine Freude an allerlei Spielerei mit Kirchtürmen gehabt, auf denen die Uhren gingen, mit Springbrunnen und anderen Wasserkünsten, mit allerlei zur Hauptsache gewordenem Beiwerk, mit dessen Herstellung selbst große Künstler wie Raphael und Lionardo da Vinci sich gelegentlich befaßten...

Hilfe kam aus England. Nicht zum ersten Male. Wie um 1905 zuerst Anregungen des Malers Gordon Craig zu Versuchen mit vereinfachter Bühnenausstattung, zu einem Arbeiten mit verschiedenfarbenen und verschiedenartigen Vorhängen und zweckmäßi-



ger Raumgestaltung führten (z. B. in Reinhardts „Wintermärchen“!), wie dadurch die Schauspielkunst wieder stärker hervortreten konnte und nicht mehr vom Kulissenzauber verdrängt wurde, so war dreihundert Jahre zuvor eine ähnliche Betonung der Schauspielerei von England aus erfolgt. Damals kamen Komödiantentrupps nach Deutschland, das noch nur Laienspieler kannte, keine „professionals“; damals zeigten sie, welcher Ausdrucksfähigkeit sie mächtig waren, und wie sie kaum nennenswerter szenischer Behelfe bedurften. Es ist ewig schade, daß genau um die Mitte dieser dreihundert Jahre, als Lessing auf das englische Drama als Vorbild hinwies, nicht auch mehr Kenntnis vom englischen Theater zur Empfehlung der Bühnenform geführt hat, die dem großen Briten William Shakespeare zur Verfügung stand. Seine Stücke konnten die Deutschen kennen lernen, konnten die „Stürmer und Dränger“, konnten Jakob Michael Reinhold Lenz und Heinrich Leopold Wagner und der junge Goethe nachahmen, aber sein Theater fehlte ihnen, das erst diesen Stücken zu rechter Bühnenwirkung verholfen hätte. Sein Theater fehlt noch heute... und es ist seltsam genug, daß bei all den szenischen Vereinfachungsbestrebungen der letzten zwanzig Jahre kein Mensch darauf verfallen ist, sich das Beste im Aufbau einer echten Shakespeare-Bühne zu schaffen.

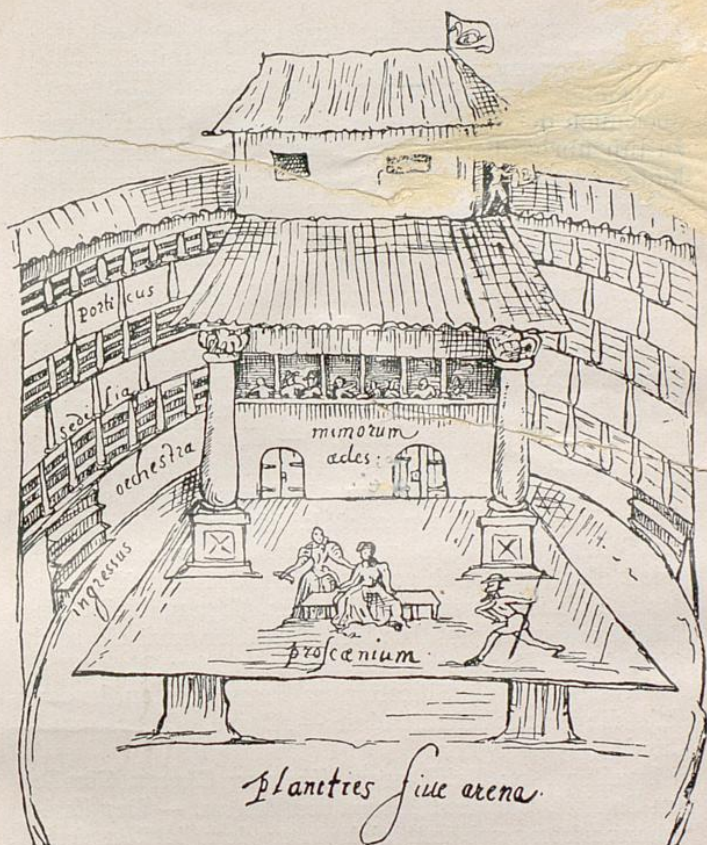
Einer echten Shakespeare-Bühne: — das heißt nicht einer solchen, wie sie etwa in München seit 1889 bestand und ein Menschenalter später etwas verbessert wurde: weit in den Zuschauerraum vorspringendes Proszenium, dahinter vorhangumschlossene Vorderbühne, dahinter wieder um ein paar Stufen erhöhte und mit Prospekten den Schauplatz andeutende Hinterbühne. Es heißt aber auch nicht: einer solchen, wie sie immer noch in Büchern beschrieben wird und nie und nirgends existiert hat, nämlich eines kahlen Bretterpodiums, dessen jeweilige Bedeutung „Schloß“, „Park“, „Wald“, „Roms Marktplatz“ usw. durch Ortsangaben auf Holz- oder Papptafeln kenntlich gemacht worden sein soll. Diesen Unsinn darf heute kein Mensch mehr glauben. Shakespeares Bühne sah anders aus:



Das eigentliche Spielpodium ragte weit in den runden oder sechs- bis achteckigen Zuschauerraum hinein. Die Besucher des billigsten Platzes, des „pit“, standen an drei Seiten um dieses Spielpodium herum, die feineren Leute saßen in den Logen der umlaufenden mehreren Ränge, die allerfeinsten sogar auf dem Podium selber links und rechts oder in den Logen, die ihnen zuweilen im Bühnenhause eingeräumt werden konnten. Selbstverständlich soll dieser Sitz- und Standanordnung nicht das Wort geredet werden; immerhin gibt es ähnliches noch heut beim Laienspiel, das gerade eine innigere Verknüpfung von Darstellenden und Aufnehmenden sucht und auch in derlei äußerer Anordnung zu finden wähnt. — Hintere Begrenzung des Spielpodiums bildete das Bühnenhaus, Schauspielerhaus, „mimorum aedes“, wie es auf einer bekannten Zeichnung des Londoner Schwan-Theaters genannt wird. Dieses Haus hatte zwei auf das Podium hinaus gehende Türen, weiter einen Balkon oder eine „Logenreihe“ im ersten Stock; darüber zog sich ein Dach bis über die Mitte des Spielpodiums, wo es von zwei Säulen gestützt wurde. Und über dem Dache erhob sich der oberste Teil des Hauses, turmartig ausgestaltet, an Spieltagen mit einer Fahne versehen.

Aus dieser baulichen Einrichtung ergaben sich nun die verschiedenartigsten Spielmöglichkeiten. Entweder konnte das Spielpodium in seiner ganzen Ausdehnung benutzt werden: tiefe Bühne. Oder es mußte für irgend eine Szene durch Hineinstellen von charakteristischen Möbeln zum Thronsaal, zur Trinkhalle, zu dem Forum Romanum oder irgend etwas anderem verwandelt werden: dann wurde dieser Umbau den Blicken der (meisten) Zuschauer durch einen Vorhang entzogen, der sich zwischen den beiden Säulen schloß, das Spiel ging aber sofort vor diesem Vorhang weiter: kurze Bühne. Brauchte man einen besonderen Innenraum: Schlafgemach des Königs Heinrich IV., Kammer Desdemonas, Küche im Hause der Capulets, so konnte man dazu den Platz hinter einem der geöffneten Torflügel hernehmen. War ein erhöhter Standort vonnöten — als Stadtmauer, als Balkon Julias, als Rednertribüne des Brutus und





Marc Anton, so stand der Balkon im ersten Stock zur Verfügung. Gab es gar einmal die Notwendigkeit, jemanden etwa von einem Turm auf einen Wall und dann erst auf das flache Feld hinabsteigen zu lassen — die Jungfrau von Orleans muß diesen Weg im „Heinrich VI.“ gehen —, so ließ sich die Zinne des Bühnenhauses, der fahngeschmückte höchste Stock, verwenden. Immer ergab sich so, aus räumlicher Gliederung in erster Linie und aus der Verwendung charakteristischer Dekorationsstücke in zweiter, die Möglichkeit einer anschaulichen Verdeutlichung des Spielplatzes der jeweiligen Auftritte;



immer" war ein rascher und unterbrechungsloser Fortgang der Aufführung möglich, da es keiner zeitraubenden Umbaupausen bedurfte; immer blieb aber auch der Phantasie des Zuschauers noch genug zu tun übrig, die im Prospekt- und Kulissentheater kaum etwas zu tun fand und allmählich einschlief.

Nun eine Vorstellung von der Wirkung eines Shakespearischen Dramas auf dieser Bühne: als Beispiel diene der „Julius Cäsar“.

Der erste Aufzug braucht (nach den szenischen Angaben, die bekanntlich nicht vom Dichter selber stammen, sondern erst später hinzugefügt sind): Straße, öffentlichen Platz, Straße. Das Volk erfüllt die Bühne; dazu treten — aus dem als Triumphbogen dienenden einen Haustor — die Volkstribunen; sie suchen die Bürger wegzutreiben, alles kann durch das gleiche Haustor die Bühne verlassen — dann flutet die Menge zurück, hinter ihr erscheint die Spitze des Zuges mit Cäsar, die zweite Szene spielt also (natürlich) am gleichen Ort und über die ganze Bühne hinweg. Nach aller Abgang bleibt die Bühne einen Augenblick leer; Gewitter setzt ein und wird durch Donnerrollen angezeigt, der Dialog tut das übrige, um die Situation zu kennzeichnen, in der sich die jetzt Auftretenden — Casca, Cicero und Cassius — begegnen.

Zweiter Akt: Bei Brutus, Zimmer Cäsars, Straße am Capitol, Vor dem Hause des Brutus. — Der Zwischenvorhang schließt sich über dem letzten Auftritt des ersten Aufzugs. Der so geschaffene neutrale Raum gibt das Haus des Brutus — wobei es völlig unwesentlich ist, sich diese Szene als „Garten“ vorzustellen; ein Zimmer täte die selben Dienste. — Wenn sich am Schlusse der Szene der Vorhang wieder öffnet, sieht man die gleiche Straße wie zuvor; im Hause aber, auf dem Balkone im ersten Stock, spielt sich nun eine Reihe von Auftritten ab, in deren Mittelpunkt Cäsar steht: leicht denkt sich das Publikum darum dieses ganze Haus als den Palast Cäsars. Er verläßt ihn durch das bisher noch nicht benutzte andere Tor und betritt so offensichtlich die „Straße“ der dritten Szene. Dann wieder Vorhangschluß: gleiche Situation wie am Anfang des Aktes,



also leicht die Vorstellung, daß man sich wieder bei Brutus befindet — und dazu stimmt nun das Auftreten seiner Gemahlin.

Dritter Akt: Capitol, Forum, Straße. — Geht der Zwischenvorhang auf, so ist die Bühne wieder von Volksgedränge erfüllt; durch das anfangs benutzte Tor (den „Triumphbogen“) tritt Cäsar mit seinen Begleitern auf; er begibt sich in den Senat zur Sitzung, die einen geschlossenen Raum verlangt. Das heißt bühnentechnisch: er geht in den Vordergrund, und sobald die Sitzung beginnen soll, werden die Vorhänge wiederum zugezogen. Nach der Ermordung Cäsars wird die Leiche durch den Vorhangspalt abgetragen, dann öffnet sich wieder die ganze Bühne: Volksmenge in ungeheurer Erregung wird erst von Brutus, dann von Antonius angeredet; beide Redner benutzen die Rostra, d. h.: sie steigen zu einer anderen Stelle der Logenreihe (des Balkons) im ersten Stock empor. Daß die Straßenszene ohne jede Schwierigkeit an gleicher Stelle spielen kann, wie die zweite Szene dieses Aktes, ist klar.

Vierter Akt: Zimmer bei Antonius — Balkon im Hause! —; dann vor dem Zelt und in dem Zelt des Brutus bei Sardis: durch die letzten Worte in IV, 1 ist auf die Tatsache hingewiesen, daß Brutus und Cassius Truppen sammeln — treten sie in IV, 2 nun mit diesen Truppen von hinten her (Torbogen!) auf, so ist der Zusammenhang klar; die Ortsangabe „Sardis“ gibt Lucilius im Laufe des Dialogs. Und wenn dann Brutus in sein Zelt gehen will, so geben die zugezogenen Vorhänge diesmal leicht die Vorstellung eben dieses Zeltes.

Der fünfte Akt endlich spielt an verschiedenen Stellen des Schlachtfeldes bei Philippi: dazu dient die ganze Bühne, auf der sich der Kampf herüber, hinüber zieht.

Man nehme sich den Text zur Hand und verfolge diese Möglichkeit szenischer Darstellung — man sehe sich dann ein beliebiges anderes Shakespeare-Drama daraufhin an, wie es zur Aufführung gebracht werden konnte, wenn diese Bühnenform gegeben war: immer wieder erstaunlich bleiben wird, welche Fülle von Möglichkeiten, welcher starke



Eindruck jeder Szene sich aus der rechten Raumausnutzung ergibt.

Und nun zu dem vorher ausgesprochenen Satze, wonach es ewig schade bleibt, daß die Stürmer und Dränger, daß der junge Dichter des „Götz von Berlichingen“ solche Kenntnis von Shakespeares Bühnenform nicht hatten, solche Bühne nicht benutzen konnten und deshalb von einer unveränderten Aufführung der von ihnen geschriebenen Dramen ausgeschlossen waren. Ausgeschlossen — warum? Nicht so sehr, weil die Prospekt- und Kulissenbühne mit ihren raschen Verwandlungsmöglichkeiten nicht alle Schauplätze hätte darstellen können. Aber angenommen einmal, sie hätte es gewollt: wie sähe dann der dritte Akt des „Götz“ bei solcher Aufführung aus? Er allein hat anfangs 23 Szenen; jede einzelne ist kurz, manche nur ein paar Sätze umfassend. Sollte nun in einem fort der Prospekt hinauf- und heruntergehen? In einer ewigen Unruhe des szenischen Wechsels noch ein Eindruck, auch nur die Möglichkeit eines verständnisvollen Verfolgens der Handlung bleiben? Ausgeschlossen — —!

Aber wie anders wird das plötzlich, wenn wir uns diesen Akt auf der Shakespeare-Bühne vorstellen! Dann ist das Bühnenhaus Götzens Burg; alle Räume werden genutzt: im ersten Stock ist Götzens Gemach, unten die Küche; oben der Turm gibt Gelegenheit für Georg, zur Dachrinne emporzuklimmen und ein Stück Blei zum Kugelgießen herabzuholen. . . . Durch das andere Tor des Hauses aber, das eben „Burgtor“ ist, tritt Lerse hervor, wenn er sich ins Lager des Reichsheeres begibt, um über freien Abzug zu verhandeln. Dieses Reichsheer lagert auf der vorderen Bühne. Zwischen Lager und Burg spielen sich an verschiedensten Stellen die Kämpfe ab; zwischen Lager und Burg treffen sich die flüchtenden Soldner; zwischen Lager und Burg wird Götz überfallen, wenn er am Ende mit den Seinen auf Treu und Glauben abziehen will. . . . Verschwunden ist plötzlich alle „Zerrissenheit“ dieses Aufzugs; als geschlossenes einheitliches Ganzes steht er da. Fehlen nur zwei Auftritte: der einleitende — Reichstag in Augsburg — läßt sich gut vor dem Vorhang spielen, ehe das



Reichsheer aufgezogen ist — der andere, ein Gespräch Adelheids mit Franz, ließe sich ebenda geben oder könnte auch wegfallen und an anderer Stelle eingefügt werden: eine geringe Sorge.

Den szenisch schwierigsten Akt habe ich herausgegriffen. Die anderen sind noch leichter auf der Shakespeare-Bühne zu inszenieren.

Wo ist die Theaterleitung, die einsichtig und wagemutig genug wäre, sich eine echte Shakespeare-Bühne aufzubauen? Wo ist die Theaterleitung, die einsichtig und wagemutig genug wäre, statt einer der tausend spottschlechten Bühnenfassungen des „Götz“ (deren beinahe schlechteste vom alten Goethe stammt!) die Urfassung der Geschichte Gottfriedens von Berlichingen auf dieser Shakespeare-Bühne aufzuführen? Ihr damit zum ersten Male zu dem Erfolg zu helfen, dessen Größe sich aus dem Buche nur erahnen läßt?

An den „Faust“ hat man sich einmal mit einem theatergeschichtlichen Experiment gewagt — oder wenigstens mit einer Bühnenform, die man damals für theatergeschichtlich beglaubigt hielt: mit der sogenannten „Mysterienbühne“ Devrients in Weimar 1875, jenem dreiteiligen Bau, auf dem sich's so schön „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ wandeln ließ... und der seine Berechtigung als Kuriosität haben mag, geschichtlich aber aus dem Mittelalter nicht nachweisbar, sondern eben solche Phantasieschöpfung ist, wie die papptafelbehängene Shakespeare-Bühne... Warum nun also nicht ein wertvolles und ergiebigeres Experiment mit der richtigen, echten, genau der gesicherten Überlieferung nachgebildeten Shakespeare-Bühne, die ja dann für so ziemlich alles verwendbar wäre?

In Deutschland muß man solches Experiment machen — das man z. B. im für die Schauspielkunst unrettbaren „Theater der Fünftausend“, im Großen Schauspielhaus Max Reinhardts in Berlin, versäumt hat! In Deutschland muß man es machen — denn das Vaterland des Dichters ist ja Deutschland... England steht ihm viel ferner! Verkitscht ihn auf die mannigfaltigste Art, wie es ihn schon zur Zeit des Klassizismus umgedichtet und verschandelt hat...



Sonst nämlich — wenn es anders darum stünde — hätte grade England jetzt für das vorgeschlagene Experiment die beste Gelegenheit gehabt. Das scheußliche Memorial Theatre in Stratford-on-Avon ist niedergebrannt. Soll wieder aufgebaut werden. Was wäre schöner gewesen, als statt eines stillen Dinges nun etwa eine ganz echte Rekonstruktion des Globe-Theaters zu versuchen? oder des „Curtain“? oder des „Schwan-Theaters“? oder eines nicht unter freiem Himmel spielenden „Winter-Theaters“ nach Vorbild des „Red Bull“?

Ob der Vorschlag noch zurecht kommt? Ob er offene Ohren und rechtes Verständnis findet? In England??

Und in Deutschland???

## Musikhaus Schlaile

Odeon-Haus - Karlsruhe i. B. - Kaiserstraße 175 - Fernsprecher 339

Größtes Musik-Spezialhaus Badens!

**Pianos**  
**Flügel**  
**Harmoniums**  
erster Weltfirmen

**Sprech-**  
**apparate**  
der bedeutendsten Marken  
Größtes Lager in  
**Schallplatten**

**Sämtliche**  
**Streich-, Zupf-**  
**und Blas-**  
**instrumente**  
in bester Qualität  
Bestandteile aller Art

Umfangreiches Lager von **Musikalien** für sämtliche Instrumente und Orchester-Besetzungen · Kompl. Sammlungen bes. beliebter Ausgaben  
Reichhaltige Auswahl in **Notenständern** und **-Pulten** sowie **Klavierstühlen** (Dreh- und Patentstühlen) in allen Sorten und Preislagen bei solidester Ausführung. — Stimmungen und Reparaturen durch erste Fachleute.

