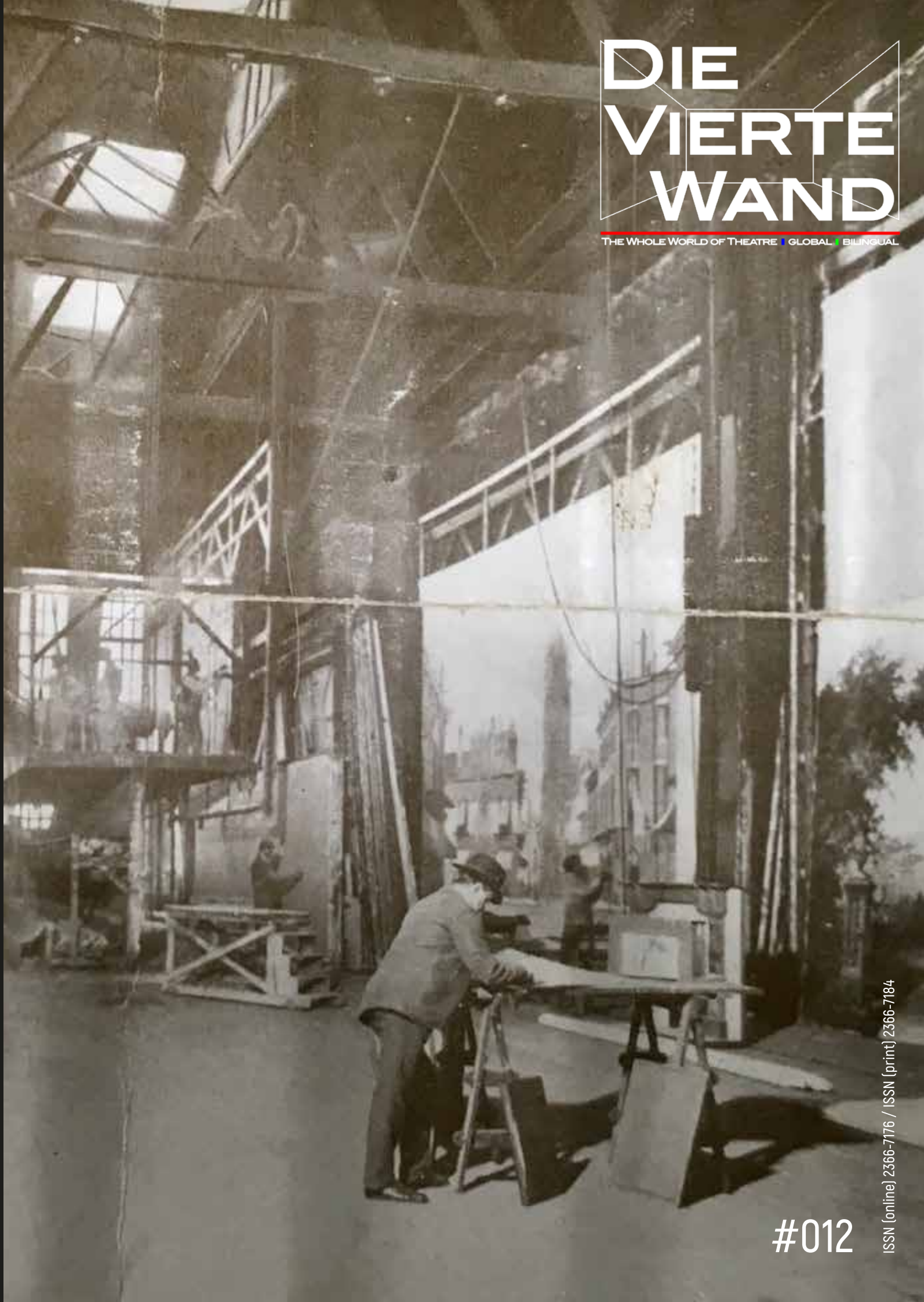


DIE VIERTE WAND

THE WHOLE WORLD OF THEATRE | GLOBAL | BILINGUAL



#012

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184



A new beginning

In what is now the twelfth edition of the publication series, a change is taking place. An association is history, but "DieVierteWand" lives on.

In this day and age, it remains a digital edition. But perhaps there will come a time when a print edition will be affordable again.

In six articles - bilingual as usual - this time the focus is once again primarily on topics that are neglected by traditional (german) theatre studies.

In addition to theatre technique, this unfortunately also includes scenography. It is considered more in terms of visual than performing or even spatial art. Its part in a production is usually completely underestimated. This is where the visual impressions are created, which usually stick much more intensely in the audience's memory than anything else. Only the costume design is more underestimated. Critics and academics tend to overestimate the stage direction. However, this is significantly influenced not least by the stage space. Although historical two-dimensional backdrops only form a real space to a limited extent, their design is all the more exciting. And to better understand their effect, it is of course enormously helpful to consider the technology used to create them.

Stereographic images also convey an intense impression, especially in an analogue age without 3D computer visualisations.

Sometimes structural changes to existing theatres are the result of political changes.

A new king, but also democracies and even more so dictatorships, leave their mark on culture, not only through new buildings.

Finally, unfortunately, two obituaries. One is the loss of the German theatre scholar Dr Ruth Freydank and the other is the end of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V."

Nevertheless, I wish you an enjoyable read.

All the best, yours
Stefan Gräbener
(Editor)

Ein neuer Anfang

In der nunmehr zwölften Ausgabe der Schriftenreihe vollzieht sich ein Wandel. Ein Verein ist Geschichte, aber "DieVierteWand" lebt weiter.

In unserer heutigen Zeit bleibt es bei einer digitalen Ausgabe. Aber vielleicht kommen ja auch wieder Zeiten, in denen eine Printausgabe finanzierbar wird.

In sechs Artikeln - wie gewohnt zweisprachig - geht es dieses Mal auch wieder primär um Themen, die von der traditionellen (deutschen) Theaterwissenschaft vernachlässigt werden.

Neben der TheaterTechnik gehört leider auch die Szenografie dazu. Sie wird eher unter Aspekten der Bildenden als der Darstellenden oder gar räumlichen Kunst betrachtet. Der Anteil an einer Inszenierung wird in der Regel völlig unterschätzt. Dabei werden hier die visuellen Eindrücke geschaffen, die in der Regel viel intensiver im Gedächtnis des Publikums verhaften als alles Andere. Nur das KostümBild wird noch geringer eingeschätzt. Kritik und Wissenschaft neigen dazu die Regie überzubewerten. Diese wird aber nicht zuletzt durch den Bühnenraum maßgeblich beeinflusst. Historische zweidimensionale Kulissen bilden zwar nur bedingt einen wirklichen Raum, umso spannender aber ist deren Gestaltung. Und zum besseren Verständnis ihrer Wirkung ist eine Betrachtung der Technik zu ihrer Herstellung natürlich enorm hilfreich.

Auch stereographische Bilder vermitteln einen intensiven Eindruck, vor allem in einem analogen Zeitalter ohne 3D-Computer-Visualisierungen.

Mitunter sind bauliche Veränderungen existierender Theater die Folge politischer Veränderungen. Ein neuer König, aber auch Demokratien und erst recht Diktaturen hinterlassen auch in der Kultur gezielt ihre Spuren, nicht nur durch Neubauten.

Zum Schluss dann leider zwei Nachrufe. Zum Einen ist der Verlust der deutschen Theaterwissenschaftlerin Dr. Ruth Freydank zu beklagen, zum Anderen das Ende der "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V."

Ich wünsche Ihnen trotzdem einen angenehme Lektüre.

Herzliche Grüße, Ihr
Stefan Gräbener
(Herausgeber)

DIE VIERTE WAND

THE WHOLE WORLD OF THEATRE | GLOBAL | BILINGUAL

Herausgeber/editor/Layout:

Dr.-ing. Stefan Gräbener

Zwinglstrasse 27

D-10555 Berlin

stefan@DieVierteWand.com

www.DieVierteWand.com

<https://www.facebook.com/d4Wglobal>

<https://instagram.com/d4wglobal>



Archive.org: [#012-](https://shorturl.at/GgpDR)



Archive.org: [#001-011](https://shorturl.at/4JruU)

ISSN (online) 2366-7176

ISSN (print) 2366-7184

This work is licensed under

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Int.

Creative Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0

BY: credit must be given to the creator.

NC: Only noncommercial uses of the work are permitted.

ND: No derivatives or adaptations of the work are permitted.



farbentrost
colorsolace
Dr. Stefan Gräbener

012, 2024.08

1.Auflage /1st edition: 25



FrontCover: Sosman & Landis studio interior, c.1910

(Wendy Waszut-Barrett)



Back Cover: Ausschneiden der Silhouetten einer Kulisse

Cutting out the silhouettes of a flat

(Ivo Kersmaekers)

theatre studies



TheaterWissenschaft

scenography



Szenografie

light/electric



Licht/Elektrik

technology



Technik

architecture



Architektur

art



Kunst

4

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION
by Evan Baker, USA

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN *GRAND OPÉRA*

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEHNTEN JAHRHUNDERTS

22

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

by Thimo Butzmann, DE

A FOLK OPERA AT THE THEATER DES WESTENS

34

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK
by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK

60

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

EIN FORUM FÜR FORTSCHRITT

84

NACHRUF DR. RUTH FREYDANK

GEB. KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024
von Ines Hahn, StadtMuseum Berlin, DE

OBITUARY DR. RUTH FREYDANK

NÉE KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024

88

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS
von Dr. Stefan Gräbener, DE

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

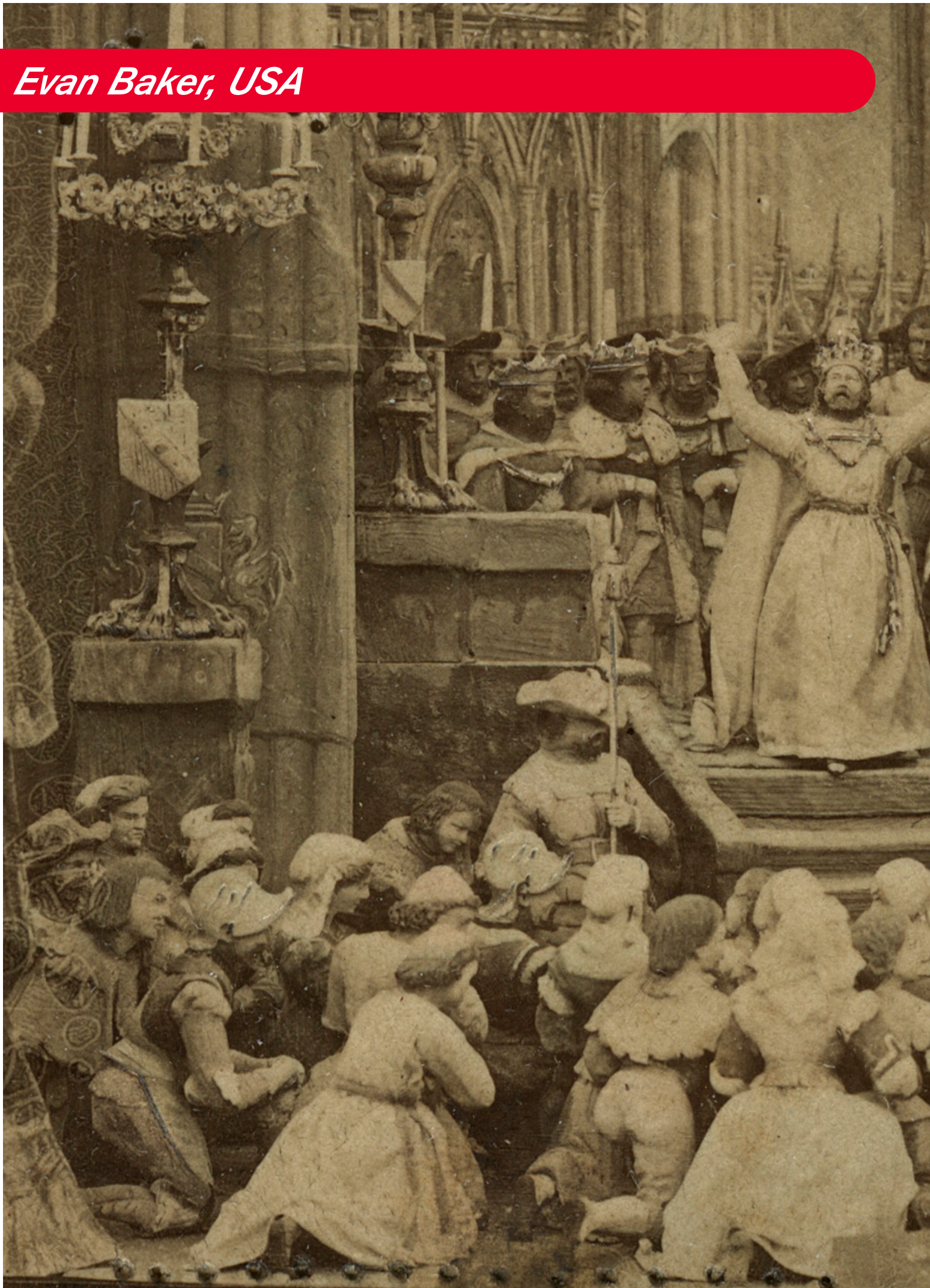
OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

106

IMPRESSUM

RICHTLINIEN / POLICIES

Evan Baker, USA

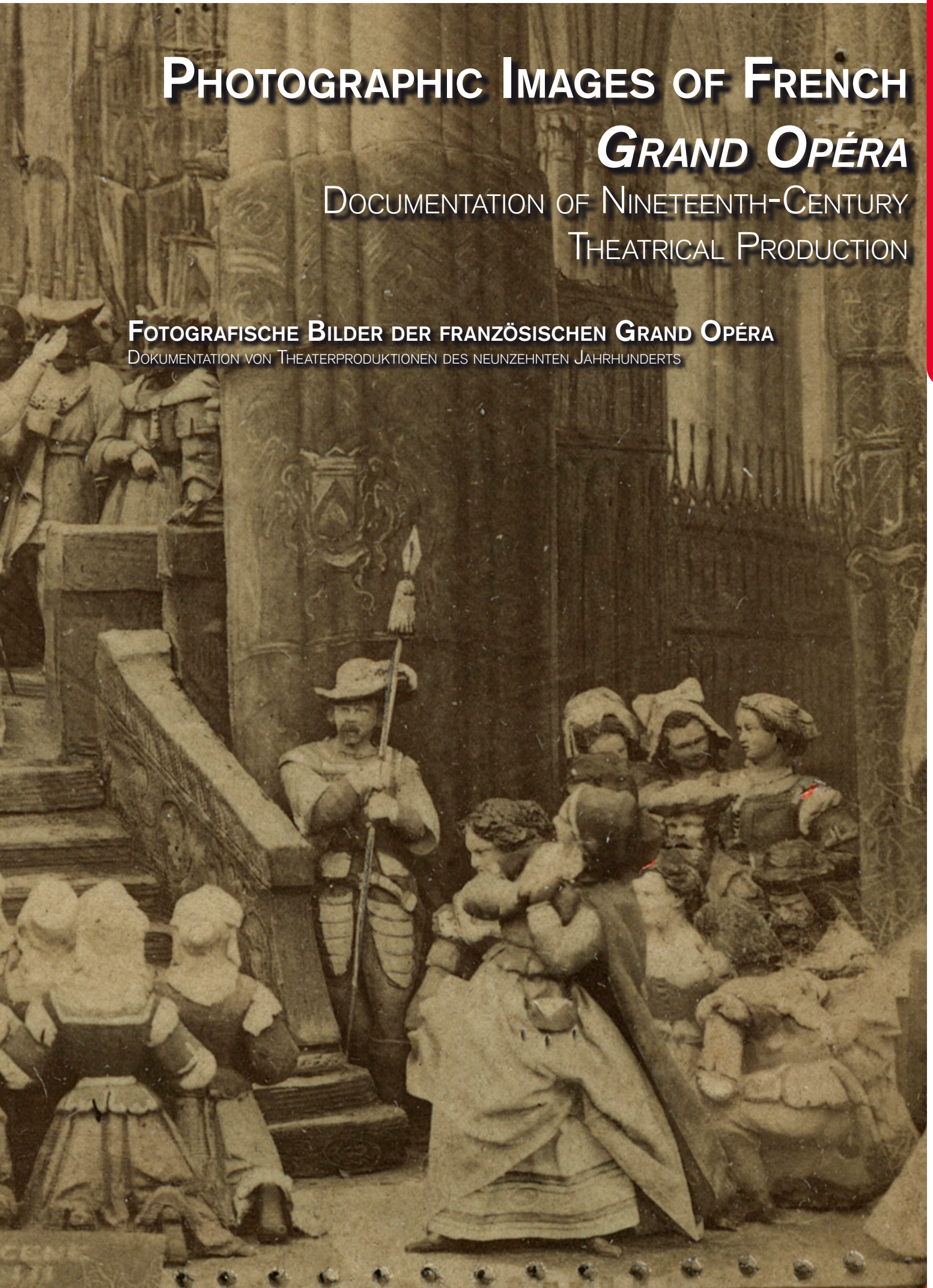


PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY
THEATRICAL PRODUCTION

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN **GRAND OPÉRA**

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS



PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA

“...all the splendor of the spectacle,
these are impossible things;
one has to see it to believe it.
It's prodigious! It's prodigious!”¹

These words, in a review after the first performances of Giacomo Meyerbeer's *Robert le Diable* at the Paris Opéra, reflected not only astonishment at the musical achievements, but equally – if not more – upon the visual aspects: the theatrical staging and the physical production. Upon reading the ecstatic critiques, reviewing the surviving imagery of productions including contemporary prints, lithographs, and paintings, all fail to do justice in visualizing the actual scenes. The overwhelming aesthetic experience of the public in these circumstances can be only scarcely imagined.

Such excitement and ensuing longevity at the Paris Opéra of the grand works of Daniel François Esprit Auber, Jacques-François-Fromental-Élie Halévy, and Giacomo Meyerbeer intrigue the opera scholar. All visual evidence confirms that the stagings remained essentially one and the same from their premieres beginning in 1828 with *La muette de Portici* up to their final performances at the start of the twentieth century. Productions seen previously at the Le Peletier were recreated or newly adapted after 1875 to fit the vast stage of the new opera house, known today as the Palais Garnier.

Yet no photographs of the stagings of *grands opéras* appear to survive. In the latter half of the 1830s, photography was a new medium with limited technology. The capability of capturing photographic images of stage settings and posed scenes within operas *a là tableau vivant* did not occur until around 1859 with the development of powdered magnesium flash photography, an extremely dangerous and flammable technology. At that time opera houses were always explosive firetraps – dry, dusty theaters constructed of wood. Because of the dangers posed by the technology of the flash for photography, there exist no photographs of the auditorium, the stage, or scenery of the Opéra at Rue le Peletier prior to its destruction in 1873 – ironically by fire. A single photograph survives

¹ *Le Constitutionnel*, 23 November 1831.

„...die ganze Pracht des Spektakels,
das sind unmögliche Dinge;
man muss es sehen, um es zu glauben.
Es ist ungeheuerlich! Es ist wunderbar!”¹

Diese Worte in einer Rezension nach der Uraufführung von Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* an der Pariser Opéra spiegeln nicht nur das Erstaunen über die musikalischen Leistungen wider, sondern ebenso – wenn nicht sogar noch mehr – über die visuellen Aspekte: die theatralische Inszenierung und die physische Produktion. Wenn man die ekstatischen Kritiken liest und die überlieferten Bilder der Inszenierungen, darunter zeitgenössische Drucke, Lithographien und Gemälde betrachtet, werden sie der Darstellung der tatsächlichen Szenen nicht gerecht. Die überwältigende ästhetische Erfahrung, die das Publikum unter diesen Umständen machte, kann man sich nur kaum vorstellen.

Diese Begeisterung und die daraus resultierende Langlebigkeit der großen Werke von Daniel François Esprit Auber, Jacques-François-Fromental-Élie Halévy und Giacomo Meyerbeer an der Pariser Opéra faszinieren den Opernwissenschaftler. Alle visuellen Belege bestätigen, dass die Inszenierungen von ihren Premierens ab 1828 mit *La muette de Portici* bis zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts im Wesentlichen identisch blieben. Die Inszenierungen, die zuvor im Le Peletier zu sehen waren, wurden nach 1875 neu geschaffen oder umgestaltet, damit sie auf die große Bühne des neuen Opernhauses, das heute Palais Garnier heißt, passen.

Von den Inszenierungen der *Grands Opéras* scheint jedoch keine Fotografie erhalten geblieben zu sein. In der zweiten Hälfte der 1830er Jahre war die Fotografie ein neues Medium mit begrenzter Technik. Die Möglichkeit, Bühnenbilder und gestellte Szenen in Opern *a là tableau vivant* fotografisch festzuhalten, ergab sich erst um 1859 mit der Entwicklung der Blitzfotografie mit Magnesiumpulver, einer extrem gefährlichen und brennbaren Technik. Zu dieser Zeit waren Opernhäuser stets explosive Feuerfallen – trockene, staubige, aus Holz gebaut. Aufgrund der Gefahren, die die Blitzlichttechnik für die Fotografie mit sich brachte, gibt es keine Fotografien des Zuschauerraums, der Bühne oder der Kulissen der Opéra in der Rue le Peletier vor seiner Zerstörung im Jahr 1873 – ironischerweise

¹ *Le Constitutionnel*, 23. November 1831.

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

von Evan Baker, USA



Ill. 1: view of the Opéra, corners of Rue Rossini and Rue le Peletier. Hyacinthe-César Delmaet and Louis-Émile Durandelle, 1869-1873. The dating is determined by the affiche at the rear of Rue le Peletier entrance for a performance of Gounod's *Faust*.

Abb. 1: Blick auf die Opéra, Ecke Rue Rossini und Rue le Peletier. Hyacinthe-César Delmaet und Louis-Émile Durandelle, 1869-1873. Die Datierung ergibt sich aus der Affiche am hinteren Eingang der Rue le Peletier für eine Aufführung von Gounods *Faust*.

(Paris, Service des collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts).

durch einen Brand. Nur von der Fassade an der Ecke der Rue le Peletier und der Rue Rossini ist eine einzige Fotografie erhalten² (Abb. 1). Studio-Porträts von Sängern in ihren Kostümen an den lyrischen Theatern wurden nach den 1840er Jahren üblich, mit Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910), André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), Étienne Carjat (1828-1906) und Charles Reutlinger (1816-1880) gehören zu den

² Die Fotografie der Fassade, aufgenommen zwischen 1869 und 1873, befindet sich in der Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris. Das Bild ist zu sehen unter <https://shorturl.at/nNSr6>. (Alle Weblinks sind auf dem Stand vom 10.8.2024.)

of only the façade at the corners of Rue le Peletier and Rue Rossini² (Ill. 1). Studio portraiture of singers in their costumes at the lyric theatres became common after 1840s, with Nadar (Gaspard-Félix Tournachon, 1820-1910), André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), Étienne Carjat (1828-1906), and Charles Reutlinger (1816-1880)

² The photograph of the façade, taken between 1869 and 1873, is housed at the Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris. The image is viewable at <https://shorturl.at/nNSr6> [all links current as of 10 August 2024].

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA

among the leading photographers³. Even with the difficulties of photography in the dimly lighted theater, it is striking that images from the actual productions still are lacking.

Therein lies a conundrum: what did these grand stagings actually look like?



A partial answer exists in a genre of photography known as *cartes stéréoscopiques* ('stereographs'), a resource until now little known to opera and theater historians⁴. Extraordinarily popular from about 1855 until well into the twentieth century, stereographs typically depicted views of cities, landmarks, countrysides, portraiture, and posed scenes of human activities.

David Brewster (1781-1868) invented a form of a stereoscope around 1849 whereas two years later Jules Duboscq (1817-1886) refined it, which became the first mass-marketed stereo viewer in France⁵ (III. 2). The most popular stereoscope was invented in 1861 by Oliver Wendell Holmes (1809-1894) (III. 3). Stereographs consisted of two almost identical photographic images (together c14.5 cm x 5.5 cm), mounted side by side on a stiff sheet of cardboard (17.5 cm x 8.5 cm). When

³ See the exhibition catalogues: [Néagu, Philippe – Kahane, Martine]. *Nadar. L'Atelier Nadar et l'Art lyrique*, [Issoudun, J.-R. Benoît, 1975]; McCauley, Elizabeth Anne. *A. A. E. Disdéri and the carte de visite Portrait Photographs*, New Haven, Yale University Press, 1985 (Yale publication in the history of art, 31); Heftler, Sylviane. Étienne Carjat. 1828-1906: photographe, Paris, Musée Carnavalet, 1982; Bourgeron, Jean-Pierre. *Les Reutlinger: photographes à Paris, 1850-1937*, Paris, Impr. Sauvard, 1979.

⁴ Laurence Senelick published an introduction to the genre: "Double Vision: Second Empire Theatre in Stereographs", in: *Theatre Research International*, xxiv/1 (Spring 1999), pp. 82-88 with 25 illustrations.

⁵ Brewster also invented the kaleidoscope.

führenden Fotografen³. Trotz der Schwierigkeiten, die das Fotografieren im schwach beleuchteten Theater mit sich brachte, ist es bemerkenswert, dass Bilder von den eigentlichen Aufführungen immer noch fehlen.

Darin liegt ein Rätsel: Wie sahen diese großen Inszenierungen eigentlich aus?

III./Abb. 2: stereoscope Brewster/Duboscq.

Eine teilweise Antwort findet sich in einer Gattung von Fotografien, die als "*cartes stéréoscopiques*" ('Stereografien') bekannt ist und die Opern- und Theaterhistorikern bisher wenig bekannt war⁴. Von etwa 1855 bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein waren Stereografien außerordentlich populär und zeigten typischerweise Ansichten von Städten, Sehenswürdigkeiten, Landschaften, Porträts und gestellte Szenen menschlicher Aktivitäten.

David Brewster (1781-1868) erfand um 1849 eine Form des Stereoskops, während Jules Duboscq (1817-1886) es zwei Jahre später verfeinerte, was zum ersten massenhaft vertriebenen Stereobetrachter in Frankreich wurde⁵ (Abb. 2). Das populärste Stereoskop wurde 1861 von Oliver Wendell Holmes (1809-1894) erfunden (Abb. 3). Stereographen bestanden aus zwei fast identischen fotografischen Bildern (zusammen ca. 14,5 cm x 5,5 cm), die nebeneinander auf einen steifen Karton (17,5 cm x 8,5 cm) montiert waren.

³ Siehe die Ausstellungskataloge: [Néagu, Philippe - Kahane, Martine]. *Nadar. L'Atelier Nadar et l'Art lyrique*, [Issoudun, J.-R. Benoît, 1975]; McCauley, Elizabeth Anne. *A. A. E. Disdéri and the carte de visite Portrait Photographs* (New Haven, Yale University Press, 1985); Heftler, Sylviane. Étienne Carjat. 1828-1906: photographe (Paris, Musée Carnavalet, 1982); Bourgeron, Jean-Pierre. *Les Reutlinger: photographes à Paris, 1850-1937* (Paris, Impr. Sauvard, 1979).

⁴ Laurence Senelick veröffentlichte eine Einführung in das Genre: "Double Vision: Second Empire Theatre in Stereographs", in: *Theatre Research International*, xxiv/1 (Spring, 1999), S. 82-88 mit 25 Abbildungen.

⁵ Brewster erfand auch das Kaleidoskop.