Unverbindliche Besichtigungen erbeten  
Unsere bequemen Teilzahlungs-Bedingungen erleichtern die Anschaffung



## „THEATER ALS KULTURFAKTOR“

Von Dr. Irmgard Tanneberger

Das Schlagwort vom „Theater als Kulturfaktor“ wird immer dann in die Diskussion geworfen, wenn zu entscheiden gilt, wem das Theater zuzurechnen sei: den Künsten oder den Stätten leichter Unterhaltung: Kabarett, Zirkus und Kino. In der einen wie der anderen Gattung nimmt das Theater einen besonderen Platz ein, ganz gleich, wie man eingestellt sein mag. Zu schwer, zu gewichtig und anspruchsvoll erscheint es gegenüber allem rein Artistischen und will andererseits auch nicht in den meist genannten Zusammenhang „bildende Kunst, Dichtung und Musik“ passen. Formt es seelisches Erleben wie diese, entspringt es ähnlicher Spannung geistiger Energien wie sie, oder basiert es in einem anderen Teil des menschlichen Gefühlslebens und wird dadurch abseitig?

Der Grund für die Besonderheit aller Bühnenkunst liegt nicht im künstlerischen Schaffensvorgang, sondern in der psychischen Wirkung. Die einmalige Schöpfung des Malers oder Bildhauers bleibt bestehen, immer sich selbst gleich in ihrer einmal gewonnenen Gestalt, ausgefüllt vom Eigenleben. Komposition und dramatische Dichtung bedürfen des reproduzierenden Künstlers, ihre Eindrucksfähigkeit beruht auf Synthese. Erst die Gemeinsamkeit des Erlebens bei vielen Hörenden oder Schauenden erzeugt die volle Auswertung der in diesen Kunstwerken enthaltenen Kräfte. Musik freilich kann auch der Einsame genießen und das Alleinsein vermag vielleicht noch die Gewalt des Eindrucks zu erhöhen — das Theater jedoch verlangt immer und unter



allen Umständen nach der Ausstrahlung auf eine Gesamtheit, auf die durch gleiche Erregung zusammengeschlossene Masse.

Viel mehr, als man gemeinhin ahnt, hängt die Leistung des Schauspielers ab von der Beschaffenheit des eigenartigen Stromes, der ihn mit seinen Zuschauern verbindet, nie wird er auf der Probe schon das geben können, was die Gegenwart des Publikums aus Unterbewußtem aus ihm heraufholt. Erst durch das Miteinander von Bühne und Parkett entsteht das Kunstwerk. Auch Malerei, Dichtung und Musik werden beeinflußt durch jene, auf die sie wirken wollen, und selbst der eigenwilligste Künstler hängt unbewußt ab von Zeitgeschmack und Milieu. Nie aber ist der Zusammenhang so stark und unmittelbar wie im Theater: gleichzeitig schaffen der gebende Künstler und das empfangende Publikum an einem Dritten, das beide beglücken und erheben soll.

Daß diese intensive Gemeinschaft zwischen Schöpfung und Aufnahme nicht bedeutungslos ist, nicht bedeutungslos sein kann, liegt auf der Hand. Nicht nur ein und dieselbe Vorstellung kann an verschiedenen Abenden durch die andere Zusammensetzung des Publikums sich von Grund auf verändern, vielmehr noch muß die Gesamtkonstruktion des Theaters einem Einfluß unterworfen sein, der unmittelbar von der Mitwelt ausgeht. Es muß um der Eigenart seiner psychischen Voraussetzungen willen lebhafter als jedes andere Kunstwerk die feinen Schwankungen registrieren, welche für die Entwicklung alles Geistigen charakteristisch sind, es muß und wird immer Spiegelbild der seelischen Struktur einer Zeit sein, da der Kampf der großen geistigen Gewalten seine jeweilige Besonderheit bestimmt.

\*

Die umfassende Macht der Kirche band den mittelalterlichen Menschen, zwang ihn hinein in ein geistiges Gefüge, dessen genaue Begrenzung er nicht einmal empfand, da er anderes gar nicht kannte und Sicherheit und wohligen Halt empfing. Der Gottesdienst schuf die Anfänge mimischer Kunst. Sie



111

sollte auch diejenigen in den allmächtigen Bannkreis zwingen, denen um der fremden, lateinischen Sprache willen der christliche Ritus fremd bleiben mußte. Bei allen Völkern wurde die Kunst des Mimus aus dem religiösen Erlebnis geboren, meist jedoch aus dem Erlebnis des Einzelnen. Im ekstatischen Tanz drängte die stärkste seelische Konzentration zu hingebendem Entspannen.

Die Mysterienspiele des Mittelalters sind in erster Linie Zweckschöpfungen. Eine geistige Überlegenheit will herrschen und schwache Seelen an sich fesseln. Sie wendet sich bewußt an die Masse der Laien. Für sie wird nicht das Einzelerlebnis wertvoll, sondern die Suggestion der Gesamtheit.

Das Spiel des Mittelalters geht aus von mimischen Bewegungen der Chöre, es erreicht Höhepunkt und Ende in den pompösen Darstellungen der ganzen biblischen Geschichte durch die Bürgerschaft einer Stadt an dem Ort, der markantester Ausdruck ist für das gefestigte Gefühl der Zusammengehörigkeit: dem Marktplatz.

Die Verlegung des Schwerpunktes vom Kirchlich-strengen zum Bürgerlich-repräsentativen war ebenfalls Ausdruck einer geistigen Entwicklung. Nicht nur das Theater entglitt den starken Händen der Kirche, sondern ganz allgemein begann — zunächst noch fast unmerklich — die Loslösung aus allzu fester Bindung. Ein erstarkendes Bürgertum schuf aus eigener Kraft kulturelle Werte und war selbstsicher genug, trotz der Vermeidung jedes Gegensatzes die Freiheit des Erworbenen zu behaupten.

Die Theatergeschichte vermerkt für jene Zeit die Bühne der Meistersinger und die urwüchsige Kunst der Fastnachtsspiele. Im Kampf zwischen asketischer Überspannung einer Heilslehre, die zum Dogma zu erstarren drohte, und unverbrauchter Volksgesundheit war der naturgewachsene Instinkt Sieger geblieben.

\*

Renaissance, Humanismus und Reformation veränderten die geistige Konstellation von Grund auf und formten ein Weltbild, in dem die widerstrebend-



sten Gewalten um die Vormacht rangen. Allgemeines Kennzeichen für sie alle aber war der unbedingte Glaube an die unantastbare Freiheit der einzelnen Persönlichkeit. Lebenstrotzende Zügellosigkeit galt dem Menschen der Renaissance mehr als die Beugung unter richtungweisende Bevormundung, lieber hemmungslos bis zur Verworfenheit, als zaghaft um moralischer Befangenheit willen.

Unbeugsam stolze Herrscher versuchten in Italien den Glanz der Antike wiederzubeleben und ließen eine Theaterkunst erstehen, deren Seele der leidenschaftliche Hang zu strahlendem Prunk, festlicher Eleganz und hochmütiger Repräsentation war. Sie wurde in ihrer Einzelgestaltung bestimmt von dem phantasiereichen Dekorationsmeister, der geschmeidigen Tänzerin und den großen Akrobaten des Kehlkopfes. Das Gesamtkunstwerk zerfiel in Teilleistungen von unerhörter Meisterschaft, auch hier also sieghafte Sonderstellung der auf sich allein gestellten Persönlichkeit.

In Deutschland war während des ganzen Mittelalters ausschließlich von Laien Theater gespielt worden, darum brachte man den reisenden Schauspieltruppen, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus England zuwanderten und für die Messen und Jahrmärkte zur willkommenen Sensation wurden, das neugierigste Interesse entgegen. Aber dabei blieb es auch. Die Schauspieltruppen existierten nur als Fremdkörper und dienten allein der Belustigung, ohne daß es ihnen hätte gelingen können, Ausdrucksmittel für bestehende kulturelle Werte zu werden. Da ihre Kunst nicht erwachsen war aus den seelischen Bedürfnissen des Volkes oder eines Standes, sondern nur von außen herangezogen wurde durch die für ein anderes Land gültigen Verhältnisse und materielle Not überflüssiger Kräfte, vermochte sie nur kümmerlich ein fast unnützes Dasein zu fristen.

Die Künstler Italiens dankten Existenz und Ruhm den Launen der Fürsten, die ihrer Kunst den erforderlichen Rahmen verliehen und durch sie nur der eigenen Eitelkeit zu schmeicheln wünschten. Den englischen Komödianten fehlte die Resonanz, deren



111  
alle Theaterkunst zur vollen Auswirkung bedarf,  
weil sie noch lange in wesensfremder Geistigkeit  
wurzelten.

\*

Deutschland erkämpfte sich erst während des  
18. Jahrhunderts eine kulturelle Selbständigkeit, die  
die anderen Staaten Mitteleuropas längst besaßen.  
Auch die Theaterkunst war nur Abklatsch landes-  
fremder Gepflogenheit gewesen, ausländische Künst-  
ler hatten an den Bühnen allzuvieler Fürsten Geld  
und Lorbeeren eingeheimst. Woher hätte die recht-  
lose „Canaille“ der absolutistisch regierten Staats-  
wesen die innere Kraft nehmen sollen, um mitbe-  
stimmend in die Gestaltung einer Kultur einzugrei-  
fen, da kaum sie selbst von der eigenen Existenzbe-  
rechtigung überzeugt war?

Doch allmählich regten sich die seelischen Ener-  
gien des Bürgertums, die durch Jahrhunderte brach  
gelegen hatten, und, wie einst am Ausgang des Mit-  
telalters, waren sie stark genug, um im Ringen ge-  
gen die Macht überlebter Ideen siegreich zu beste-  
hen. Mit dem Bewußtwerden volkischer, nicht stän-  
discher Zusammengehörigkeit, erwachte die Seh-  
sucht nach dem „Nationaltheater“, trotzdem poli-  
tisch noch nichts das Entstehen einer Nation ver-  
riet. Selbstsicherer Bürgerstolz schuf stehende The-  
ater, nicht als Stätten leichter Unterhaltung, son-  
dern aus dem Bestreben, die Forderungen einer Idee  
zu erfüllen.

Noch aber war die Zeit nicht reif, etwas Einhei-  
tliches zu formen, an mehreren Orten bildete die Ei-  
genart des Milieus völlig voneinander abweichende  
Stile mimischer Darstellung aus. Gerade die Beson-  
derheit dieser Entwicklung beweist, wie unheimlich  
groß die Macht ist, die dem Publikum als mitschaf-  
fendem Faktor zugebilligt werden muß, wie fast ein-  
zig und allein die eigentümliche Art seiner Zusam-  
mensetzung entscheidet.

Hamburg erzeugte durch die ruhige, bodenständige  
Kraft seiner Bewohner einen Darstellungsstil, den  
nüchternste Sachlichkeit und konsequente Ableh-  
nung alles Pathetischen auszeichnen. Im schroff-



sten Gegensatz hierzu erzog Goethe seine Schauspieler in Weimar zu Repräsentanten einer feierlichen, würdevoll getragenen Spielweise, die ausschließlich der typischen Atmosphäre höfischer Gemessenheit entwachsen war. In Berlin, dem weder eine überragende geistige Macht, noch die politische Sonderstellung einen bestimmten Charakter zu geben vermochten, trafen und kreuzten sich die Stile, so daß zwar große Einzelleistungen den Ruf seines Theaters begründeten, aber jede Geschlossenheit fehlte.

Das 19. Jahrhundert erhielt auf wirtschaftlichem, politischem und künstlerischem Gebiet entscheidendes Gepräge durch den Aufeinanderprall der Prinzipien jahrhundertealter Tradition und den Errungenschaften modernster Forschung, es war erfüllt vom erbitterten Kampfe widerstrebender Ideen. Im Theater rangen Schauspiel und Oper um die Vormachtstellung, stritten bürgerlicher und klassisch-pathetischer Stil widereinander, standen die unbeugsamen Persönlichkeiten scharf profilierter Meisterdarsteller gegen den Autorität heischenden Formungswillen stilbildender Theaterdirektoren. Die Folge davon war notwendig eine gewisse Unausgeglichenheit der künstlerischen Leistung, ein Schwanken zwischen den Extremen im unermüdlichen Suchen nach dem vollendetsten Ausdruck, abgesehen von den wenigen Orten, an denen untrüglicher Instinkt und sichere Kraft eine ausgeprägte Bühnenkunst gestalteten.

\*

Es ist für die Vertreter der heutigen Generation nicht leicht, der Vorkriegszeit das rechte Verständnis entgegenzubringen, da sich alle Verhältnisse bis zur Gegensätzlichkeit gewandelt haben. Sie scheint Symptome der ungesunden Übersteigerung aller Lebenskräfte zu tragen, scheint gleichzeitig stolzeste Erfüllung und unsichtbarer Verfall zu sein, wird denen, die sie als noch nicht reife Menschen erleben, zum seltsamsten Symbol nie wiederkehrender Erscheinungen, anziehend und unbefriedigend zugleich in ihrer unvorstellbaren Fremdheit.



Und das Theater jener Jahre? Die Bühnenkunst feierte Triumphe, nachdem das Genie großer Regisseure und Darsteller für sie das allgemeine Interesse erobert hatten. Faszinierenden Glanz glaubt man ausstrahlen zu sehen von den Leistungen unvergleichlicher Ensemble-Disziplin eines Otto Brahm und der prunkvollen Inszenierungskunst Max Reinhardts. Noch lebt mehr als ein berühmter Vertreter jener Wundertage des Theaters, doch stets scheint bestes Können ihrer Tradition zu entstammen.

War nun jener beinahe sagenhaften Zeit wirklich herrlichste Vollendung beschieden? War der Glanz echt? War das Theater in seiner erlesenen Kostbarkeit wirklich zauberhaftes Abbild eines Höhepunktes der Kultur, oder warf der Spiegel falschen Schein zurück? Wer wagt das zu entscheiden, da jene Vergangenheit zu nah und fern zugleich ist! Augenfällig aber bleibt die eminente Übereinstimmung zwischen der Erinnerung an dieses Gewesene im Weiten und Großen und dem Eindruck von dem Teilgebiet der mimischen Kunst, die wahrhaft aus ihrer Umwelt geboren scheint.

\*

Die politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen während des Krieges und nach seinem schicksalhaften Ende haben den bis dahin bestehenden Gegensatz zwischen Hofkreisen und Bürgertum zur Gegenüberstellung von Bürgertum und Proletariat verschoben. Der Abstand zwischen beiden hat sich nicht durch wirtschaftlich-soziale Verlagerungen, sondern die Schroffheit der ideellen Stellungnahme verbreitert. Gab es vor dem Kriege Hof- und Privattheater, so unterscheidet die Gegenwart bürgerliche und proletarische Kunst, denn mit dem kulturellen Mitbestimmungsrecht hat sich der „vierte Stand“ auch seinen Platz im Theater erobert. Im wahrsten Sinne des Wortes: Wer hätte vor 20 Jahren den heute so starken Einfluß der Volksbühnenbewegung vorausgeahnt? Wer hätte vermutet, daß das Proletariat eigene Theater haben würde, die es nach seinen Ansprüchen ausbaut?



Eine durchgreifende Umschichtung des Publikums hat sich vollzogen, und ihr in erster Linie ist die völlige Umwandlung des Theaters und seines künstlerischen Wollens zuzuschreiben. Der Kampf zweier gleichstarker Prinzipien verleiht ihm charakteristisches Gepräge, verhindert freilich auch jede Einheitlichkeit. Sie ist nur da vorhanden, wo die psychischen Voraussetzungen ähnlich sind, d. h. in allem, was in den seelischen Erschütterungen wurzelt, die die allgemeinen Katastrophen hervorgerufen haben.

In Drama und Theater des Expressionismus rang eine verzweifelnde Generation um die künstlerische Formung innerer Wirnis, löste sich der Aufschrei von Menschen, die den Boden unter den Füßen verloren hatten. Ekstatisches Gestammel, wild fahrende Gesten und das Aufflackern abgerissener Wortketten sind ebenso charakteristisch wie die Verzerrung der Perspektive, die Absage an alle naturalistische Gebundenheit, die Überspannung jedes Gefühlsausbruches schlechthin. Verkrampft war diese Kunst in ihrer fanatischen Leidenschaftlichkeit, erfüllt von derselben dumpfen Gehetztheit, die die Inflationsjahre zu mehr seelischer als wirtschaftlicher Qual machte.

Großen Einfluß übte vorübergehend die russische Bühnenkunst aus, doch eben deshalb nicht anhaltend, weil gerade die Verhältnisse in Rußland interessantester Beleg sind für die eigentümliche Stellung des Theaters als feinsten Registrierapparat für alle kulturellen Schwankungen. Sie war zu typisch russisch, als daß man sie hätte ohne Schaden verpflanzen können. Die byzantinische Verehrung des Zaren, die fromme Ergebenheit, mit der vor allem das einfache Volk ihm huldigte, drückten dem russischen Leben der Vorkriegszeit ihren Stempel auf. Die westlich orientierte Intelligenz versuchte zwar den geheimen Zauber zu zerstören, aber auch sie war mehr, als sie vielleicht ahnte oder zugab, in den Bannkreis eingeschlossen. Den Ehrentitel „kaiserlich“ trug alles, was russische Bühnenkunst auch im Ausland berühmt machte, und mit dem Titel auch das höfische Gepräge.



111

Die Revolution hat nicht nur den Namen, sondern auch alle Phänomene jener Tradition zerstört. Das Gesicht des Theaters ist entscheidend gewandelt. In der sicheren Erkenntnis, daß es gerade über unverbildete Seelen besondere Macht gewinnen kann, haben die neuen Gewalthaber es ihrem Erziehungsprogramm eingeordnet, und seine Ausgestaltung scheint es — wohl mehr instinktiv als gewollt — den Ideen der neuen Weltanschauung zu danken. Ob wohl in der eigentümlichen Ausarbeitung der individuellen Gesichtszüge des einzelnen Schauspielers zur typisierenden Maske schon rein äußerlich das Massenbewußtsein des Kommunismus sich unmittelbar ausdrückt? Ob nicht die abstrahierend-konstruktive Kunst eines Tairoff und Meyerhold mit dem nach mathematischer Exaktheit strebenden Marxismus und Leninismus verwandt ist? Hängt nicht auch das Zurückdrängen der künstlerischen Einzelleistung zugunsten der unbedingten Geschlossenheit des Ganzen zusammen mit der eigenartigen Passivität der russischen Seele, die zwar zum Eigenleben zu erwachen beginnt, sich aber nur in der Gesamtheit geborgen fühlt? Thesen, nur Thesen, die dennoch wohl Spuren der Wahrheit tragen mögen!

Auffallend ist, daß sich trotz angestrengtester Bemühungen einzelner Prominenter die Prinzipien der modernen russischen Bühnenkunst in Deutschland nicht haben durchsetzen können. Nur soviel Anregungen wurden übernommen, wie schließlich auch auf politischem Gebiet eingedrungen sind. Das andere lehnte der Instinkt als wesensfremd ab: die Aufgabe der Persönlichkeit und alles übertrieben Konstruktive, nur die Bevorzugung malerischer Farbigkeit blieb als reizvolle Bereicherung.

Die Selbstbesinnung der letzten Jahre, die Beruhigung von den konvulsivischen Erregungen schuf einen Bühnenstil, den man mit dem von der bildenden Kunst übernommenen Wort der „Neuen Sachlichkeit“ bezeichnen mag. Sein Charakteristikum ist die Suche nach dem knappsten, typischen Ausdruck. Jeder überflüssige Dekorationsgegenstand, jede nebensächliche Geste wird gespart, alles drängt zu äußerster Präzision und Gegenständlichkeit. Inner-



lich gespannte Eindringlichkeit und strengste Konzentration sind markanter Ausdruck für das Verlangen eines Volkes, durch unbeugsame Sammlung aller Kräfte sich wieder aufwärtszukämpfen. Für lyrische Floskeln und romantische Verschnörkelung ist dabei kein Raum, wo allzu harte Not zu sachlicher Nüchternheit erzogen hat.

\*

Was hat es nun auf sich mit dem Schlagwort „Theater als Kulturfaktor“? Ist es eine von den billigen, bequemen Phrasen, die sich so wunderschön gedankenlos sagen lassen? Daß das Theater enger als jede andere Kunst mit dem allgemeinen Leben verknüpft ist, läßt sich auf Grund seiner psychischen Besonderheit kaum bezweifeln. Weniger ist es jedoch in der Weise gebunden, daß es als Kunstwerk Teil einer Kultur ist — trotzdem natürlich auch das nicht geleugnet werden kann — sondern vielmehr dadurch, daß es der unmittelbarste Ausdruck der geistigen Konstellation einer Zeit ist, daß seine ungewöhnliche Sensibilität es zum interessantesten Spiegel ganzer Epochen macht. Ob es sich dieser Sonderstellung immer voll bewußt ist und sie als Kraftquelle zur Erfüllung seiner Aufgabe nutzt? — Und — ob auch das Publikum stets und überall diese Sonderstellung der Schaubühne, an die es so gern alle möglichen, meist miteinander unvereinbaren Forderungen stellt, wirklich gebührend erkennt? ...

### *Munz'sches Konservatorium mit Seminar*

*Karlsruhe i/B. Waldstraße 79*

*Staatlich anerkannte  
Musiklehranstalt. Aus-  
bildung auf allen Ge-  
bieten der Musik ●*



---

VOM KÜNSTLERISCHEN PROBLEM  
DES SCHAUSPIELERS

Von Otto Kienscherf

Wird das Schicksal der deutschen Bühnenkunst erörtert und erwogen, wie dem behaupteten fortschreitenden Verfall Einhalt zu tun und wie die Grundlage zu schaffen sei, auf der sie die neuen, höheren Aufgaben unserer lebendigen Gegenwart besser lösen könne, so ergibt sich schließlich die Frage: Kommt der Schauspielkunst überhaupt die von ihr beanspruchte Schätzung als eines der wichtigsten und untrüglichen Kennzeichen für die kulturelle Reife eines Volkes zu oder mißt sie sich eine Bedeutung bei, die selbst durch ihre besten Leistungen nicht gerechtfertigt wird? — Einmal angenommen, die Schauspielkunst wäre der höchsten Schätzung würdig und die berufene Pflegerin wichtiger geistiger Güter, die gerade dieser Pflege nicht entraten können, wenn sie nicht ihren Zweck verfehlen und auf ihre tiefste Wirkung verzichten sollen: dann ist kaum ein Zustand denkbar, der die natürlichen Lebensbedingungen einer im besten Sinne künstlerisch strebenden Schaubühne erfolgreicher zu zerstören fähig wäre, als der bestehende. Aber jeder, der bedeutende Forderungen an den öffentlichen Kredit stellt, hat die Verpflichtung, sich genügend zu legitimieren. Wenn die Schauspielkunst nicht zu beweisen vermag, daß ihr Anspruch zu Recht besteht, werden Mißtrauen und Vorurteil, diese ihre uralten Widersacher, nicht schweigen.

An mehr oder minder geistreichen Versuchen, Art und Charakter der mimischen Kunst zu deuten, hat



es nicht gefehlt. Eine befriedigende Lösung brachte keiner. Obwohl nun zwar der Begriff „Kunst“ gemeinhin ebenso wenig eine vollkommen klare, dem schlichten Verstande einleuchtende Erklärung zu erfahren pflegt, so ist es doch gerade die Schauspielkunst, an der das Unzureichende all jener Bemühungen besonders deutlich zutage trat. Hier ward es offenbar, daß mit den schönsten Umschreibungen nichts gewonnen ist. Die anderen Künste bieten dem Auge doch immerhin einen imponierenden Apparat greifbarer Ausdrucksmittel, deren Handhabung und Beherrschung unleugbare, nur durch Fleiß und Begabung zu erwerbende Geschicklichkeit voraussetzt. Ihre Werke sind — einmal vollendet — von ihrem Schöpfer losgelöst und führen ein selbständiges Dasein. Solcher Merkmale kann sich die Schauspielkunst nicht rühmen. Zwar könnte man von der Art der Wirkung, die sie zu üben vermag, auf eine Wesensgleichheit schließen. Zwar hat tiefere Einsicht seit altersher für die Echtheit ihrer edlen Herkunft plädiert. Aber — in einer Epoche, wie der unserigen, die selbst an die geheiligtesten Überlieferungen die kritische Sonde legt, gilt auch das Zeugnis erlauchter Geister keineswegs mehr als beweiskräftig genug und wird mit derselben Skepsis geprüft, wie der Charakter derjenigen, für die es einstehen zu dürfen glaubt. Der Schauspieler — so lautete das vulgäre Urteil — bedarf keiner Instrumente, auf deren kunstgemäßen Gebrauch er unbedingt besonderes Studium verwenden müßte. Er ist sein eigenes Instrument, und das beherrscht ja in zureichendem Maße jeder gesunde Mensch schon kraft seiner normalen Naturanlage. Hinsichtlich dieses „Instrumentes“ halten sich ja — Gott sei's geklagt! — unzählige Menschen für vollkommen ausgerüstet zum „Theaterspielen“. Was da außer der alles erklärenden Routine noch erforderlich sein soll, gehört doch zu den unwägbaren Dingen, die noch keiner zu definieren vermochte und deren Vorhandensein zu behaupten der Berufsschauspieler natürlich ein sehr durchsichtiges Interesse hat. Also der Schauspieler und sein Instrument ist ein und dasselbe. Aber diesem Künstler ist es noch viel bequemer gemacht.



Auch das dritte Erfordernis, das Produkt seines Schaffens, das Kunstwerk — es ist mit jenen beiden identisch. Eine Kunst, die solchermaßen Ursache und Wirkung vermengt, bei der der Maler mit seinen Farben, dem Pinsel, der Leinwand und schließlich auch noch mit dem Bilde zu einer untrennbaren Einheit verschmilzt, trägt den Stempel der Spiegelfechtere. Solange die Theaterleute dieses Phänomen nicht bündig zu erklären wissen, wollen wir uns ja wie bisher gern daran ergötzen und uns die Gebilde unserer Dichter vortäuschen lassen, aber für große, echte Kunst können wir es beim besten Willen nicht halten. Also urteilt seit jeher der nüchternsolide Normalverstand.

Und — in der Tat — auf welchem anderen Kunstgebiet wuchert die Nichts-als-Handwerkerei so üppig und schamlos wie hier! Ist es noch sonstwo annähernd so schwierig, die Grenzen zwischen Kunst und Mache zu ziehen! Wie, wenn diese Grenzen gar nicht vorhanden wären und nur in unserer von frommen Wünschen mißleiteten Einbildung beständen? Wer gibt uns denn endlich eine Lösung des Rätsels, das in dem Worte Kunst eingeschlossen liegt, damit wir daraus zu folgern versuchten, was Schauspielkunst an sich ist und was nicht? — Nicht alle, die es angeht — leider —, aber doch einige haben solchen Fragen nachgedacht und die Qualen des Zweifels bitter empfunden.

Nachdem unsere kritische Epoche gegen alle bisher vernommenen Zeugen, die wir die ästhetischen Instinkte nennen können, den Einwand der Befangenheit erhob, hatte eigentlich nur noch ein Beweismittel Aussicht auf allgemeine Anerkennung, und dieses Mittel bietet uns die Wissenschaft. Hat mir doch selbst jüngst erst ein führender und das Theater als eine unentbehrliche Bildungsanstalt nicht missenwollender Politiker rundweg erklärt, er sähe das einzig Imponierende in der Schauspielerei, die keine Kunst im strengsten Sinne sei, in der ihm wunderbar erscheinenden Gedächtnisschulung. Schauspielkunst wäre demnach Gedächtnisartistik, sodann — in zweiter Linie — Körperdressur und Sprachtechnik als Mittel täuschender



Nachahmung. „Kunst“ wäre das nur nach dem Alltags Sprachgebrauch...

Als das Wesentliche im Prozeß des künstlerischen Schaffens gilt die Intuition, das heißt: ein geheimnisvoller Vorgang, der zwar nicht gänzlich dem Willenseinfluß des Künstlers entrückt, aber jeglicher Willkür unerreichbar ist. Bei Schopenhauers „willenloser Erkenntnis“, mit welcher Definition bei voller Erkenntnis und normaler physiologischer Funktion der Wille ausgeschaltet wird, kann man sich des Eindrucks eines logischen Widerspruchs nicht erwehren, obwohl man gleichzeitig fühlt, wie nahe der große Philosoph der Lösung des Problems kommt. Die Untersuchungen auf dem Gebiet psychophysiologischer Wissenschaft nun — die in Deutschland in dem Leipziger Gelehrten Wilhelm Wundt einen ihrer glänzendsten Vertreter hatte — haben den Weg gewiesen, auf dem allen bekannten Umschreibungen des künstlerischen Mysteriums die wissenschaftliche Deutung gefunden wurde. Und diese Deutung schöpft aus dem Vorgang der Hypnose, indem sie zeigt, wie alle charakteristischen Merkmale dieses Phänomens sich auch bei dem intuitiven Schaffensprozeß des Künstlers nachweisen lassen, wie es sich hier wie dort nicht um eine aufgehobene, sondern im Gegenteil um eine gesteigerte Willenstätigkeit, aber mit Ausscheidung der Willkür, handelt. Zum besseren Verständnis und um der Bildung falscher Auffassungen vorzubeugen, sei jene Formulierung des hypnotischen Zustandes zitiert, die Wilhelm Wundt als die wissenschaftlich zulässige aufstellt: „Wenn sich ein größerer Teil des Zentralorgans (Gehirns) infolge hemmender Einwirkungen in einem Zustand funktioneller Latenz befindet, so ist die Erregbarkeit des funktionierenden Restes für die ihm zufließenden Reize gesteigert. Voraussichtlich wird diese Steigerung um so größer sein, je weniger durch vorausgegangene Erschöpfung die im Zentralorgan vorhandenen latenten Kräfte verbraucht werden.“ Wir haben es demnach mit einem funktionellen Prozeß zu tun, der in seinem physiologischen Verlauf freilich bis heute noch nicht einwandfrei bloßgelegt, vielleicht auch



gar nicht erforschbar ist, dessen Besonderheit jedoch keinem Zweifel unterliegt. Den beim künstlerischen Schaffen entscheidenden analogen Vorgang bezeichnet schon Max Martersteig in einer glänzenden Studie zum Problem des schauspielerischen Schaffens als „ästhetische Hypnose“, in die der sensible Künstler durch irgendwelche Reize versetzt wird. Diese Reize — Suggestionen — können sehr verschiedener Art sein. Die Erhabenheit eines Naturschauspiels, persönliche oder mitgeteilte Erlebnisse, plötzlich auftauchende Erinnerungen, Gemütserschütterungen, Einbildungen, Gegenstände jeglicher Art, kurz: jede mögliche Erscheinung der sinnlichen und begrifflichen Welt kann einzeln oder mit mehreren zum Ausgangspunkt eines suggestiven Anreizes werden und mit höchster Eindringlichkeit auf bestimmte Teile des Cerebralsystems in der Weise wirken, daß der übrige größere Bezirk zwangsweise in funktionelle Ruhe versinkt. Die im Zentralorgan vorhandenen Energien richten sich mit gesteigerter Anspannung auf die im Banne der Suggestion stehende Gehirnsphäre und bewirken so die Entstehung eines konzentrierten Reflexbildes der suggerierten Vorstellung. Wir haben in diesem Prozeß die geheimnisvolle Übertragung des psychischen Phänomens der Intuition (der inspirativen Empfängnis) auf den physischen Organismus. Diese Übertragung bedingt den künstlerischen Schöpfungsakt. Dieser wiederum, der zweite Teil des deutbaren Vorganges, der das Kunstwerk erst zur Erscheinung bringt, ist wahrscheinlich von der Stärke des treibenden Willens abhängig, das heißt davon, ob dessen Kraft nach der vorangegangenen Anspannung noch ausreicht, das innerlich Geschaute sinnfällig darzustellen. Der echte, der Vollkünstler, wird in diesem Abschluß erst seine Befriedigung finden. Er bedeutet ihm die Erlösung, nach der alles in ihm drängt. Es sei hier gleich betont, daß die Hypnose, und auch die ästhetische, keine neuen Vermögen zu schaffen imstande ist, sondern nur das Vermögen des Individuums zur ungemessenen und seltenen Leistungsfähigkeit steigert.

Die „wunderbaren“ Ergebnisse gewisser „exakter“ Versuche scheinen zwar dieser Einschränkung zu



widersprechen, in Wirklichkeit bestätigen sie sie. Ein Mensch, dem in der Hypnose suggeriert wird, er sei ein Hund und er solle als solcher bellen und beißen, kommt wohl diesem Befehl nach. Aber das Abbild des Hundes, das dann zur Darstellung kommt, bleibt doch immer nur eine mangelhafte Imitation, eine Karikatur. Es ist ein Hund, der mit Ausdrucksmitteln dargestellt wird, die dem Wesen eines Hundes nicht entsprechen, und — sofern dieses Experiment für uns überhaupt Beweiskraft hat — kann es uns nur zu der Feststellung nötigen, „daß keine Suggestion wirksam werden kann, die über die Gaben und früheren bewußten — oder auch unbewußt gebliebenen! — Erfahrungen des Individuums hinausgehen.“ In unserem Falle konnte die Suggestion zum Teil wirksam werden, da der „Hund“ wohl im Erfahrungsbereich des Hypnotisierten lag, hingegen das, was seine glaubwürdige Verkörperung erfordert, natürlich über die Gaben des Darstellers hinausging. Hätte dieser weder durch Augenschein noch durch Schilderung von einem Hunde je etwas erfahren, so wäre die Suggestion überhaupt unwirksam geblieben. Ich möchte bei dieser Gelegenheit gleich an den bekannten Vorgang in dem einst viel gelesenen Roman „Trilby“ erinnern. Die hier wirksam werdende „Suggestion“ verdient keinerlei Glauben. Trilby, von der wir wissen, daß sie allerdings mit einem in solcher Vollkommenheit seltenen Singapparat ausgerüstet, dabei aber absolut unmusikalisch und talentlos ist, wird in der angeblichen Hypnose zu einer Gesangskünstlerin allerersten Ranges. Damit das Unmögliche glaubhaft erscheine, wird die Sache so hingestellt, als sänge eigentlich nicht sie, die absolut Unbegabte, sondern der stimmlich vernachlässigte Svengali, der Hypnotiseur, durch sie. Sein Genie bediene sich ihrer, ihres Stimmorgans, als eines willenlosen Werkzeuges. Man sieht, es handelt sich also um etwas ganz anderes. Trilby ist das in „Trance“ versetzte Medium, in dem sich der Geist Svengalis manifestiert. Wir stehen auf dem höchst unsicheren Boden spiritistischer Phantastik, wo schließlich das Unmöglichste möglich und das Unglaublichste zu glauben Pflicht ist.



Auf unser Thema zurückkommend und uns zu unserem eigentlichen Gegenstande, dem Problem des Schauspielers, wendend, ist nun zu untersuchen, wie sich die von dem Phänomen der ästhetischen Hypnose gewonnene Vorstellung auf die Schauspielkunst beziehen läßt. Aus dem Gesagten ergibt sich als logische Folgerung, daß das Schaffen des echten Schauspielers genau in demselben Vorgang seine ausreichende Deutung erfährt und somit als Kunst in vollem Sinne angesehen werden muß. Als das für das Zustandekommen der schauspielerischen Leistung Wesentliche wird immer mit Recht Umwandlungsfähigkeit gefordert, wenn anders nicht nur ein Bild erscheinen soll, das als Resultat reiner Verstandesarbeit und technischer Gewandtheit auf der Stufe sehr geschickter Imitationskunststücke stehenbleibt, anstatt sich zur Höhe einer innerlich erlebten Schöpfung zu erheben. An dem Mangel einer vollkommen einleuchtenden Erklärung für dieses sogenannte Transfigurationsvermögen aber scheiterte jeder Versuch, dem Verstande begreiflich zu machen, was im Gefühl unklar geahnt wurde. Und je nachdem in einer Epoche der nüchterne Verstand oder das schwärmende Gefühl vorherrschend war, sank oder hob sich die allgemeine Wertschätzung der Schaubühne. Nicht so kraß, als eben an der Schauspielkunst, machten sich diese Wandlungen an andern Künsten bemerkbar, die zum Unterschied von jener bleibende, den Augenblick überdauernde Werte schufen, an denen die Wirkung jederzeit kontrolliert und von neuem bestätigt werden konnte. So bemerken wir immer einen gewissen Hochstand der Achtung vor der Schauspielkunst in Zeiten, die vornehmlich durch idealistische Welt- und Kunstanschauung sich auszeichnen.

Heute bietet sich also die Möglichkeit, in dem wissenschaftlich analysierbaren Vorgang der Suggestion und Hypnose eine auch dem ungelehrten Verstande annehmbare Erklärung der Transfiguration zu finden.

An den Schauspieler ergeht die Aufforderung, eine Gestalt des Dichters darzustellen, das will sagen: ihren Wesensinhalt zu seinem eigenen zu machen.



Er soll sich seiner Ichheit entäußern und dafür die der darzustellenden Person annehmen. Wir sehen diese Transfiguration bei verwandlungsfähigen Schauspielern sich tatsächlich vollziehen. Wie geschieht das? Das Beispiel der Hypnose gibt darauf Antwort. Dem suggestiblen Individuum wird der starke Anreiz zur Suggestion. Eine solche Suggestion übt auf den empfänglichen Künstler das Werk des Dichters, das da als Buchstabenfolge vor ihm auf dem Papier liegt. Die intime Beschäftigung mit seiner Rolle beim Studium und auf den Proben bereitet den Augenblick vor, da die Suggestion zur vollen Wirkung kommen und die ästhetische Hypnose eintreten soll. Die durch sie vollzogene Umwandlung ist nun auf Grund der heutigen psycho-physischen Forschung nicht anders vorstellbar, als daß der ursprüngliche Zusammenhang des „Ichbewußtsein“ gelöst und dafür die Kausalität einer fremden Gestalt aufgenommen und wirksam wird. Die Möglichkeit, das „Ich“ mit all seinen Beziehungen los zu werden, damit ein fremdes „Ich“, eine fremde Wesenheit, das Vorstellungszentrum beherrschend, eingeführt werden könne, — diese lang angezweifelte Möglichkeit verwirklicht sich in der „ästhetischen Hypnose“.