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS
von Evan Baker, USA



Ill. 3: stereoscope Holmes (Collection of the Author).

Abb. 3: Stereoskop Holmes (Sammlung des Autors)

Beim Betrachten der Bilder durch zwei Linsen eines Stereoskops sehen, kreuzen sich die Augen leicht⁶. So nimmt der Betrachter zwei Einzelbilder wahr, die zu einer einzigen, scheinbar dreidimensionalen Darstellung einer Theaterszene verschmelzen.

Viele Stereographen, die als *“französische Gewebekarten”* bekannt waren, wurden um 1858 populär. Vier Schichten bildeten den Stereographen: Die obere und untere Karte dienten als Ausschnitt für die zweite Schicht von Albumin Abzügen mit zwei Bildern⁷. Die dritte Schicht bestand aus einem Blatt feinen Gewebes, das häufig mit handkolorierten Aquarellen versehen war, die den Linien des Originalbildes folgten. Bei der Betrachtung des Stereographen mit Beleuchtung von hinten erscheinen die Bilder in hellen, lebhaften Farben. Mit Hilfe von Nadellöchern konnte das auf die Rückseite des Stereobildes fallende Licht brennende Kerzen, den Schein von Fenstern und das Licht von Straßenlaternen und Scheinwerfern einer Theaterszene imitieren.

Zwischen 1866 und 1896 gaben drei Pariser Verlage Stereografien heraus, die zeitgenössische Inszenierungen von *Opern, Opéras-comiques, Opéras-bouffes, Balletten* und *Féeries* an den führenden lyrischen Bühnen ,dokumentierten“. Es erschienen

viewing the images through two lenses of a stereoscope, the eyes gently cross ever so slightly⁶. Thus, the viewer perceives two single images merging into a single, seemingly three-dimensional representation of a theatrical scene.

Many stereographs known as *‘French tissue cards’* became popular around 1858. Four layers formed the stereograph: the top and bottom cards served as cutouts for the second layer of albumen prints with two images⁷. The third layer consisted of a sheet of fine tissue, frequently hand-colored watercolors following the lines of the original image. When viewing the stereograph with illumination from the rear, the images appear in bright, vivid color. Pinholes allowed light shining at the rear of the stereoview to mimic burning candles, casting glows onto windows and lights streaming from streetlamps and footlights of a theater scene.

Between 1866 and 1896, three Parisian publishers issued stereographs that ‘documented’ contemporary stagings of *operas, opéras-comiques, opéras-bouffes, ballets,* and *féeries* at the leading lyric stages. Over seventy titles appeared, in series of six to twelve images. For *grands opéras*, the photographer François Benjamin

6 Eine Version des Duboscq-Stereoskops ist in der linken oberen Ecke der untenstehenden Karikatur von Adolphe Block zu sehen. Siehe Anmerkung 10.

7 Siehe Simonova-Bulat, Elena. *Conservation Issues of Paper Stereo Transparencies*, ein Bericht für George Eastman House, Rochester, 2003, S. 10 ff. <https://shorturl.at/097WS>.

6 A version of the Duboscq stereoscope can be seen in the upper left corner of the caricature of Adolphe Block noted below.

7 See Simonova-Bulat, Elena. *Conservation Issues of Paper Stereo Transparencies* in report prepared for the George Eastman House, Rochester, 2003, p. 10 ff. <https://shorturl.at/097WS>

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH GRAND OPÉRA

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA

Lamiche (1808-post 1870) first published Meyerbeer's *L'Africaine* (around 1866) and on 10 March 1866, *Robert le Diable* 8. By this time *L'Africaine* received an astonishing 164 performances since its premiere 28 April 1865, and *Robert le Diable* clocked in with 735 performances after its first night on 21 November 1831 9. It seems clear that Lamiche sought to capitalize on the extraordinary popularity of the two operas for good profits.

Adolphe Block (1829-post 1900) quickly bought out Lamiche's stock. Block presented over forty titles as a part of a series, *Les Théâtres de Paris*¹⁰. The grands opéras encompassed Auber's *La muette de Portici* (copyright deposit noted 29 February 1868), Gioachino Rossini's *Guillaume Tell* (1869), and *Les Huguenots* (1873) by Meyerbeer¹¹. Jules Alexandre Marinier (1823-post 1896) was a formidable competitor, issuing over fifty documented titles in the series *Actualités théâtrales* that included Halévy's *La Juive* (6 April 1867) as well as Meyerbeer's *Le Prophète* (10 November 1866) and *L'étoile du nord* (25 January 1868)¹². Both competitors frequently imprinted or embossed their company initials (Block-BK and Marinier-JM) onto the cards. Many of the stereographs included pasted (later printed) international copyright notices on the rear cards. While Block and Marinier by no means the only purveyors of stereographs in Paris, they were the first to specialize in the publications of images from the worlds of opera and theater.

8 The catalogue entry on *Robert le Diable* at the Bibliothèque nationale de France (BnF) noted by hand on one of the cards, «F B Lamiche / Raincy 10 mars 1866», with a printed notice: «Le dépôt de cette publication ayant été fait en France selon la loi, et à l'étranger conformément aux conventions internationales, toute reproduction est rigoureusement interdite...» <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43754302m/PUBLIC>.

9 Data is taken from the chronology of the Paris Opéra [*Chronopera*] at <http://chronopera.free.fr>.

10 For a portrait and caricature (after 1868) of Block, see *L'histoire de la famille HABERT – OUDART se coupe avec celle de la famille Brunetti...* <https://shorturl.at/M0Vjc>.

11 For a preliminary listing of the Block and Marinier publications, see *Back to 3D Photography*, <http://www.backto3d.com/page8.php>, which include copyright deposit dates for a number of titles.

12 No copyright date is noted for the cards of *La Juive*, but Marinier noted, «Approuvé conforme et véritable / Marinier» [<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43810730b/PUBLIC>]. According to the catalogue entry of the Bibliothèque nationale de France for *Le Prophète*, «Approuvé conforme et véritable / 27 octobre 1866 / Marinier», this date is prior to the actual copyright deposit [<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43811513f>].

über siebzig Titel in Serien von sechs bis zwölf Bildern.

Für die *grands opéras* veröffentlichte der Fotograf François Benjamin Lamiche (1808-nach 1870) zunächst Meyerbeers *L'Africaine* (um 1866) und am 10. März 1866 *Robert le Diable*⁸. Zu diesem Zeitpunkt hatte *L'Africaine* seit seiner Uraufführung am 28. April 1865 erstaunliche 164 Aufführungen erlebt, und *Robert le Diable* brachte es nach seiner Premiere am 21. November 1831⁹ auf 735 Aufführungen. Es scheint klar, dass Lamiche aus der außerordentlichen Popularität der beiden Opern Kapital schlagen wollte, um gute Gewinne zu erzielen.

Adolphe Block (1829-nach 1900) kaufte Lamiches Bestände rasch auf. Block präsentierte mehr als vierzig Titel in einer Reihe, *Les Théâtres de Paris*¹⁰. Zu den grands opéras gehörten Aubers *La muette de Portici* (Copyright-Hinterlegung vom 29. Februar 1868), Gioachino Rossinis *Guillaume Tell* (1869) und *Les Huguenots* (1873) von Meyerbeer¹¹. Jules Alexandre Marinier (1823-nach 1896) war ein ernstzunehmender Konkurrent, der über fünfzig dokumentierte Titel in der Reihe *Actualités théâtrales* herausgab, darunter Halévy's *La Juive* (6. April 1867) sowie Meyerbeers *Le Prophète* (10. November 1866) und *L'étoile du nord* (25. Januar 1868)¹². Beide Konkurrenten haben häufig ihre Firmeninitialen (Block-BK und Marinier-JM) auf die Karten aufgedruckt oder eingeprägt. Viele der Stereografien enthielten auf der Rückseite aufgeklebte (später gedruckte) internationale Copyright-Vermerke. Auch wenn Block und Marinier keineswegs die einzigen Anbieter von Stereografien in Paris waren, so waren sie doch die ersten, die sich auf die Veröffentlichung von Bildern aus der Welt der Oper und des Theaters spezialisierten.

8 Der Katalogeintrag zu *Robert le Diable* in der Bibliothèque nationale de France (BnF) vermerkte handschriftlich auf einer der Karten "F B Lamiche / Raincy 10 mars 1866", mit einem gedruckten Hinweis: "Le dépôt de cette publication ayant été fait en France selon la loi, et à l'étranger conformément aux conventions internationales, toute reproduction est rigoureusement interdite..." <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43754302m/PUBLIC>.

9 Die Daten sind der Chronologie der Pariser Opéra [*Chronopera*] auf <http://chronopera.free.fr> entnommen.

10 Für ein Porträt und eine Karikatur (nach 1868) von Block, siehe *L'histoire de la famille HABERT – OUDART se coupe avec celle de la famille Brunetti...* (s.l., s.d.), S. 7. <https://shorturl.at/M0Vjc>

11 Eine vorläufige Auflistung der Veröffentlichungen von Block und Marinier finden Sie unter „Zurück zur 3D-Fotografie“, <http://www.backto3d.com/page8.php> die für eine Reihe von Titeln Hinterlegungsdaten enthalten.

12 Für die Karten von *La Juive* ist kein Copyright-Datum vermerkt, aber Marinier notierte: "Approuvé conforme et véritable / Marinier" [[https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43810730b.public](https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43810730b/public)]. Laut dem Katalogeintrag der Bibliothèque nationale de France für *Le Prophète*, "Approuvé conforme et véritable / 27 octobre 1866 / Marinier", liegt dieses Datum vor der eigentlichen Copyright-Hinterlegung. [<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43811513f>].

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS
von Evan Baker, USA

Auf den ersten Blick sind die stereographischen Bilder eine erstaunende Illusion. Man könnte glauben, es handele sich um Fotografien der tatsächlichen Aufführungen mit den originalen Bühnenbildern und Kostümen, wenn auch in scheinbar beengten Verhältnissen. Alle Darsteller - Solisten, Chor und Statisten - schufen ein lebendiges *Tableau vivant*, das sich eng an die Regieanweisungen hielt, die in den erhaltenen *Livrets de mise en scène* von Louis Plianti (1810-1875)¹³ dokumentiert sind. Bei näherer Betrachtung sind jedoch alle „Darsteller“ eine Illusion, da es sich in Wirklichkeit um etwa 30 cm hohe Tonfiguren handelt, die sorgfältig mit Posen in der Szene positioniert wurden. Jede Figur wurde in den Kostümen der Opern gekleidet, die den Originalentwürfen verblüffend genau entsprechen.



footnote / Fußnote 14

At first glance, the stereograph images are startling illusions. One may believe these to be photographs of the actual productions, complete with the original scenic décors and costumes, albeit in seemingly cramped quarters. All of the performers – soloists, chorus, and supernumeraries – created a *tableau vivant* that closely followed the direction documented in the extant *livrets de mise en scène* published by Louis Plianti (1810-1875)¹³. Upon closer examination, however, all of the ‘performers’ are an illusion, being actually clay figurines about 30 cm in height, carefully positioned with poses in the scene. Each figurine was attired in the costumes of the operas, startlingly true to the original designs.

Alfred-Louis Habert (1824-1893), ein brillanter Bildhauer von Miniaturfiguren, schuf zusammen mit Louis-Edmond Cougny (1831-1900) und Pierre-Adolphe Henneitier (1828-1888) die meisten der Bühnenszenen in einem Künstleratelier¹⁴. Interessanterweise schuf Habert auch satirische Szenen von Diableries, die er in zweiundsiebzig Stereographien als *Bal chez Satan* darstellte, angeblich das Leben des Teufels in den Höllenregionen, ein Erfolg beim Publikum¹⁵. Eine Serie über das Leben Jesu Christi in vierundzwanzig Stereografien war offenbar weniger beliebt und verkaufte sich nicht so gut. Habert und seine Kollegen

A brilliant sculptor of miniature figurines, Alfred-Louis Habert (1824-1893), together with Louis-Edmond Cougny (1831-1900), and Pierre-Adolphe Henneitier (1828-1888), created most of the stage scenes in an artist’s studio¹⁴.

Interestingly, Habert also crafted satiric scenes of diableries depicted in seventy-two stereographs as *Bal chez Satan*, ostensibly the life of the devil in *régions infernales*, a success with the public¹⁵. A series centered on the life of Jesus Christ in twenty-four stereographs apparently was less popular, and did not sell as well.

Habert and his colleagues created the figurines,

¹³ Siehe Cohen, H. Robert. *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières / Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes and Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, 1824-1843 / The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic Premières, 1824-1843*: in facsimile (Stuyvesant [NY], Pendragon Press, 1991 bzw. 1998). Für einen Plan der Klosterszene für *Robert le Diable*, siehe Baker, Evan: *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging* (Chicago, University of Chicago Press, 2013), Tafel 75.

¹⁴ Ein fotografisches Porträt von Habert mit seinen Figuren für die *Diableries* gibt eine Vorstellung vom Maßstab der Kulissen und der Figuren, das unter <https://shorturl.at/jdyoD> zu sehen ist. Simonova-Bulat, S. 17, Abb. 38, reproduziert ein ‚Werkstatt‘-Stereogramm, ebenfalls aus der Serie *Diableries*, dass die Hand eines Modellierers zufällig als Teil des Bildes zeigt.

¹⁵ Alle zweiundsiebzig Stereografien finden Sie unter <http://www.backto3d.com/page4.php?view=thumbnailList&category=1>

¹³ See Cohen, H. Robert. *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic premières / Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes and Dix livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes, 1824-1843 / The Original Staging Manuals for Ten Parisian Operatic premières, 1824-1843*: in facsimile [respectively, Stuyvesant [NY], Pendragon Press, 1991 [Vie Musical en France au dix-neuvième siècle, 3] and 1998 [Vie Musical en France au dix-neuvième siècle, 6]]. For a plan of the cloister scene for *Robert le Diable*, see Baker, Evan: *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, plate 75.

¹⁴ A photographic portrait of Habert with his figurines for the *Diableries* gives an idea of scale of the settings and the figurines which can be seen at <https://shorturl.at/jdyoD>. Simonova-Bulat, p. 17, fig. 38, reproduces a ‘workshop’ stereograph, also from the *Diableries* series that shows a modeler’s hand accidentally as a part of the image. The completed image – without the hand – is plate no. 14, reproduced in note 14, below.

¹⁵ All seventy-two stereographs are reproduced at <http://www.backto3d.com/page4.php?view=thumbnailList&category=1>

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA

shaped their poses, painted the 'scenery', prepared the richly detailed costumes, and positioned each and every character with their own gestures and facial expressions. The artists certainly may have attended performances at the Opéra, but such detail given to the settings and costumes would be impossible without supporting documentation of the original designs. Yet, those graphic aids alone would not be enough. Presently, no known references of a collaboration with Habert exist in the archives of the Opéra at the Archives Nationales¹⁶. There is, however, no doubt that Habert's studio had the extensive cooperation of the scenic and wardrobe studios of the Paris Opéra to achieve authenticity with the original productions.

schufen die Figuren, formten ihre Posen, malten die „Kulissen“, bereiteten die detailreichen Kostüme vor und positionierten jede einzelne Figur mit ihrer eigenen Gestik und Mimik. Sicherlich haben die Künstler Aufführungen an der Opéra besucht, aber eine so detaillierte Darstellung der Kulissen und Kostüme wäre ohne die Dokumentation der Originalentwürfe unmöglich. Diese grafischen Hilfsmittel allein würden jedoch nicht ausreichen. Derzeit gibt es in den Archiven der Opéra in den Archives Nationale keine bekannten Hinweise auf eine Zusammenarbeit mit Habert¹⁶. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass das Atelier von Habert mit den Bühnenbild- und Kostümstudios der Pariser Opéra zusammengearbeitet hat, um die Authentizität der Originalproduktionen zu gewährleisten.



Ill. 4: stereograph of *Robert le Diable*, Act iii, scene 2. Robert among the dancing nuns

Abb. 4: Stereographie von *Robert le Diable*, Akt iii, Szene 2. Robert inmitten der tanzenden Nonnen.

An iconic scene from three different operas will be examined. *Robert le Diable*, which premiered at the Opéra, 21 November 1831: the cloister scene with Robert and the dead dancing nuns; *La Juive* (23 February 1835): the grand entry of the Emperor Sigismund into Constance; and finally, *Le Prophète* (16 April 1849): the abjuration scene of Jean of Leyden with Berthe and Fidès after his coronation in the cathedral of Münster.

Es wird eine ikonische Szene aus drei verschiedenen Opern untersucht. *Robert le Diable* (Uraufführung an der Opéra, 21. November 1831): die Kreuzgang-Szene mit Robert und den toten tanzenden Nonnen; *La Juive* (23. Februar 1835): der große Einzug des Kaisers Sigismund in Konstanz; und schließlich *Le Prophète* (16. April 1849): die Abschwörungsszene von Jean von Leyden mit Berthe und Fidès nach seiner Krönung im Dom zu Münster.

16 Labat-Poussin, Brigitte. *Archives du Théâtre National de l'Opéra* (AJ13 1 à 1466). *Inventaire*. (Paris, Archives Nationales, 1977).

16 Labat-Poussin, Brigitte. *Archives du Théâtre National de l'Opéra* (AJ13 1 à 1466). *Inventaire*. (Paris, Archives Nationales, 1977).

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS
von Evan Baker, USA

Die bereits veröffentlichten Darstellungen der oben genannten Szenen befinden sich in der Bibliothèque et Musée de l'Opéra in Paris und sind der Wissenschaft bekannt. Die berühmteste, der Entwurf von Pierre-Luc Charles Ciceri (1782-1868) für den Kreuzgang in Robert le Diable, sowie ein weiterer Druck von Louis-Jules Arnoult (1814-1868) vom Zuschauerraum der Opéra mit dem Blick auf dieselbe Szene auf der Bühne, stammen nicht aus den ersten Jahren der Aufführungen, sondern sind auf 1854 bzw. 1851 datiert¹⁷. Die Darstellung der Stereografien ist jedoch in allen Details der Aufführungen genau. Ebenso anerkannt ist der ebenfalls von Ciceri stammende kolorierte Druck des Einmarsches in Konstanz, der aus dem Jahr 1854 stammt und zur gleichen Serie veröffentlichter Bühnenbilder

Representations of the aforementioned scenes previously published are found in the Bibliothèque et Musée de l'Opéra, Paris and are well-known to scholars. The most famous, Pierre-Luc Charles Ciceri's (1782-1868) design for the cloister in *Robert le Diable* as well as an additional print by Louis-Jules Arnoult (1814-1868) of the Opéra's auditorium with the view of the same scene on the stage, are not from the first years of the performances, but dated 1854 and 1851 respectively¹⁷. However, the representation of each of the stereographs are accurate to all of the details of the productions. Equally recognized is the colored print, also by Ciceri of the march into Constance, dates from 1854, being a part of the same series of published stage designs¹⁸. Reproductions of the coronation scene



Musikverket, Swedish Performing Arts Agency - Musik- och teaterbiblioteket, Stereoskopbilder.
<https://rb.gy/fpwt9t> (bw) - <https://rb.gy/m98yhg> (color)

gehört¹⁸. Reproduktionen der Krönungsszene erschienen in vielen der zeitgenössischen illustrierten Zeitungen, darunter in *L'illustration* vom 28. April 1849¹⁹. Im Rahmen einer langjährigen Serie gab Martinet Tafeln mit Kostümentwürfen von Louis Maleuvre und Alexandre Lacauchie heraus, die Sängerinnen und Sänger in ihren

appeared in many of the contemporary illustrated newspapers, among them in *L'illustration* published on 28 April 1849¹⁹. As part of a long-running series, Martinet issued plates of costume designs by Louis Maleuvre and Alexandre Lacauchie depicted singers in their roles at

17 Diese Drucke sind datierte Hinterlegungen des Urheberrechts. Siehe Baker, Evan. *Op. cit.* (siehe Anmerkung 13), Tafeln 73, 74.

18 Für eine farbige Reproduktion, siehe ebenda, Tafel 76.
<https://rb.gy/yj5puu>.

19 Dieses Bild ist auf Gallica unter <https://rb.gy/u7e8lq> als zweite ‚vue‘ zu sehen.

17 These prints are dated deposits of copyright. See Baker, Evan. *Op. cit.* (see note 13), plates 73, 74.

18 For a color reproduction, see *ibidem*, plate 76.
<https://rb.gy/yj5puu>.

19 This image is available for viewing on Gallica at <https://rb.gy/u7e8lq> as the second 'vue'.

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA



Abb. 5: Eugène Ciceri, Philippe Benoist und Adolphe Jean-Baptiste Bayot, nach Pierre-Luc Charles Ciceri, *Robert le Diable* (Akt iii, Szene 2); handkolorierter Druck, nach 1854.

(Paris, Bibliothèque et Musée de l'Opéra)

Ill. 5: Eugène Ciceri, Philippe Benoist, and Adolphe Jean-Baptiste Bayot, after Pierre-Luc Charles Ciceri, *Robert le Diable* (Act iii, scene 2); hand-colored print, after 1854.

the lyric theatres in Paris²⁰.

Lamiche published the twelve stereographs for *Robert le Diable* in 1866, while later issues appeared with the Block label. The scene depicted here is the second part of the nuns' ballet with sixteen figurines surrounding Robert at the center of the scene with the still sleeping Abbess grasping the magic plant at the rear center (Ill. 4). While the scene visually is compressed by necessity of space, the cloister – in comparison to the original – faithfully resembles Ciceri's design and Arnoult's view

²⁰ Compare the costumes on the stereographs with the designs on Gallica, *Robert le Diable* - costume de Adolphe Nourrit, rôle de Robert, gravé par Maleuvre: <https://t.ly/FGaGf>; *La Juive* - costume de l'Empereur Sigismond, gravé par Maleuvre: <https://rb.gy/ea4tp>; and *Le Prophète* - Gustave-Hippolyte Roger dans *Le Prophète*, Décorations de théâtre. N°7, *La Juive* (1er acte) : <https://t.ly/v700C> / composé par Feuchère, Séchan, Diéterle et Despléchin ; lith. par Eug. Ciceri, Ph. Benoist et Gaildrau de A. Lacauchie: <https://t.ly/pZINi>.

Rollen an den lyrischen Theatern in Paris darstellten²⁰

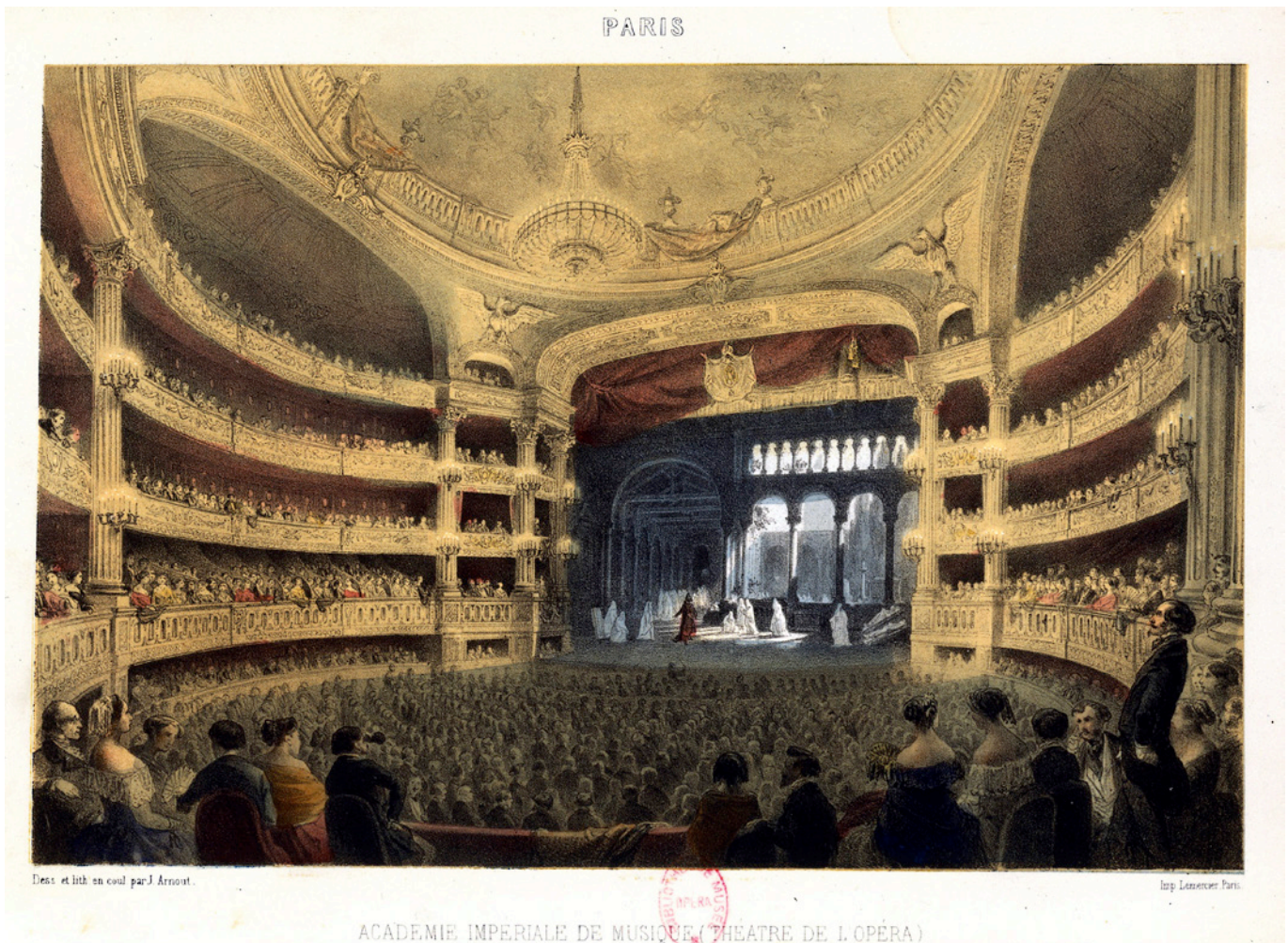
Lamiche veröffentlichte die zwölf Stereografien für *Robert le Diable* im Jahr 1866, während spätere Ausgaben unter dem Label Block erschienen. Die hier dargestellte Szene ist der zweite Teil des Nonnenballett mit sechzehn Figuren, die Robert im Zentrum der Szene umgeben, wobei die noch schlafende Äbtissin die Zauberpflanze in der hinteren Mitte ergreift (Abb. 4). Obwohl die Szene aus Platzgründen visuell komprimiert ist, entspricht der Kreuzgang - im Vergleich zum Original - getreu

²⁰ Vergleichen Sie die Kostüme auf den Stereographien mit den Entwürfen auf Gallica, *Robert le Diable* - costume de Adolphe Nourrit, rôle de Robert, gravé par Maleuvre: <https://t.ly/FGaGf>; *La Juive* - costume de l'Empereur Sigismond, gravé par Maleuvre: <https://rb.gy/ea4tp>; und *Le Prophète* - Gustave-Hippolyte Roger dans *Le Prophète*, Décorations de théâtre. N°7, *La Juive* (1er acte) : <https://t.ly/v700C> / composé par Feuchère, Séchan, Diéterle et Despléchin ; lith. par Eug. Ciceri, Ph. Benoist et Gaildrau de A. Lacauchie: <https://t.ly/pZINi>.

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

von Evan Baker, USA



Ill. 6: Louis-Jules Arnout, Académie Impériale de Musique (auditorium of the Opéra during a performance of Giacomo Meyerbeer's opera *Robert le Diable* and the Dance of the Nuns); colored lithograph, after 1851. (Paris, Bibliothèque et Musée de l'Opéra).

Abb. 6: Louis-Jules Arnout, Académie Impériale de Musique (Zuschauerraum der Opéra während einer Aufführung von Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le Diable* und der Tanz der Nonnen); kolorierte Lithographie, nach 1851.

Ciceris Entwurf und Arnoults Ansicht der Bühne, wenn auch ohne die Eingangsstufen an der Rückseite der Bögen (Abb. 5 und 6). Der Grundriss wird durch Paliantis Plan der Szene bestätigt, der im *livret de mise en scène* veröffentlicht wurde (Abb. 7). Betrachtet man die von hinten beleuchtete Farbversion des Stereos, so überflutet das Mondlicht die Kulissen und hebt die strahlend weißen Kostüme der Ballerinen hervor. Die Lampen sind flammend rot, ebenso wie der rote Samt und die Goldstickerei von Roberts Kostüm.

Ein Satz von sechs Stereografien *La Juive* erhielt eine Urheberrechtsmeldung vom 6. April 1867, „Nr. 462“ des Registers. Die Aufführungen der Oper wurden vom 20. Februar bis zum 15. Juni desselben Jahres eingestellt, und die Veröffentlichung der Stereographien profitierte zweifellos von dem öffentlichen Interesse an der Wiederaufnahme²¹. In der Stereographie, Akt I, ist der

²¹ Siehe Auflistung der Daten in *Chronopera*.

of the stage, albeit without the entryway steps at the rear of the arches (Ills. 5 and 6, pp. 259-260). The layout is confirmed by Palianti's plan of the scene published in the *livret de mise en scène* (Ill. 7, p. 261). Viewing the colored version of the stereograph illuminated from the rear, moonlight floods settings and enhances the bright white costumes of the ballerinas. The lamps are flaming red, as is the red velvet and gold embroidery of Robert's costume.

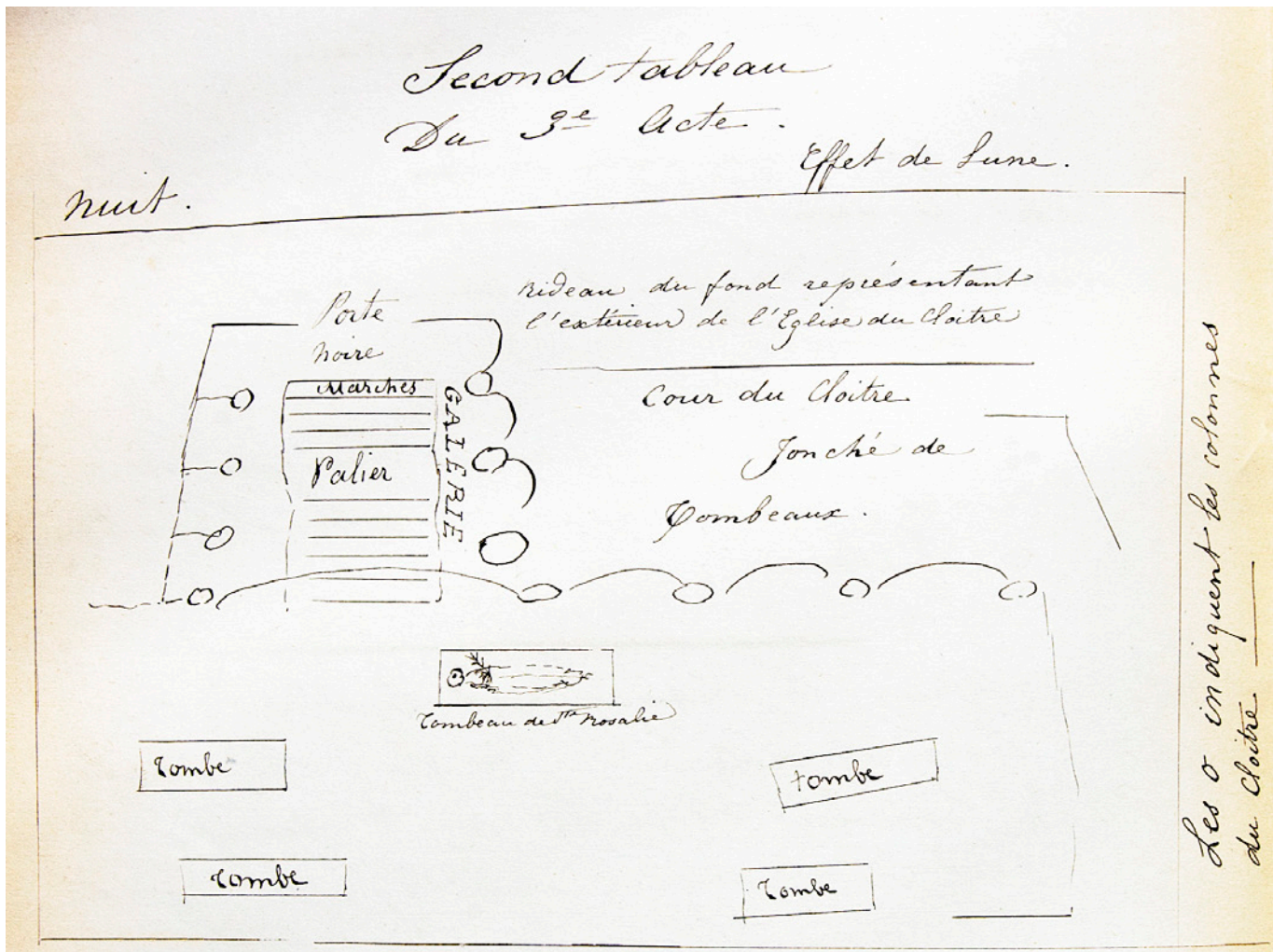
A set of six stereographs *La Juive* received a copyright notification of 6 April 1867, «No. 462» of the registry. Performances of the opera ceased from 20 February through 15 June of that year, and the release of the stereographs undoubtedly capitalized on the public interest towards the revival²¹. In the stereograph, Act I, most of the cityscape of Constance is present, along

²¹ See listing of dates in *Chronopera*.

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH GRAND OPÉRA

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA



Ill. 7: plan for Act iii, scene 2 of *Robert le Diable*, noted by Louis Palianti in the *livret de mise en scène*.

Abb. 7: Plan für den dritten Akt, Szene 2 von *Robert le Diable*, notiert von Louis Palianti im *livret de mise en scène*.

[Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Archives Association de la Régie Théâtrale].

with Eléazar's house behind the Emperor Sigismund, who is riding his horse under a canopy held by members of his court; representation of the cathedral originally at the right is minimal (Ill. 8, p. 262). Elazar and Rachel are visible at the left with members of the ecclesiastical and imperial court following the Emperor and filling the cramped space. Footlights are visible at the bottom of the image, and when the stereograph is illuminated from the rear, the image changes into color, with pinpricks for each lamp allowing 'candlelight' to stream on the settings. Once more, Cicéri's design reveal the striking similarities with the stereograph (Ill. 9).

A copyright notice for six stereographs of *Le Prophète* was listed 10 November 1866, posted as «No. 1760» in

größte Teil des Stadtbildes von Konstanz zu sehen, zusammen mit dem Haus von Eléazar hinter dem Kaiser Sigismund, der auf seinem Pferd unter einem Baldachin reitet, der von Mitgliedern seines Hofes gehalten wird; die Darstellung des Münsters, das ursprünglich rechts stand, ist minimal (Abb. 8, S. 262). Eléazar und Rachel sind auf der linken Seite zu sehen, während die Mitglieder des kirchlichen und kaiserlichen Hofes dem Kaiser folgen und den beengten Raum ausfüllen. Am unteren Rand des Bildes sind Scheinwerfer zu sehen, und wenn der Stereograph von hinten beleuchtet wird, wechselt das Bild in Farbe, wobei Nadelstiche für jede Lampe das ‚Kerzenlicht‘ auf die Kulissen fließen lassen. Einmal mehr offenbart Cicéri's Entwurf die frappierenden Ähnlichkeiten mit dem Stereographen (Abb. 9).

Ein Copyright-Vermerk für sechs Stereographien von *Le Prophète* wurde am 10. November 1866 als ‚Nr. 1760‘

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

von Evan Baker, USA



Abb. 8: Stereographie von La Juive, Akt i. Der Einzug von Kaiser Sigismund in Konstanz.

Ill. 8: stereograph of La Juive, Act i. The entry of Emperor Sigismund into Constance.



Musikverket, Swedish Performing Arts Agency - Musik- och teaterbiblioteket, Stereoskopbilder.
<https://t.ly/t0f6m> (bw) - <https://t.ly/nlvWg> (color)

im Register eingetragen. Die Wiederaufnahme der Oper folgte am nächsten Abend an der Pariser Opéra. Das Stereogramm zeigt die Abschwörung im vierten Akt in der Kathedrale nach der Krönung von Jean, der oben auf der mittleren Treppe steht und die Hände in den Himmel streckt (Abb. 10, S. 264). Hinter Jean stehen seine Höflinge und Soldaten, während unter ihm links und rechts die Bittsteller knien. Berthe und Fidès stehen

the registry. The revival of the opera followed the next evening at the Paris Opéra. Depicted is the abjuration in the stereograph is Act iv in the Cathedral after the coronation of Jean, standing at the top of the center steps with his hands raised to the heavens (Ill. 10). Behind Jean stand his courtiers and soldiers, while below him at left and right kneel the supplicants. Berthe and Fidès stand at the right, looking at Jean,

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by Evan Baker, USA



Ill. 9: Eugène Ciceri after Charles Séchan, *La Juive*; hand-colored print, after 1854.

Abb. 9: Eugène Ciceri nach Charles Séchan, *La Juive*; handkolorierter Druck, nach 1854.

(Paris, Bibliothèque et Musée de l'Opéra).

clearly shocked. The entire *tableau vivant* is a faithful reproduction of the original staging documented in contemporary images of the time²² (Ill. 11).

Stereographs of theatrical and opera stagings provide not only documents of performances, they present the viewer an aesthetic experience akin to attending the actual performance itself. The images also provide a substitute for those unable to attend the theater. Listening to music from the operas played as arias, duets, potpourris, polkas, variations, or other *musique de salon*, may further enhanced the aesthetic

22 See again the images at Gallica: <https://tinyurl.com/96fvrjiv>. The first 'vue' is the settings without the populace, which closely resembles the stereograph. A stage model of the scene dated 1849 is housed in the Bibliothèque-Musée de l'Opéra: <https://tinyurl.com/2k3v7nn5>.

auf der rechten Seite und schauen Jean erschrocken an. Das gesamte *Tableau vivant* ist eine getreue Wiedergabe der ursprünglichen Inszenierung, die in zeitgenössischen Bildern der Zeit dokumentiert ist²² (Abb. 11).

Stereografien von Theater- und Operninszenierungen dokumentieren nicht nur die Aufführungen, sondern bieten dem Betrachter eine ästhetische Erfahrung, die dem Besuch der eigentlichen Aufführung gleichkommt. Die Bilder bieten auch einen Ersatz für diejenigen, die nicht in der Lage sind, das Theater zu besuchen. Das Anhören von Opernmusik in Form von Arien, Duetten, Potpourris, Polkas, Variationen oder

22 Siehe erneut die Bilder auf Gallica: <https://tinyurl.com/96fvrjiv>. Die erste vue ist die Einstellung ohne das Volk, die dem Stereogramm sehr ähnlich ist. Ein Bühnenmodell der Szene von 1849 befindet sich in dem Bibliothèque-Musée de l'Opéra: <https://tinyurl.com/2k3v7nn5>.

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

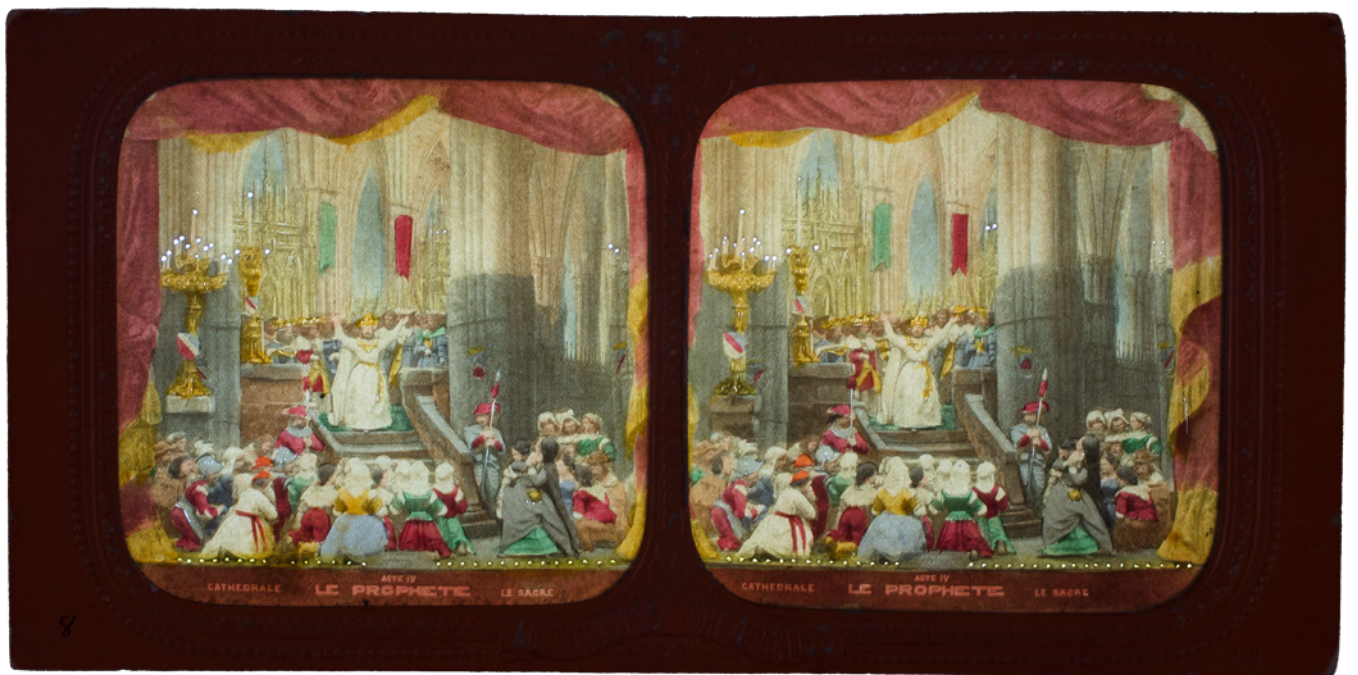
DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

von Evan Baker, USA



Abb. 10: Stereographie von *Le Prophète*, Akt iv, Szene 2. Die Abschwörung von Jean [Sammlung des Autors].

Ill. 10: stereograph of *Le Prophète*, Act iv, scene 2. The abjuration by Jean [Collection of the Author].



Musikverket, Swedish Performing Arts Agency - Musik- och teaterbiblioteket, Stereoskopbilder.
<https://tinyurl.com/zrjspmzmz> (bw) - <https://tinyurl.com/4k3bapc9> (color)

anderer Salonmusik kann das ästhetische Erlebnis noch verstärken, während die Betrachtung der Stereogramme. Das Betrachten der Szenen durch das Stereoskop ermöglichte eine gewisse Kontrolle durch den Betrachter, z. B. das Einstellen der Beleuchtung der Einstellungen von der Vorder- oder Rückseite des Stereographen.

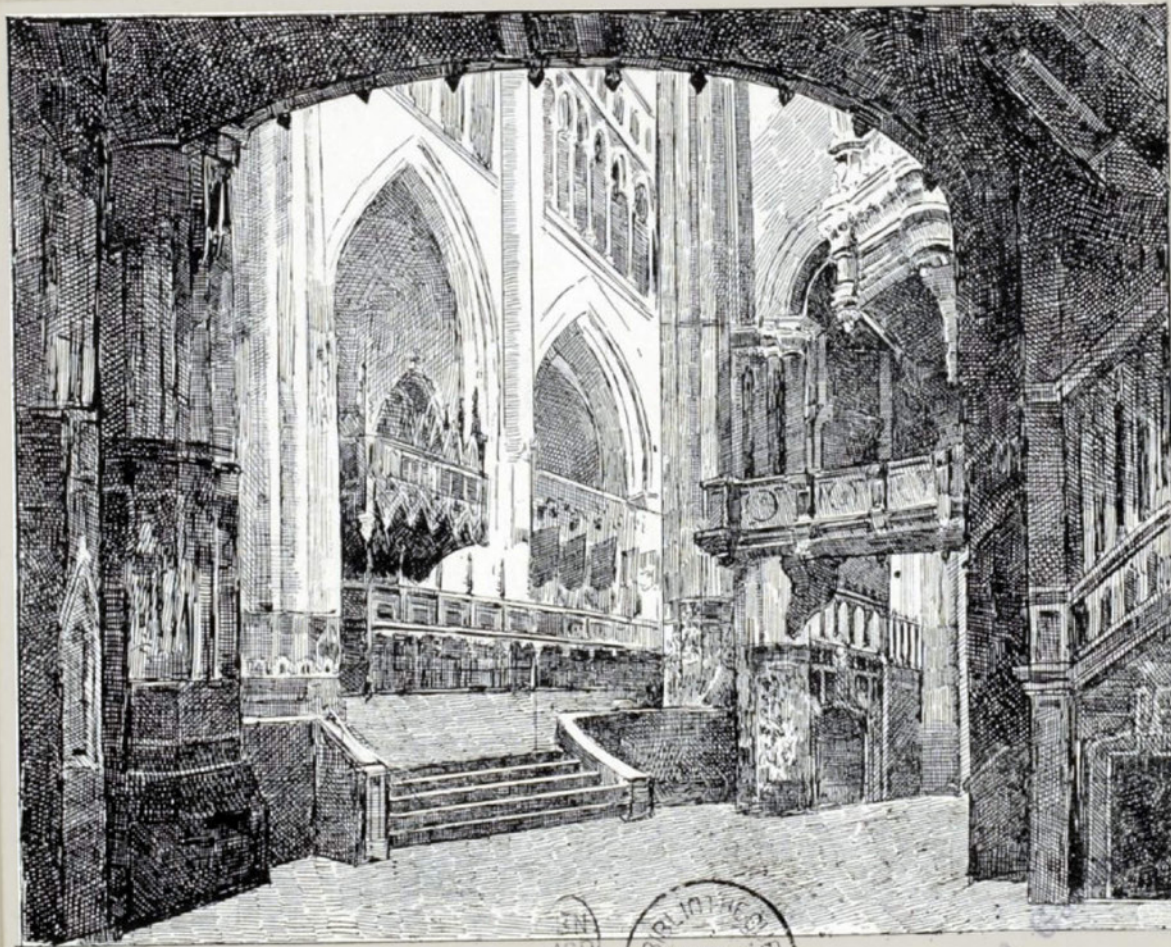
experience while viewing the stereographs. Peering at the scenes through the stereoscope allowed some control by the spectator such as adjusting the illumination of the settings from the front or the rear of the stereograph.

PHOTOGRAPHIC IMAGES OF FRENCH *GRAND OPÉRA*

DOCUMENTATION OF NINETEENTH-CENTURY THEATRICAL PRODUCTION

by *Evan Baker, USA*

Prophete



EN
ASP
BIBLIOTHEQUE
MUSÉE DE L'OPÉRA
LE ARSEN.

Don Edouard

UP
ICO
THE
2007

Ill. 11: press illustration of the scene of the Cathedral for *Le Prophète*.

Abb. 11: Presseillustration der Szene in der Kathedrale für *Le Prophète*.

(Paris, Bibliothèque et Musée de l'Opéra).

FOTOGRAFISCHE BILDER DER FRANZÖSISCHEN GRAND OPÉRA

DOKUMENTATION VON THEATERPRODUKTIONEN DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS
von Evan Baker, USA

Anstelle von tatsächlichen Produktionsfotos sind diese *Cartes stéréoscopiques* eine außerordentlich wichtige und reichhaltige Quelle. Sie ergänzen unser Wissen über die Ästhetik der großen Inszenierungen des untergegangenen Genres der *Grand Opéra* in hohem Maße. Diese Inszenierungen beeinflussten nicht nur die Entwicklung der Musik, sondern auch die Produktionstechniken, die Wirtschaft und die Entwicklung des Publikumsgeschmacks für die Oper sowohl in Frankreich als auch im Ausland. Nicht zuletzt sind diese Stereographien eine Hommage an die Werke von D. E. F. Auber, Fromental Halévy und vor allem von Giacomo Meyerbeer.

In lieu of actual production photographs, these *cartes stéréoscopiques* are an extraordinarily important and rich resource. These images greatly supplement our knowledge towards understanding the aesthetics of grand productions of the lost genre of *grand opéra*. Those stagings influenced the evolution not only the music, but production techniques, its economics, and the development of public taste for opera both in France and abroad. Last, but not least, these stereographs afford an homage riche to the works of D. E. F. Auber, Fromental Halévy, and, above all, Giacomo Meyerbeer.

The whole collection of stereoscopic images can be found at
Die ganze Sammlung der Stereoskopbilder findet man bei
Musikverket, Swedish Performing Arts Agency - Musik- och teaterbiblioteket, Stereoskopbilder.
<https://tinyurl.com/fxkshe57>

Der Autor studierte Theater Arts in Los Angeles und promovierte über Alfred Roller in New York. Als Fulbright-Stipendiat erforschte er an der Universität Wien die Inszenierungen und Bühnenbilder der Wiener Hofoper unter der Direktion von Gustav Mahler (1897-1907). Sein Buch *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging* (Chicago, 2013) wurde von der Association of American Publishers zum besten Werk des Jahres im Bereich Musik und Darstellende Künste ausgezeichnet.

The author studied theatre arts in Los Angeles and wrote his doctoral thesis on Alfred Roller in New York. As a Fulbright scholar at the University of Vienna, he researched the productions and stage designs of the Vienna Court Opera under the direction of Gustav Mahler (1897-1907). His book *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging* (Chicago, 2013) was honoured by the Association of American Publishers as the best work of the year in the field of music and performing arts.

Thimo Butzmann, DE



Theater des Westens.

Charlottenburg, Theaterstr. 8-12.

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

A FOLK OPERA AT THE THEATER DES WESTENS



EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

von Thimo Butzmann DE

Fährt man heute mit der Bahn vom Bahnhof Zoo in Richtung Savignyplatz und schaut aus dem Fenster, dann fällt einem sofort auf der rechten Seite ein imposanter Theaterbau auf. An der Dachkante, unübersehbar, eine lateinische Inschrift, die übersetzt heißt: *Dieses Gebäude wurde errichtet zur Pflege der Künste*. Unten rechts am Gehweg unschwer zu erkennen die letzten Zeugnisse des zweiten Weltkriegs in Form von Einschusslöcher. Am 22. Juli 1935 wurde das Theater eine Reichsvolksoper und unterstand dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, finanziert von der Deutschen Arbeitsfront.

Ab 1937 wurde das Amt eines Generalbauinspektors der Reichshauptstadt eingerichtet. Plan war, Berlin zur Welthauptstadt Germania umzubauen. Diese Aufgabe wurde an den jungen Architekten Albert Speer übertragen und sollten 1950 abgeschlossen sein. Von diesen Umbauplänen sollte auch das Theater des Westens nicht verschont bleiben. Es sollten die vier Zwiebeltürme auf dem Dach entfernt werden, sowie die Perseusgruppe auf dem Dachsim zur Kantstraße und weiterer Fassadenschmuck. All diese Absichten, die in grüner und roter Tinte in Umbaupläne eingezeichnet wurden, sind zum größten Teil nicht umgesetzt worden. Rückblickend kann man sagen, dass wenig entfernt, aber dafür erweitert wurde. Den Orchestergraben vergrößerte man für 75, später für 110 Musiker. Ein Mittelmagazin im hinteren Teil des Theaters wurde eingebaut und eine Drehbühne im Durchmesser von 14,6 Meter, sowie maschinelle Neuerungen¹ und Sicherheitsanlagen.²

Weitere geplante Umbauarbeiten durch den Architekten Paul Baumgarten (der Ältere) waren mit hohen Kosten verbunden (5. Millionen RM) und wurden nicht umgesetzt.

"...Mit Baumgarten und Orthmann Umbaupläne für Volksoper durchstudiert. Gut geraten. Kostet aber insgesamt an die 5 Millionen. Dafür aber ein ganz neues Theater..."³

Joseph Goebbels 13 April 1938

If you take the train from Bahnhof Zoo towards Savignyplatz today and look out of the window, you will immediately notice an imposing theatre building on the right-hand side. On the edge of the roof, clearly visible, is a Latin inscription that reads: *This building was erected for the cultivation of the arts*. At the bottom right of the pavement, it is easy to recognise the last traces of the Second World War in the form of bullet holes. On 22 July 1935, the theatre became a Reichsvolksoper and was placed under the control of the Reich Ministry for Popular Enlightenment and Propaganda, financed by the German Labour Front.

From 1937, the office of General Building Inspector of the Reich capital was established. The plan was to rebuild Berlin into the world capital of Germania. This task was assigned to the young architect Albert Speer and was to be completed in 1950. The Theater des Westens was not to be spared from these conversion plans. The four onion domes on the roof were to be removed, as well as the Perseus group on the roof cornice facing Kantstraße and other façade decorations. All these intentions, which were drawn in green and red ink on the conversion plans, were for the most part not realised. In retrospect, it can be said that little was removed, but it was extended. The orchestra pit was enlarged for 75 musicians and later for 110. A central magazine was installed at the back of the theatre and a revolving stage with a diameter of 14.6 metres, as well as mechanical innovations¹ and security systems.² Further planned conversion work by the architect Paul Baumgarten (the elder) was associated with high costs (RM 5 million) and was not realised.