Das Loswerden des bewußten Ich kann nichts anderes sein, als eine Funktionshemmung aller das gewohnte Ichgefühl bestimmenden Hirndynamismen, wie sie in der Hypnose eintritt. Diese Hirndynamismen machen nun in der Hypnose ihre kausale Bedeutung für das Ichgefühl nicht mehr geltend. Dagegen tun das nun andere, durch die Suggestion zu gesteigerter Tätigkeit gereizte Vorstellungszentren in erhöhtem Maße: sie schieben dem Ich eine andere Kausalität unter, eben die des dichterischen Charakters, wodurch es zwar nicht tatsächlich, aber doch dem nun vorherrschenden triebartigen Bewußtsein nach ein anderes wird. Ein Bewußtsein, das nur die Kausalität begreift, die die Suggestion ihm aufgezungen hat. — Hieraus ergibt sich nun auch die Erklärung dafür, wie der Schauspieler Charaktere glaubhaft zu verkörpern vermag, die seinem sittlichen Empfinden widerstreben müssen. Das oft beobachtete Bemühen vieler Darsteller, das Sittlich-Un-



geheure durch logisches Abwägen von Ursachen zu rechtfertigen, die doch wieder einem sittlichen Empfinden entlehnt sind, wird stets unzulänglich bleiben und im Hinblick auf die doch gewollte große Wirkung versagen. Nur wenn wir uns denken, daß der kontrollierende Einfluß der sittlichen Sphäre ganz und gar außer Funktion gesetzt wird und dafür die Region der triebhaften Selbstsucht in gesteigerte Reizbarkeit gerät und zur Alleinherrschaft kommt, ist die Möglichkeit einer Transfiguration solcher Art glaubhaft.

In vollem Einklang mit dieser Theorie der ästhetischen Hypnose ist zu bemerken, daß auch die vollendetste Transfiguration durchaus noch nicht für die Güte der Darstellung entscheidend ist, jedenfalls aber für ihre Intensität. Für jene ist von Wichtigkeit, daß die Suggestion nicht etwa Ansprüche stellt, denen die Gaben und früheren, auch unbewußten, Erfahrungen des Schauspielers nicht entsprechen. Die Hypnose käme entweder gar nicht oder nur mangelhaft zustande, falls die suggerierte Gestalt über das Zuständige des Schauspielers hinausreichte. Wir verstehen nun, warum von anerkannt umwandlungsfähigen Schauspielern gelegentlich gesagt werden kann, sie wären dieser oder jener dankbaren Rolle trotz einiger sehr guter Momente vieles schuldig geblieben. — Also auch der begabteste Schauspieler ist nicht erhaben über die Notwendigkeit, immerwährend nach Erweiterung seines Gesichtskreises, nach Vertiefung seiner Geistes- und Gemütsbildung zu streben, damit die numerisch ohnehin schon überlegenen „korrekten“, verstandesgemäß nach Indizien „schaffenden“ Schauspieler mit ihren blässeren, innerlich unbelebten Leistungen nicht als die eigentlichen Vertreter der Schauspielerei gelten müssen und die allgemeine Meinung von der „Handwerkskunst“ noch begründeter erscheint, als sie es so wie so schon ist. Der „nur denkende“ und der „nur empfindende“ Schauspieler haben gewiß beide nichts Vorbildliches an sich, wenn schon der letztere unter allen Umständen der Stärkere, dem Quellgrund seiner Kunst Nähere ist. Er berechtigt wenigstens zu jeder Hoffnung, ihm ist alles er-



reichbar. Jener wird im besten Falle nur ein großer Routinier. —

Der Augenblick nun, in dem die empfangene Suggestion wirksam wird und die Hypnose den Darsteller völlig gefangen nimmt, stellt sich meist erst unmittelbar vor der Aufführung ein. Je nach Temperament oder Gewohnheit spielen dabei sehr verschiedene Dinge mit. Der gewöhnlich ausschlaggebende Faktor ist der ganze, zur vollen Entfaltung kommende Bühnenapparat, Kostüm, Maske, volle Beleuchtung, Anwesenheit des Publikums, kurz: der ganze Zwang des Ernstfalles. Unbewußt geht die Verwandlung vor sich, dem Ichbewußtsein lockert sich, wie oben ausgeführt, der Zusammenhang mit seiner Kausalität und sucht Ersatz in dem darzustellenden Charakter. Wie aus der Ferne — ähnlich dem Träumer, der sich selbst im Traum ganz außer sich wie eine von ihm losgelöste zweite Persönlichkeit handeln sieht — erblickt der wache Rest des Bewußtseins die neue Gestalt, sein „Pseudo-Ich“ in einer fremden Welt. Es findet hier die ästhetische Hypnose ihr kongruentes Gegenspiel in der künstlich zu bewirkenden teilweisen Hypnose, in der das Individuum bei vollem Bewußtsein zu handeln meint, während die Handlung und ihre Art doch nicht von seiner Willkür abhängt.

Hier sei gleich eine besonders auffallende Erscheinung berücksichtigt, die — wie manche andere Eigenheit im Wesen des Schauspielers — so gern zum Anlaß genommen wird, seine sprichwörtliche Eitelkeit zu bespötteln. Dieser Spott denen, die ihn verdienen! Bei dem echten Schauspieler indessen gewinnt der Umstand, daß er so großes Gewicht auf die Anwesenheit des Publikums legt, eine tiefere Bedeutung. Der Schauspieler braucht das Publikum als den Spiegel, der sein verwandeltes Ich zurückstrahlt. . . Sein fremdes Ich sucht die Beziehung zur Mitwelt; und eher erwacht dem angenommenen Ich der Mut nicht, sich zu entfalten, ehe es sich nicht von der Welt, die es umfängt, anerkannt fühlt. Diese Beziehung braucht, auf Grund seiner ungleich längeren Erfahrung, der noch wache Rest des Bewußtseins. — Jedes Ich braucht die Kenntnis dieser



Beziehung zur Umwelt als eine Bedingung für seine seelische Existenz. — Was Wille und Charakter ist im Menschen, treibt nach der Erkenntnis dieser Beziehung. Also sucht auch der Schauspieler für seine neue Ichheit diese Beziehung, die er noch nicht kennt, die er aber ganz bestimmter Art schon in der empfangenen Suggestion voraussetzte. Diesem kurzlebigen Ich sind nicht Jahre gegeben, diese notwendige Erkenntnis allmählich zu erwerben, sie muß sich sofort einstellen. Erst wenn das im günstigen Sinne geschieht, wenn sich das neue Ich in seiner Welt bewährt, kann es sich seinen Trieben überlassen. — Ich muß mir versagen, auf jene Zustände einzugehen, die sich nach dem Erwachen aus der ästhetischen Hypnose einzustellen pflegen, auf die eigentümlichen Erscheinungen geistiger Zerrissenheit mit all ihren wunderlichen Formen, die schließlich dem allmählich wieder ins Recht tretenden normalen Bewußtsein weichen.

Es ist schon angedeutet worden, daß die Selbstverantwortlichkeit der künstlerischen Individualität — wie es vielleicht den Anschein hat — durchaus nicht aufgehoben ist. Es sei daher zum Schluß daran erinnert, daß, weil das Individuum nie Suggestionen über seine Gaben aus früheren Erfahrungen hinaus empfangen kann, da solche nie wirksam werden, die Gaben und Erfahrungen in hohem Maße vorhanden sein müssen. Den ernstesten Künstler drängt es daher unablässig und unwiderstehlich, die Vorstellungszentren seines Hirns beständig mit seinen Zwecken dienlichen und notwendigen Anschauungsformen zu bereichern, damit sie durch die Suggestion geweckt werden können. So liegt in dem Verlangen, die Grenzen des ihm Zuständigen zu erweitern, die strikte Aufforderung, an dem Bildungsreichtum der Zeit nicht achtlos vorüberzugehen. Aber mit umso stärkerem Nachdruck muß es gerade heute gesagt werden: Bildung ist nicht Talent und kann es nicht ersetzen; sie wird ihm Wachstumswerte zuführen, es vertiefen können, aber sie kann dem unkräftigen Talent auch zur Gefahr werden und ihm den Blutstrom ursprünglichen Erlebens abschnüren, die Kraft unbekümmerten Gestaltungswillens lähmen.



Möglich, daß diese Auffassung des schauspielerischen Problems als eines hypnotischen Vorgangs in grobem Mißverstehen als ein die Bedeutung und Würde der Kunst herabsetzendes Bemühen hie und da aufgefaßt wird. Das wäre dann durch das Vorurteil gegen die Begriffe Hypnose und Suggestion verständlich, das in dem Maße schwinden wird, je mehr die psycho-analytische Aufhellung unseres Seelenlebens Gemeingut wird. Sollte auf dem Wege der naturwissenschaftlichen Methode später eine präzisere Erklärung des künstlerischen Intuitionsproblems ohne Zuhilfenahme von Hypnose und Suggestion gefunden werden, so wird der Vorgang dennoch nach denselben Gesetzen erklärt und nur seine Benennung gewechselt werden.

Es gibt nun — gerade heute wieder — Menschen, die, von der Welle der neuzeitlichen mystischen Bewegung erfaßt, auch für den künstlerischen Schöpfungsakt eine übernatürliche Deutung bevorzugen und folgerichtig für jene schauspielerische Umwandlungsfähigkeit die oben gezogenen Grenzen nicht glauben gelten lassen zu brauchen. Darnach hat dieser Vorgang übersinnliche Ursachen und ist nicht unbedingt abhängig von den zwar oft verborgenen, aber jedenfalls vorhandenen Anlagen und Trieben in der Seele des Künstlers. Diese Meinung ließe sich nur verteidigen, wenn kein Unterschied bestünde zwischen Eigenart und eigentlicher Art, wenn die eigentliche Art des Individuums gleichbedeutend wäre mit dem als Eigenart erscheinenden Bildungs- und Kulturergebnis, dem im gewöhnlichen Sinne Individuellen.

Schauspielerische Umwandlungsfähigkeit, die wie eine Entäußerung der Individualität wirkt, ist Grundbedingung unserer Kunst. Nur ist diese „Entäußerung“ nicht so zu verstehen, daß ein faktisches Aufgeben der eigenen eigentlichen Art und ein Aufnehmen ganz neuer, der Psyche des Künstlers völlig fremder Empfindungselemente möglich sei. Solche Anschauung führt in das Phantasieland willkürlicher Spekulationen zurück.

Die Umwandlung der Individualität setzt, je vollkommener sie ist, eine künstlerische Persönlichkeit



voraus, die nicht mit der untersten Kulturschicht ihres Wesens schon abgeschlossen ist, sondern eine Vollnatur, die im „Labyrinth der Brust“ — im Unbewußten — den üppigen Reichtum menschlicher und allzumenschlicher Instinkte birgt und nicht auf eine, wenn auch ehrenwerte, so doch dürftige Auslese kultivierter Gefühle beschränkt bleibt. Ein Goethe legte das Selbstbekenntnis ab, daß seines Wesens eigentliche Art eine Stufenleiter von Empfindungen und Trieben umspanne, die vom Niedrigsten, Gemeinen bis hinauf zu den göttlichsten Erhabenheiten reiche. Nur einen gab es, den er frei wußte vom Gemeinen, das uns alle fesselt. Und Shakespeare läßt seinen Prinzen Hamlet gestehen, daß er bei aller leidlichen Tugend sich dennoch solcher Vergehen anklagen könne, daß es besser wäre, seine Mutter hätte ihn nicht geboren. — Wer viel hat, kann viel geben; je nachdem die Skala klangfähiger Töne weit oder eng ist, werden sich diese in der künstlerischen Hypnose — sobald die leitende Melodie des normalen Wachzustandes zum Schweigen kommt und neue Motive eine andere Tonart und veränderten Rhythmus fordern —, zu neuen Klanggemälden fügen oder nur ein lückenhaftes Tonbild hervorbringen, dessen Mängel technische Geschicklichkeit zuweilen zu verschleiern vermag.

Wenn nun trotzdem einzelne Bekenntnisse hervorragend umwandlungsfähiger Schauspieler dazutun scheinen, daß sie innerlich gar keinen Teil haben an ihren bewunderungswürdigen Schöpfungen, so beweist das nur eine nicht auffallende, ja eigentlich wünschenswerte Naivität, die geradezu als Bestätigung der unverständenen, weil ja unterbewußten Zusammenhänge gelten kann. Die private Persönlichkeit ändert sich, indem das normale Ich-Bewußtsein hinter die umgeschichteten Elemente seines Wesens zurücktritt und sie wie aus weiter Ferne beobachtet, oft so total, daß man gemeinhin von einer Aufhebung der Individualität reden kann; aber hier wird nur eine durch den Kulturprozeß bedingte Erscheinungsform: die äußere Eigenart, aber keineswegs die innere eigentliche Art des Individuums beseitigt. Ist der individuelle Gehalt des



...h, nun dann entfällt da-  
ner tiefgreuenden Entäuße-  
ng. Es gibt ke... großen Künstler, der  
nicht zugleich ein Mens... reicher und tiefer  
Eigenart wäre. Und wenn er ... Traume Dinge be-  
geht, über die er sich, erwacht, schauernd entsetzt,  
so kann er sich durchaus nicht damit entschuldigen,  
daß ihm seine sonst so normale Eigenart abhanden  
gekommen war und sein unschuldiges Ich von ihm  
gänzlich fremden Trieben im Schlaf überrumpelt  
worden wäre. Was da triebartig hervorbrach, ist sei-  
ner Art — er mag wollen oder nicht — zugehörig, ist  
nicht ein absolut Fremdes, von außen hinterlistig  
Eingedrungenes. Und — Hand auf's Herz, ihr Kul-  
turmenschen mit dem hundertfach erprobten sitt-  
lichen Bewußtsein! Begeht Ihr wirklich nur träu-  
mend Dinge, die Euer Gewissen verdammt? Kämpft  
keiner je am hellsten Tage unter den Augen seines  
sittlichen Urteils mit gewaltsam empordrängenden  
Trieben der Rachsucht, des Neides, des Hasses wie  
mit Dämonen, deren er Herr zu werden sucht und  
die ihn nicht selten zu Taten teuflischer Grausam-  
keit treiben — zum Glück nur in Gedanken?...

Was da ans Licht trat, ist unseres Wesens Teil,  
und wenn wir's meistern, mit Abscheu von uns wei-  
sen, einem jeden, der solches je träumend oder wa-  
chend empfand, entschleierte sich seines Wesens  
eigentliche Art.

Kohle — Graphit — Diamant, drei grundverschie-  
dene Individualitäten, scheint es. Und im Hinblick  
auf ihre Erscheinungsform sind sie's auch. Dennoch  
stellen die drei in ihrem eigentlichen Wesen völlig  
gleiche Arten dar, verschieden nur als Produkte ver-  
schiedener chemischer Kulturen, als Ergebnisse an-  
ders verlaufener Kausalitäten. Werden durch che-  
mische Prozesse die kausalen Bedingungen aufge-  
hoben, so offenbart sich die individuelle Gleichheit  
aller drei. Nicht, was der Stoff durch Kultur  
wurde, sondern was er von Natur ist: das erken-  
nen wir dann als seine eigentliche Art.



## MODERNE SCHAUSPIELKUNST

Von Dr. Walther Landgrebe

Mit gutem Recht wird heute mehr als einer, sei er ausübender Künstler, Kritiker oder „nur“ Zuschauer, stehe er dem Theater fern oder nah, liebe er mehr Schauspiel oder Oper, vielleicht werden auch alle zusammen sagen: Warum wird über das Theater eigentlich so unendlich viel geschrieben und geredet?

Das ist nun eine sehr schwierige Frage. Aber man wird verstehen, daß ein so großes Gebiet, wie das der Theaterkunst nicht mit ein paar Worten erklärt oder erschöpft werden kann. Denn diese Synthese einer ganzen Reihe von Künsten, bezogen auf die Schauspielkunst, ist schwierig zu durchschauen und bietet eine Reihe von Problemen, die die Menschen schon eine Zeitlang beschäftigen können. Und die Vielgestaltigkeit, die eine der Folgeerscheinungen ist, macht sich auf die verschiedenste Weise bemerkbar in der Scheidung der Geister, die ihre mannigfachen Ansprüche an das Theater stellen, und denen es doch nicht allen recht gemacht werden kann.

Besonders die Dreiheit Künstler, Kritiker und Zuschauer ist äußerst schwer zu befriedigen, weil ein jeder von seinem Standpunkt aus etwas anderes verlangen muß. Zunächst der Künstler. Er ist meist ganz Temperament und Gemüt, soweit er nämlich Schauspieler ist. Um ihn dreht sich das ganze Geschehen, das die dramatische Kunst erschaffen hat. Des Schauspielers Freund, von ihm oft als Feind betrachtet, der Regisseur, ist mehr zum bloßen Denken da, zum Vor- und zum Nachempfinden. Denn das Darstellen läßt wenig Zeit übrig zu einer solchen nüchternen und dazu reichlich unsichtbaren Tätig-



keit. Dann der Kritiker. Er urteilt, verurteilt oder beurteilt. Er ist es, der mit am meisten vom Theater meint. Was er meint, hat zuweilen großes Gewicht, und er wird sich bestimmt auch schon Gedanken gemacht haben über das, was den Besuch des Theaters manchmal etwas langweilig macht. Doch das ist es, was auch einer der wichtigsten Faktoren des Theaters sicherlich schon bemerkt hat: Der Zuschauer. Ohne ihn ist das Theater nicht da, ist der Schauspieler ein leeres Nichts. Der Schauspieler braucht ihn, aber beide sollten sich auch gegenseitig kennen. Was ärgert oftmals den wohlwollendsten Zuschauer, den besten Kritiker und nicht zum geringsten den auf alles bedachten Regisseur, der mehr ist als bloß Spielleiter? Daß die Künstler im Laufe ihrer Tätigkeit sogenannte Manieren bekommen. Daß am Ende einer Spielzeit oft das Publikum froh ist, wenn einer oder der andere ausscheidet, den man sich „übergesehen“ hat, ist dabei nicht zu verwundern. Das muß doch einen oder vielleicht mehrere Gründe haben. Einmal läßt sich natürlich eine stark ausgeprägte Individualität bei noch so starker Begabung für innere und äußere Wandlung nicht ganz verleugnen. Zweitens aber hat die oft gehörte Klage einen tieferen Grund, den wir beim Studium der Theatergeschichte zunächst in großen Zügen aufdecken, dem aber heute schon mehr oder weniger kräftig entgegen gearbeitet wird.

Werfen wir einen Blick in die Vergangenheit und betrachten wir sie unter dem Gesichtspunkt der allgemein gültigen Manieren, derjenigen, die nicht den einzelnen Darsteller ergreifen, sondern derer, die von großen Theaterleitern, Literaturströmungen oder ganzen Kulturepochen ausgegangen sind.