"...Studied remodelling plans for the Volksoper with Baumgarten and Orthmann. Good advice. But will cost around 5 million in total. But in return a completely new theatre..."³

Joseph Goebbels 13 April 1938

1 Berliner Lokalanzeiger, Abendausgabe; 26.03.1936

2 Berliner Lokalanzeiger, Abendausgabe; 3.9.1937

3 Die Tagebücher von Joseph Goebbels; Elke Fröhlich; Institut für Zeitgeschichte

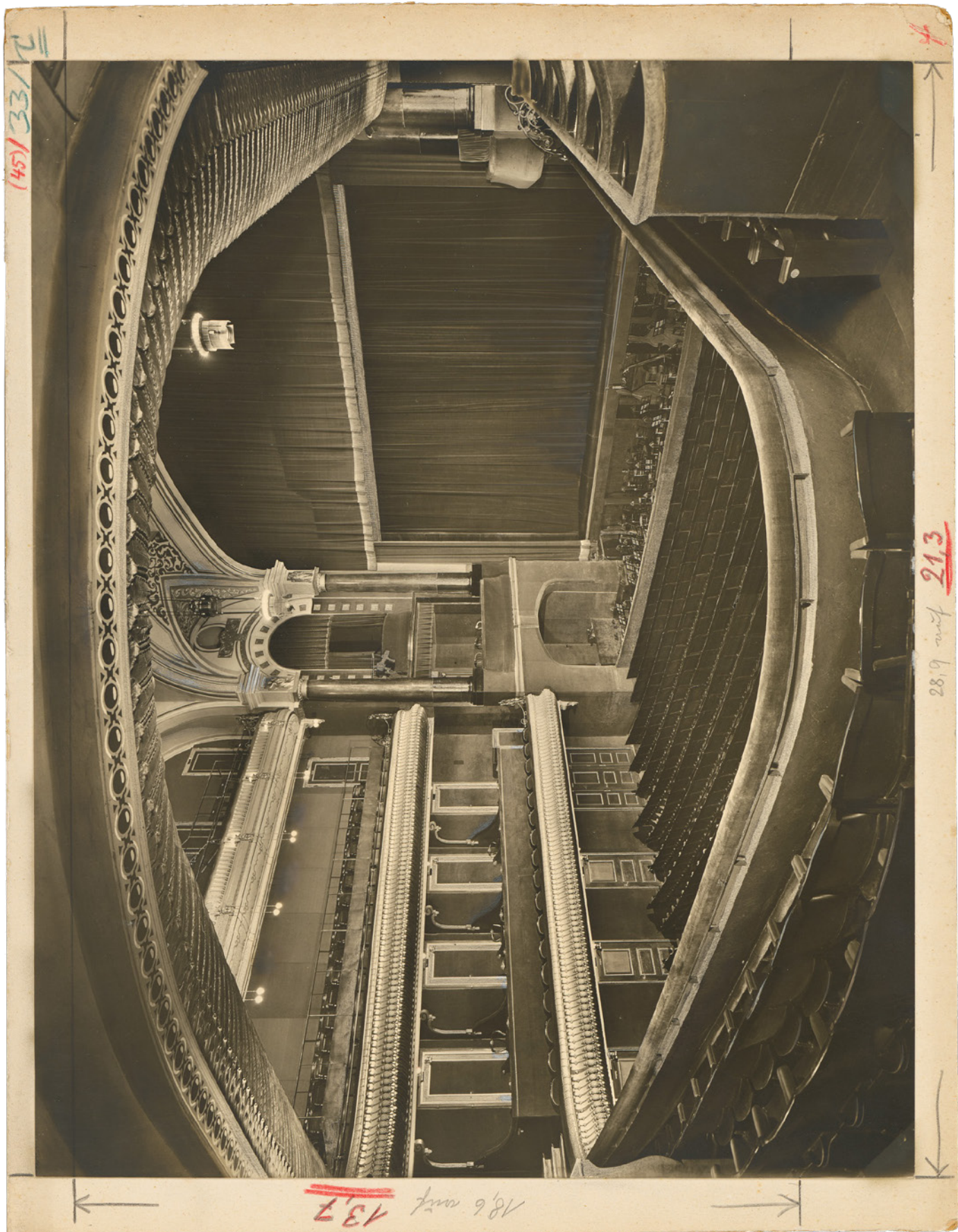
1 Berliner Lokalanzeiger, evening edition; 26/03/1936

2 Berliner Lokalanzeiger, evening edition; 3 September 1937

3 The diaries of Joseph Goebbels; Elke Fröhlich; Institute of Contemporary History

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

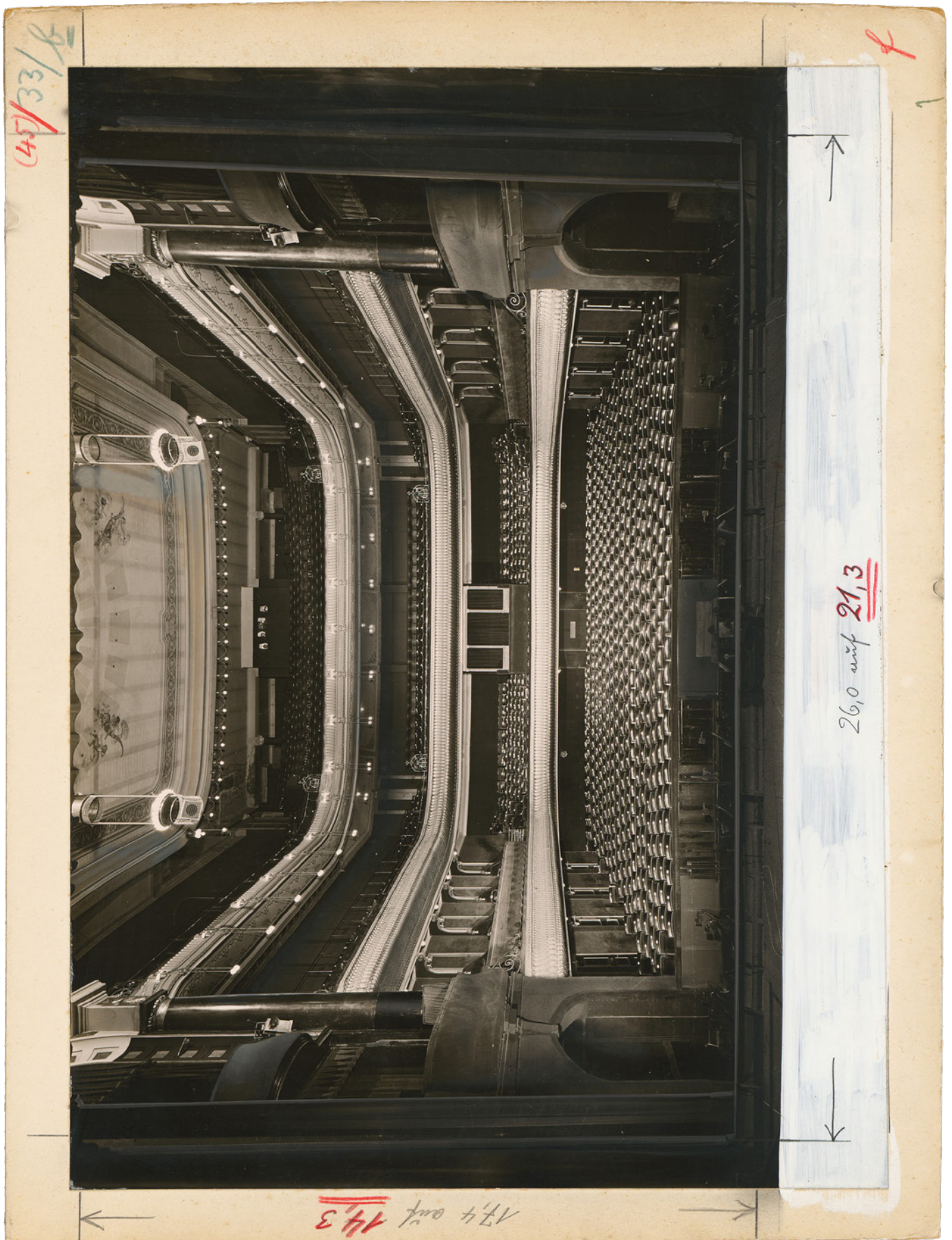
von Thimo Butzmann DE



Bernhard Sehring (1855-1941, als Architekt / as an architect) + Max Missmann (1874-1945, als Fotograf / as photographer)
Theater des Westens (auch / also: Volksoper), Berlin-Charlottenburg: Bühne und Zuschauerraum / Stage and Auditorium
Foto mit Retusche auf Papier über Karton / Photo with retouching on paper over cardboard 25.6 x 32.7 cm
TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. TBS 046,11 - <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=15>

A FOLK OPERA AT THE THEATER DES WESTENS

by Thimo Butzmann, DE



Bernhard Sehring (1855-1941, als Architekt / as an architect) + Max Missmann (1874-1945, als Fotograf / as photographer)
Theater des Westens (auch / also: Volksoper), Berlin-Charlottenburg: Zuschauerraum / Auditorium
Foto mit Retusche auf Papier über Karton / Photo with retouching on paper over cardboard 25.1 x 33.4 cm
TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. TBS 046,12 - <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=16>

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

von Thimo Butzmann DE

Danach sollte das Handbuch *Das Deutsche Theater*⁴ erstellt werden in dem alle Oper- und Theatergebäude im Deutschen Reich mit ihren Eckdaten zusammengefasst werden. Begonnen hatten damit für die Volksoper ab 1940 fünf Mitarbeiter aus dem Architektenbüro Theodor von Lüpke in der Hildergardstraße 5 in Berlin – Wilmersdorf, beauftragt vom Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt. Dieses Handbuch wurde nie veröffentlicht.⁵

"...einer der größten Drehbühnenanlage der Reichshauptstadt, gibt Entfaltungsmöglichkeiten, die die Aufführungen auch anspruchsvoller Opernwerke gestatten."⁶

Montage der Drehbühne

Der zweite Weltkrieg spiegelte sich immer mehr im Theateralltag wieder. Ab dem 8. September 1939 wurden erste Luftschutzmaßnahmen von der Reichstheaterkammer angeordnet. Am 7. Mai 1942 gab es die erste Aufführung nur für Rüstungsarbeiter und Verwundete in der Volksoper.

Am 12. September 1936 wurde eine Orgel in den rechten Bühnenturm der Volksoper eingebaut. Dieser Einbau war wahrscheinlich für künstlerische Zwecke gedacht; zur Begleitung einzelner Opern. Dazu gehören z.B. *Tosca*, *Faust*, *Die Meistersinger von Nürnberg* oder *Cavalleria rusticana*. Allerdings führten die Nazis dieses Instrument in ihrer Orgelkultur nicht nur für musikalische Werke

⁴ siehe auch: Newesely u. Ritter: Theaterbau-Sammlung der TU Berlin, in Die Vierte Wand #006, 2016 https://archive.org/details/iTheaM_d4W-006/page/n139/mode/2up

⁵ Theatre of the West [auch: Volksoper], Berlin-Charlottenburg: Grundriss und Längsschnitt von Bernhard Sehring (1855-1941, als Architekt) - Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Germany - Public Domain.

⁶ Volksoper Berlin-Aufbau und Entwicklung; 1938; Berlin

A handbook was then to be compiled, The German Theatre⁴, in which all opera and theatre buildings in the German Reich were to be summarised with their key data. Five employees from the Theodor von Lüpke architects' office at Hildergardstraße 5 in Berlin-Wilmersdorf, commissioned by the General Building Inspector for the Reich capital, began work on the Volksoper in 1940. This manual was never published.⁵

...., one of the largest revolving stage complexes in the capital, offers the opportunity to stage even the most demanding operatic works.⁶

Montage of the revolving stage

The Second World War was increasingly reflected in theatre life. From 8 September 1939, the first air-raid protection measures were ordered by the Reichstheaterkammer. On 7 May 1942, the first performance took place in the Volksoper for armaments workers and the wounded only.

On 12 September 1936, an organ was installed in the right-hand stage tower of the Volksoper. This installation was probably intended for artistic purposes to accompany individual operas. These include *Tosca*, *Faust*, *Die Meistersinger von*

Nürnberg and *Cavalleria rusticana*. However, the Nazis introduced this instrument into their organ culture not only for musical works or sacred events. It was also a

⁴ see also: Newesely u. Ritter: Theaterbau-Sammlung der TU Berlin, in Die Vierte Wand #006, 2016 https://archive.org/details/iTheaM_d4W-006/page/n139/mode/2up

⁵ Theatre of the West [also: Volksoper], Berlin-Charlottenburg: Floor plan and longitudinal section by Bernhard Sehring (1855-1941, as architect) - Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Germany - Public Domain.

⁶ Volksoper Berlin - construction and development; 1938; Berlin



monumental sounding symbol to accompany the Nazi Party Rallies in Nuremberg, as well as for other major events and closing speeches by Adolf Hitler, which came very close to a church service.⁷ Since an original organ pipe has survived to this day, we know that it was not a specially invented Dr Vierling-KdF-Grosston organ in the Volksoper. This model produced an electro-acoustic sound that could be heard through loudspeakers.

*"The Berlin Volksoper already stands high above a theatre like the opera in Nuremberg."*⁸

Adolf Hitler

oder für sakrale Veranstaltungen ein. Sie war auch ein monumental klangliches Symbol zur Begleitung der Reichsparteitage in Nürnberg, ferner für andere große Veranstaltungen und Schlussansprachen Adolf Hitlers, die einem Gottesdienst sehr nahe kamen.⁷ Da bis heute noch eine original Orgelpfeife erhalten geblieben ist weiß man, dass es sich nicht um eine eigens neue erfundene Dr.-Vierling-KdF-Grosston-Orgel in der Volksoper gehandelt hat. Dieses Model erzeugte einen elektroakustischen Ton der über Lautsprecher zu hören war.

*"Die Berliner Volksoper steht heute schon hoch über einem Theater wie die Oper in Nürnberg."*⁸

Adolf Hitler

Der erste schwere alliierte Luftangriff fand in der Nacht

In the event of an air raid alarm

we kindly ask you to leave the Fufchauer Raum in all Ruhe zu. The doormen will then lead you to the Opera House's cuffed rooms. Your items of clothing handed in for safekeeping will remain in the cloakrooms, where they will be guarded by the air traffic wardens.

The company air chug manager

Ludwig Gölfen

The director

Erich Orthmann

Bei Fliegeralarm

bitten wir Sie, den Zuschauerraum in aller Ruhe zu verlassen. Die Schließer führen Sie dann zu den Luftschugräumen der Oper. Ihre zur Aufbewahrung abgegebenen Kleidungsstücke verbleiben in den Garderoben, wo sie von den Luftschugwarten bewacht werden.

Der Betriebsluftschugleiter
Ludwig Gölfen

Der Intendant
Erich Orthmann

The first heavy Allied air raid took place in the night between 25 and 26 August 1940. The number of air raids increased from 17 January 1943, with the major music theatres such as the Kroll Opera House and the Unter den Linden Opera House being almost razed to the ground. The exception was the Volksoper on Kantstraße. On 1 August 1943, Joseph Goebbels called on the Berlin population to leave the city. Some performances were postponed until 4.30 pm, before the air raid sirens sounded. By the end of 1943, two thirds of all Berlin theatres had been destroyed. There were 310 air raids on Berlin by British and US planes in which 45,517 tonnes

zwischen dem 25. und 26. August 1940 statt. Die Anzahl der Luftangriffe steigerte sich ab dem 17. Januar 1943. Letztendlich wurden die großen Musiktheater wie die Krolloper und das Opernhaus Unter den Linden fast dem Erdboden gleichgemacht. Ausnahme war die Volksoper in der Kantstraße. Am 1. August 1943 forderte Joseph Goebbels die Berliner Bevölkerung auf, die Stadt zu verlassen. Einige Vorstellungen wurden auf 16:30 Uhr verlegt, bevor der Fliegeralarm einsetzte. Bis Ende 1943 waren zwei Drittel aller Berliner Theater zerstört. Es gab 310 Luftangriffe auf Berlin durch britische und US-amerikanische Flugzeuge bei den 45517 Tonnen

⁷ Hitler. Power. Opera. ; Propaganda and Music Theatre in Nuremberg; Tobias Reichard; Anno Mungen; Alexander Schmid; Nuremberg 2018

⁸ Bogulaw Drewniak: The theatre in the NS state. Scenario of German contemporary history 1933 - 1945 Düsseldorf 1983; page 61

⁷ Hitler. Macht. Oper. ; Propaganda und Musiktheater in Nürnberg; Tobias Reichard; Anno Mungen; Alexander Schmid; Nürnberg 2018

⁸ Bogulaw Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933 - 1945. Düsseldorf 1983; Seite 61

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

von Thimo Butzmann DE

an Bomben abgeworfen wurden.⁹ Im Januar 1944 entstanden erste Schäden an der Bausubstanz des Theaters durch die Angriffe alliierter Flugzeuge.

of bombs were dropped.⁹ In January 1944, the first damage to the building fabric of the theatre was caused by the attacks of Allied aircraft.

The Four Curmudgeons or *The Four Ruffians*, comic opera in four scenes by Ermanno Wolf-Ferrari, based on Carlo Goldoni's play *I rusteghi*

M I T T W O C H , D E N 1 9 . M A I 1 9 4 3
Zum 15. Male

Die vier Gröb'iane

Musikalisches Lustspiel in vier Bildern frei nach Carlo Goldoni von Giuseppe Pizzolato
Musik von ERMANNO WOLF-FERRARI
Musikalische Leitung: Ernst Senff Inszenierung: Hans Hartleb
Gesamtausstattung: Walter Kubbernuß

Lunardo, Antiquitätenhändler Hans Hofmann	Marina, Filipetos Tante . Gertrud Lüking
Margarita, seine zweite Frau Marga Baakes-Bolitsch	Simon, Kaufmann, ihr Mann Wilhelm Schmidt
Lucieta, Lunardos Tochter aus erster Ehe Gerda Maria Cornelius	Cancian, ein reicher Bürger . Fritz Bräuer
Maurizio, Kaufmann .. Franz Notholt	Felice, seine Frau Liselotte Losch
Filipeto, sein Sohn Ernst Kurz	Conte Riccardo, ein sizilianischer Edelmann . Ferdinand Müller-Heldrich
	Eine junge Magd Marinas .. Ilse Kaleve

Die Oper spielt um 1800 in Venedig

Technische Einrichtung: Alfred Stricker Beleuchtung: Herbert Fromme
Masken und Haartrachten: Ernst Elze

Anfang 19.00 Uhr **Pause nach dem zweiten Bild** Ende 21.20 Uhr

Ein täglicher Spielbetrieb war durch öfter eintretenden Bombenalarm immer schwerer aufrecht zu erhalten. So fanden nur noch *Bunte Tänze*, *Italienischer Opernabende* und *Klänge der Romantik* und keine ganzen Operaufführungen mehr statt. Am 28. Januar 1944 erfolgte die letzte Vorstellung mit *Die vier Grobiane* im Theater des Westens während des zweiten Weltkriegs. Noch während oder nach dieser Vorstellung kam es zu einem alliierten Angriff, die Volksoper brannte aber das Feuer wurde gelöscht. Durch das Löschwasser entstand jedoch ein größerer Schaden als durch den Brand selbst.

⁹ Luftangriffe auf Berlin. Die Berichte der Hauptluftschutzstelle 1940-1945 [= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin. Bd. 16]. Ch. Links, Berlin 2012, ISBN 978-3-86153-706-9, S. 4; Werner Girbig: Im Anflug auf die Reichshauptstadt. Die Dokumentation der Bombenangriffe auf Berlin. Motorbuchverlag, Stuttgart 2001, ISBN 3-87943-172-8, S. 229-230.

Daily performances became increasingly difficult to maintain due to frequent bomb alerts. As a result, only *colourful dances*, *Italian opera evenings* and the *sounds of romanticism* took place and no more full opera performances. The last performance of *Die vier Grobiane* at the Theater des Westens during the Second World War took place on 28 January 1944. During or after this performance, there was an all-out attack, the Volksoper burnt down and the fire was extinguished. The extinguishing water caused more damage than the fire itself.

⁹ Air raids on Berlin. The reports of the main air defence centre 1940-1945 [= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin. Bd. 16]. Ch. Links, Berlin 2012, ISBN 978-3-86153-706-9, p. 4; Werner Girbig: Im Anflug auf die Reichshauptstadt. The documentation of the bombing raids on Berlin. Motorbuchverlag, Stuttgart 2001, ISBN 3-87943-172-8, pp. 229-230.

A FOLK OPERA AT THE THEATER DES WESTENS

by Thimo Butzmann, DE

*"The Volksoper was also lost, at least it has suffered so much from water damage that it cannot be performed for the time being."*¹⁰

Joseph Goebbels, 29 January 1944

*"Auch die Volksoper ging verloren, zumindest hat sie so sehr unter Wasserschäden gelitten, daß sie vorläufig nicht spielfähig ist."*¹⁰

Joseph Goebbels, 29.1.1944

Damaged facade at Kantstrasse

Beschädigte Fassade an der Kantstrasse



The Volksoper moved to Hirschberg, today's Cyprian Kamil Norwid Theatre in Jelenia Góra, and used the theatre as an alternative venue. Until 30 April 1944, 14 performances took place until the theatre was closed. On 6 May 1944, Erich Orthman was appointed General Director by Adolf Hitler.¹¹

Die Volksoper zog nach Hirschberg dem heutigen Cyprian-Kamil-Norwid-Theater in Jelenia Góra und nutzte das Theater als Ausweichquartier. Bis 30. April 1944 finden 14 Aufführungen statt bis auch dort der Spielbetrieb eingestellt wurde. Am 6. Mai 1944 wird Erich Orthman von Adolf Hitler noch zum Generalintendant ernannt.¹¹

"As long as there was a bombing raid, we were relatively free. And even when the city was burning, there were six, eight or ten hours when nobody cared about us Jews, and when it was even easy to take off the Jewish star. . . For us, the bombing raids were the only hours when we could breathe freely because we

"Solange ein Bombenangriff war, waren wir relativ frei. Und auch wenn die Stadt brannte gab es sechs, acht oder zehn Stunden, wo sich niemand um uns Juden kümmerte, und wo es sogar ein Leichtes war, den Judenstern abzumachen. . . Für uns waren die Bombenangriffe die einzigen Stunden, wo wir frei

¹⁰ The diaries of Joseph Goebbels; Elke Fröhlich; Institute of Contemporary History

¹¹ BArch; R55

¹⁰ Die Tagebücher von Joseph Goebbels; Elke Fröhlich; Institut für Zeitgeschichte

¹¹ BArch; R55

EINE VOLKSOPER IM THEATER DES WESTENS

von Thimo Butzmann DE

atmen konnten, weil wir genau wussten: Es kümmert sich niemand um uns!"¹²

Hans Löwenstein

Im Februar 1945 erlebte Berlin den größten alleierten Luftangriff mit über 2541 Toten. Aus dem ehemaligen Theater des Westens wurde 1945 ein sogenanntes Behelfstheater¹³ in das die Städtische Oper einzog, da die Deutsche Oper in der Bismarckstraße durch Bombentreffer stark beschädigt war.

"Christian, der im 3. Stock wohnt Opernsänger kam heute freudig erregt u. erzählte, dass die Volksoper geöffnet werden solle, dass morgen erste Proben stattfinden. Die Charl. Volksoper ist stehengeblieben..."¹⁴

Margarethe Kopen im Mai 1945

Generaloberst Bersarin erreichte mit seiner 5. Stoßarmee am 21. April 1945 Berlin, woraufhin er zum ersten Stadtkommandanten ernannt wurde. Nach einer Sitzung mit Gustav Gründgens, Paul Wegener, Ernst Legal und Heinz Tietjen am 14. Mai 1945 berief Bersarin am nächsten Tag den Opernregisseur Tietjen zum Generalintendanten der Berliner Opernhäuser, so auch für die Städtische Oper. Der Opernsänger und Schauspieler Michael Bohnen wurde Intendant der Städtischen Oper. Er ist der Erste, der die Außentüren nach dem 2. Weltkrieg am Theater des Westens öffnete.

"Als wir das Haus in Augenschein nahmen, lag die Decke unten im Parkett, das Foyer war voller Leichen, das ganze schien ein abbruchreifer Trümmerhaufen zu sein."¹⁵

Michael Bohnen

Am 15. Juni 1945 wurde das Gebäude mit der Ballettpremiere *Divertissements* wieder eröffnet.

¹² <https://kantstrasse.de/723> [abgerufen am 16.7.2023 - 2024 nicht mehr erreichbar]

¹³ Deutsches Bühnen-Jahrbuch; Verlag: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger; 1945/48 Berlin

¹⁴ Dieser Eintrag stammt aus dem Tagebuch von Margarethe Kopen (1882 - 1968) aus Berlin, DHM-Bestand (Inv.-Nr.:Do2 2007/86) <https://tinyurl.com/29wukau9>

¹⁵ Hundert Jahre Theater des Westens 1896-1996; Verlag: Propyläen (1996); Seite 198 - ISBN 10: 3549055986 ISBN 13: 9783549055984

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens.

knew for sure that nobody cared about us!"¹²

Hans Löwenstein

In February 1945, Berlin suffered the biggest air raid of all, with over 2541 deaths. In 1945, the former Theater des Westens was turned into a so-called makeshift theatre¹³ into which the Municipal Opera moved, as the Deutsche Oper in Bismarckstraße had been badly damaged by bombing.

"Christian, who lives on the 3rd floor and is an opera singer, came today excitedly and told me that the Volksoper was to be opened and that the first rehearsals would take place tomorrow. The Charl. Volksoper has come to a standstill..."¹⁴

Margarethe Kopen in May 1945

Colonel General Bersarin reached Berlin with his 5th shock army on 21 April 1945, whereupon he was appointed the first city commander. After a meeting with Gustav Gründgens, Paul Wegener, Ernst Legal and Heinz Tietjen on 14 May 1945, Bersarin appointed the opera director Tietjen as General Director of the Berlin opera houses the next day, including the Städtische Oper. The opera singer and actor Michael Bohnen became artistic director of the Städtische Oper. He was the first to open the outer doors of the Theater des Westens after the Second World War.

"When we inspected the house, the ceiling was down in the stalls, the foyer was full of corpses, the whole place seemed to be a heap of rubble ready for demolition."¹⁵

Michael Bohnen

The building was reopened on 15 June 1945 with the ballet premiere *Divertissements*.

¹² <https://kantstrasse.de/723> [accessed on 16 July 2023 - no longer available in 2024]

¹³ Deutsches Bühnen-Jahrbuch; Publisher: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger; 1945/48 Berlin

¹⁴ This entry is from the diary of Margarethe Kopen (1882 - 1968) from Berlin, DHM collection (Inv.-No.: Do2 2007/86) <https://tinyurl.com/29wukau9>

¹⁵ Hundert Jahre Theater des Westens 1896-1996; Publisher: Propyläen (1996); page 198 - ISBN 10: 3549055986 ISBN 13: 9783549055984

The author is archivist at the Theater des Westens.

A FOLK OPERA AT THE THEATER DES WESTENS

by Thimo Butzmann, DE



Bernhard Sehring (1855-1941, als Architekt / as an architect) + Max Missmann (1874-1945, als Fotograf / as photographer)
Theater des Westens (auch / also: Volksoper), Berlin-Charlottenburg: Ansicht von Süden / View from the south
Foto mit Retusche auf Papier über Karton / Photo with retouching on paper over cardboard 28,4 x 22,6 cm
TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. TBS 046,10
<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=14>

Architekturmuseum Berlin - Übersicht / Overview: Bernhard Sehring
<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&O=99898>

TitelBild / FrontPage: Bernhard Sehring (1855-1941)
Theater des Westens (auch / also: Volksoper), Berlin-Charlottenburg: Aufriss Hauptfassade / main-facade
Lichtpause aquarelliert / diazocopy with watercolour 45,1 x 59,5 cm
TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 18286
<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=79&POS=1>

Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE
SCHOUWBURG KORTRIJK

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER VON KORTRIJK



THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

An uncommon silhouette made an appearance at recent editions of the Wiener Festwochen, Kunstenfestivaldesarts, Holland Festival, and the Ruhrtriennale: a tropical forest made out of paint, textile, and wood. Audiences in four countries could witness the resurrection of Albert Dubosq's "Forêt asiatique" (1921), a stock set from the Belle Époque, drawn from the caverns of Belgian theater history. This enchanted journey into the past was made possible by a unique collaboration between artists, scholars, and the theater industry, all in order to make a piece of theatrical heritage venture beyond Flanders and the limits of patrimonial rules.

This article discloses the story that gave birth to the 'illusion of an illusion,' commencing with a discussion of the set's historical context.

The Forest's First Life

On 12 September 1923, the sixty-year-old stage designer Albert Dubosq (1863-1940) left Brussels definitively to spend the autumn of his life at a villa in Cannes. By that time, the Belgian capital was no longer the idyllic place Dubosq had entered as a twenty-four-year-old immigrant. "Everything that conditions daily existence," a contemporary of his wrote in 1926, "ha[d] changed: the mental atmosphere, common preoccupations, comfort, taste, traditional spirit, and even the quality of cooking and laughter." A few decades earlier, "Brussels still had corners reminiscent of old Mechelen and Leuven; Brussels made a sound it no longer makes, had a color it has lost, a local flavor it will never find again."¹ The Belle Époque had vanished for good, and with it a marvelous theater life that had once been described thus:

Bei den letzten Ausgaben der Wiener Festwochen, des Kunstenfestivaldesarts, des Holland Festivals und der Ruhrtriennale war eine ungewöhnliche Silhouette zu sehen: ein tropischer Wald aus Farbe, Leinen und Holz. Das Publikum in vier Ländern konnte die Wiederauferstehung von Albert Dubosq's „Forêt asiatique“ (1921) erleben, einem Bühnenbild aus der Belle Époque, das aus den Höhlen der belgischen Theatergeschichte stammt. Diese bezaubernde Reise in die Vergangenheit wurde durch eine einzigartige Zusammenarbeit zwischen Künstlern, Wissenschaftlern und der Theaterindustrie ermöglicht, um ein Stück Theatererbe über Flandern und die Grenzen des Patrimoniums hinaus zu bringen.

Dieser Artikel enthüllt die Geschichte, aus der die „Illusion einer Illusion“ entstanden ist, und beginnt mit einer Diskussion über den historischen Kontext des Bühnenbilds.

Das erste Leben des Waldes

Am 12. September 1923 verließ der sechzigjährige Bühnenbildner Albert Dubosq (1863-1940) Brüssel endgültig, um den Herbst seines Lebens in einer Villa in Cannes zu verbringen. Zu diesem Zeitpunkt ist die belgische Hauptstadt nicht mehr der idyllische Ort, den Dubosq als vierundzwanzigjähriger Einwanderer betreten hatte. „Alles, was das tägliche Leben ausmacht“, schrieb ein Zeitgenosse 1926, „hat sich verändert: die geistige Atmosphäre, die gemeinsamen Sorgen, die Bequemlichkeit, der Geschmack, der traditionelle Geist, ja sogar die Qualität des Essens und des Lachens“. Einige Jahrzehnte zuvor „hatte Brüssel noch Ecken, die an das alte Mechelen und Löwen erinnerten; Brüssel hatte einen Klang, den es nicht mehr hat, eine Farbe, die es verloren hat, einen lokalen Geschmack, den es nie wieder finden wird“.¹ Die Belle Époque war endgültig verschwunden und mit ihr ein wunderbares Theaterleben, das einmal so beschrieben worden war:

¹ George Garnir, *Souvenirs d'un revuiste* (Brussels: Presses de l'Expansion Belge, 1926), 9: "Tout ce qui conditionne l'existence quotidienne a changé : l'atmosphère mentale, les préoccupations courantes, le confort, les goûts, l'esprit traditionnel et jusqu'à la qualité de cuisine et du rire. Bruxelles avait encore des coins qui rappelaient le vieux Malines et le vieux Louvain ; Bruxelles rendait un son qu'il ne rend plus, avait une couleur qui s'est perdue, une saveur locale qu'il ne retrouvera jamais."

Hier bewundern wir deine vielen Farben,
 nehmen Sie plötzlich die süße Ausstrahlung von
 Blumen an.
 Najaden [Wassernymphen], singt, dies ist eure
 Apotheose.
 Für glühende Geister ist dies eine unglaubliche
 Sache:
 Es wird alles getan, um sowohl das Herz als auch
 die Augen zu verzaubern.
 In diesem reichen Palast, in diesem fröhlichen Eden,
 „Fin de siècle“-Theater, Sie werden unaufhörlich
 bejubelt;
 Hier geht es um Pracht, Luxus und Reichtum,
 Man bleibt erstaunt über so viele verschiedene
 Attraktionen;
 Dieses Spektakel ist einzigartig, einzigartig im
 Universum.²

Die idyllische „Pracht“, der „Luxus“ und der „Reichtum“, auf die der anonyme Dichter anspielt, treffen zweifellos auf die Reihe der Brüsseler Theater der Belle Époque zu. Im Théâtre royal de la Monnaie wurden fast täglich Opern aufgeführt. Operetten wurden im Théâtre de l'Alhambra und in den Galeries Saint-Hubert *à grand spectacle* aufgeführt. Das französischsprachige Theater wurde vom Théâtre du Parc sowie von Spielstätten bedient, deren Repertoire und Namen auf Pariser Vorbilder verweisen: Olympia, Gaité, Molière, Vaudeville, ... Niederländischsprachige Einwohner strömten in die Vlaamsche Schouwburg, um Stücke in ihrer eigenen Sprache zu sehen, während die einheimischen Brüsseler von den *Revue* und *Féeries* begeistert waren, die in den Boulevardtheatern mit exotischen Namen und entsprechenden Interieurs wie dem Eden und dem Alcazar Royal aufgeführt wurden. Die lebendige *Café-Chantant*- und *Variété*-Szene Brüssels wurde von Veranstaltungsorten wie dem Walhalla Concert und Vieux-Bruxelles in Bruxelles-Kermesse, einem Vergnügungspark im Retrostil, der für die Weltausstellungen von 1897 und 1910 gebaut worden war, gefördert. Auch im Cirque Royal und in den Schauspielhäusern und Eislaufhallen der

2 Anonym, *Théâtre « fin de siècle » : impressions d'un spectateur* [S.l.: s.n., 1893]. Gedrucktes Faltblatt in Gent, Universiteitsbibliotheek, Collectie 'Vliegende bladen', I.T.19 „Théâtre: Algemeen“. Im Original:

Here, we admire your many colors,
 you suddenly take on the sweet radiance of flowers.
 Naiads [water nymphs], sing, this is your
 apotheosis.
 For fervent spirits, this is the incredible thing:
 everything is done to charm the heart as well as the
 eyes.
 In this rich palace, in this joyous Eden,
 “fin de siècle” theater, you are acclaimed
 unceasingly;
 here, it's splendor, luxury, and wealth,
 one remains amazed by so many diverse
 attractions;
 this spectacle is unique, unique in the universe.²

The idyllic “splendor,” “luxury,” and “wealth” alluded to by the anonymous poet certainly apply to the string of theaters operating in Belle Époque Brussels. Opera was performed on an almost daily basis at the Théâtre royal de la Monnaie. Operetta was mounted *à grand spectacle* by the Théâtre de l'Alhambra and the Galeries Saint-Hubert. French spoken theater was served by the Théâtre du Parc, as well as by venues whose repertoire and names betray Parisian models: Olympia, Gaité, Molière, Vaudeville, ... Dutch-speaking inhabitants flocked to the Vlaamsche Schouwburg for plays in their own language, while native bruxellois were thrilled by the *revues* and *féeries* performed in boulevard theaters with exotic names and analogous interiors, such as the Eden and Alcazar Royal. Brussels' vivid *café-chantant* and *music-hall* scene was nurtured by such venues as the Walhalla Concert and Vieux-Bruxelles at Bruxelles-Kermesse, a retro-style amusement park built for the World Exhibitions of 1897 and 1910. And more ‘physical’ types of theatrical fun were engaged in at the Cirque Royal and the playhouses-annex-ice-skating rinks of the Établissements Saint-Sauveur and Pôle Nord. In sum, Belle Époque Brussels fed the theater gourmet with a more elaborate range of dishes than would ever be the case again.

2 Anonymous, *Théâtre “fin de siècle” : impressions d'un spectateur* [S.l.: s.n., 1893]. Printed leaflet in Ghent, Universiteitsbibliotheek, Collectie 'Vliegende bladen', I.T.19 “Théâtre: Algemeen.” In the original:

„Ici, nous admirons vos multiples couleurs, | Vous prenez par instant le doux éclat des fleurs. | Naïades, chantez, c'est votre Apo théose. | Pour les esprits fervents, c'est l'incroyable chose; | Tout est fait pour charmer le cœur comme les yeux. | Dans ce riche Palais, dans cet Eden joyeux, | Théâtre « Fin de siècle » on t'acclame sans cesse; | Ici, c'est la splendeur, le luxe et la richesse, | On reste émerveillé par tant d'attraits divers; | Ce spectacle est unique, unique en l'Univers.“

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

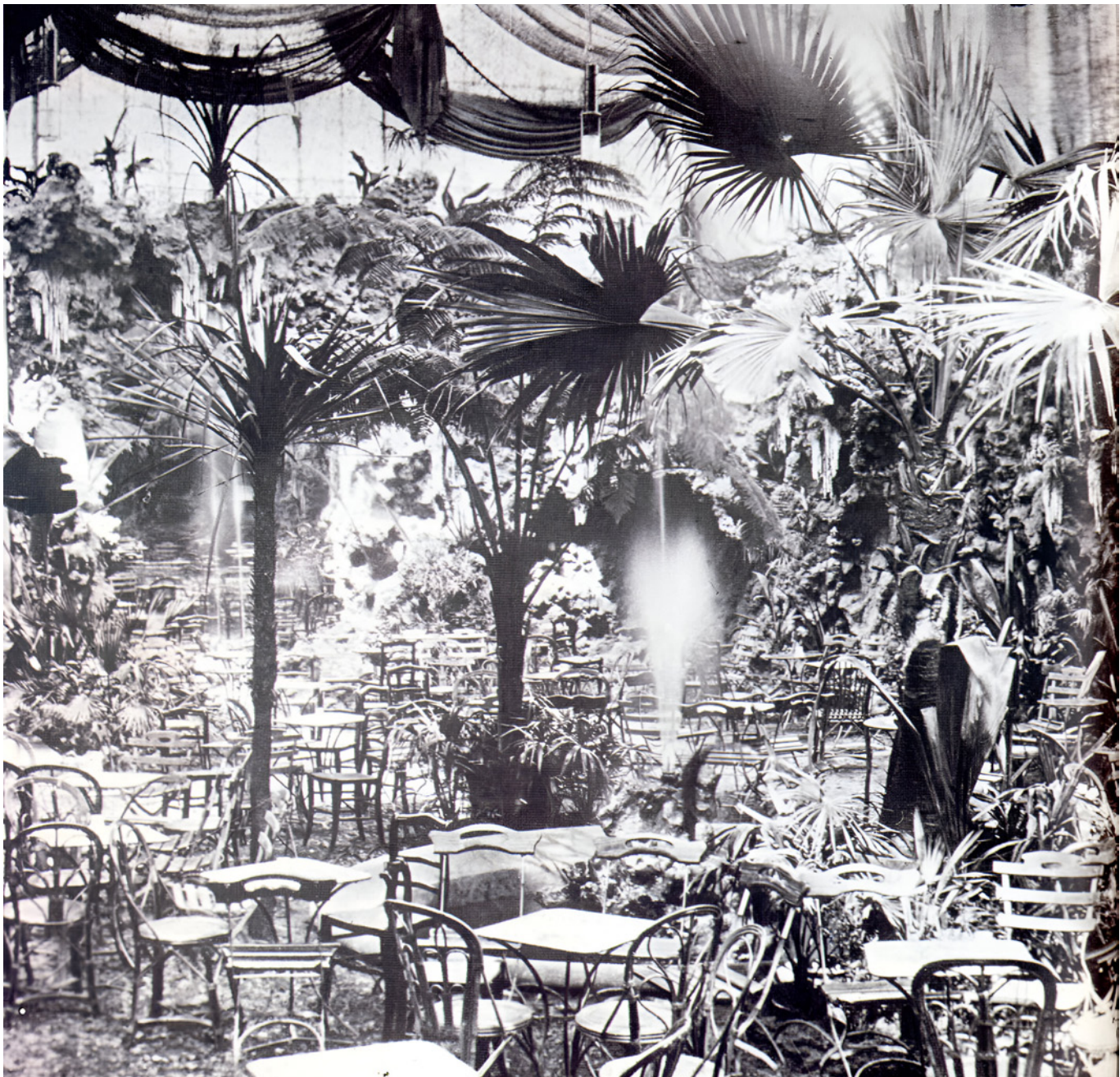
Peculiar about this theatergoing epoch is its keen interest in the "colorful" and "radiant" flowers of exotic plants, which were typically grown under

Figure 1: Interior of the Palais d'Été in Brussels, c. 1895.
Anonymous photograph.

Abb 1: Innenraum des Palais d'Été in Brüssel, um 1895.
Anonymes Foto

Établissements Saint-Sauveur und Pôle Nord wurden eher „physische“ Formen des Theaterspiels praktiziert. Alles in allem bot das Brüssel der Belle Époque dem Theatergourmet ein reichhaltigeres Angebot an Speisen, als es jemals wieder der Fall sein würde.

Das Besondere an dieser theatralischen Epoche ist das große Interesse an den „bunten“ und „strahlenden“ Blüten exotischer Pflanzen, die typischerweise unter Stahl- und Glasvariationen der barocken Orangerie gezogen wurden. Das Brüssel des Fin de Siècle kann auf eine lange Tradition in diesem Bereich verweisen. In den späten 1820er



Jahren legte der Bühnenbildner der Monnaie, Pierre François Gineste, einen nationalen botanischen Garten an, den Kruidentuin / Jardin Botanique, der noch heute existiert. Dieser Garten wurde 1854 durch ein elegantes Gewächshaus von Alphonse Balat ergänzt, der 1873 einen monumentalen Wintergarten für Leopold II. im königlichen Schloss von Laken anlegen sollte. Der Name des Pôle Nord, der sich jeden Sommer in einen Palais d'Été (Sommerpalast) verwandelte, der eine *abwechslungsreiche* tropische Umgebung bot, soll hier nicht unerwähnt bleiben (Abb. 1).

Auf der Theaterbühne gehörten florale Kulissen in Form von Gärten und Wäldern zu den beliebtesten - und teuersten - Bühnenbildern der damaligen Zeit. Sie kosteten oft mehr als architektonische Kulissen.³ Die hohen Preise, die für solche Kulissen gezahlt wurden, waren nicht so sehr auf die Malerei selbst zurückzuführen, die im Vergleich zu den aufwändig dekorierten Interieurs im Stil der Epoche mäßig war, sondern vielmehr auf die nicht bemalten Teile, die den Preis in die Höhe trieben: die offenen und transparenten Bereiche.⁴ Diese zerbrechlichen Teile - oft Hunderte von Zweigen und Blättern - wurden in der Regel von Hand aus der Leinwand herausgeschnitten, die wiederum mit Holz, Gaze oder Netzen (*filet de théâtre*) verstärkt werden musste.⁵ Jeder zusätzliche Quadratmeter Netz oder Gaze wurde von den Bühnenbildnern in Rechnung gestellt, ganz zu schweigen von den Litern Leim, die

3 Siehe Bruno Forment, „De theaterdecorateur als binnenhuisarchitect: Albert Dubosqs interieurdecors vanuit historisch-typologisch perspectief“, *Gentse bijdragen tot de interieugeschiedenis* 39 (2016), 103-116: 106, wo die Honorare für verschiedene Arten von Bühnenbildern verglichen werden.

4 Siehe Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre* (Paris: Hachette, 1893), 335: „Um Fenster darzustellen, um den Tag in einem Park oder in einer Feuerstätte zu verbringen, legt der Dekorateur bestimmte Partien in roter Minimalfarbe an, die er anschließend mit bewaffneten Manövern von Ciseaux ausstattet.“ Mit der Veröffentlichung der zweiten Auflage von Georges Moynet's *L'Envers du théâtre : machines et décorations* (Paris: Hachette, 1874), 119, war die Verwendung des Filet noch jüngeren Datums und wurde wie folgt beschrieben: „Eine Erfindung, die erst vor wenigen Jahren gemacht wurde, verleiht dem Laub der Bäume eine Leichtigkeit, die der der Natur gleicht. Ein großes Netz, das hinter die Leinwand geklebt wird, ermöglicht es, die Leinwand nach allen Konturen zuzuschneiden, die die leichten, mit Laub bedeckten Äste vorgeben. Das Netz stützt die ausgeschnittene Leinwand und bleibt für den Betrachter unsichtbar.“

4 "Pour représenter des fenêtres, faire pénétrer le jour dans des bosquets ou dans des masses de feuillage, le décorateur entoure certaines parties de couleur rouge minium, que des manoeuvres armés de ciseaux découpent ensuite."
„Une invention, qui date de quelques années à peine, est venue donner au feuillage des arbres une légèreté semblable à celle de la nature; un grand filet, collé derrière la toile, permet de découper celle-ci suivant tous les contours que donnent les branches légères garnies de feuillage. Le filet soutient la toile ainsi découpée et demeure invisible pour le spectateur.“

5 Siehe Ivo Kersmaekers, „Gauzes in theatre: Their use through the ages“, *Die vierte Wand* 9 (2019), 140-151. - <https://tinyurl.com/59s4y2s2>

steel-and-glass variations on the Baroque orangery. Fin de siècle Brussels could boast a long tradition in the matter. In the late 1820s, the Monnaie's stage designer Pierre François Gineste laid out a national botanic garden, the Kruidentuin / Jardin Botanique, which is still in existence. In 1854 an elegant hothouse was added to this garden by Alphonse Balat, who in 1873 would construct a monumental winter garden for Leopold II at the Royal Castle of Laken. This is not to recall the name of the Pôle Nord, which was transformed every summer into a Palais d'Été (Summer Palace) offering *variété* in tropical surroundings (Figure 1).

On the theatrical stage properly speaking, floral settings, in the guise of gardens and forests, figured among the most beloved—and expensive—décors of the day, often costing more than architectural sets.³

The high prices paid for such scenery were not so much due to the painting itself, which was moderately priced compared to, say, lavishly decorated interiors in period styles; rather, it was the unpainted sections that boosted the price—the open and transparent areas.⁴ These fragile sections—often hundreds of branches and leaves—were typically cut out manually in the canvas, which in turn needed to be consolidated using wood, gauze, or nets (*filet de théâtre*).⁵ Each extra square meter of net or gauze was charged by the scenic studios, not to mention the gallons of glue needed to keep everything in place. In addition, sections with cut-outs deteriorated much more rapidly than plain, framed surfaces; they had to be repaired or even replaced year by year, putting pressure on the budgets of theater

3 See Bruno Forment, 'De theaterdecorateur als binnenhuisarchitect: Albert Dubosqs interieurdecors vanuit historisch-typologisch perspectief', *Gentse bijdragen tot de interieugeschiedenis* 39 (2016), 103-116: 106, where the fees for different types of scenic painting are compared.

4 See Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre* (Paris: Hachette, 1893), 335: "To depict windows and let the daylight penetrate groves or masses of foliage, the decorator surrounds certain areas in a minium red colour, which is then cut out by workers armed with scissors." By the publication of the second edition of Georges Moynet's *L'Envers du théâtre : machines et décorations* (Paris: Hachette, 1874), 119, the use of filet was still of recent date, being referred to as "An invention, which dates back only a few years, has given the foliage of trees a lightness similar to that of nature; a large net, glued behind the canvas, allows the canvas to be cut to follow all the contours given by the light branches covered with foliage. The net supports the cut canvas and remains invisible to the viewer."

5 See Ivo Kersmaekers, 'Gauzes in theatre: Their use through the ages', *Die vierte Wand* 9 (2019), 140-151. - <https://tinyurl.com/59s4y2s2>

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



Figure 2: The "Forêt asiatique" in a setup for Lakmé, act one, as reconstructed in 2011 by Bruno Forment with the staff of Schouwburg Kortrijk and students of Ghent University and AP Hogeschool Antwerp. Photo: Tijs De Schacht.

Abb 2: Der „Forêt asiatique“ in der Aufstellung für Lakmé, erster Akt, wie er 2011 von Bruno Forment mit den Mitarbeitern der Schouwburg Kortrijk und Studenten der Universität Gent und der AP Hogeschool Antwerpen rekonstruiert wurde. Foto: Tijs De Schacht.

managers.

If one surviving stage set exemplifies all of the above, it is the central case of this essay: Albert Dubosq's 1921 "Forêt asiatique" (Figure 2). Preserved at the Schouwburg (municipal theater) and Erfgoeddepot Trezoor (Trezoor heritage storage facility; see Figure 11) of Kortrijk (Courtrai), in the West of Belgium, Dubosq's oriental forest embodies the Belle Époque's vogue for floral idylls in utterly colorful and imaginative fashion. Considering the age and fragility of its parts, it is an outright miracle that this set survived both twentieth-century modernism and an allied bombing during WWII.⁶

The "Forêt asiatique" can be set up in two variants,

⁶ The City of Kortrijk was bombed twice during WWII. On 21 July 1944, the entire perimeter of the Schouwburg was destroyed, including the eastern angle where dressing-rooms were located.

benötigt wurden, um alles an seinem Platz zu halten. Außerdem verschlechterten sich die Ausschnitte viel schneller als die einfachen, gerahmten Flächen; sie mussten Jahr für Jahr repariert oder sogar ersetzt werden, was die Budgets der Theaterleiter belastete.

Wenn es ein erhaltenes Bühnenbild gibt, das alle oben genannten Punkte veranschaulicht, dann ist es der zentrale Fall dieses Aufsatzes: Albert Dubosq's „Forêt asiatique“ von 1921 (Abb. 2). Dubosq's orientalischer Wald, der in der Schouwburg (Stadttheater) und im Erfgoeddepot Trezoor (siehe Abb. 11) in Kortrijk (Courtrai) im Westen Belgiens aufbewahrt wird, verkörpert die Mode der Belle Époque für florale Idyllen auf äußerst farbenfrohe und fantasievolle Weise. In Anbetracht des Alters und der Zerbrechlichkeit seiner Teile ist es ein Wunder, dass diese Anlage sowohl den Modernismus des zwanzigsten Jahrhunderts als auch die Bombardierung durch die Alliierten im Zweiten Weltkrieg überlebt hat.⁶

Der „Forêt asiatique“ kann in zwei Varianten

⁶ Die Stadt Kortrijk wurde im Zweiten Weltkrieg zweimal bombardiert. Am 21. Juli 1944 wurde der gesamte Umfang der Schouwburg zerstört, einschließlich des östlichen Winkels, in dem sich die Umkleieräume befanden.



Abb 3. Historische Aufstellungen von Dubosqs „Forêt asiatique“, wie sie von Gustaaf Lievens in den 1920er Jahren fotografiert wurden: (links) Version mit einer verschwundenen „Ganesha“-Statue, aber ohne die erhaltene Pagode (siehe Abbildung 2), für *Lakmé*, erster Akt; (rechts) „Sous-bois“-Aufstellung mit einer zentralen Baumreihe und ausgeschnittenem Prospekt für *Lakmé*, dritter Akt. Sammlung der Schouwburg Kortrijk.

Figure 3. Historical setups of Dubosq's "Forêt asiatique" as photographed by Gustaaf Lievens in the 1920s: (left) version with a disappeared 'Ganesha' statue, but without the preserved pagoda (see Figure 2), for *Lakmé*, act one; (right) "Sous-bois" setup with a central tree ground row and overhang for *Lakmé*, act three. Collection of the Schouwburg Kortrijk.

aufgebaut werden, die sich durch alternative Versatzstücke und ausgeschnittene Prospekte unterscheiden: eine Version entspricht dem ersten Akt der Oper *Lakmé* von Léo Delibes (uraufgeführt 1883 in Paris), eine andere dem dritten Akt (Abb. 3).⁷ *Lakmé* ist ein bekannter Bestandteil des Opernrepertoires, wenn auch nur wegen des „Blumenduetts“, das Musikliebhaber aus Konzerten oder Fernsehwerbung kennen. In dieser orientalischen Fantasie preisen zwei indische Mädchen, Lakmé (Sopran) und Mallika (Mezzosopran), ihren tropischen Lebensraum mit einem Vokabular, das die florale Schwärmerei der Belle Époque verströmt: „*Unter der dicken Kuppel, wo der weiße Jasmin sich zur Rose gesellt, am blühenden Ufer, lachend am Morgen, komm, lass uns gemeinsam hinuntergehen.*“⁸ Geradezu bezaubernd ist der musikalische Rahmen mit seiner Arabeske aus Sopran- und Mezzosopranstimmen, die sich melodisch umeinander winden wie die Lianen des Waldes. Hunderte von Opernsängern haben mit diesem Duett Triumphe gefeiert: von Marie Van Zandt bei der Gründung von *Lakmé* bis hin zu Joan Sutherland, Nathalie Dessay und Sabine Devieille.

distinguished by alternative set pieces and an overhang: one version corresponds with the first act of Léo Delibes' opera *Lakmé* (premiered in Paris, 1883), another with its third act (Figure 3).⁷ *Lakmé* is a well-known item on the operatic repertoire, if only for its "flower duet," which music lovers will know from recitals or television advertisements. In this orientalist fantasy, two Indian girls, Lakmé (soprano) and Mallika (mezzo-soprano), extol their tropical habitat with a vocabulary that exudes the Belle Époque's floral delectation: "*Under the thick dome, where the white jasmine gathers to the rose, on the blooming shore, laughing in the morning, come, let us go down together.*"⁸ Downright enchanting is the musical setting, with its arabesque of soprano and mezzo-soprano voices, which wind melodically around each other like the lianas of the forest. Hundreds of opera singers have experienced triumphs with this duet: from Marie Van Zandt at the creation of *Lakmé*, all the way to Joan Sutherland, Nathalie Dessay, and Sabine Devieille.

7 Die Kortrijk Schouwburg besitzt auch noch einen „Place arabe“ (sic) für den zweiten Akt von *Lakmé*.

7 The Kortrijk Schouwburg also still owns a "Place arabe" (sic) for the second act of *Lakmé*.

8 Edmond Gondinet and Philippe Gille, *Lakmé. Opéra en trois actes* (Paris: Calmann Lévy, 1883), 5: "Sous le dôme épais | Où le blanc jasmin | À la rose s'assemble | Sur la rive en fleurs, | Riant au matin | Viens, descendons ensemble."

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

Delibes' score also resounded numerous times at the Kortrijk Schouwburg. Such was the case, for example, on 22 January 1921, during a *Gala artistique et de bienfaisance* (Artistic charity gala) at which the famous baryton Jean Noté (1858-1922) invited a crowd of colleagues in order to collect funds for the war invalids. Exactly one day later, on 23 January 1921, the flower duet resounded at the jubilee celebration of the local art society Deugd en Vreugd, accompanied by a "full symphony orchestra under the well-known, skilful direction of the youthful Mr. Robert Vantieghem," the future resident conductor of the Schouwburg. The first complete *Lakmé* in Kortrijk was performed by the Grand Théâtre de Gand on 8 November 1921 (figure 4).

Albert Dubosq already had the privilege of decorating *Lakmé* on several occasions before furnishing the "Forêt asiatique" to Kortrijk. It is possible, though by no means certain, that he did so a first time in 1883, as a twenty-year-old collaborator of the Parisian stage designer Eugène Carpezat (1833-1912). Together with his associate Antoine Lavastre, Carpezat took responsibility over the scenery of the second act at *Lakmé's* world premiere, at the Opéra-Comique. Dubosq experienced a moment of glory when, on 15 July 1905, inaugurated the Théâtre Royal of Ostend with a *Lakmé* attended by such prominent figures as the painter James Ensor. Four years later, Dubosq and his workshop supplied over 2,500 square meters of painted canvas for a *Lakmé* that premiered at Antwerp's Théâtre Royal (Bourla Theater), on 7 October 1909.⁹ The Parisian theater magazine *Comœdia* reviewed the staging and found the three sets "absolutely remarkable for their originality and color".¹⁰

Lakmé appears to have lingered in Dubosq's mind when, on 8 February 1913, he suggested the following set pieces as part of the first stock scenery for the—then yet to be finished—Schouwburg of Kortrijk: "Asian cut drop and 4 Asian pieces, all of which allow themselves

⁹ Photographs and administrative documents of that staging are in Antwerp, Felixarchief, MA64622 and 480#3656.