Der französische Klassizismus zur Zeit Ludwigs XIV. litt nur Helden und Könige auf seiner Bühne und glaubte in der Darstellung dem Charakter derselben dadurch Genüge zu tun, daß er sie auf einem geistigen Kothurn einherschreiten ließ, dessen Schwulst bis zur Unerträglichkeit answoll. Das ganze Theater galt nur als Stätte eines sogenannten gehobenen Tones, Prosa gab es nicht. Ein anderes Beispiel aus unserem eigenen Lande: Goethe



111

schuf während seiner Tätigkeit als Theaterdirektor in Weimar den sogenannten Weimarer Stil, dessen Art sich zu haben wir heute wohl mit hohlem Pathos bezeichnen würden. Damals empfand man eben anders. Zugleich gab es aber schon Schauspieler, etwa aus Ifflands Schule, die durch ihren Wirklichkeitssinn, ja, eine gewisse Nüchternheit in Spiel und Ton geradezu berüchtigt waren. Das Pathos drang in der Mitte des Jahrhunderts auch in das Konversationsstück ein, erfuhr aber eine Milderung, und bei Heinrich Laube in Wien spielte man auch die Klassiker wie ein französisches Unterhaltungstück, in einer gewissen Leichtigkeit des Tones, der vieles von dem Gewicht fortnahm, mit dem die Dramen an sich doch ausgestattet waren. Erst die Meininger brachten grundlegend Neues. Aber sie näherten sich nur allgemein der Natur, indem sie auf das streng Historische einen großen Akzent legten. So bereiteten sie den Naturalisten den Weg. Deren stärkster Vertreter in seiner Jugend — ehe auch er dem seichten Fahrwasser einer läppischen Neuromantik erlag — Gerhart Hauptmann, schuf durch seine ersten Stücke einen völlig neuen Spielstil, dem dann alle Dramatiker, auch die Klassiker, rettungslos anheimfielen. Eine mit mystischen Zutaten verkitschte Märchenspielerei brachte die Schauspielkunst um nichts weiter. Erst kurz vor dem Kriege warfen große Ereignisse ihre Schatten voraus. Kann man sich einen größeren Abstand vorstellen, als zwischen den Naturalisten bester Prägung und den ekstatischen Versuchen expressionistischer Dichter, Schauspieler und Regisseure, die da glaubten, durch tanzartige Unterstreichung des Wortes, Verzerrung von Ton und Geste sich von jeglicher Natur entfernen zu müssen? Endlich kam dann vor einigen Jahren eine gewisse Neutralisierung zustande, durch die auch heute schon wieder geschmähte und zum Schlagwort heruntergesunkene „Neue Sachlichkeit“, die schon längst eine alte Sachlichkeit geworden ist. Sie schuf wenigstens eine Grundlage, auf der man weiterbauen kann. Denn sie hat alles unnütz wuchernde Rankenwerk beiseite geschoben, hat uns zuweilen vor recht nackte Tatsachen gestellt, aber sie hat die



Aussicht frei gemacht für eine noch ungewisse Zukunft, der wir entgegengehen.

Niemand wird den Mut haben, unsere ganze Vergangenheit im Theaterleben als absolut tot zu bezeichnen, aber jeder Stil, jedes Zeitalter mit seinen besonderen Eigentümlichkeiten hat sich restlos überlebt, ja wird von nachlebenden Generationen als unmöglich, lächerlich, ja verdammenswert bezeichnet. Wie kommt das und wie ist dem abzuhelpfen?

Ich komme wieder auf die Manier zurück und behaupte, daß der beliebte Zeitstil, dessen sich jede Epoche so gern und häufig rühmt, eben nichts anderes ist als ein Zeichen von Beschränkung, als der bewußte Ausdruck einer Auffassung. Wer alle Stücke pathetisch spielt, dem fehlt der Sinn für die übrigen Töne der Gefühlsskala, über die jeder gewöhnliche Mensch verfügt. Wer sich auf der Bühne dauernd wie ein gewöhnlicher Mensch bewegt und hält, der zeigt, daß ihm ein Organ für höheren Stil fehlt. Wer geistreiche Konversation machen will, wo Worte überhaupt nur lose Verbindungsglieder für elementare Gefühlsausbrüche sind, der hat eben kein Verständnis für mimische Ausdrucksmöglichkeiten ohne die plätschernde Gleichgültigkeit von Satire und Schwank.

Oscar Bie, der Autor einer unvergleichlichen Geschichte der Oper, hat einmal gesagt, daß heute die Stile herrschen. Und er stellt das als einen Mangel hin — für die Oper.

Ob er damit recht hat, soll später noch kurz untersucht werden. Für das Schauspiel jedoch ist der Ruf nach der Entdeckung der Stile geradezu eine Lebensfrage des Theaters und die noch lange nicht genügend berücksichtigte Forderung des Tages.

Was heißt in der Sprache des Theaters Stil? Der alte Sinn des Wortes hat sich bei der Betrachtung der historischen Verschiedenheiten gezeigt. Hier Pathos — hier Konversation. Hier Naturalismus — hier Märchenstimmung. Hier Historizismus — hier Expressionismus usw. Um diese Stilarten handelt es sich hier nicht. Die Stile, die wir heute suchen, sind individueller, mehr von Persönlichkeit durchdrungen. Die Stilepochen der Vergangenheit sind gleichzusetzen



mit der Manier der Allgemeinheit. Die Entdeckung des persönlichen Stils, dessen Verschiedenheiten sich bis auf einzelne Dramen erstrecken können, bedeutet Loslösung von jeder Manier überhaupt.

Das zu erreichen, heißt natürlich auch bei der gegenwärtigen Situation der Bühnenkunst eine ungeheure Fülle von Arbeit und Kraftaufwand.

Zunächst allgemein dramaturgisch. Festzustellen ist, daß jeder einzelne Dichter, mag er mehr oder weniger auch von Zeitströmungen abhängig sein, in der Anlage seiner Werke vom anderen verschieden ist. Bei genauem Zusehen wird man sogar merken, daß die einzelnen Werke selbst, ganz abgesehen von ihrem Inhalt, Eigentümlichkeiten in sich tragen, die bei einer szenischen Darstellung irgendwie berücksichtigt werden müssen. Es brauchen nur einige Namen genannt zu werden, um markante Unterschiede aufzuzeigen, die eine reinliche Trennung schon in der Art der Sprachbehandlung verlangen. Jedem, der sich zur Aufgabe gemacht hat, dramatische Werke zu verlebendigen, muß gefühlsmäßig den Unterschied kennen zwischen Hebbel und Hauptmann, zwischen Wildenbruch und Wedekind, zwischen Brecht und Bronnen, endlich zwischen Kaiser und Toller, Fritz von Unruh und Max Jungnickel. Ebenso wie der gebildete Musikkenner die großen Meister mühelos voneinander unterscheidet, wie ein guter Dirigent Mozart anders spielt als Beethoven, so wird ein Regisseur stets fühlen, aber auch wissen, wie er den einzelnen Dichter zu gestalten hat. Und das Ziel wäre eben das, daß der einigermaßen in die Literatur eingedrungene Zuschauer sofort weiß: Aha, dies kann nur von Gerhart Hauptmann sein, jenes nur von seinem Bruder Karl. Wäre das nicht ein erstrebenswertes Ziel und ein Triumph der Schauspielkunst?! Für den weniger „gelehrten“ aber würde das Neue den Vorteil bringen, daß er sich ob der ewigen Gleichheit, mit der im Theater bisher oft geredet wird, nicht mehr zu langweilen braucht, sondern in freudiger Erwartung sich sagen kann: Es ist jeden Tag ganz anders im Theater. Was wird es wohl heute wieder Interessantes geben? —

Dramaturgie bedeutet also nicht nur die Unter-



suchung dieses oder jenes Dichters und seiner Werke auf ihre Bühnenfähigkeit, auf das Maß, in dem die Gesetze der Dramatechnik erfüllt sind, sondern vor allem Aussonderung aus der Vielheit der Erscheinungen, Anerkennung der Persönlichkeit, Treffen des Stiles.

Es ist unendlich schwer, über diese Dinge nur reden zu müssen, ohne durch Anschauung zunächst einen Begriff geben zu können von der Tragweite der angedeuteten Gedanken für die moderne Schauspielkunst. Darum ist es vielleicht gut, an einigen konkreten Beispielen zu zeigen, wie die neue Arbeit vor sich geht.

Nehmen wir ein Werk von Gerhart Hauptmann aus seiner früheren Zeit, so muß zunächst darauf geachtet werden, daß die Sprache sich möglichst der Natürlichkeit unserer Umgangsformen nähert. Es kann also ruhig zwischendurch einmal gespuckt werden, wenn die Szene in einer Kneipe spielt, Kellner können bedienen, ohne daß die „Stimmung“, das Wesentliche der Handlung, dadurch gestört zu werden braucht, im Gegenteil, etwas „Echtes“ bekommt, das der Dichter beabsichtigt hat. Im krassesten Gegensatz dazu etwa ein Stück von Georg Kaiser, das ganz aus der realen Sphäre herausrückt und nur der Idee dient. So z. B. im „Oktoberfest“ wäre es völlig absurd, wenn einer dem anderen zur Abkürzung einer Wartezeit eine Zigarre anbieten wollte. Nein, bei diesem Dichter sitzt die Person eben so lange starr da, bis die Zeit vorüber ist. Es geht nicht, daß eine in der Abwicklung der Handlung notwendige Pause hier – durch Nebensächlichkeiten verwischt wird. Das sind Einzelheiten, die entscheidend den Stil beeinflussen können. Sie wurden nur erwähnt um anzuzeigen, worauf es ankommt: nämlich von vornherein im Reinen darüber zu sein, was dazu geeignet ist, einem Dichter und seinen verschiedenen Werken die „Atmosphäre“ zu geben, die ihnen von Anfang an eigentümlich ist.

Erst wenn das festgestellt ist, beginnt die Arbeit für die Schauspieler. Denn die müssen gleich zu Beginn ihrer Arbeit wissen, woran sie sind und wie sie ihre Rollen anzulegen haben. Zunächst sprachlich:



Bei manchem Dichter kommt es unbedingt darauf an, daß sein Text wörtlich gesprochen wird, weil die Eigentümlichkeiten der Sprache sonst verloren gehen. Außerdem ist es sehr wichtig, ob im allgemeinen langsam oder schnell, staccato oder legato, hoch oder tief gesprochen wird, ob die Worte vorübergleiten, oder ob einzelne Satzteile grell hervorstechen müssen, wie ein sforzato in der Musik. Weiter muß der Spielleiter vorher wissen, wann eine gewisse Beschleunigung des Tempos einsetzt, ob überhaupt das einzelne Werk Handhaben bietet für eine gute Herausarbeitung einer Idee. Alles das merkt am Anfang der Zuschauer kaum, aber gerade das macht erst die Lebendigkeit einer Aufführung.

Ist die Sprachbehandlung klar, so geht damit Hand in Hand die Geste des Darstellers. Auch da ist es Sache eines besonderen Gefühls, das man nicht lernen kann, wie sich das Verhältnis der Haltung der Schauspieler zum Wort gestaltet. Z. B. kann man Georg Kaisers Stücke nicht mit denselben explosiv-fahigen Gesten spielen wie Ernst Tollers. Bei *Wedekind* macht man sogar die Beobachtung, daß innerhalb seiner einzelnen Stücke derartig ausgeprägte Verschiedenheiten stecken, die sich nur durch eine exakt unterschiedene Darstellung sichtbar machen lassen. So spielte Leopold Jeßner den „Marquis von Keith“ als eine „Gespensterjagd tollgewordener Marionetten“, den „Nicolò“ als Zwischenakte eines Jahrmarktkarussells. Dagegen stellt „Erdgeist“ eine Wortschlacht dar, der mit den sparsamsten Bewegungen der lebendigste Ausdruck zu verleihen ist.

Solche Unterschiede des einzelnen Werkes sind vielfach zu beobachten. Schon bei Gerhart Hauptmann kennt ein jeder den Unterschied von „Hannelles Himmelfahrt“, „Und Pippa tanzt“ und etwa „Fuhrmann Henschel“. Gewiß wird mancher denken, daß diese Werke auch bisher nicht „über einen Stiefel“ gespielt worden sind. Das ist richtig. Aber es kommt nicht nur darauf an, Märchen von Milieustücken zu unterscheiden in der Art des Spieles, sondern trotz der Verschiedenheiten den Dichter nicht vergessen zu machen, der das alles aus einer Seele schuf.



Das ist bei einem Dichter besonders schwer, den zu erwähnen man heute nicht mehr versäumen kann. Das ist Georg Kaiser. Er scheint nicht nur zwei, sondern eine ganze Reihe von Seelen in seiner Brust zu haben. Denn ein weniger genauer Betrachter wird nicht immer in der Lage sein, seine einzelnen Werke als von ihm zu erkennen. Aber sie haben trotzdem alle ein Merkmal, das sie sofort kenntlich macht: Sie sind ohne Ausnahme konstruiert. Mag es sich handeln um eine Konversationskomödie à la France, um ein Problemstück, um mystische Verdunkelung des Grundmotives, um eine Satire oder beinahe einen Schwank, alle haben etwas Gemeinsames, die Technik. Und daran sind sie zu erkennen. Trotzdem kann man sich natürlich diese Eigenschaft nicht zum Inszenierungsprinzip erheben, denn dann würden die Leute sich bald mit Ekel von dieser intellektuellen Spielerei, die dabei entstände, abwenden. Man muß sie im Gegenteil mit Blut zu erfüllen versuchen und für jedes einzelne noch viel mehr als anderswo den Stil suchen, der ihnen gemäß ist.

Ein letztes Beispiel möge Strindberg abgeben. Nicht der Strindberg der Ehetragödie, sondern der historische, wie ihn unsere Zeit zu lieben beginnt. Seine historischen Dramen sind für die Erforschung ihres Stiles besonders interessant, weil man sie zuweilen in eine romantische Sauce getunkt hat, die sie absolut nicht vertragen. Besonders die welthistorischen Zyklen, von denen wir Fragmente besitzen, sind in ihrer herrlichen Knappheit alles andere als Mysterienspiele, sondern Ausschnitte, Einblicke in ganze Jahrhunderte, die blitzartig auftauchen und verschwinden wie ein Gedanke. So müssen sie inszeniert werden, so gespielt, so mit Dekorationen versehen, so beleuchtet werden, nicht als breite Auseinandersetzungen früherer Verhältnisse, wie es in einer anderen Art von Historiendrama der Fall ist. Ob Strindberg nun im Mittelalter gelebt hätte oder am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, das spielt gar keine Rolle, wichtig ist allein die Grundidee und der Stil, in dem diese zum reinsten und klarsten Ausdruck gebracht werden kann.



Noch ein kurzes Wort über die Stellung der Oper im Rahmen dieser Probleme. Oscar Bie vermißt, wie schon gesagt, in der Opernproduktion des zwanzigsten Jahrhunderts die Stileinheit. Er hat Recht. Das Musikdrama hat sich in Wagner vollendet, Genies erschienen seitdem nur als Einzelgänger. Aber ist nicht gerade die Differenzierung der Stile ein großer Fortschritt für das Theater? Können wir uns nicht freuen, daß das Schema vom Komponisten aus, als dem einzigen Antrieb des modernen Opernschaffens, durchbrochen und so Platz geworden ist für ein weites Betätigungsfeld? Das Theater muß die Stile auch in der Oper begrüßen, denn sie stellen Möglichkeiten in Aussicht, die der Zukunft ein vielfältiges Gesicht verleihen. Wenn bisher mit gutem Recht behauptet werden konnte, daß die Reform der Oper vom Schauspiel kommen müsse, so sind wir heute schon einen Schritt weiter, indem wir sagen, daß Oper und Schauspiel sich auf dem gleichen Wege befinden. Wer es zuerst war und wer der Nachfolger ist, mögen die miteinander ausmachen, denen das wichtig ist. Hier genügt die Feststellung der Tatsache, daß die Lebendigkeit des heutigen und des zukünftigen Theaters in der Vielgestaltigkeit liegt, in der Vielgestaltigkeit im Gegensatz zum bisherigen „Zeitstil“, den wir als Manier kennen lernten.

So stellen wir also aus unserer jüngsten Erfahrung ganz allgemein fest und das gilt für alle Kunstgattungen des Theaters: Nicht eine Zeit hat ihren bestimmten Stil, trotzdem es natürlich so etwas wie Gemeinsamkeit immer gibt. Sondern der einzelne Dichter, Musiker, das einzelne Stück, die einzelne Oper.

Und die neue Forderung an Spielleiter und Schauspieler heißt, mehr als je zuvor: Elastische Wandelbarkeit, Übereinstimmung aller Teile des Gesamtkunstwerkes, Einheit von Wort, Geste, Schauplatz und Bühnenarchitektur, nicht mehr Dekoration.

Der Vorteil aller dieser Dinge liegt auf der Hand. Das Theater kann in seiner Vielgestaltigkeit die divergentesten Wünsche des Publikums weitgehend berücksichtigen, ohne in eine klischierte Verschwom-



menheit zu verfallen. Natürlich läßt sich individuelle Begabung niemals ganz umbiegen. Diesem oder jenem Künstler wird dieser oder jener Stil besser liegen. Aber es darf nicht wieder vorkommen, daß man wie von Ibsen- oder Hauptmann-Spielern heute etwa von Brecht- oder Rehfisch-Spielern redet. Großstädte können sich diesen Luxus der Spezialisierung leisten. Aber sie sind nicht der Maßstab. Der heutige Schauspieler muß alles können. Und er kann es, wenn die Fähigkeiten, die oft ungeahnt in ihm stecken, von dem erkannt und zum Leben erweckt werden, der dazu berufen ist.

Die heutige Schauspielkunst ist ein Problem der Stile. Das müssen nicht nur diejenigen wissen, denen die schöne Aufgabe zuteil wurde, tätig mitzuarbeiten an der Erneuerung des Theaters, sondern auch die, die es sich nicht nehmen lassen, als wichtigste Faktoren des Theaters immer wieder durch reges Interesse ihren Teil beizusteuern zur Verwirklichung hoher Ideale: Die Zuschauer!



///

---

BÜHNENBILD,  
THEATERGEDANKE, ZEITKRITIK

Von Torsten Hecht, Ausstattungsleiter  
des Landestheaters

Wir haben gesehen, wie die Folgen des Krieges sich chaotisch auf dem Theater durch den raschen und überstürzten Wechsel von Kunstrichtungen, neuen Darstellungsformen und Regieversuchen auswirkten. Betrachten wir andererseits irgendeine Manifestation menschlichen Denkens der Nachkriegszeit, so werden wir auf ähnliche Erscheinungen stoßen. Auch hier Verwirrung, Unordnung auf wirtschaftlichen und geistigen Gebieten, Umschichtung der Gesellschaft, mehr oder weniger kraß gelagert. So ist die Krise des Theaters gleichzeitig Krise der Gesellschaft, der Wirtschaft; Theater ist Widerspiegel der Zeit, seine Kraft beruht weniger auf Historie, Tradition, als in der unausgesetzten, beständigen Berührung mit den unser aller Leben berührenden Fragen und Problemen. Sieht man aber im Theater einen Gesamtausdruck unserer Zeit, so muß auch das einzelne Theaterstück zunächst als Gesamtausdruck bewertet werden. Beim Betrachten des Theaterstücks müßten wir also zunächst das Stück als Gesamtausdruck auf uns wirken lassen, wie den Theaterabend zunächst als Synthese von verschiedenen zusammenarbeitenden Kräften betrachten. Sich ihres Kunststiles bewußte Zeitepochen interessierten sich deshalb auch weniger für die Privatperson des Schauspielers X oder der Sängerin Y als vielmehr für die von ihnen verkörperten Partien oder Rollen. Auch Kapellmeister, Regisseure, Theatermaler, alles, was heute den Theaterzettel schmückt, interessierten



weniger als Einzelpersonen, denn als Gesamtkunstkörper, von dem aus die großen theatralischen Momente als Gesamttat zu schaffen waren. Es sind und waren immer Übergangszeiten, Krisen, die sich ihrer wieder entsannen. So wird, wie heute schon mehr oder weniger deutlich verspürbar, die sogenannte Theaterkrise zu überwinden sein, wenn es gelingt, das Theater dem Publikum wieder als Gesamtkunstkörper nahezubringen, das nun nicht mehr den Schauspieler A und die Sängerin B ansehen wird, sondern das Werk des Dichters, die Oper des Komponisten, innerhalb dessen sich inmitten eines auf einem Niveau befindlichen Ensembles, ohne die Grenzen dieses zu durchbrechen, die für das Theater immer notwendigen außerordentlichen Gestalter, Sprecher, Sänger einordnen werden. Kunst muß sich innerhalb harmonischer Gesetze abrollen, um Kunst zu bleiben, wobei man die Grenzen dieser harmonischen Gesetze von der gebändigten Schönheit antiken Denkens bis zur Ekstase gotischen Formenreichtums, von der Zartheit romantischer Empfindung bis zur Härte und Starrheit modernsten Schaffens sich gezogen denken kann.

An das zeitgenössische Theater muß der kritische Maßstab nicht vom Standpunkt der Vergangenheit, sondern vom Standpunkt der Gegenwart aus gelegt werden. Die theatralische Gesamtwirkung muß auf den unvoreingenommenen Besucher gestellt werden oder von einer derartigen Überzeugungskraft sein, daß selbst die widersprechendsten Ansichten der Beschauer zum gemeinsamen Kunsterleben und Kunstgenuß gebracht werden. Diese Überzeugungskraft beruht aber in nicht geringem Ausmaße in einer Erziehungsarbeit am Beschauer, die selbstverständlich von der Voraussetzung ausgehen muß, daß jeder einzelne, der mit dem Theater in engerem Zusammenhange steht, sich dieser Erziehungsverantwortung bewußt ist, die das neue Theater, der Wille zu neuer Theaterkultur von jedem fordern muß. Die Forderung Schillers: Das Theater als moralische Anstalt im Sinne des Gedankens muß Gemeinbesitz jedes einzelnen an diesem Kulturgut Arbeitenden werden. Das Theater muß wie ein Brennspe-



III

gel die verschiedensten Strahlen geistiger Strömungen sammeln und sie wiederzugeben wissen zum geistigen Wachstum, zur Erstärkung des Kulturgedankens der deutschen Nation. Wie aber ein Buch, in dem man nicht zu lesen vermag, der Überzeugungskraft mangelt, so müssen wir, die wir am Bau des Theatergedankens als Kulturgut tätig sind, die Forderungen, die das neue Theater stellt, erkennen und weiterhin durchführen. Dieser Theatergedanke liegt zunächst darin, daß sich Zuschauer und Darsteller des Theaters als Einheit wissen und fühlen. Die notwendige Konsequenz daraus ist der Festspielgedanke, wie ihn die Dionysien der Griechen, die Mysterien des Mittelalters, schließlich der Festspielgedanke unserer Nation beseelen, wie wir ihn in Bayreuth, in Salzburg, in Oberammergau usw. vorfinden. In diesem Einheitsgedanken liegt auch der Sinn der von staatlichen Mitteln subventionierten Theater. Er ergibt sich, wie alles am Theater, aus den Gedanken des täglichen Lebens, in diesem Falle am klarsten aus dem Staatsgedanken. Es ist der gleiche, der das Theater der Fünftausend in Berlin erstehen ließ, der Gedanke des russischen Proletkults, der Formgedanke, der den Architekten Gropius leitete, die variable Bühne zu ersinnen, die bald Arena, bald Raumbühne sein kann. Jeder große Kunstwille, der sich theatralisch betätigte, schuf sich seine Bühnenform, die wiederum dem herrschenden Staatsgedanken entsprach. Denken wir an das Theater der Griechen und Römer mit den alle gleichmachenden konzentrischen Ringen des Zuschauerraums, denken wir an das Theater des Absolutismus mit Logen und Rängen und dem bewußt gewollten Abstand zur Bühne. Wenn wir das Theater unserer Zeit als realen Bau noch nicht haben, so dürfen wir zunächst nicht vergessen, daß zu jeder Entwicklung Zeit nötig ist und wir uns in einer Krise wirtschaftlich stärkster Depression befinden, über die uns für die nächste Zeit auch das stärkste Lebenstempo und der gesammelteste Kunstwillen nicht hinwegheben kann. Was zunächst getan werden muß, ist, den Keim, der sich die Hülle bauen wird, zu pflegen und zu stärken, unter Anwendung stärkster Selbstkontrolle.



Das, was sich zunächst geändert hat und dem Beschauer am meisten auffällt, ist der Wandel der räumlichen und örtlichen Gegebenheiten der Bühne. Dieser Wandel ist zunächst, wie alles neue, als Neuerungssucht bezeichnet, und in das Feuer berufener und unberufener Kritik gebracht worden, aus den Gedankenkreisen heraus, die im Theater das Treiben partikularistischer Einzelbestrebungen erkennen wollen. Es ist der gleiche Gesichtspunkt, der in dem Theaterstück nicht das Gesamtwerk vieler sehen will, die sich unter der Leitung des Regisseurs für das Stück zu größtmöglicher geschlossener Wirkung auf den Beschauer vereinigt haben, sondern aus der Art pessimistischer Weltanschauung entspringt, dessen Ziel es ist, jede Gesamtheit zu analysieren und damit auch die Grundlagen zu einem wirklichen Abweg theatralischer Entwicklung gelegt hat: dem Virtuositentum, dem Starwesen. Das beste Theater ist dasjenige, in dem sich alle Kräfte in dem Bestreben vereinen, die größtmögliche Synthese eines Theaterstücks zu erzielen, d. h. die größte Gesamtwirkung. Daß dieses Bestreben nicht auf einmal zum Ziel führt, sondern einen Weg bedeutet, liegt auf der Hand. Diesen Weg zu erkennen, ihn zu verfolgen, vor Abwegen zu warnen, ohne aber das Ziel, das erreicht werden soll, aus dem Auge zu verlieren, ist Wesen und Aufgabe der Kritik. Ist die Theaterkritik sich dieser hohen Aufgabe bewußt, so wird sie damit auch in hervorragendem Maße an dem Erziehungswerk des Theaters zur Kunst beteiligt sein, indem sie wesentlich zur Erstärkung des Einheitsgedankens beitragen wird.

Der metaphysische Gedanke, das Sehnenwollen hinter die Dinge des Alltags, die zur Entdeckung des Fernrohrs, des Mikroskops, der Röntgenstrahlen, führte, dieses faustische Streben nach der Durchdringung der Dinge belebt den Theatergedanken, deutlich erkennbar in der zeitgenössischen Dichtung, aufgenommen vom Regiegedanken und dem Bühnenbild des heutigen Theaters, verkörpert und beseelt durch den Darsteller. Diese Einstellung führte in hervorragendem Maße zum Gebrauch der Drehbühnen mit dem damit verbundenen schnell-



sten Szenenwechsel, aus ihm resultiert der Einheitsgedanke des Ortes im Bühnenbild, die Bühnenbodengestaltung durch Aufbauten, die ein Über- und Nebeneinander der Darstellung ermöglichen. So resultiert das Bühnenbild gleichzeitig aus dem Bewegungswillen des Regisseurs wie aus dem Formwillen des Bühnenbildners. Theater ist keine Mumienschau, sondern eine Äußerung des täglichen Lebens. Reine Rekonstruktionsgedanken aus der historischen Vergangenheit des Theaters heraus sind, wenn sie nicht gleichzeitig auch für uns Geltung und Überzeugungskraft haben, ästhetische Spielereien. Erst die Nutzanwendung, ihre Übersetzung in die Formensprache unseres Theaters ist lebendes Theater. Durch das Fortschreiten der Technik sind die Anforderungen, die heute an die Technik des Theaters gestellt werden, bedeutend gestiegen. Damit kommen wir gleichzeitig auf ein trübes Kapitel der meisten Theater zu sprechen. Bühnenhaus und Zuschauerraum entsprechen in keiner Weise mehr den Ansprüchen, die an sie gestellt werden müssen. Die meisten Bühnen stammen aus einem geschichtlichen Abschnitt des Theaters, der zu den uns heute bewegenden Ideen im direkten Gegensatz steht. Wir dürfen die Bedeutung der Technik nicht überschätzen; der Fall Piscator kann hier zur Bestärkung dieser Behauptung angezogen werden. Auch die Wege, die die Filmausstattung heute geht, zu verfolgen und auf das Theater anzuwenden, ist ein Abweg, schon aus dem Grunde, daß Film und Theater als Erscheinungsformen gar nichts miteinander zu tun haben. Mit den Darstellungsmitteln des Theaters kommt man dem Wesen des Films ebensowenig nahe — eine Behauptung, die sich mit wachsender Entwicklung des Films als richtig herausgestellt hat — wie man die Mittel des Films nicht ohne weiteres auf das Theater anwenden kann. Solange das Problem der Farbenphotographie und der Stereoskopie, der plastischen Bildwirkung des Films, technisch nicht gelöst ist, wird man Film und Theater stets als Zweierlei empfinden müssen. Werden diese Probleme gelöst sein, so wird der Film ein wichtiges Hilfsmittel des Theaters werden, niemals aber das Theater ein



Hilfsmittel des Films. Immerhin liegt hier einer der Punkte, die wichtig für die Gestaltung des neuen Theaterbaues werden können. Jede Kunstform braucht einen Saatboden zur Entwicklung, braucht Stürme zum kräftigen Heranwachsen, braucht schließlich, um kein Treibhausgewächs menschlichen Denkens zu sein, Zeit zur Reife. Dieses Kulturgut des Theaters zu erkennen, es zu bewahren, ist unsere Aufgabe.



## THEATER ALS FEST

Von Otto Krauß

Die Stärke des antiken Theaters beruhte auf der durchbluteten Gemeinschaftlichkeit aller Beteiligten. Gleiches Streben und gleiches Leiden vereinigte das Volk unter einem Zelt, dem freien, blauen Himmel. Es war Gottesdienst und Fest, also das, was wir wieder vom Theater verlangen, denn der Festspielgedanke beherrscht wieder die Welt. Wie zeigt sich aber unser heutiges Theater? Als das gerade Gegenteil! — Jede Stadt hat möglichst viele, dazu vielartige Theater, die ihre Ware anpreisen müssen wie jedes andere Geschäft. Jeder Einfall, jeder Trick, jedes tendenziöse Problem ist eben recht, um anzuziehen, über Wasser zu halten und von sich reden zu machen. Vielleicht kommt doch einmal etwas Bedeutendes heraus. Der Chemiker fand ja auch schon durch Vermischung neue Einheiten. — Das Schauspiel erstarrt in Kriegs-, Revolutions- und Evolutionsdramen. In der Oper herrscht Schweigen und Stillstand, wenn man als vorsichtiger Chronist Kreneks „Jonny“ und Hindemiths Kammeroper nicht als Wegweiser betrachten will!! Die Erstarrung hängt natürlich eng mit dieser ganzen unglücklichen Erfindung: der Vermischung von Wort, Ton, Tanz und Musik zusammen. Wohl werden von den neuesten Komponisten neue Stilformen gefunden, aber kein neuer Inhalt, keine Handlung. Handlung ist ja bekanntlich die Bewegung im Raum, und wir können uns eben nicht mehr im Raum bewegen, weil wir uns selbst eingemauert haben. Die Antike spielte im riesigen Amphitheater, das Mittelalter in den Kirchen und auf Plätzen oder, wie Pagner in den Meistersingern erzählt:



Die Singschul' ernst im Kirchenchor  
die Meister selbst vertauschen,  
mit Kling und Klang hinaus zum Tor  
auf offne Wiese ziehn sie vor,  
bei hellem Festesrauschen;  
das Volk sie lassen lauschen  
dem Freigesang mit Laienohr.

Also, hinaus ins Freie! Damit ist uns aber auch wieder nicht gedient, denn es hat keinen Zweck, die für das geschlossene Renaissance- oder Barocktheater gedachten Werke unter freiem Himmel zu verpflanzen. Das beste Mittel wäre, alles Bestehende vergessen und von der Not der Zeit aus neu beginnen. Für die Oper, besser: Handlung mit Musik, kommt der Ausdruck als Rhythmus, unter Ausnützung des Raumes, in Betracht. Der Sport bewegt seine Massen bereits im Raum, aber diese Bewegungen müssen jetzt erst durch die Musik zum Erlebnis, zur Handlung werden. Das hatte nun zur Folge, daß bald jedes Theater „seine“ Revue herausbrachte. Gewiß ein Weg, wenn jede Stadt als Dichter einen Aristophanes und als Komponisten einen Mozart oder Rossini hätte. So aber sind es dieselben Rhythmen, dieselben Verschleierungs-ideen, dieselben Handlungen — besser — Handlungslosigkeiten. Ich könnte mir etwa vorstellen, ähnlich der Lage unseres Vaterlandes: Der Held, der natürlich, körperlich und stimmlich starke Qualitäten besitzen müßte, wird von der Schar seiner Feinde, die wir uns als Furien denken müssen, ebenfalls singend und tanzend, niedergekämpft. Dem zu Unrecht Erlegenen erscheinen die Gottheit und ihre Genien, die sich natürlich in einer ganz neuartigen Bewegungsmanier zeigen müßten. Sie erheben ihn, zeigen ihm seine Schuld und weisen ihm neue Wege, und unter ihrem aufmunternden Körperspiel erstarkt der Held. Welche Möglichkeiten an Gesang, an Einzel- und Gruppenbewegungen sind da auszudenken! Und zwar immer unter Zugrundelegung des „neuzufindenden Musik- und Gesangsstils“. Unter allmählicher Steigerung des Tanzes wie des Gesanges sammelt der Held seine Scharen und ruft zur Freiheit auf! In dieses rasende Cre-



III

scendo von Rhythmus und Gesang wird nun die begeisterte Volksgemeinschaft mit hineingezogen. Das Fest ist beendet, das Volk geht still und erbaut in seine zum Teil weiter entfernten Heimatchorte zurück und — erwartet dort die Kritik, ach so, Verzeihung nein, das ja gerade nicht; denn was hätte die Volksgemeinschaft für einen Zweck, wenn ein einzelner, Unzufriedener wieder die Zersetzungsarbeit begönne! Nein, man sieht doch, wie schwer so eine Umstellung wäre. Auch höre ich bereits die anklagenden Fragen des noch nicht ganz zum klassischen Gemeinschaftsideal bekehrten Volkes: Ja was wird denn nun aus unserem Lieblingskomponisten: Verdi, Lortzing, Wagner? Nun ja, die Entwicklung ginge ja auch langsam vor sich, und das System brauchte ja nicht auf den Tag geändert werden. Weiter höre ich noch fragen: Welcher Ersatz denn für Operette und Varieté geboten werden könnte? Nun, auch hier ließe sich eine leichtere Abart der oben erwähnten Form finden. Denn Tragik und Komik standen sich von jeher gleichzeitig gegenüber; denn vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt und auf dem Grunde jeder wahren Komik liegt die Träne. — Dabei muß man eingestehn, daß man mit seinen Gedanken immer rückfällig wird, denn Opern, ich sage absichtlich Opern, wie Freischütz, Wildschütz und Meistersinger möchte man ja doch nie missen, auch nicht in der jetzigen Gestalt, und damit komme ich zur Inszenierung. Bestimmt liegt darin ein Hauptgrund der akuten Unzufriedenheit. Ein großes Operntheater muß allabendlich eine Oper geben. Da trifft es sich nun, daß heute eine Oper „modern“ inszeniert erscheint, morgen eine andere noch ein altes, verstaubtes Gewand trägt. Faktisch habe ich beobachtet, daß das Publikum in allen Städten, die neuerbaute Theater besitzen, also gar keine alten, verstaubten Dekorationen mehr haben, weniger an dem Kampf ums neue Theater interessiert ist. Daß eine Oper aus der Musik heraus inszeniert und gespielt werden muß, ist klar, ebenso, daß heutzutage nur eine durchgearbeitete Ensemblekunst noch Daseinsberechtigung hat. Aber eben dieses musikalische Inszenieren führt zu Irrtümern, das mimische Aus-



spielen eines jeden Akkords und Tones wird Harlekinade. Was also für die Buffooper vortrefflich paßt, wirkt bei ernsten Opern als Verzerrung, wenn die schauspielerische Ausdeutung jedes einzelnen Taktes um jeden Preis durchgeführt wird. Das gleiche gilt von der Lichttechnik, die nun allenthalben, z. B. im Ring des Nibelungen, das Hauptinszenierungsproblem bildet. Die Personen werden durch Lichtkegel hervorgehoben, jeweils in der Farbe, in der sie stimmungsgemäß zum Handlungsmoment in Beziehung stehen. Auch sonst spielt die Atmosphäre je nach der Farbenstimmung der Musik mit. Das ergibt beispielsweise für einen Akt des Rheingold allein etwa 150 verschiedene Beleuchtungsveränderungen. Mir selbst wurde ein ähnlicher Versuch einmal als letzte gehaltliche Vertiefung gerühmt, ein andermal als billige, längst überholte Varieté-Effekthascherei abgelehnt.