¹⁰ *Comœdia*, 7 October 1909: "M. Dubosq, l'habile peintre décorateur qui avait brossé pour *Lakmé* trois décors nouveaux absolument remarquables par leur originalité et leur coloris".

Auch in der Kortrijker Schouwburg erklang die Partitur von Delibes mehrfach. So zum Beispiel am 22. Januar 1921 während einer *Gala artistique et de bienfaisance* (Kunst- und Wohltätigkeitsgala), zu der der berühmte Bariton Jean Noté (1858-1922) eine Schar von Kollegen einlud, um Geld für die Kriegsinvaliden zu sammeln. Genau einen Tag später, am 23. Januar 1921, erklang das Blumenduett bei der Jubiläumsfeier des örtlichen Kunstvereins Deugd en Vreugd, begleitet von einem „vollen Symphonieorchester unter der bekannten, geschickten Leitung des jungen Herrn Robert Vantieghem“, dem späteren Hausdirigenten der Schouwburg. Die erste vollständige *Lakmé* in Kortrijk wurde am 8. November 1921 vom Grand Théâtre de Gand aufgeführt (Abb. 4).

Albert Dubosq hatte bereits mehrfach das Privileg, *Lakmé* auszustatten, bevor er das „Forêt asiatique“ in Kortrijk einrichtete. Es ist möglich, aber keineswegs sicher, dass er dies zum ersten Mal 1883 tat, als zwanzigjähriger Mitarbeiter des Pariser Bühnenbildners Eugène Carpezat (1833-1912). Zusammen mit seinem Mitarbeiter Antoine Lavastre zeichnete Carpezat für das Bühnenbild des zweiten Aktes bei der Uraufführung von *Lakmé* an der Opéra-Comique verantwortlich. Dubosq erlebte eine Sternstunde, als er am 15. Juli 1905 das Théâtre Royal in Oostende mit einer *Lakmé*-Aufführung einweihete, an der so bekannte Persönlichkeiten wie der Maler James Ensor teilnahmen. Vier Jahre später lieferten Dubosq und seine Werkstatt über 2 500 Quadratmeter bemalte Leinwand für ein *Lakmé*, das am 7. Oktober 1909 im Antwerpener Théâtre Royal (Bourla-Theater) uraufgeführt wurde.⁹ Die Pariser Theaterzeitschrift *Comœdia* rezensierte die Inszenierung und fand die drei Bühnenbilder „absolut bemerkenswert für ihre Originalität und Farbe“. ¹⁰

Lakmé scheint Dubosq nicht aus dem Kopf gegangen zu sein, als er am 8. Februar 1913 die folgenden Bühnenbilder als Teil des ersten Bühnenbildes für die damals noch nicht fertiggestellte Schouwburg von Kortrijk vorschlug:

⁹ Fotos und Verwaltungsdokumente von dieser Etappe befinden sich in Antwerpen, Felixarchief, MA64622 und 480#3656.

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
 von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

„Asiatischer ausgeschnittener Prospekt und 4 asiatische Stücke, die sich alle nach Belieben verändern lassen“.¹¹ Diese Stücke wurden jedoch nie realisiert, und Kortrijk musste bis Ende 1921 warten, um die Einweihung des noch erhaltenen „Forêt asiatique“ in einer *Lakmé*-Aufführung der Genter Oper zu erleben (Abb. 4). Die Dekoration gehörte zu einer Reihe von Bühnenbildern, die für die Aufführung von Opern und Operetten durch das Grand Théâtre de Gand als notwendig erachtet wurden. Das im April 1921 budgetierte und im Laufe des Jahres angeschaffte „Forêt asiatique“ kostete ein Vermögen: 6.832 belgische Francs, was ungefähr dem Jahresgehalt des Hausmeisters des Theaters entspricht.¹²

Der „Forêt asiatique“ ist eine der atemberaubendsten Bühnenbilder der riesigen „Dubosq“-Sammlung in Kortrijk (Abb. 2). Seiner Prospekt, ein riesiges Aquarell von 12,72 x 8,09 Metern, stellt die nebligen Ufer eines Sees oder Flusses in den Tiefen eines tropischen Regenwaldes dar. Zwei seitliche Kulissen (mit Breiten zwischen 4,38 und 4,87 Metern und Höhen um 7 Meter) und drei Versatzstücke überlagern das Bild mit üppigen Palmen, Lotusblumen, Jasmin und Gräsern, deren Farbe von leuchtendem Grün im *côté jardin* (Bühne rechts) bis zu Lavendel im *côté cour* (Bühne links) reicht, wobei subtile

to be modified at will“.¹¹ Those pieces never materialized, however, and Kortrijk had to wait until the end of 1921 to see the inauguration of the surviving “Forêt asiatique,” in a *Lakmé* performed by the Ghent Opera (Figure 4). The décor figured among a series of stage sets that were deemed necessary for the performance of operas and operettas by the Grand Théâtre de Gand. Budgeted in April 1921 and acquired in the course of the year, the “Forêt asiatique” cost a fortune: 6,832 Belgian francs, being the rough equivalent of the theater janitor’s annual salary.¹²



Figure 4. Frontispiece of the program for *Lakmé* as performed by the Grand Théâtre de Gand, 8 November 1921.

Abb 4. Frontispiz des Programms für *Lakmé*, aufgeführt vom Grand Théâtre de Gand, 8. November 1921.

Stadsarchief Kortrijk.

The “Forêt asiatique” is one of the most breathtaking sets in the vast ‘Dubosq’ collection in Kortrijk (Figure 2). Its backdrop, a gigantic aquarelle measuring 12.72 by 8.09 meters, represents the misty banks of a lake or river in the depths of a tropical rainforest. Two pairs of lateral wings (with widths between 4.38 and 4.87 meters and heights around 7 meters) and three ground rows layer the picture with lush palm trees, lotuses, jasmines, and grasses, the color of which evolves from luminous green at *côté jardin* (stage right) to lavender at *côté cour* (stage left), with subtle accents of pink animating the surfaces. Three overhangs with

11 Kortrijk, Stadsarchief, MA 300/1, Nr. 309 (Zitat): “fond découpé asiatique et 4 morceaux asiatiques, le tout se modifiant à volonté”.

12 Die Originalrechnung befindet sich in Kortrijk, Stadsarchief, MA 300/1, Nr. 309.

11 Kortrijk, Stadsarchief, MA 300/1, no. 309 (quote): “fond découpé asiatique et 4 morceaux asiatiques, le tout se modifiant à volonté”.

12 The original bill is in Kortrijk, Stadsarchief, MA 300/1, no. 309.

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

lianas and innumerable leaves complete and frame the picture, leaving not a single possibility for viewers to discover the backstage areas next to the stage. Curiously, all depicted flora figures explicitly in the libretto of *Lakmé*: from the white jasmines and roses to the thorn apple (*datura stramonium*), with which the title-character will poison herself.

ELLEN Look at these beautiful flowers.

FREDERIC Don't touch them, Miss Ellen! They're *daturas*, *daturas stramonium*, very harmless in England, but, under this beautiful Indian sky, it would be enough to put a leaf under your pretty teeth...

MISTRESS BENTSON To be poisoned?

GERALD To be poisoned.¹³

Also for the first act of *Lakmé*, Dubosq produced a small pagoda (Figure 2) and a (lost) pedestal with the statue of the Hindu god Ganesha (Figure 3, left), to which the main character Gérald refers ("Lo, I see the statue of *Ganeça*, the god of wisdom").¹⁴ By using this scenery together with the (equally preserved) "Place arabe" (sic), it is technically possible to stage a *Lakmé* in Kortrijk that meets the demands of the opera's authentic Parisian *mis-en-scène*, in the Romantic style of Dubosq's teachers. But it is not just *Lakmé* that has made this heritage survive.

Throughout the twentieth century, local and visiting companies relied on the Schouwburg's stock sets for stagings of the most diverse kind. A photograph from 1924 shows the Jeune Garde Catholique de Courtrai posing in the "Forêt asiatique" for André De Horde and Jean Marsèle's play *Napoléonette* (1924), in which the set is supposed to depict... the Parisian Jardin des Tuileries.¹⁵

Akzente in Rosa die Flächen beleben. Drei Überhänge mit Lianen und unzähligen Blättern vervollständigen und umrahmen das Bild und lassen dem Betrachter keine einzige Möglichkeit, die Bereiche hinter der Bühne zu entdecken. Kurioserweise taucht die gesamte dargestellte Flora im Libretto von *Lakmé* explizit auf: von den weißen Jasminen und Rosen bis zum Stechapfel (*datura stramonium*), mit dem sich die Titelfigur vergiften wird.

ELLEN Sieh dir diese schönen Blumen an.

FREDERIC Rühren Sie sie nicht an, Miss Ellen!

Das sind *Daturas*, *Daturas stramonium*, in

England sehr harmlos, aber unter diesem schönen indischen Himmel würde es reichen, um ein Blatt unter Ihre hübschen Zähne zu

legen...

MISTRESS BENTSON Um vergiftet zu werden?

GERALD Um vergiftet zu werden.¹³

Auch für den ersten Akt von *Lakmé* fertigte Dubosq eine kleine Pagode (Abb. 2) und einen (verlorenen) Sockel mit der Statue des Hindu-Gottes Ganesha (Abb. 3, links) an, auf die sich die Hauptfigur Gérald bezieht („*Sieh an, ich sehe die Statue von Ganeça, dem Gott der Weisheit*“).¹⁴ Durch die Verwendung dieser Szenerie zusammen mit dem (ebenfalls erhaltenen) „Place arabe“ (sic) ist es technisch möglich, in Kortrijk einen *Lakmé* zu inszenieren, der den Anforderungen der authentischen Pariser *Mis-en-scène* der Oper entspricht, im romantischen Stil von Dubosq's Lehrern. Aber es ist nicht nur *Lakmé*, das dieses Erbe überleben lässt.

Während des gesamten zwanzigsten Jahrhunderts nutzten einheimische und auswärtige Ensembles die Kulissen der Schouwburg für Inszenierungen unterschiedlichster Art. Ein Foto aus dem Jahr 1924 zeigt die Jeune Garde Catholique de Courtrai, die im „Forêt asiatique“ für das Stück *Napoléonette* (1924) von André De Horde und Jean Marsèle posiert, in dem das Bühnenbild den Pariser Jardin des Tuileries darstellen soll...¹⁵

¹³ Gondinet & Gille, *Lakmé*, 9-10 (Act one, scene 5): "ELLEN Vois donc ces belles fleurs. FRÉDÉRIC N'y touchez pas, miss Ellen ! ce sont des *daturas*, des *daturas stramonium*, très inoffensifs en Angleterre, mais, sous ce beau ciel indien, il suffirait d'en mettre une feuille sous vos jolies dents... MISTRESS BENTSON Pour être empoisonnée ? GÉRALD Pour être empoisonnée."

¹⁴ *Ibid.*, same scene: "Tiens, je vois la statue de *Ganeça*, le dieu de la sagesse."

¹⁵ The photograph can be viewed at <https://tinyurl.com/p9t68jdy> (last accessed on 10 August 2024).

¹⁵ Das Foto kann unter <https://tinyurl.com/p9t68jdy> eingesehen werden (letzter Zugriff am 10. August 2024).

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

Im Jahr 1929 fanden die Organisatoren einer Blumenausstellung nichts Besseres, als den „Forêt asiatique“ mit echten Blumenbeeten und Zäunen zu kombinieren (Abb. 5). Aber vor allem die Lyrischen Kunstenaars oder Kortrijks Lyrisch Toneel (Courtrays Lyrisches Theater) setzten den „Forêt asiatique“ ein, auch in Kombination mit anderen Kulissen, um Schauplätze zu evozieren, die wenig mit dem Indien von *Lakmé* zu tun hatten: die ungarische Landschaft von Paul Abrahams Operette *Viktoria und ihr Husar* (wie 1948 und 1971-72 fotografisch belegt), der afrikanische Wald von Paul Linckes *Gri-Gri* (1949 und 1972-73), das Hawaii von Fred Raymonds *Maske in Blau* (1950, 1952-53, 1961-62, 1968-69, 1975-76, bis 2012) und das Marokko von Sigmund Rombergs *Das Wüstenlied* (1952-53, 1955-56, 1962-63 und 1967-68).¹⁶

Abb 5. Echte Blumen und Pflanzen in Kombination mit dem „Forêt asiatique“ und anderen Kulissen bei einer Blumenausstellung in der Schouwburg Kortrijk, 1929. Anonymes Foto in *Ons Land*. Sammlung von Bruno Forment.

In 1929, the organizers of a floral exhibition found nothing better than to combine the “Forêt asiatique” with real flower beds and fences (Figure 5). But it was above all the Lyrische Kunstenaars or Kortrijks Lyrisch Toneel (Courtray’s Lyric Theater) that deployed the “Forêt asiatique,” either or not in combination with other scenery, to evoke settings that had little to do with the India of *Lakmé*: the Hungarian landscape of Paul Abraham’s operetta *Viktoria und ihr Husar* (as attested photographically in 1948 and in 1971-72), the African forest of Paul Lincke’s *Gri-Gri* (1949 and 1972-73), the Hawaii of Fred Raymond’s *Maske in Blau* (1950, 1952-53, 1961-62, 1968-69, 1975-76, up to 2012), and the Morocco of Sigmund Romberg’s *The Desert Song* (1952-53, 1955-56, 1962-63, and 1967-68).¹⁶

Figure 5. Real flowers and plants combined with the “Forêt asiatique” and other scenery at a floral exhibition at the Schouwburg Kortrijk, 1929. Anonymous photograph in *Ons Land*. Collection of Bruno Forment.



Auch Gastkompanien spielten im „Forêt asiatique“. Eine erhaltene Fotografie aus dem Jahr 1939 zeigt die Koninklijke Nederlandsche Schouwburg von Gent, die das Bühnenbild zusammen mit einem Salon für Emmerich Kálmáns Operette *Gräfin Maritza* verwendet. Schließlich geben Grundrisse des Bühnenleiters der

¹⁶ Bruno Forment ist Frau Véronique Sandra zu Dank verpflichtet, dass sie ihm erlaubt hat, das Fotoarchiv des Ensembles in ihrer Privatsammlung zu studieren.

Visiting companies, too, played in the “Forêt asiatique.” A preserved photograph from 1939 shows the Koninklijke Nederlandsche Schouwburg of Ghent using the set’s backdrop together with a Salon for Emmerich Kálmán’s operetta *Gräfin Maritza*. Finally, floorplans drawn by the Schouwburg’s stage manager Sylvère Pollet inform us

¹⁶ Bruno Forment is indebted to Mrs. Véronique Sandra to allow him to study the ensemble’s photographic archive in her private collection.

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

that "Forêt asiatique" elements appeared in Puccini's *Madama Butterfly* and Bizet's *Les Pêcheurs de perles* as performed by the Grand Théâtre de Gand in 1945 and 1946, respectively (Figure 6).

In the absence of artistic and scholarly interest in Albert Dubosq's legacy, it was only in the twenty-first century that a Renaissance of the "Forêt asiatique" took place. This development emerged organically, after

Schouwburg, Sylvère Pollet, Aufschluss darüber, dass Elemente des „Forêt asiatique“ in Puccinis *Madama Butterfly* und Bizets *Les Pêcheurs de perles* in den Jahren 1945 bzw. 1946 vom Grand Théâtre de Gand aufgeführt wurden (Abb. 6).

In Ermangelung eines künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses am Erbe von Albert Dubosq kam es erst im 21. Jahrhundert zu einer Renaissance des „Forêt asiatique“. Diese Entwicklung

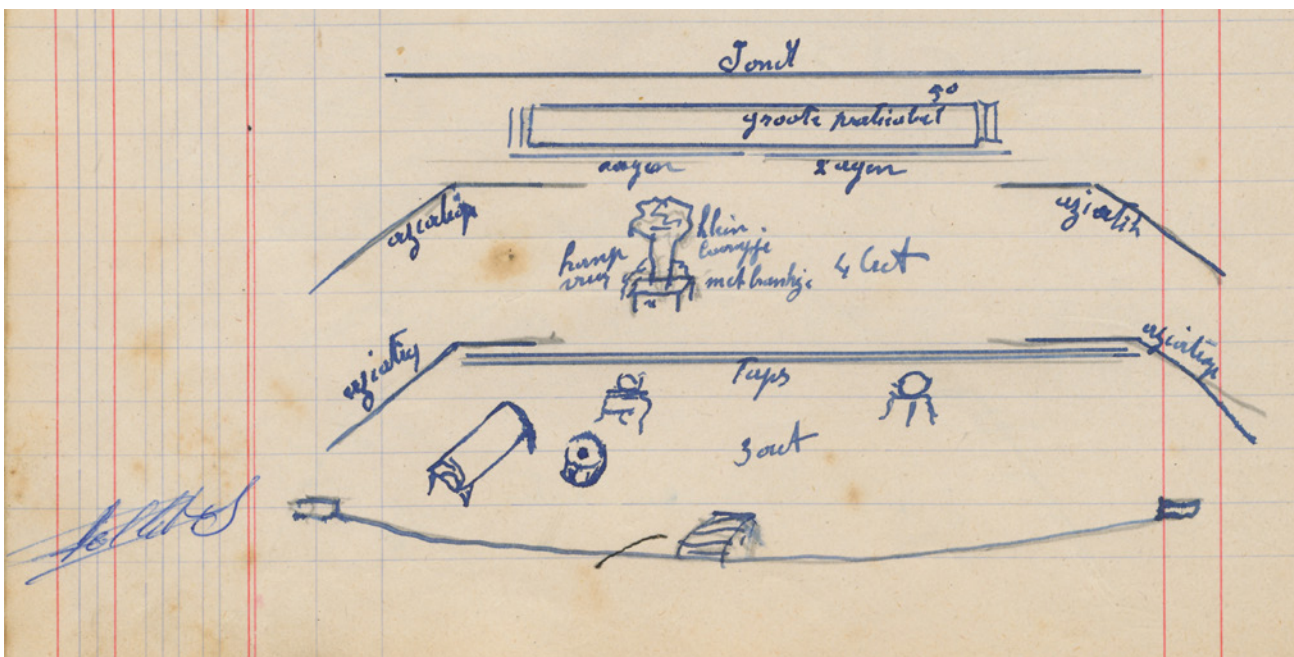
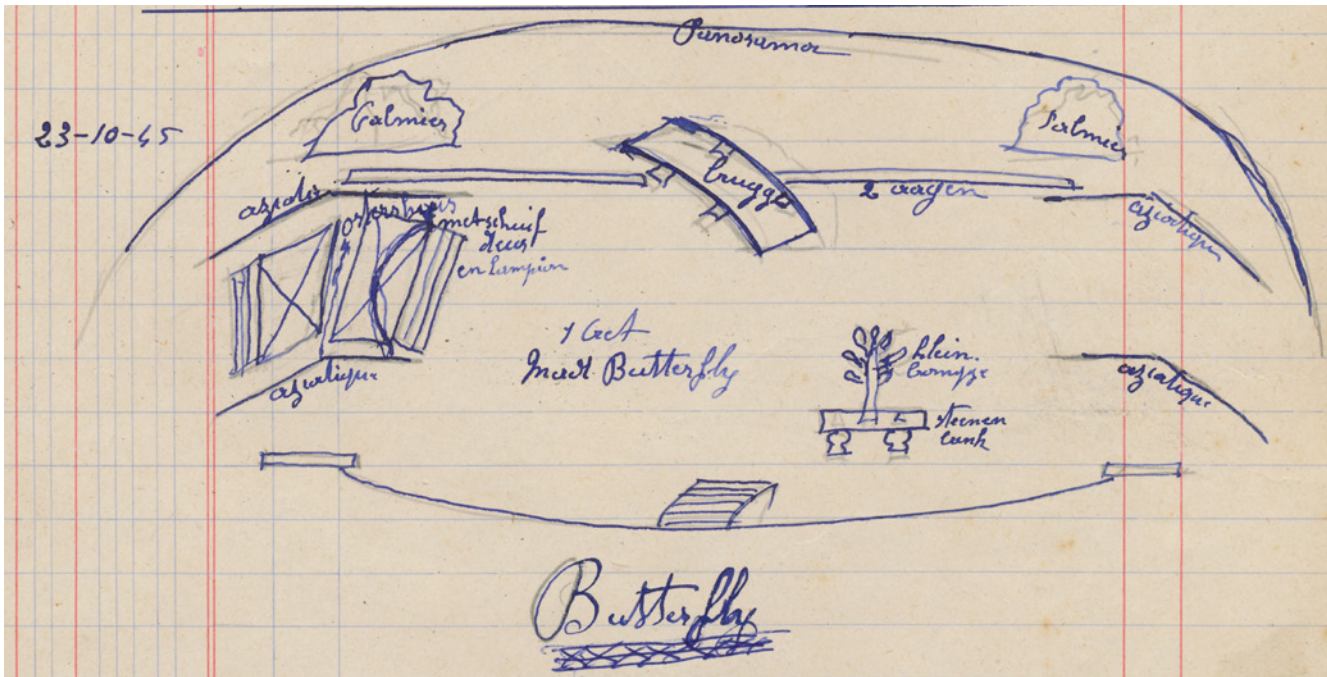


Figure 6. Floorplans by Sylvère Pollet for (above) *Madama Butterfly*, act one, and (below) *Les Pêcheurs de perles*, act three. Collection of Schouwburg Kortrijk.

Abb 6. Grundrisse von Sylvère Pollet für (oben) *Madama Butterfly*, erster Akt, und (unten) *Les Pêcheurs de perles*, dritter Akt. Sammlung der Schouwburg Kortrijk.

entwickelte sich organisch, nachdem Bruno Forment das Bühnenbild auf der Grundlage von Originalfotografien und Grundrissen, die nicht in Kortrijk, sondern im Antwerpener Stadtarchiv (FelixArchief) aufbewahrt wurden, wiederentdeckt und rekonstruiert hatte. Die Fotos der so entstandenen Einrichtung (Abb. 2) fanden weite Verbreitung und lenkten die Aufmerksamkeit auf dieses besonders seltene Erbe.¹⁷ Nach positiven Empfehlungen von Experten unterzeichnete der flämische Minister für Kulturerbe, Sven Gatz, im Jahr 2017 einen Ministerialerlass, der Dubosqs „Forêt asiatique“ und vier weitere Ensembles (insgesamt acht Bühnenbilder) als *Topstukken* (Meisterwerke) anerkannte. Das Dekret, in dem der „Forêt asiatique“ ausführlich beschrieben wird, bestätigt die exquisiten Qualitäten des Ensembles und argumentiert, dass

*Waldbühnenbilder gehören zu den komplexesten Bühnenbildern: Schließlich ist die Natur im Vergleich zur Architektur viel schwieriger in zweidimensionalen Flächen zu erfassen. Folglich waren viele Walddekorationen von geringer Qualität. Der „Forêt asiatique“ ist jedoch ein klarer Beweis für Dubosqs Meisterschaft. Aus seiner Erfahrung schöpfend, verbindet Dubosq technische Komplexität mit einem auffälligen, aber wirkungsvollen Einsatz von Farbe. Die raffinierte Bemalung der Leinwände und die sehr detaillierte Ausarbeitung des Blattwerks und der Äste schaffen eine märchenhafte Illusion.*¹⁸

17 Die flämische Wiederbelebung historischer Theaterkulissen wird in Ian Mundell, „Finding a New Role for Flanders' Historic Theatre Scenery“, *The Low Countries*, 30. Juni 2021: <https://tinyurl.com/3vz3hfm8> (letzter Zugriff am 10. August 2024), erörtert. Sie wurde durch eine Reihe von Veröffentlichungen von Bruno Forment ausgelöst: „De historische repertoiredecors in de Kortrijkse Stadsschouwburg (1914-20)“, *Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk. Handelingen* 74 (2009), 47-104; „In kleur en op ware grootte: de operadecors van Albert Dubosq“, in *Opera: achter de schermen van de emotie*, ed. Francis Maes und Piet De Volder (Leuven: LannooCampus, 2011), 228-249; „Sous le dôme épais où le blanc jasmin à la rose s'assemble: Revisiting the Floral Scenery of Albert Dubosq (1863-1940)“, Vortrag bei der internationalen Konferenz *The World of Baroque Theatre*, Český Krumlov, 2011; „Jumbo-Sized Artifacts of Operatic Practice: The Opportunities and Challenges of Historical Stage Sets“, *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 38/1-2 (2013), 115-125; und vor allem seine Monografien *Zwanenzang van een illusie: de historische toneeldecors van de Schouwburg Kortrijk* (Kortrijk: Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring Kortrijk, 2016) und *Droomlanders: tovenaars van het geschilderde toneeldecor* (Antwerpen: Davidsfonds / CEMPER, 2021).

18 <https://topstukken.vlaanderen.be/topstukken/topstuk?id=626> (last accessed 10 August 2024): „Bosdecors behoren tot [de] meeste complexe decors: in vergelijking met architectuur is natuur immers veel moeilijker in tweedimensionale vlakken te vatten. Veel bosdecors waren dan ook van lage kwaliteit. Het 'Forêt asiatique' is echter een duidelijke proeve van Dubosqs meesterschap. Vanuit zijn ervaring combineert Dubosq technische complexiteit aan een opvallend maar effectief kleurgebruik. De verfijnde beschildering van de doeken en de zeer gedetailleerde uitwerking van het gebladerte en de takken zorgen voor een feeëriek illusie. Dit decor is niet alleen een hoogtepunt binnen Dubosqs oeuvre, het is binnen de wereldwijd overgeleverde historische decors een bijzonder ensemble.“

Bruno Forment had rediscovered and reconstructed the set on the basis of original photographs and floorplans preserved, not in Kortrijk, but in the City Archives (FelixArchief) of Antwerp. Photographs of the resulting setup (Figure 2) began to circulate widely, drawing attention to this particularly rare heritage.¹⁷ Following positive recommendations by experts, Flemish Minister of Cultural Heritage Sven Gatz in 2017 signed a ministerial decree that recognized Dubosq's "Forêt asiatique" and four additional ensembles (eight sets in all) as 'Top Heritage' (*Topstukken*). The decree detailing the "Forêt asiatique" confirms the set's exquisite qualities, arguing that

*Forest stage sets are among most complex decors: after all, compared to architecture, nature is much more difficult to capture in two-dimensional planes. Consequently, many forest decors were of low quality. The "Forêt asiatique," however, is a clear demonstration of Dubosq's mastery. Drawing from his experience, Dubosq combines technical complexity with a striking but effective use of color. The sophisticated painting of the canvases and the highly detailed elaboration of the foliage and branches create a fairy-like illusion.*¹⁸

17 The Flemish revival of historic theater scenery is discussed in Ian Mundell, 'Finding a New Role for Flanders' Historic Theatre Scenery', *The Low Countries*, 30 June 2021: <https://tinyurl.com/3vz3hfm8> (last accessed 10 August 2024). It was ignited by a series of publications by Bruno Forment: 'De historische repertoiredecors in de Kortrijkse Stadsschouwburg (1914-20)', *Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk. Handelingen* 74 (2009), 47-104; 'In kleur en op ware grootte: de operadecors van Albert Dubosq', in *Opera: achter de schermen van de emotie*, ed. Francis Maes and Piet De Volder (Leuven: LannooCampus, 2011), 228-249; "Sous le dôme épais où le blanc jasmin à la rose s'assemble": Revisiting the Floral Scenery of Albert Dubosq (1863-1940)", paper read at the international conference *The World of Baroque Theatre*, Český Krumlov, 2011; 'Jumbo-Sized Artifacts of Operatic Practice: The Opportunities and Challenges of Historical Stage Sets', *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 38/1-2 (2013), 115-125; and above all his monographs *Zwanenzang van een illusie: de historische toneeldecors van de Schouwburg Kortrijk* (Kortrijk: Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring Kortrijk, 2016) and *Droomlanders: tovenaars van het geschilderde toneeldecor* (Antwerp: Davidsfonds / CEMPER,

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

A Second Life

Whether the acceptance of Dubosq's scenery as protected heritage is a blessing or a curse remains to be seen. One undeniable truth, however, is that the "Forêt asiatique" and other historical sets were once crafted to be displayed on the stage, in perfect harmony with actors, lighting, and—of course—a live audience. These mammoth 'works of art' were to be reused over and over again, for years on end, extending their legacy as exemplars of sustainable practice despite the theaters of that era focusing more on economic rather than ecological considerations.

If the original materials are no longer fit for use, due to their exceptional rarity and fragility, there exists no better option than to create faithful reproductions. A well-known example of this approach is evident at the Drottningholm Castle Theater (Slottsteater). The late eighteenth-century sets gracing its stage and machinery from the 1760s are in fact replicas of historic flats and drops, and not the originals. The copying of the scenery was completely done by hand by the painters of the workshop of the Swedish National Opera, shortly after the sets were discovered, around 1922-23. The original sets of Drottningholm, by contrast, are preserved at a secret location, inaccessible to the public.

However, a growing number of contemporary artists are charmed by the artistry and beauty of these painted sets, and some hope to incorporate them into new creations that do not necessarily aim to reconstruct a theatrical past. In the Summer of 2021, German-Belgian artist Sarah Westphal deployed the flats and overhangs of the "Forêt asiatique" in her *Forêt océanique*, a mixed-media installation for the arts festival Paradise in Kortrijk. In the Spring of 2022, set designer Jozef Wouters (Decoratelier) and choreographer Amanda Piña (Nadaproductions) expressed their interest in reusing Dubosq's set for, respectively, a new installment in Wouters' ongoing *Infini* series of scenographic installations and as the setting of Piña's dance production

Ein zweites Leben

Ob die Anerkennung von Dubosqs Bühnenbildern als geschütztes Erbe ein Segen oder ein Fluch ist, bleibt abzuwarten. Eine unbestreitbare Wahrheit ist jedoch, dass der „Forêt asiatique“ und andere historische Bühnenbilder einst geschaffen wurden, um auf der Bühne in perfekter Harmonie mit den Schauspielern, der Beleuchtung und – natürlich – dem Publikum gezeigt zu werden. Diese gigantischen „Kunstwerke“ wurden jahrelang immer wieder verwendet, um ihr Vermächtnis als Beispiele für nachhaltige Praktiken zu erweitern, obwohl die Theater jener Zeit mehr auf wirtschaftliche als auf ökologische Überlegungen ausgerichtet waren.

Wenn die Originalmaterialien aufgrund ihrer außergewöhnlichen Seltenheit und Zerbrechlichkeit nicht mehr verwendet werden können, gibt es keine bessere Möglichkeit als die Herstellung originalgetreuer Reproduktionen. Ein bekanntes Beispiel für diesen Ansatz ist das Schlosstheater Drottningholm (Slottsteater). Die Bühnenbilder aus dem späten 18. Jahrhundert und die Maschinerie aus den 1760er Jahren sind keine Originale, sondern Repliken historischer Kulissen, Soffitten und Prospekte. Das Kopieren der Dekorationsteile wurde von den Malern der Werkstatt der Schwedischen Nationaloper kurz nach der Entdeckung der Kulissen, also um 1922-23, vollständig von Hand ausgeführt. Die Originalkulissen von Drottningholm hingegen werden an einem geheimen Ort aufbewahrt, der für die Öffentlichkeit nicht zugänglich ist.

Eine wachsende Zahl zeitgenössischer Künstler ist jedoch durch die Kunstfertigkeit und Schönheit dieser bemalten Kulissen fasziniert, und einige hoffen, sie in neue Kreationen einfließen zu lassen, die nicht unbedingt darauf abzielen, eine theatralische Vergangenheit zu rekonstruieren. Im Sommer 2021 setzt die deutsch-belgische Künstlerin Sarah Westphal die Kulissen und Soffitten des „Forêt asiatique“ in ihrem *Forêt océanique* ein, einer Mixed-Media-Installation für das Kunstfestival Paradise in Kortrijk. Im Frühjahr 2022 bekundeten der Bühnenbildner Jozef Wouters (Decoratelier) und die Choreografin Amanda Piña (Nadaproductions) ihr Interesse an der Wiederverwendung von Dubosqs Bühnenbild für eine neue Folge von Wouters' laufender *Infini*-Reihe szenografischer Installationen bzw. als Kulisse für Piñas Tanzproduktion *Exótica: Endangered Human Movements*

Vol. 2.¹⁹

Da es sich bei *Infini* und *Exótica* um internationale Tourneeproduktionen handelt, war es offensichtlich, dass keines von Dubosqs alten Materialien verwendet werden konnte. Abgesehen von dem erheblichen Stress, der mit der Einhaltung der Bedingungen der flämischen „Meisterwerk-Verordnung“ (Topstukkendecreet) verbunden ist,²⁰ hätte der Transport von bemaltem Leinen und Holzrahmen aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert unweigerlich verschiedene Formen von irreversiblen Schäden verursacht. Die Anfertigung einer Kopie erwies sich daher als die einzig praktikable Lösung für die Integration des „Forêt asiatique“ in Wouters' *Infini* und Piñas *Exótica*. Dieser Ansatz bot den zusätzlichen Vorteil, dass das Set für den Verleih und andere Produktionen zur Verfügung stand und somit das Erbe von Dubosq einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden konnte.

Bei der Gründung dieses Unternehmens Anfang 2022 stellten sich mehrere Herausforderungen. Die Premiere von Wouters' *Infini* 1-18 war für den 3. Juli 2022 angesetzt, so dass dem Team weniger als drei Monate für die Fertigstellung des Projekts zur Verfügung standen. Die Suche nach qualifizierten Bühnenmalern, die das Bühnenbild auf demselben künstlerischen Niveau nachbauen könnten, erwies sich als schwierige Aufgabe, und der Nachbau wäre zu zeitaufwändig gewesen. Außerdem war die Option einer handgemalten Kopie aus Kostengründen nicht realisierbar.

Das belgische Unternehmen ShowTex konnte auf der Grundlage seiner früheren Erfahrungen mit der Vervielfältigung großer Flächen durch Textildruck eine Lösung anbieten. Im Theater De Roma in Antwerpen hatte ShowTex die Möglichkeiten des Großflächendrucks demonstriert, als bestimmte dekorierte Wände des Theaters aus akustischen Gründen mit schallabsorbierendem Material

¹⁹ Wouters' *Infini*-Serie wurde ursprünglich für das Kunstenfestivaldesarts in Brüssel 2016 konzipiert; die Version mit dem „Forêt asiatique“ wurde während der Wiener Festwochen 2022 im Volkstheater Wien uraufgeführt, danach wurde die Produktion in Viernulvier (Vooruit) in Gent gezeigt. *Exótica* von Piña wurde während des Kunstenfestivaldesarts 2023 im Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert in Brüssel uraufgeführt (übrigens eine Spielstätte, für die Albert Dubosq zahlreiche Dekorationen schuf). Danach wurde die Produktion in der Amsterdamer Stadsschouwburg (Holland Festival), PACT Zollverein in Essen (Ruhrtiennale), La Batie in Genf (Festival de Genève), Tanzquartier Wien, CC De Schakel in Waregem und DDD in Porto (Festival Dias da Dança) aufgeführt.

²⁰ <https://tinyurl.com/4xbzbryh> (letzter Zugriff am 10. August 2024).

Exótica: Endangered Human Movements Vol. 2.¹⁹

Given that *Infini* and *Exótica* are international touring productions, it was evident that none of Dubosq's vintage materials could be used. Apart from the substantial stress associated with complying with the conditions set forth by the Flemish 'Top Heritage Decree',²⁰ transporting painted linen and timber frames from the early twentieth century would inevitably have caused various forms of irreversible damage. Creating a copy, therefore, emerged as the only feasible solution for integrating the "Forêt asiatique" into Wouters' *Infini* and Piña's *Exótica*. This approach offered the added advantage of ensuring the set's availability for potential use in rentals and other productions, thus extending the reach of Dubosq's legacy to a broader audience.

Several challenges presented themselves in setting up this venture in early 2022. The opening night for Wouters' *Infini* 1-18 was set for 3 July 2022, leaving the team with fewer than three months to complete the project. Finding skilled set painters who could replicate the set at the same artistic level proved to be a daunting task, and the replication process would have been too time-consuming. Furthermore, budget constraints made the option of a hand-painted copy unfeasible.

The Belgian company ShowTex could offer a solution on the basis of its prior experience in replicating large surfaces through textile printing. At De Roma theater in Antwerp, ShowTex had demonstrated the possibilities of large-scale printing when certain decorated walls of the theater needed to be covered with sound-absorbent material for acoustic reasons. Since De Roma is a listed building, it was essential to maintain the venue's original

¹⁹ Wouters' *Infini* series was originally conceived for the Kunstenfestivaldesarts, Brussels, 2016; the version containing the "Forêt asiatique" premiered during the 2022 Wiener Festwochen at the Volkstheater Wien, after which the production was shown at Viernulvier (Vooruit) in Ghent. Piña's *Exótica* was premiered during Kunstenfestivaldesarts, 2023, at the Théâtre Royal des Galeries Saint-Hubert in Brussels (incidentally a venue for which Albert Dubosq created numerous decorations), after which the production traveled to the Amsterdam Stadsschouwburg (Holland Festival), PACT Zollverein in Essen (Ruhrtiennale), La Batie in Geneva (Festival de Genève), Tanzquartier Wien, CC De Schakel in Waregem, and DDD in Porto (Festival Dias da Dança).

²⁰ <https://tinyurl.com/4xbzbryh> (last accessed 10 August 2024).

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

appearance and to come up with a potentially reversible solution. The selected method entailed the acquisition of high-resolution photographs of the original walls, subsequently replicated on extra-wide textiles at a 1:1 scale through printing. The acoustic properties of the textile carriers had to be thoroughly tested to ensure that the sound-absorbent material could function effectively behind the printed surface. Additionally, fire-retardant properties were taken into consideration to guarantee safety.

Numerous test prints were required to ensure that the replicas closely matched the original walls before the definitive printing was executed. The printed textile placed in front of the acoustic materials had to appear as though nothing had changed within the building (Figure 7). The resulting intervention—a change in the wall surfaces from hard plaster to soft fabric—was imperceptible to the audience. Is this not what theater is all about: creating an illusion?

It was decided to repeat the same process for Dubosq's "Forêt asiatique." Not all fifteen components of the set would be reprinted, however; due to budget constraints and time limitations the selection was narrowed down to the backdrop, two borders, and four standing wings. Given that no usable, high-resolution photos of the sets were available, ShowTex staff had to go and make source images on the spot. Schouwburg Kortrijk and their proficient technicians graciously accommodated an urgent request to host this operation, coordinating the installation of the backdrop and borders in the fly tower. They illuminated the scene with standard horizon lighting, thereby enabling our team to meticulously capture high-quality photographs of the drops, all within their authentic stage setting (Figure 8).

Since 2019, all flats of the 'Dubosq' collection in Kortrijk have been stored at Trezoor, a custom-built, climatized facility in nearby Heule. The same day all rolled canvases of the "Forêt asiatique" were photographed, the ShowTex

verkleidet werden mussten. Da das De Roma ein denkmalgeschütztes Gebäude ist, war es wichtig, das ursprüngliche Erscheinungsbild des Theaters zu erhalten und eine potenziell reversible Lösung zu finden. Die gewählte Methode bestand in der Beschaffung von hochauflösenden Fotos der Originalwände, die anschließend im Maßstab 1:1 durch Druck auf überbreite Textilien übertragen wurden. Die akustischen Eigenschaften der textilen Träger mussten gründlich getestet werden, um sicherzustellen, dass das schallabsorbierende Material hinter der bedruckten Oberfläche effektiv funktionieren kann. Außerdem wurden die feuerhemmenden Eigenschaften berücksichtigt, um die Sicherheit zu gewährleisten.

Zahlreiche Probedrucke waren erforderlich, um sicherzustellen, dass die Repliken den Originalwänden genau entsprachen, bevor der endgültige Druck ausgeführt wurde. Das bedruckte Textil, das vor den akustischen Materialien platziert wurde, musste so wirken, als hätte sich im Bühnenbild nichts verändert (Abbildung 7). Der daraus resultierende Eingriff - die Verwandlung der Wandoberflächen von starrem Holz in schlappes Leinen - war für das Publikum nicht wahrnehmbar. Ist es nicht genau das, was Theater ausmacht: eine Illusion zu erzeugen?

Es wurde beschlossen, das gleiche Verfahren für Dubosqs „Forêt asiatique“ zu wiederholen. Es sollten jedoch nicht alle fünfzehn Bestandteile des Sets nachgedruckt werden; aufgrund von Budget- und Zeitbeschränkungen beschränkte sich die Auswahl auf den Prospekt, zwei Soffitten und vier Kulissen. Da keine brauchbaren, hochauflösenden Fotos der Teile verfügbar waren, mussten die ShowTex-Mitarbeiter vor Ort Quellbilder anfertigen. Die Schouwburg Kortrijk und ihre kompetenten Techniker kamen der dringenden Bitte nach, diese Operation zu übernehmen, und koordinierten die Installation des Prospekts und der Soffitten im Turm. Sie beleuchteten die Szene mit einer Standard-Horizontbeleuchtung und ermöglichten es unserem Team, qualitativ hochwertige Aufnahmen der Tropfen in ihrem authentischen Bühnenbild zu machen (Abb. 8).

Seit 2019 werden alle Kulissen der „Dubosq“-Kollektion in Kortrijk in Trezoor gelagert, einer maßgeschneiderten, klimatisierten Einrichtung im nahegelegenen Ort Heule. Am selben Tag, an dem alle gerollten Leinwände des

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



Abb 7. Installation der gedruckten Wandrepliken in De Roma, Antwerpen, Sommer 2017. Foto: Koen Van Kerkhoven.

Figure 7. Installation of the printed wall replicas at De Roma, Antwerp, Summer of 2017. Photo: Koen Van Kerkhoven.

„Forêt asiatique“ fotografiert wurden, konnte die ShowTex-Crew diesen Ort besuchen, um die Situation der Kulissen zu beurteilen. Die Bedingungen in Trezoor stellten eine große Herausforderung dar. Zunächst einmal werden die Kulissen in Metallregalen in einem langen, schmalen Gang gelagert, der nicht genügend Platz bietet, um alle Kulissen in ausreichendem Abstand aufzustellen und zu fotografieren (Abb. 9). Außerdem wird dieser Lagerbereich von grünlichen Leuchtstoffröhren beleuchtet, deren Farbtemperatur sich von der warmen Bühnenbeleuchtung des Theaters unterscheidet, damals wie heute.

Das Team hatte einige Optionen zu erwägen. Eine davon war, die Kulissen zur Schouwburg zu transportieren und sie unter denselben Lichtbedingungen wie die Tropfen aufzustellen. Diese Methode war jedoch aufgrund der Größe und des Wertes der Stücke mit erheblichen Risiken und Kosten verbunden. Die Techniker der Schouwburg schlugen eine praktischere Lösung vor: Sie boten an, die Beleuchtung der Bühne in Trezoor nachzubilden und zusätzlich einen schwarzen

crew could visit this space to assess the situation of the flats. The conditions at Trezoor presented substantial challenges. First of all, the flats are stored in metal racks in a long, small corridor, which does not provide sufficient space to set up and photograph all flats at a sufficient distance (Figure 9). Additionally, this storage area is illuminated by fluorescent lights with a greenish hue, a color temperature quite different from that of the warm stage lights in the theater, now as then.

The team had some options to consider. One was to transport the flats to the Schouwburg and set them up under the same lighting conditions as the drops. This method, however, came with significant risks and costs, due to the size and value of the pieces. A more practical solution was proposed by the Schouwburg technicians, who offered to replicate the lighting setup of the stage at Trezoor, in addition to hanging up a black background and providing a lift from which photographs could

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



Figure 8. Photographing the backdrops at Schouwburg Kortrijk. Photo: Ivo Kersmaekers.

Abb 8. Fotografieren der Kulissen in der Schouwburg Kortrijk. Foto: Ivo Kersmaekers.

be taken. Since the flats were folded lengthwise, this procedure allowed the team to capture photographs in multiple steps: first capture one part, then move the flat to photograph the second part, and finally combine the two partial images digitally.

Meanwhile, the clock was ticking. There was no time left to photograph the flats, perform test prints, and recreate the lighting setup to compare the test prints with the originals. Using the big drops as comparison proved also impossible: they needed to be stored again in the under stage immediately after photographing them; reassembling and arranging these fragile materials for comparison with the prints proved impractical within the given schedule. The only option left was to take sample photos of the flats under the existing, fluorescent lighting.

Before proceeding with the printing, the fabrics for

Hintergrund aufzuhängen und einen Aufzug bereitzustellen, von dem aus Fotos gemacht werden konnten. Da die Kulissen der Länge nach gefaltet waren, konnte das Team die Fotos in mehreren Schritten aufnehmen: Zuerst wurde ein Teil fotografiert, dann wurde die Flat bewegt, um den zweiten Teil zu fotografieren, und schließlich wurden die beiden Teilbilder digital kombiniert.

Inzwischen tickte die Uhr. Es blieb keine Zeit mehr, um die Kulissen zu fotografieren, Testdrucke zu machen und die Beleuchtungseinrichtung wiederherzustellen, um die Testdrucke mit den Originalen zu vergleichen. Die großen Dekorationsteile als Vergleich zu verwenden, erwies sich ebenfalls als unmöglich: Sie mussten sofort nach dem Fotografieren wieder in der Unterbühne gelagert werden; das Zusammensetzen und Anordnen dieser zerbrechlichen Materialien für den Vergleich mit den Abzügen erwies sich innerhalb des vorgegebenen Zeitplans als unpraktisch. Die einzige Möglichkeit, die blieb, war die Aufnahme von Musterfotos der Kulissen unter der vorhandenen Leuchtstoffröhrenbeleuchtung. Bevor mit dem Druck begonnen werden konnte,

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

mussten die Stoffe für die Träger ausgewählt werden, um Tests durchführen zu können. Dubosq und seine Werkstatt malten alle Tropfen und Flächen auf ein etwas grobes Leinen mit einer ausgeprägten Textur, die jedoch durch die Farbschichten für das Publikum nicht wahrnehmbar ist. Nach der Prüfung verschiedener Optionen wurde die Auswahl auf zwei Materialien für den Druck eingegrenzt: Cyclo 300 CS, ein breit gewebtes Gewebe mit einem leinenähnlichen Aussehen, das aus schwer entflammarem Trevira CS hergestellt wird, und Universal 250, ein schwer entflammables Polyestergewebe mit einem etwas glatteren Aussehen. Man war sehr zuversichtlich, dass Cyclo 300 CS die besten Ergebnisse für die Reproduktion liefern würde, aber schließlich kam man zu einem anderen Ergebnis.



the carriers needed to be selected in order to conduct tests. Dubosq and his workshop painted all drops and flats on a somewhat coarse linen with a pronounced texture that is, however, rendered imperceptible to the audience by the paint layers. After considering various options, choices were narrowed down to two materials for the print: Cyclo 300 CS, a broad woven fabric with a similar appearance to linen, made from flame-retardant Trevira CS; and Universal 250, a flame-retardant polyester fabric with a slightly smoother appearance. There was a high degree of confidence that Cyclo 300 CS would yield the best results for the reproduction, but eventually a different conclusion would be reached.

Figure 9. Setting up a flat of the "Forêt asiatique" for photography at Trezoor. Photo: Ivo Kersmaekers.

Abb 9. Einrichten einer Kulisse des „Forêt asiatique“ für die Fotografie in Trezoor. Foto: Ivo Kersmaekers.

Die Vorbereitung der Dateien für den Druck erforderte sorgfältige Überlegungen, die auf früheren Erfahrungen beruhten. Ein wichtiger Faktor war, dass Ausdrücke oft etwas heller erscheinen als auf dem Computerbildschirm. Um dies zu berücksichtigen, beschloss das Team, Testdrucke mit drei verschiedenen Belichtungsstufen zu erstellen: die Originalbelichtung sowie 1,5 und 2 Blenden dunkler. Ein weiterer Faktor, den es zu berücksichtigen galt, war der mögliche Kontrastverlust beim Druckprozess. Diesem Problem wurde durch die Erstellung einer separaten Datei mit erhöhtem Kontrast in drei verschiedenen Stufen begegnet. Für die Testdrucke wählte das Team zwei separate 1-Quadratmeter-Stücke aus - eines mit dunkleren und gelben Farben und eines mit mehr Rosatönen und Grüntönen -, die als repräsentativ für das gesamte Ensemble der vier Kulissen angesehen wurden (Abb. 10). Mit vierundzwanzig Probeabzügen kehrte das Team zwei

Preparing the files for printing required careful consideration, drawing from previous experiences. One important factor was that prints often appear slightly lighter than they do on a computer screen. To account for this, the team decided to create test prints at three different exposure levels: the original, and 1.5 and 2 stops darker. Another factor to consider was the potential loss of contrast in the printing process. This issue was addressed by creating a separate file with enhanced contrast in three different stops. For the test prints, the team selected two separate one-square-meter pieces—one with darker and yellow colors, and one with more pinks and greens—which were deemed representative of the entire ensemble of four flats (Figure 10).

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

Armed with twenty-four test prints, the team returned to Trezoor two weeks later in order to continue the project (Figure 11). All promised arrangements were in place for photographing the flats at Trezoor. The only task remaining was to disable the motion sensors that would trigger the fluorescent lights to come on every time there was movement, ensuring that the photography process could proceed without interruptions.

Eager to see the test results, the team unpacked the test prints. However, it became evident right away that a valid comparison was not possible under the installed theatre lighting. All prints appeared to have a greenish hue, which meant that a sensible choice could only be made after photographing the flats and the return of the fluorescent lighting. After careful consideration, one of the twelve options printed on Universal 250—rather

Wochen später nach Trezoor zurück, um das Projekt fortzusetzen (Abb. 11). Alle versprochenen Vorkehrungen für das Fotografieren der Kulissen in Trezoor waren getroffen worden. Die einzige Aufgabe, die noch zu erledigen war, bestand darin, die Bewegungssensoren zu deaktivieren, die die Leuchtstoffröhren bei jeder Bewegung einschalten würden, um sicherzustellen, dass der Fotoprozess ohne Unterbrechungen fortgesetzt werden konnte.

Gespannt auf die Testergebnisse packte das Team die Testdrucke aus. Es wurde jedoch sofort klar, dass ein gültiger Vergleich unter der installierten Theaterbeleuchtung nicht möglich war. Alle Drucke schienen einen grünlichen Farbton zu haben, so dass eine sinnvolle Auswahl erst nach dem Fotografieren der Kulissen und der Rückkehr der Leuchtstoffröhrenbeleuchtung getroffen werden konnte. Nach



Figure 10. Comparing the test prints. Photo: Ivo Kersmaekers.

Abb 10. Vergleich der Testdrucke. Foto: Ivo Kersmaekers.

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

sorgfältiger Abwägung erwies sich eine der zwölf Optionen, die auf Universal 250 statt auf Cyclo 300 CS gedruckt wurden, als die beste Übereinstimmung mit dem Original, da sie die gemalten Farben besser wiedergab. Mögliche Bedenken wegen der fehlenden Textur waren aus zwei Metern Entfernung nicht zu erkennen. Die Illusion war vollkommen.

than Cyclo 300 CS—emerged as the closest match to the original, on account of its more trueful representation of the painted colors. Any potential concerns regarding the lack of texture were not discernible from a two-meter distance. The illusion was complete.

Abb 11. Fotografieren der Kulissen in Tresor.
Foto: Ivo Kersmaekers.

Figure 11. Photographing the flats at Trezor.
Photo: Ivo Kersmaekers.

Während die Methode zur Erstellung von Druckdateien zur Erzielung von Originaltreue festgelegt wurde, musste eine Bildbearbeitung vorgenommen werden, um die einzelnen Fotos zu einer Druckdatei für jede Kulisse zusammenzufügen. Außerdem ergab sich ein künstlerisch-historisches Dilemma. Die Originalmaterialien des „Forêt asiatique“ haben im Laufe der Jahre viele Schäden erlitten. Die bemalten Oberflächen weisen Kratzspuren und andere Abnutzungserscheinungen auf, die von regelmäßigem Gebrauch und Lagerung zeugen, während die Soffitten erhebliche Wasserschäden und den Verlust der Malschicht aufweisen, so dass einige Stellen fast weiß sind (Abb. 13, nächste Seite). Für Albert Dubosq und die zeitgenössischen Bühnenbildner wäre die Entscheidung klar

While the method of generating print files to achieve fidelity with the original was established, some image processing had to be done in order to join the separate photos into one print file for each flat. Apart from that, an artistic-historical dilemma arose. The original materials of the “Forêt asiatique” have suffered a lot of damage over the years. The flats have scratch marks and other signs of deterioration, testifying to regular use and storage, while the drops exhibited considerable water damage and loss of the painter layer, to the point that some sections are virtually whited out (Figure 13, next page). For Albert Dubosq and contemporary stage designers the choice would have been clear: they preferred mint scenery over



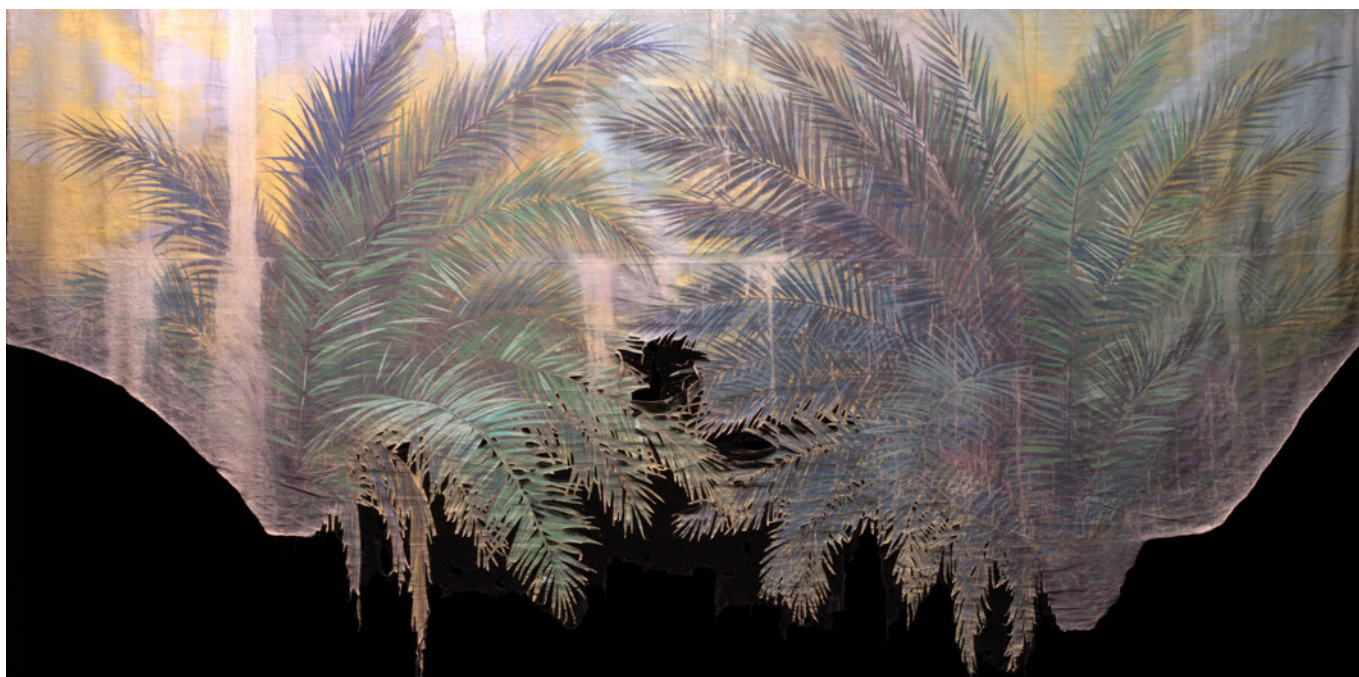
Abb 12. Die Entscheidung für die richtige Kombination von Stoff und Druckdatei.
Foto: Ivo Kersmaekers.