Nach Hagemann muß für jede Inszenierung der grundlegende Regieeinfall maßgebend sein. Das hat nun zur Folge, daß jeder Regisseur nach einem grundlegenden Einfall sucht. Es gibt eine Reihe von Theatern, die nur solche Regieeinfälle verarbeiten und verhältnismäßig gut dabei fahren: Frankfurt, Duisburg. Die Tagespresse hat immer sensationelle Neuerungen zu verkünden, das Publikum ist durch Diskussionen angeregt und beschäftigt, und diese gesteigerte Reklame erhöht den Umsatz des Theaters. Solche Einfälle stecken dann gelegentlich den Hamlet in den Frack; das wirkt zwar verstimmend, ist aber doch unbedingt „modern“. Und versteht sich dann der Regisseur selbst nicht mehr, dann hat er zum mindesten die Gewißheit, nicht altmodisch und konventionell geworden zu sein. Trotz allem Gezer über den Niedergang der Oper muß man sich vergegenwärtigen, daß die Oper seit mehr als drei Jahrhunderten treue Dienste geleistet, während sich das Kino innerhalb dreier Dezennien fast völlig totgelaufen hat. Welche Fülle von guter Abwechslung und verschiedenartigster Musik bietet immer noch die Oper und welch ermüdende Monotonie lastet auf so einem Riesenspektakelwerk wie „Metropolis“. Die unendlich oft wechselnden Schauplätze, die oft nur wegen



111

einer günstigen Bildwirkung zusammenhangslos gezeigt werden, lassen eine nachhaltige Vertiefung überhaupt nicht zu, abgesehen davon, daß die Leinwand eben nur Flächen und keine Räume darstellt und die Bewegungen der Menschen eben fotografiert sind und mein Innerstes kalt lassen. Es fehlt ja auch jener psycho-magnetische Wechselstrom, der im Theater von der Bühne in den Zuschauer-raum und wieder zurückflutet, um durch seine Reibung endlich die aufgespeicherten Gemütsempfindungen zur Entladung zu bringen. Um wie vieles besser könnte diese harmlose Leinwand ein künstlerisches Schattenspiel hervorzaubern, das uns in die behaglichste Vergnüglichkeit versetzen würde. Es heißt, das Theater sei die Welt des Scheins. Was ist dann aber das Kino? Auf dem Theater leben sich Individuen aus bis zur Entkräftung. Ihre Stimmen lassen den Raum erzittern, treffen uns, verwunden uns und reißen uns hin; beim Film nichts dergleichen. Die Bewegungen werden zerlegt und übertragen, dann einige Male chemisch behandelt, der Rest wird dann matt und zittrig auf die Leinwand geworfen. Man sage also nie mehr, das Kino könne das Theater verdrängen.

Wir haben schon davon gesprochen, daß die Reform der Oper vermutlich durch den Tanz kommen wird. Das würde eine Neugestaltung des Bühnenraumes erfordern, sonst würden sich die Einzel- und Gruppenbewegungen nicht frei entfalten können. Dekorationsstücke müßten nach Möglichkeit vermieden werden, weil sie von den ekstatischen Tanzsängern überrannt werden könnten. Der Zuschauerraum müßte durchweg amphitheatralisch sein, damit die Spielmöglichkeiten nach jeder Höhe und Breite fortgesetzt werden könnten. Bei den alten Renaissance- und Barocktheatern mit zahlreichen Logenrängen wurde die Tiefe der Bühne perspektivisch auf den Prospekt gemalt. Der Chor umstand die Solisten im Halbkreis oder offenen Viereck und bewegte sich mit Ausnahme der Auf- und Abgänge überhaupt nicht. Wie soll aber ein Regisseur der heutigen Bewegungsforderung nachkommen, wenn er keine Bühnenerhöhungen anwenden darf, weil sonst von sämtli-



chen Rängen Protestschreiben einlaufen. Wie schön hat es in Italien eine Opernstagione, wie z. B. in Verona, die unter freiem Himmel in der großen, 40 000 Menschen fassenden antiken Arena spielen kann. Die Wirkung ist ungeheuer. Fast die ganze Stadt ist anwesend, alles festlich gekleidet, und nach einer vierstündigen Dauer — die Oper spielt ungefähr von 9—1 Uhr nachts — herrscht noch unerhörteste Begeisterung. Wo man hinblickt, wogen auf den hohen Mauern winkende und applaudierende Menschen, die sich vom Nachthimmel als gespenstische Silhouetten abheben. Sobald der Akt beendet ist, werden die Scheinwerfer gegen das Publikum gedreht, so daß sich dieses geblendet abwenden muß. Der Chor hat nun Zeit, gemächlich zu verschwinden. Fürwahr, ein einfacher und wirksamer Vorhangersatz. Nach Schluß tafelt alles im Freien auf dem taghell erleuchteten Hauptplatz. Die Menge schwirrt plappernd und gestikulierend umher. Der Eindruck eines Volksfestes ist unverkennbar. Ohne besondere Ursache bedeuten diese Arena-Opernaufführungen für die Italiener ein festliches Ereignis. Das wäre ja schon eine unserer Reformforderungen: Der alle gleichmäßig durchdringende festliche Gemeinschaftsgedanke. Man sage nicht, wir Deutschen hätten keinen Grund, Feste zu feiern. Solche schon! Begegnen wir uns erst wieder bei unsern kultischen Festen, froh verbunden durch einheitliches Fühlen und Wünschen: dann sind wir auferstanden.

**Das gute Bild  
Einrahmung**

die geschmackvolle **Photo- und Bilder-**  
finden Sie in größter Auswahl im Spezialgeschäft  
**E. Büchle, Inh. W. Bertsch**, Kaiserstraße 132  
Gartensaal Padewet - Geigenhaus



## FRITZ KRASTEL IN KARLSRUHE

Mitgeteilt von Dr. Wilhelm Bauer

„Laßt nicht die Bretter, laßt die Blätter euch die Welt bedeuten, schreibt das Dekamerone des Burgtheaters“ rief einer, es war so um 1880, als wieder einmal in der engen Damengarderobe der alten Wiener Burg bei einer Probe Männlein und Weiblein beieinandersaßen zum gemütlichen Tratsch. Laroche, Lewinsky, die Gabillons, Amalie Haizinger (die Mama aus dem Badische), Krastel (unser Landsmann von Mannem) und andere brachten bald Erinnerungen aus heiteren und ernsten Tagen. Vieles scheint uns heute verstaubt und vergilbt, aber frisch liest sich die Geschichte, die der ewige Jüngling der Burg, der feurige Held, der Fratz Kristel, wie der Name Fritz Krastel immer verdreht wurde, mit eilender Feder aufs Papier warf.

„Walzen muß der Mensch können, wenn er unters Theater will“, sagte der alte pensionierte Ballettmeister Beauval zu unserem Fritz, den sein Vater, ein Chorsänger der Mannheimer Bühne, schon als katholischen Geistlichen sah. Heimlich galt es zunächst das rollende „R“ und andere theatralische Kleinigkeiten zu lernen. Der 1. Held des heimischen Nationaltheaters hatte kaum einige Lektionen erteilt, da erklärten schon die „großen“ Bühnen von Ulm und Gießen, ohne Krastel nicht mehr auskommen zu können. Doch der alte Beauval nahm den gertenschlanken Jüngling wieder vor: „Mein Sohn, der Ballettmeister drüben in Karlsruhe braucht einen 2. Tänzer. Du kommst zu Eduard Devrient; das Ballett ist das beste Sprungbrett zum Schauspieler.“ Bald tanzte Krastel Tag für Tag hoch oben im Karls-



ruher Ballettsaal, wo die „Ratten dressiert“ wurden. Die einzige Aussicht war die auf den botanischen Garten, denn schon drei andere Anfänger, darunter der eigene Sohn des Direktors, wühlten im Rollenkehrich und beneideten sich um jeden dramatischen Knochen. Tief war die Abneigung Krastels gegen die Battements, tiefer noch die gegen seine Amtsschwester; eines Tages nannte er eine boshafte Sylphide — man denke: einen Luft- und Erdgeist — „eine Gans“. Devrient mußte strafen, zum Glück harmonierte seine Sittenstrenge mit Krastels Widerwillen gegen die Jüngerinnen Terpsichores; so sandte er zur Entschädigung den Götterboten — den Theaterdiener — mit einer Schauspielrolle. In fürchterlichem Diskant piepste unser Fritz abends: „Wir gehen hinaus aufs Jägerhaus“. Der ausgelachte Handwerksbursche aus Faust (1. Teil) eilte nach Hause und heulte sich aus auf dem wurmstichigen Wachstumsofa. Mit dem durchgefallenen dramatischen Neuling hatte nur eine jüdische Familie Mitleid. Sie lud ihn zu Tische, weil er so wunderschön Hebräisch vorlas. Als er in Mannheim vormals die Sprache der alten Propheten büffelte, da hätte ihm niemand prophezeit, daß diese Sprache ihm einst den Hunger stillen würde.

Da er die großen Rollen nicht im Theater spielen durfte, schrie er sie im Hardtwald herunter. Seine Organstudien hörte ein alter Baßgeiger, der sich oft dort sonnte; dieser vermittelte ihm eine 2. Rolle. Zeit Lebens bewahrte Krastel dem Instrumente des Hofvirtuosen eine große Zuneigung. Als er den „Raoul aus der Jungfrau von Orléans“ hingelegt hatte, lispelte Devrient mit dem ihm eigenen professoralen Nasalton: „Es wird anders werden, lernen Sie Wertherbriefe, damit reißen Sie dem hohen Kothurn Absatz und Sohlen gründlich ab.“ Der Erfolg stellte sich ein, Rollen und Röllchen flogen ins Haus. Bald beging Devrients Zögling einen unerhörten, kaum verzeihbaren Frevel. Er ging ins Bierhaus — und dazu öfters. „Ich höre es wieder mit Erstaunen“, wimmerte der Direktor, „bereiten Sie sich zu Hause — Tee und lassen Sie sich von der Zimmerfrau etwas Wurst und ‚ein‘ Brötchen besorgen.“ Ob



111

Krastel den Rat befolgte, der auch seinen Finanzen notgetan hätte, ist fraglich. Der Sommer kam, die Kollegen eilten davon, er saß mit seinen vielen schönen Rollen und mit leerem Geldbeutel in seinem Stübchen und sah mißmutig hinunter auf die menschenleere, sonnendurchglühte „Lange Gasse“. Plötzlich hielt vor dem Hause ein Wagen. Ein kleiner Herr mit struppigem Bart in langem, senfbraunem Überzieher mit großen, hirschbeinernen Knöpfen, auf dem Haupte einen riesigen, breitrandigen grauen Zylinder stieg aus und langsam hinauf in den dritten Stock. (Und nun mit Krastels eigenen Worten): „Das muß ein Theaterdirektor sein, sicher von einer kleinen Schmiere der Pfalz, solche kommen oft nach Karlsruhe herüber.“ Es klopft. — „Herein“ — „Sind Sie Krastel?“ begann eine schnarrende, nicht unsympathische Stimme. „So heiß ich, womit kann ich dienen?“ „Ich brauche einen Liebhaber, meine werden zu dick, habe von Ihnen gehört, vielleicht passen Sie mir?“ „Keckheit,“ dachte ich mir, „aber ein Gastspiel in der Pfalz bringt einige Gulden.“ Der Direktor setzte sich mit mir auf das Sofa, seine grauen Augen musterten das Zimmer. „Auf Ihrem Schreibtisch — scheußliche Unordnung. — Habe einige Liebhaber gastieren lassen, alle sind durchgefallen. Brauche einen mit Feuer. Sie sollen Feuer haben. — Gibt wenig brauchbare Liebhaber. — Böse Zeit!“ — „Na,“ dachte ich mir, „für deine Bezahlung werden dir nicht viele in die Falle laufen.“ So ging's einige Minuten hin und her, ich wurde unruhig, da schnarrte es auf einmal: „Bin Ihretwegen extra gekommen. — Haben sicher schon von mir gehört. — Heiße Laube, Wien, Burgtheater.“

Man kann verstehen, wie erstaunt Krastel war, und wie er sich zusammenreißen mußte, als Laube ihn vordeklamieren ließ. Die große Erzählung des Don Cesar aus der Braut von Messina gefiel dem Wiener Theatergewaltigen, er fand bei Krastel viel Feuer, aber auch viel Dialekt. — Die Überraschungen dieses Vormittags waren noch nicht zu Ende. Es kam ein Dritter in die Stube, der Barbier, den Laube auch sofort zur Tätigkeit brachte mit den Worten: „Dableiben, kann mich gleich rasieren!“



Als das Kalmückengesicht des großen Dramaturgen von seinen Stoppeln befreit war, da nahm Krastel das gleiche Recht in Anspruch und während sein Anflitz noch in weißen Schaum gehüllt war, rief Laube nochmals: „Kann mir gleich die Haare schneiden.“ Zitternd gehorchte der Friseurjüngling, dessen Furcht selbst ein gutes Trinkgeld nicht bannte, und der zwischen Tür und Angel noch einen scheuen Blick auf den fremden, so barschen Zwerg warf.

Heute läßt sich schwer feststellen, was Wahrheit, was Dichtung in dem Berichte Krastels ist. Aber wir glauben gerne, wenn er schließt: „An jenem Junimorgen leuchtete der goldene Schein der Sonne doppelt hell für mich. Frei lag der Weg nach Wien, der Weg zum großen Künstlertum.“





Phot. Bauer, Karlsruhe

Generalmusikdirektor Josef Krips





Phot. Baner, Karlsruhe

Oberspielleiter des Schauspiels  
Staatsschauspieler Felix Baumbach





Phot. Bauer, Karlsruhe

Oberspielleiter der Oper  
Otto Krauß





Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

I. Kapellmeister Rudolf Schwarz

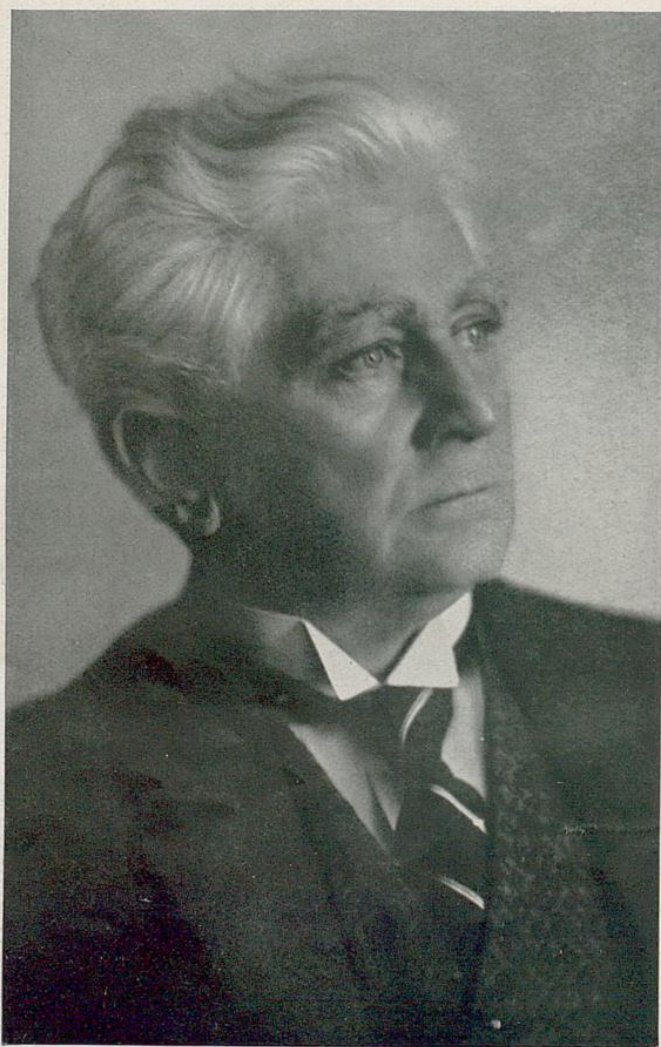




Phot. Bauer, Karlsruhe

Künstlerischer Beirat  
Torsten Hecht  
Vorstand des Ausstattungswesens





Phot. Bauer, Karlsruhe

Staatschauspieler Otto Kienscherf  
Dramaturg des Schauspiels und  
und Spielleiter





Phot. Bauer, Karlsruhe

Staatsschauspieler und Spielleiter  
Fritz Herz





Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

Staatschauspieler und Spielleiter  
Ulrich von der Trenck





Phot. W. Luger, Karlsruhe

Musikdirektor und Chordirektor  
Georg Hofmann





Phot. A. Stanke, Göttingen

Operndramaturg und Hilfsspielleiter  
Dr. Walter Storz





Phot. Bauer, Karlsruhe

I. Solorepetitor und Kapellmeister  
Joseph Keilberth





Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

I. Konzertmeister Ottomar Voigt





Phot. Bauer, Karlsruhe

Ballettmeister Harald Josef Fürstenau





Phot. Bauer, Karlsruhe

Oberbetriebsinspektor Rudolf Walut  
Vorstand des Maschinerie- und  
Beleuchtungswesens





Phot. Bauer, Karlsruhe

Kunstmalerin  
Margarete Schellenberg  
Vorstand  
der Kostümabteilung



Phot. Bauer, Karlsruhe

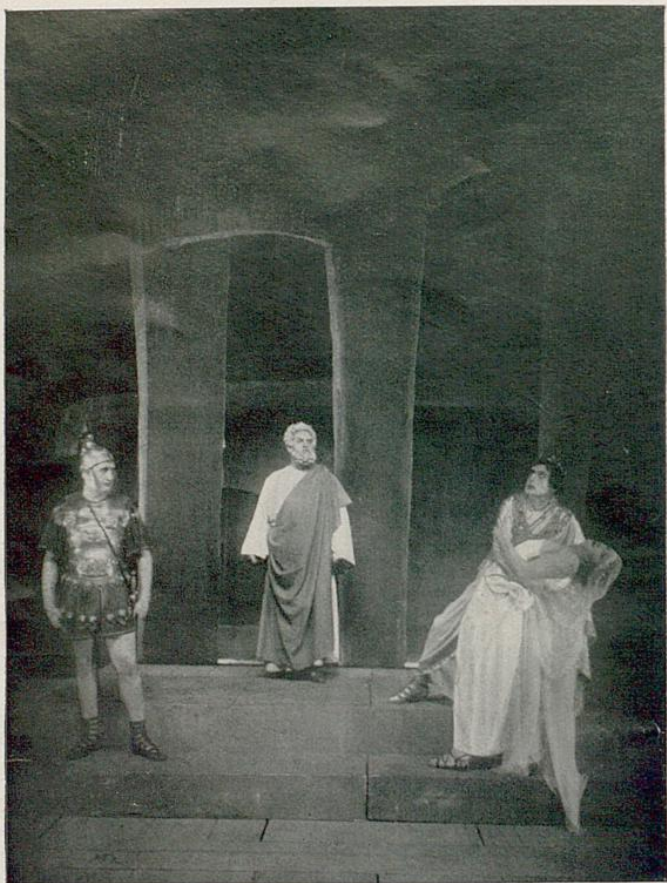
Staatsschauspielerin  
Melanie Ermarth



Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

Kammersängerin  
Mary von Ernst





Phot. Bauer, Karlsruhe

„Nero und Akte“, Oper von Juan Manén

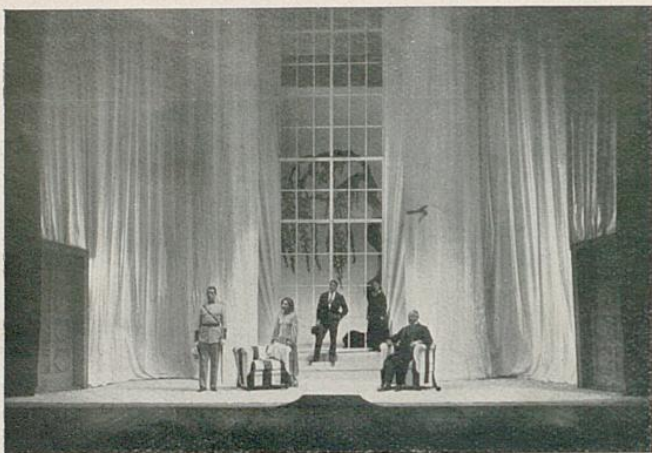




Phot. Bauer, Karlsruhe

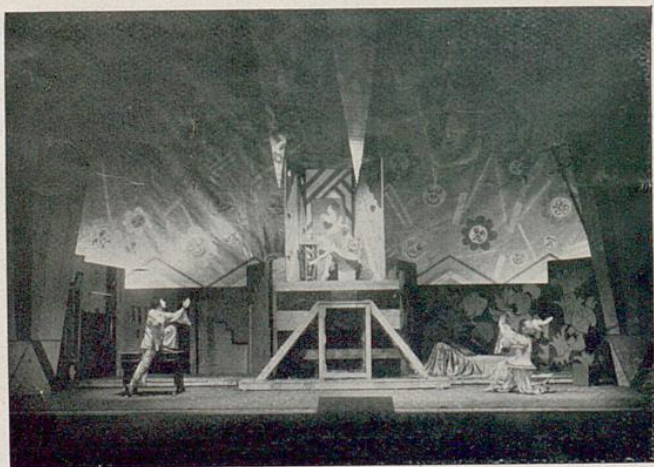
„Der Londoner verlorene Sohn“  
von Shakespeare-Kamnitzer





Phot. Bauer, Karlsruhe

„Oktoberfest“ von Georg Kaiser

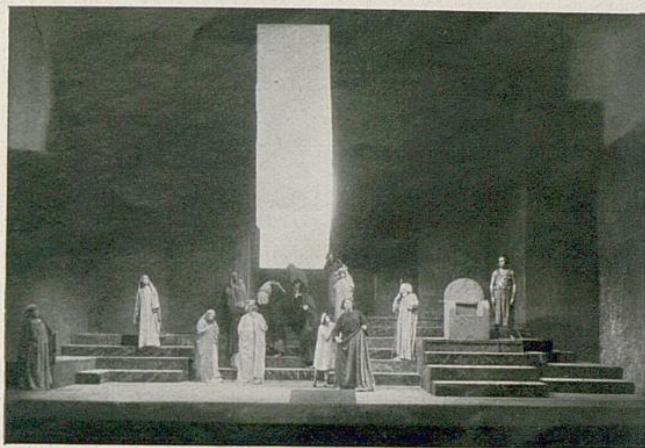


Phot. Bauer, Karlsruhe

„Petrouchka“  
Ballett von Strawinsky und Benois

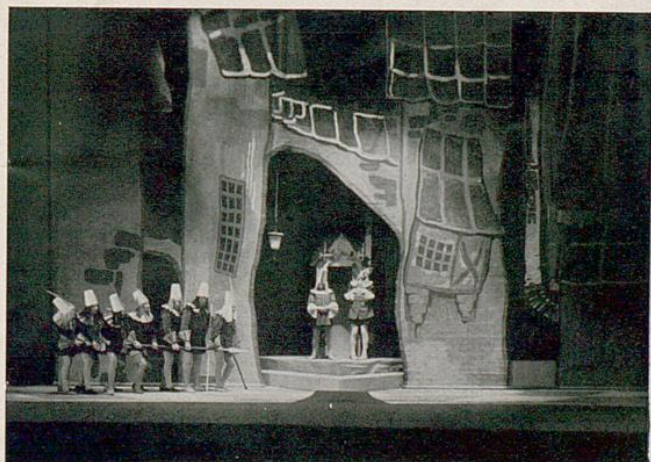
102





Phot. Bauer, Karlsruhe

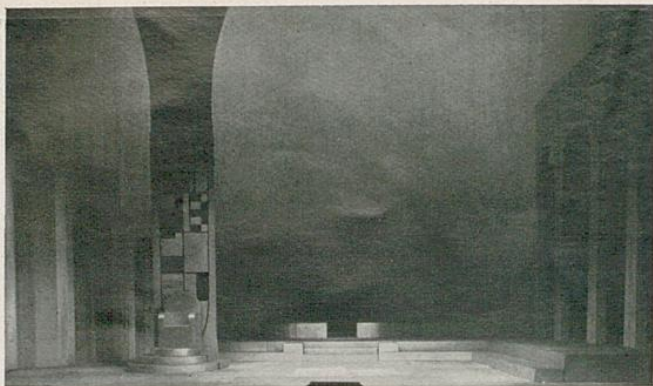
„Das Weib des Jephta“, Schauspiel  
von Ernst Lissauer



Phot. Bauer, Karlsruhe

„Viel Lärm um nichts“ von Shakespeare,  
3. Akt, 3. Szene





Phot. Bauer, Karlsruhe

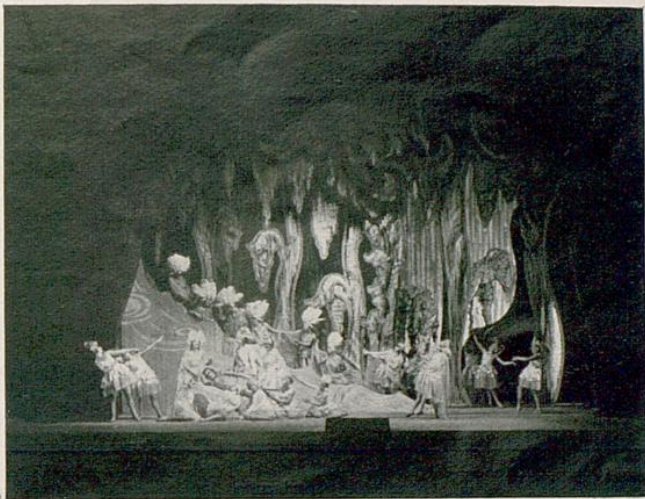
„Lohengrin“ von Wagner, 1. Akt



Phot. Bauer, Karlsruhe

„Lohengrin“ von Wagner, 2. Akt





Phot. Bauer, Karlsruhe

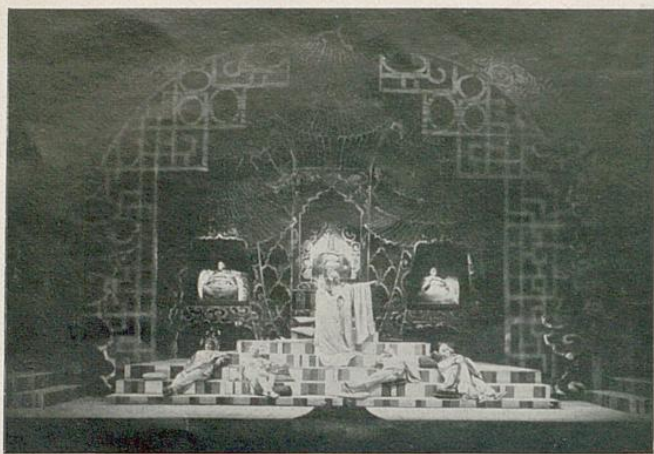
„Armida“, Oper von Gluck



Phot. Bauer, Karlsruhe

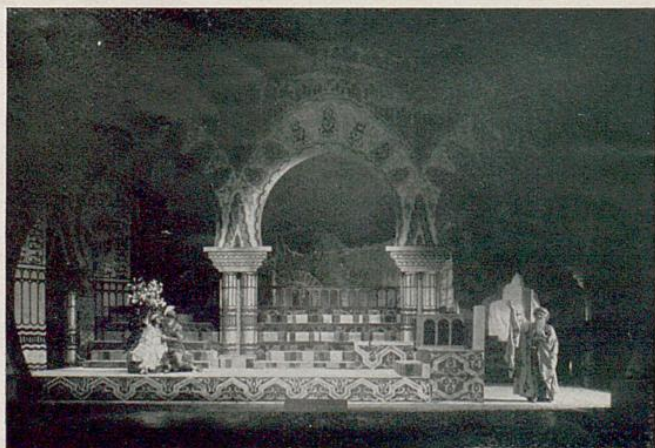
„Don Giovanni“ von Mozart





Phot. Bauer, Karlsruhe

„Die heilige Ente“, Oper von Hans Gál,  
2. Akt



Phot. Bauer, Karlsruhe

„Der Barbier von Bagdad“ von Cornelius,  
2. Akt

106





Phot. Bauer, Karlsruhe

Kammersänger  
Theo Strack



Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

Kammersängerin  
Malie Fanz



Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

Kammersänger  
Wilhelm Nentwig



Phot. Bauer, Karlsruhe

Kammersängerin  
Else Blank





Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe  
Kammersängerin  
Magda Strack



Opernsängerin  
Melba v. Hartung



Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe  
Kammersänger  
Franz Schuster



Phot. Bauer, Karlsruhe  
Kammersänger  
Dr. phil. Hermann  
Wucherpfennig





Phot. Bauer, Karlsruhe

Opernsänger  
Josef Rühr



Opernsänger  
Alfred Kochendörfer



Phot. W. Luger, Karlsruhe

Opernsänger  
Ludwig Waldmann



Phot. Bauer, Karlsruhe

Opernsängerin  
Emmy Seiberlich





Phot. Bauer, Karlsruhe  
Opernsängerin  
Jenny Schneider



Opernsänger  
Carsten Oerner



Phot. Geschw. Strauß, Mainz  
Opernsänger  
Karl Laufkötter



Phot. Oscar Suck, Karlsruhe  
Opernsängerin  
Sofia Scheidhacker





Phot. Bauer, Karlsruhe

Opernsänger  
Karlheinz Löser



Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe

Opernsänger  
Boris Borodin



Phot. Bauer, Karlsruhe

Staatsschauspieler  
Paul Gemmecke



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Karl Mehner





Phot. Bauer, Karlsruhe  
Staatschauspieler  
Jenny Höcker



Staatschauspielerin  
Marie Frauendorfer



Phot. Geschw. Strauß, Mainz  
Opernsänger  
Karl Laufkötter



Phot. Oscar Suck, Karlsruhe  
Opernsängerin  
Sofia Scheidhacker





Phot. Bauer, Karlsruhe

Staatsschauspieler  
Paul Müller



Staatsschauspielerin  
Marie Genter



Phot. Bauer, Karlsruhe

Staatsschauspieler  
Paul Gemmecke



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Karl Mehner





Phot. F. Beck, Magdeburg

Schauspieler  
Paul Rudolf Schulze



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Paul Hierl



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Gerhard Just



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspielerin  
Liselott Schreiner





Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Kurt Bortfeld



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspielerin  
Elisabeth Bertram



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspieler  
Wilhelm Graf



Phot. Bauer, Karlsruhe

Schauspielerin  
Eva Quaiser





Schauspieler  
Hermann Brand



Phot. Bauer, Karlsruhe  
Schauspielerin  
Hilde Willer



Schauspielerin  
Hermine Ziegler



Phot. Oscar Suck, Karlsruhe  
Schauspieler  
Friedrich Prüter



Die neuesten Modelle der

## JUNKER & RUH-GASHERDE

Ein hochwertiges Fabrikat,  
das die Vollendung im Gasherdbau  
darstellt



Junker & Ruh

Herausnehmbare Original  
Junker & Ruh-Doppelsparbrenner D.R.P.  
mit Junker & Ruh-Düse D.R.P., daher  
im Gebrauch praktisch rückschlagsicher

Neuartige Backofenkonstruktion  
mit drehbaren tropfenförmigen  
Schwenkbrennern D.R.P.

Absolut geringster Gasverbrauch  
Einfachste bequemste Bedienung  
Formvollendetes Äußere  
Erstklassiges Material u. Verarbeitung

## JUNKER & RUH A.=G.

KARLSRUHE IN BADEN



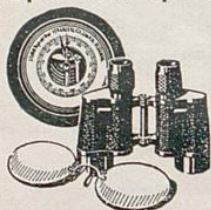
## Carl Roth \* Drogerie

Telephon \* Nummer 6180/81 \* Herrenstraße 26/28

Toilettartikel - Puder - Parfüms - Bade-  
zusätze - Schwämme und Frottierbürsten.  
Verbandstoffe - freiverkäufl. Arzneimittel  
Mineralwasser - Kranken- u. Dessertweine

Malutensilienabteilung \* Spezial \* Photoabteilung

### J. W. Krautinger Optisches Spezial-Institut



Herren-  
straße 21  
nächst der  
Kaiserstr.



Fach-  
männische  
Bedienung  
Tel. 1075



### Ludwig Schweisgut

Erbprinzenstr. 4  
b. Rondellplatz

Alleinvertreter der **Flügel u.  
Pianos**: Bechstein, Blüthner,  
Grottrian-Steinweg, Schiedmayer &  
Söhne, Thürmer.

### Heinrich Hock



Karlsruhe  
Adlerstr. 19

Möbeltransport  
Spedition  
Lagerung  
Wohnungs-  
tausch  
Autotransport

Fernsprecher Samm.-Inummer 2482

### BERTHOLD HERZOG

Webstoffe-  
Großhandlung  
BRUCHSAL

## EMIL SCHMIDT & KONS

Ingenieure

Telephon Nr. 6440-41 - Karlsruhe - Hebel-  
straße 3 - Kaiserstraße 209 - Gegründet 1869

Sanitäre, Heizungs- u. elektr. Licht- u. Kraft-Anlagen



BRAUEREI  
SCHREMPD-PRINTZ

KARLSRUHE

QUALITÄTS-BIERE

**M. FEGER-HOEMANN**

**MODERNE BLUMENBINDEREI**

*Spezialität: Lorbeer-, Braut- und Trauerkränze  
Karlsruhe i. B., Waldstraße Nr. 34, Fernsprecher 1049*

**Pelzwaren-  
Spezialgeschäft**

**AUGUST SAUERWEIN**

Eigene Werkstätte  
Kaiserstraße 170 / Tel. 1528

*Schröder & Fränkel, Karlsruhe*

*Kaiserstraße 158, gegenüber d. Hauptpost, Fernsprecher 628*

*Feine Herrenschniderei*

*Bekleidung nach Maß in allen Preislagen*

**Lichtpauserei, Plandruckerei**

**JULIUS MANIAS, Lessingstr. 70, Teleph. 1803**

*Ausführung sämtlicher Verfahren. Abholung, sofortige  
Anfertigung und schnelle Zustellung aller Aufträge.  
Auswärtige Aufträge werden postwendend erledigt*

*Geschwister Gutmann*

*Damenhüte*

*Stets Eingang der letzten Modeneuheiten  
14 Schaufenster - Karlsruhe, Kaiserstraße Nr. 122, Fernruf Nr. 618*

*Berlin · Frankfurt am Main · Mannheim · Pforzheim · Essen-Ruhr ·  
Gelsenkirchen · Stuttgart · Ludwigshafen a. Rh.*



**Stadtgarten- und  
Festhalle- Wirtschaft**

Weinsaal · Geräumige, heizbare Glashalle  
mit Kleinbühne · Vorzügliche, preiswerte  
Küche · Bestgepflegte Getränke · Aufmerk-  
samste Bedienung.

**Grimmer & Bergmann, Fernruf Nr. 334 und 4098**

**LACROIX & CHRIST**

Inhaber: Philipp Christ

**Baugeschäft · Karlsruhe**

**Elektrische Licht- und Kraft- Anlagen**

Elektr. Beleuchtungskörper, Kochapparate, Heizkissen,  
Bügeleisen, Staubsauger liefern billigst auch zu Teilzahl.

**Grund & Oehmichen** Waldstr. 26, Karlsruhe i. B., Telefon 520

**Marx Gutmann \* Karlsruhe**

Großes Spezialgeschäft in

**Kehlleisten und Kunstleisten**

für Bau, Möbel und Innendekoration

**Hochwertige Werkzeuge für die Holzbearbeitung**

**Sämtliche Klischees**  
in diesem Almanach sind von  
**G. Angerer & Göschl**  
**Graphische Kunstanstalten**  
**Wien, XVI/1**

Badische  
Landesbibliothek



# AEG

## BATTERIELOSE RUNDFUNKGERÄTE

### GEATRON - Dreiröhren-Gerät

Prels inkl. Röhren für Wechselstrom . . . . . M. **198.-**  
für Gleichstrom . . . . . M. **230.-**

### GEADEM - Vierröhren-Gerät

mit Schirmgitter-Röhre für Wechselstrom, Preis inkl. Röhren . . . . . M. **375.-**

Beide Geräte besitzen Buchsen für Sprechmaschine  
Erhältlich in allen Radiohandlungen und einschläg. Geschäften

## Leipheimer & Mende

Spezial-Geschäft für Stoffe aus  
**Wolle • Seide • Baumwolle**

## KARL TIMEUS

**FÄRBEREI UND CHEM. WASCH-ANSTALT**

KARLSRUHE MARIENSTRASSE 21, FILIALE KAISERSTRASSE 66

Seit 60 Jahren bekannt für tadellose Arbeit

## OTTO STOLL

KARLSRUHE · KAISERPLATZ

SPEZIALGESCHÄFT FÜR DEN HAUSHALT  
QUALITÄTS-GAS- UND KOHLEN-HERDE





## Staatliche Lotterie-Einnahme **Sonner in Karlsruhe**

empfeilt Lose der **Preuß.-Südd.-Staatslotterie**, sowie **Privatlose** aller in Baden zugelassenen Lotterien

## **Losspezialgeschäft**

Kaiser-Allee Nr. 5 am Mühlburger Tor, Eingang Hans Sachsstraße · Postscheck-Konto Nummer 10719 · Fernsprecher Nummer 4965

# **Badische Hochschule für Musik und Bad. Konservatorium für Musik · Karlsruhe**

**Direktor: Franz Philipp**

### **Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst**

Meisterklassen für Klavier, Violine, Violoncello, Harfe, Kontrabaß und sämtliche Blasinstrumente, Schlagzeug-Klasse. **Badische Orgelschule** unter persönlicher Leitung des Direktors. — Solo-Gesangsklassen.

**Badischer Kammerchor** unter Leitung des Direktors. Gemischter Chor der Hochschule. Karlsruher Chorvereinigung. Vollständige Ausbildung in allen theoretischen Fächern. Meisterklassen für Komposition. Kapellmeister-Schule. **Badisches Kammerorchester**. Orchester- und Kammermusik-Klassen.

### **Musiklehrer-Seminar.**

Heranbildung für das Staatl. Musiklehramt an Höheren Lehranstalten und Fachschulen auf Grund der Verordnung des Herrn Ministers des Kultus u. Unterrichts vom 13. Januar 1928 in zweijährigen Kursen. Besondere Honorar-Ermäßigung.

#### **Musiktheoretisches Seminar** unter Leitung des Direktors. **Musikgeschichtliches Seminar.**

**Musikpädagogisches und Musikwissenschaftliches Seminar.** (Musik-erziehung, insbesondere Gesangspädagogik und methodik, Allgemeine Pädagogik, Akustik, Ästhetik, Musik-Philosophie.) **Rhythmische Gymnastik.**  
Vollständige Vorbereitung in allen Fächern für die  
**Staatliche Privatmusiklehrer-Prüfung.**

Aufnahme-Prüfungen für das Musiklehrer-Seminar nach den Osterferien. Anmeldungen an die Verwaltung der Hochschule, Kriegsstr. 166-168 (T. 2432), welche bereitwilligst Auskunft erteilt, sowie Satzungen und Lehrpläne zur Verfügung stellt.

Druck der G. Franz'schen Hofbuchdruckerei (G. Emil Mayer), München, Luisenstr. 17



551  
1-

BLB Karlsruhe



34 18702 0 031

34 18702 0 031