Figure 12. Deciding on the right fabric/print file combination.
Photo: Ivo Kersmaekers.

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



'vintage'-looking materials.²¹ To what extent should this approach be emulated in the twenty-first century? Here, the challenge arose when confronted with the task of recreating missing elements without a clear reference of the set's original appearance under identical lighting conditions. The delicate balance between restoration and preservation loomed large. How far could one potentially deviate from Dubosq's original intentions while attempting to fill in the gaps? Close collaboration between the photographer and Photoshop restorer, Charlotte Van Kerkhoven, and ourselves led to a pragmatic compromise that honored the artist's vision while respecting the heritage value of the originals (Figure 13, right).

Before proceeding with the printing, close coordination with both the ShowTex workshop and Jozef Wouters' workshop was essential. The method of creating drops has retained its principles over the last century. Most notably, the supporting netting, responsible for keeping cut-outs in place within larger sections, has remained largely unchanged in appearance. By contrast, advancements have been made in terms of flame-retardant materials for such nets (Figure 14). Secondly, rather than replicating the original frames, a deliberate decision was made to redesign them

²¹ Cleaning, retouching, repainting, or replacing older canvases was a standard (and lucrative) assignment of decorators in Dubosq's time.

gewesen: Sie zogen neuwertige Kulissen den „altmodisch“ aussehenden Materialien vor.²¹ Inwieweit sollte dieser Ansatz im einundzwanzigsten Jahrhundert nachgeahmt werden? Die Herausforderung bestand darin, fehlende Elemente zu rekonstruieren, ohne eine klare Referenz für das ursprüngliche Aussehen des Bühnenbilds unter identischen Lichtverhältnissen zu haben. Das heikle Gleichgewicht zwischen Restaurierung und Konservierung drohte zu zerreißen. Wie weit konnte man von Dubosq's ursprünglichen Absichten abweichen, während man versuchte, die Lücken zu schließen? Die enge Zusammenarbeit zwischen der Fotografin und der Photoshop-Restauratorin Charlotte Van Kerkhoven und uns führte zu einem pragmatischen Kompromiss, der die Vision des Künstlers ehrte und gleichzeitig den historischen Wert der Originale respektierte (Abb. 13, rechts).

Bevor mit dem Druck begonnen werden konnte, war eine enge Abstimmung mit der ShowTex-Werkstatt und der Werkstatt von Jozef Wouters erforderlich. Die Methode zur Herstellung der Tropfen hat ihre Grundsätze im letzten Jahrhundert beibehalten. Vor allem das stützende Netz, das die Ausschnitte innerhalb größerer Abschnitte an ihrem Platz hält, ist in seinem Aussehen weitgehend unverändert geblieben. Im Gegensatz dazu wurden Fortschritte bei den flammenhemmenden Materialien für diese Netze gemacht (Abb. 14). Zweitens wurden die Originalrahmen

²¹ Das Reinigen, Retuschieren, Übermalen oder Ersetzen älterer Leinwände gehörte zu den üblichen (und lukrativen) Aufgaben der Dekorateurs zur Zeit Dubosq's.

DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

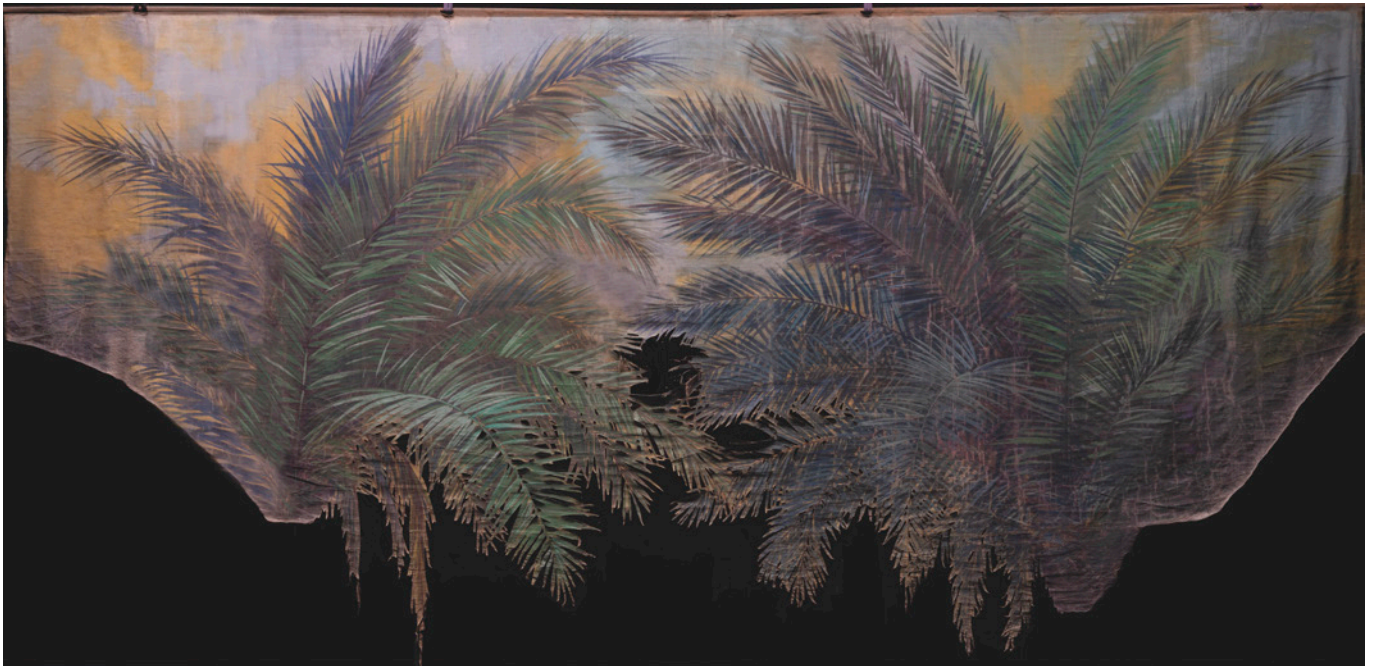


Abb 13: (links) Zweiter Randabfall vor der digitalen Restaurierung; (rechts) nach der Restaurierung. Fotos: Charlotte Van Kerkhoven.

Figure 13: (left) Second border drop before digital restoration; (right) after restoration. Photos: Charlotte Van Kerkhoven.

nicht nachgebaut, sondern bewusst so umgestaltet, dass sie für Tourneezwecke leicht in kleinere Teile zerlegt werden können. Drittens sind bei der originalen „Forêt asiatique“ die Leinwände an der Vorderseite des Rahmens angenagelt. Diese Methode zu reproduzieren, erwies sich als undurchführbar; stattdessen entschieden wir uns dafür, die Drucke leicht zu vergrößern und sie rundherum mit Klettverschlüssen zu befestigen, was die Anbringung auf der Rückseite der Rahmen erleichtert (Abbildung 15). Um eine nahtlose Integration zu gewährleisten, wurden zuerst die Drucke hergestellt und dann die Holzrahmen nach Maß gefertigt.

Es wurde ein Testaufbau in einem Theater durchgeführt, um die Ausrichtung aller Komponenten zu überprüfen und, was noch wichtiger ist, um die getreue Nachbildung der Illusion von Tiefe und Zusammenhalt, die dem „Forêt Asiatique“ innewohnt, zu bestätigen (Abb. 16). Wir haben eine Illusion kopiert.

for easy disassembly into smaller components for touring purposes. Thirdly, the original “Forêt asiatique” has canvases nailed to the front side of the frame. Replicating this method proved unfeasible; instead, we opted to enlarge the prints slightly and secure them with hook-and-loop fastener all around, thus facilitating attachment to the back of the frames (Figure 15). To ensure a seamless integration, the prints were produced first, after which the wooden frames were made to measure.

A test setup in a theater was carried out to check the alignment of all components and, more significantly, to validate the faithful recreation of the illusion of depth and cohesion inherent in the “Forêt Asiatique” (Figure 16). We did copy an illusion.

THE ILLUSION OF AN ILLUSION

RECREATING A HISTORIC SET OF THE SCHOUWBURG KORTRIJK

by Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE



DIE ILLUSION EINER ILLUSION

FAKSIMILE EINES HISTORISCHEN BÜHNENBILDES AUS DEM THEATER KORTRIJK
von Ivo Kersmaekers & Bruno Forment, BE

Wir hoffen, dass diese Methode der Nachbildung auf weitere historische Bühnenbilder angewendet wird. Dieser Ansatz könnte dazu beitragen, diese großartigen Kunstwerke aus der Dunkelheit der Lagerhäuser herauszuholen und sie wieder auf die beleuchtete Bühne zu bringen. Die Verwendung von gedruckten Repliken ermöglicht nicht nur eine neue Wertschätzung durch das Publikum, sondern mindert auch das Risiko, dass dieses unersetzliche Erbe irreparablen Schaden nimmt. Auf diese Weise bleiben die szenischen Schätze für kommende Generationen erhalten.

Abb 14. (links oben) Ausschneiden der Silhouetten einer Kulisse.
Foto: Ivo Kersmaekers.

Abb 15. (links unten) Einpassen der Leinwände in die Rahmen.
Foto: Ivo Kersmaekers.

We hope this method of replication will be used on more historical sets. This approach could potentially help to bring out these magnificent pieces of art out of the obscurity of warehouses and reintroduce them to the illuminated stage. Using printed replicas not only allows for their reappraisal by audiences, but also mitigates the risk of causing irreparable damage to this irreplaceable heritage. It makes scenic treasures endure for generations to come.

Figure 14. (left above) Cutting out the silhouettes of a flat.
Photo: Ivo Kersmaekers.

Figure 15. (left below) Fitting the canvases to the frames.
Photo: Ivo Kersmaekers.

Figure 16. Test setup of the "Forêt asiatique" at the Kaaaitheater in Brussels. Photo: Ivo Kersmaekers.

Abb 16. Testaufbau des „Forêt asiatique“ im Kaaaitheater in Brüssel.
Foto: Ivo Kersmaekers.



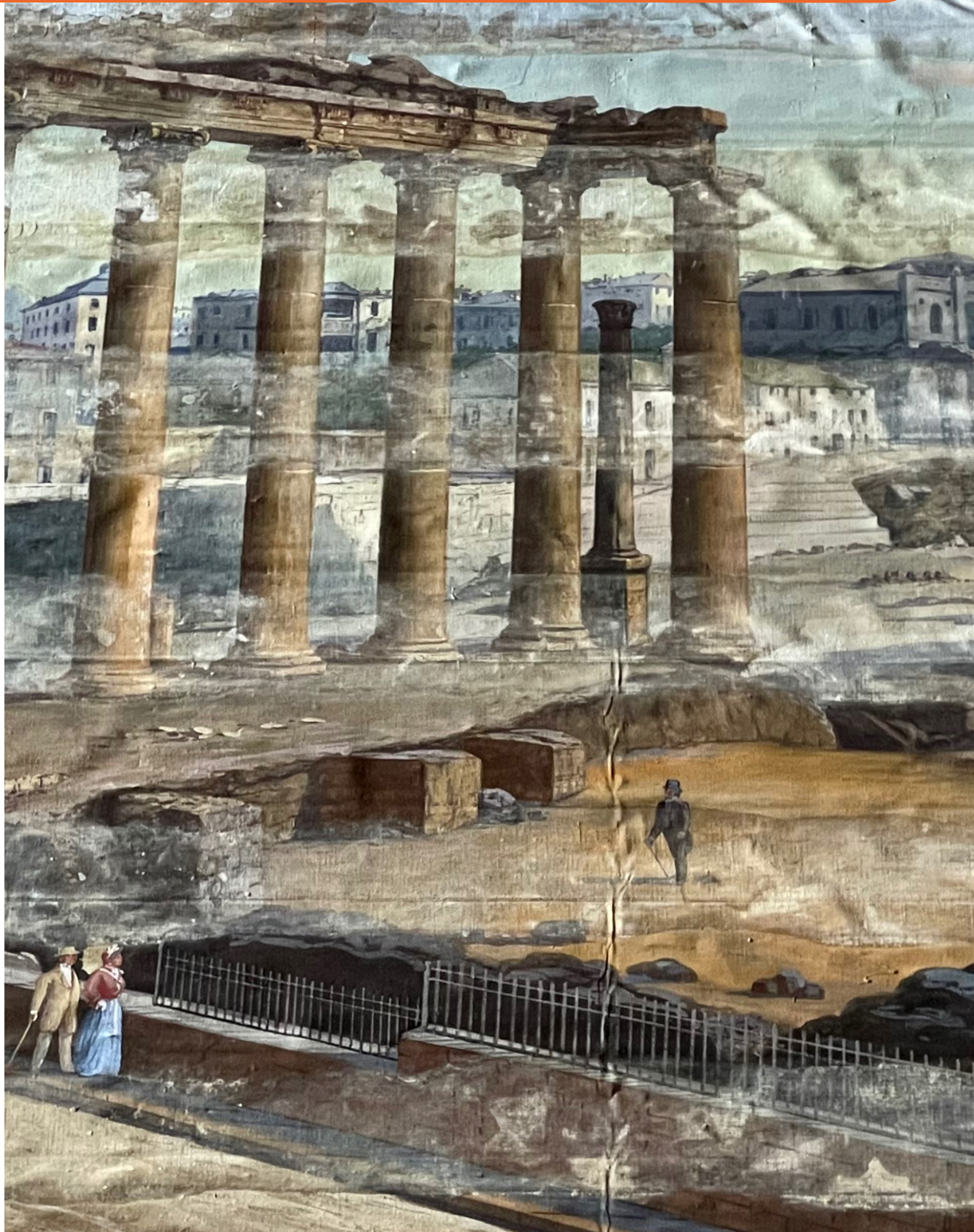
Ivo Kersmaekers studierte Theater- und Bühnentechnik und Bühnenmanagement in Brüssel und arbeitete 25 Jahre lang als technischer Leiter. Derzeit arbeitet er für ShowTex. Er ist Direktor von Visit Theatres und Vorstandsmitglied von STEPP sowie Mitglied des Technischen Komitees und der TimeLine-Arbeitsgruppe der OISTAT.

Ivo Kersmaekers studied TheaterTechnology and StageManagement in Brussels and worked for 25 years als technical director. Currently he's working for ShowTex. He is director of Visit Theatres and member of the board at STEPP as well as member of the Technical Commission and TimeLine Working Group of OISTAT.

Bruno Forment ist wissenschaftliche Leiter des Forschungsclusters 'Resounding Libraries' am Orpheus Instituut in Gent. Er wurde mehrfach ausgezeichnet und ist Autor und Herausgeber von fünf Büchern und Dutzenden von Aufsätzen über Oper, Aufführungspraxis und Szenografie.

Bruno Forment is the Principal Investigator of the 'Resounding Libraries' research cluster at Orpheus Instituut in Ghent. The recipient of multiple awards, he is the author and editor of five books and dozens of essays on opera, performance practice and scenography.

Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA



A FORUM FOR PROGRESS

EIN FORUM FÜR FORTSCHRITT



A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

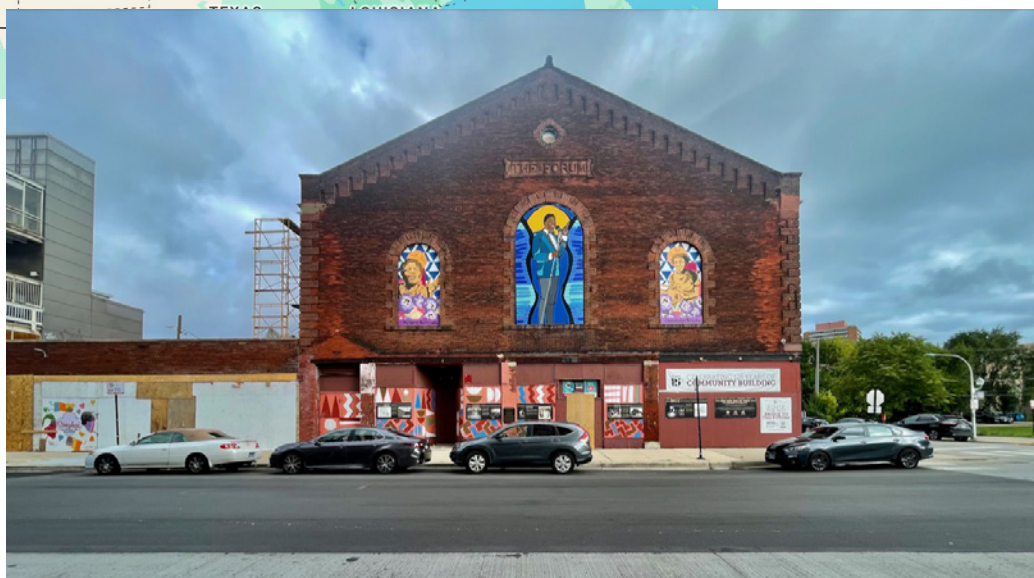
Thousands of historic stage settings remain in American theaters, many hidden in long-forgotten and deteriorating buildings. Of this number, one drop curtain found recently in Chicago, Illinois, provides a window into the struggle for racial equality in the United States. Nineteenth-century stages were constructed across the country in buildings that ranged from small lecture halls to massive metropolitan opera houses. Typically, each theatrical venue included a drop curtain, with many depicting significant events or places. Audiences delighted in painted spectacle for the stage, expecting artistic works that resonated with their communities and histories. Those who purchased scenery for stages, did so with their audience in mind, selecting subject matter with care. In 1897, a scenery collection was purchased for a newly constructed building located on the south-side of Chicago, named "The Forum." The structure was designed to include a lecture and amusement hall, intended for community gatherings and local talent. The subject of Forum Hall's drop curtain featured a diverse group of visitors examining the ruins of the Roman Forum.

In amerikanischen Theatern sind noch Tausende von historischen Bühnenbildern vorhanden, viele davon versteckt in längst vergessenen und verfallenden Gebäuden. Ein Schmuckvorhang, der vor kurzem in Chicago, Illinois, gefunden wurde, gibt einen Einblick in den Kampf um die Rassengleichheit in den Vereinigten Staaten. Im 19. Jahrhundert wurden im ganzen Land Bühnen in Gebäuden errichtet, die von kleinen Hörsälen bis hin zu großen Opernhäusern reichten. In der Regel verfügte jede Bühne über einen Vorhang, wobei viele davon bedeutende Ereignisse oder Orte darstellten. Das Publikum freute sich über gemalte Bühnenspektakel und erwartete künstlerische Werke, die einen Bezug zu seiner Gemeinde und seiner Geschichte hatten. Diejenigen, die Bühnenbilder kauften, taten dies mit Blick auf ihr Publikum und wählten die Themen mit Sorgfalt aus. Im Jahr 1897 wurde eine Bühnenbildersammlung für ein neu errichtetes Gebäude im Süden Chicagos mit dem Namen "The Forum" gekauft. Das Gebäude war als Vortrags- und Vergnügungshalle konzipiert, die für Versammlungen der Gemeinde und lokale Talente gedacht war. Das Thema des Schmuckvorhangs in der Forum Hall war eine Gruppe von Besuchern, die die Ruinen des Forum Romanum besichtigen.



1. Location of The Forum in Chicago, Illinois, U.S.A.

2. Exterior of The Forum on 28 September 2023.





3. Detail aus dem Schmuckvorhang von Sosman & Landis für die Forum Hall, 1897.

3. Detail from Sosman & Landis drop curtain for Forum Hall, 1897.

Der Vorhang und die Kulissensammlung wurden vom Sosman & Landis Scenic Scene Painting Studio in Chicago hergestellt. Bis 1897 hatte die Firma Kulissen für mehr als 4.000 Bühnen im ganzen Land geliefert. Teile der ursprünglichen Sammlung von Forum Hall wurden kürzlich auf dem Dachboden des Gebäudes entdeckt. Sie waren jahrzehntelang unter Schichten von Staub und Schutt verborgen. Der Bauunternehmer Michael Beavers entdeckte die Stoffrollen bei den Vorbereitungen für ein neues Dach. Es liegt in der Natur der Sache, dass Bühnenbilder vergänglich sind; sie waren und sind auch heute noch zeitlich begrenzt und nur selten für eine lange Zeit gedacht. Allen Widrigkeiten zum Trotz haben drei Rollen und vier bemalte Soffitten 127 Jahre lang überlebt. Diese zerfledderten Bühnenbilder voller Wasserflecken sind alles, was von einer viel größeren Sammlung von Bühnenbildern übrig geblieben ist, die an die Forum Hall geliefert wurde. Wie bei jeder erhaltenen Theatersammlung ist ihre Existenz den Generationen von Kulissenverwaltern zu verdanken. Als zum Beispiel die Kulissen nicht mehr gebraucht und von der Bühne entfernt wurden, traf

The drop curtain and stock scenery collection were produced by the Sosman & Landis Scenic Scene Painting Studio of Chicago. By 1897, the firm had delivered scenery to more than 4,000 stages across the country. Pieces from Forum Hall's original collection were recently discovered in the attic above Forum Hall. Concealed for decades under layers of dust and debris. Construction contractor, Michael Beavers, spotted the fabric rolls during preparations for a new roof. The very nature of stage scenery is ephemeral; it was, and continues to be, temporal; seldom intended to last for long. Against all odds, three roll drops and four painted borders have survived for 127 years. Tattered and water-stained, these scenic pieces are all that remain of a much larger stock scenery collection delivered to Forum Hall's stage.

As with any extant theatre collection, its existence is credited to generations of scenic stewards. For example, when the scenery was no longer used and removed from the stage, someone made the decision to salvage the scenes. This may have been the same steward who decided to store the scenery in the attic.

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

It is remarkable that any scenery from a discarded collection was retained, as it had outlived its original purpose. Although incomplete, Forum Hall's front drop curtain, landscape, street scene, and four painted borders survive. The original collection likely included a garden roll drop, woods roll drop, interior scene, and two framed tormentors, or possibly more. Sosman & Landis variety of compositions that included mountains, oceans, rustic interiors, ornate parlors, and palatial estates. In addition to hanging scenery, the Forum Hall likely purchased double-painted flats to create interior settings.

Although much of Forum Hall's scenery is severely damaged, there remain portions that still appear freshly painted, providing a glimpse into historic scene painting techniques. There is an economy of brush stroke and vibrancy of color characteristic of the time. Sosman & Landis' 1894 catalogue promised, *"Our Scenery will not fade as we use the highest grades of color, which, outside of large cities, it is impossible to procure. It will remain bright and attractive to the last."* Such is the case with Forum Hall's street scene. The colors depicting store awnings, residential windows, foliage, and streetlamps exhibit a vibrancy that is uncommon.

4.+5. Detail from Sosman & Landis street scene for Forum Hall.

4.+5. Detail aus der Straßenszene von Sosman & Landis für die Forum Hall.



jemand die Entscheidung, die Kulissen zu bergen.

Möglicherweise war es derselbe Verwalter, der beschloss, die Kulissen auf dem Dachboden zu lagern. Es ist bemerkenswert, dass überhaupt Kulissen aus einer ausrangierten Sammlung aufbewahrt wurden, da sie ihren ursprünglichen Zweck überlebt hatten.

Obwohl unvollständig, sind der Vorhang an der Vorderseite der Forum Hall, eine Landschaft, eine Straßenszene und vier gemalte Bordüren erhalten. Die ursprüngliche Sammlung umfasste wahrscheinlich einen Gartenrollvorhang, einen Waldrollvorhang, eine Innenszene und zwei gerahmte Proszeniumsblenden, möglicherweise aber auch mehr. Sosman & Landis haben eine Vielzahl von Kompositionen gemalt, darunter Berge, Ozeane, rustikale Innenräume, prunkvolle Salons und palastartige Anwesen. Zusätzlich zu den hängenden Szenenbildern kaufte die Forum Hall wahrscheinlich doppelt bemalte Flächen, um Innenräume zu gestalten.

Obwohl ein Großteil der Kulissen der Forum Hall stark beschädigt ist, gibt es noch Teile, die frisch gemalt zu sein scheinen und einen Einblick in historische Maltechniken geben. Die Sparsamkeit des Pinselstrichs und die Lebendigkeit der Farben sind charakteristisch für die damalige Zeit. Der Katalog von Sosman & Landis aus dem Jahr 1894 verspricht: *"Unsere Landschaften verblassen nicht, da wir die besten Farben verwenden, die außerhalb der großen Städte unmöglich zu beschaffen sind. Sie wird bis zum Schluss hell und attraktiv bleiben."* Dies ist der Fall bei der Straßenszene der Forum Hall. Die Farben, die die Markisen der Geschäfte, die Fenster der Wohnhäuser, das Laub und die Straßenlaternen darstellen, zeigen eine Lebendigkeit, die ungewöhnlich ist.



6.+7. Detail from Sosman & Landis street scene for Forum Hall.

6.+7. Detail aus der Straßenszene von Sosman & Landis für die Forum Hall.



Der bemalte Vorhang der Forum Hall wurde so gestaltet, dass er mit den passenden Ober- und Seitenteilen kombiniert werden konnte. Es sei darauf hingewiesen, dass in den Vereinigten Staaten die Terminologie für Bühnenbilder von Region zu Region variierte und sich im Laufe der Jahrzehnte veränderte. Als die Szenen 1897 vom Sosman & Landis Scene Painting Studio geliefert wurden, bezeichnete man sie als Vorhang, große Draperie und Proszeniumsblende. Leider scheint es, dass die Proszeniumsblende nicht mehr existieren. In einem Atelierkatalog von 1894 wurden die einzelnen szenischen Elemente beschrieben:

Soffitten - Zur Darstellung reicher und massiver Vorhänge, passend zu den Vorhängen an den Tormentor-Flügeln.

Proszeniumsblende - Sie stellen Säulen mit kunstvollem Sockel und reichen Draperien oben und an den Seiten dar. Diese Flügel sind feststehend und stehen drei oder vier Fuß hinter und parallel zu dem Vorhang.

Schmuckvorhang - stellt eine romantische oder historische Ansicht dar, mit reicher und aufwändiger Draperie und Goldrahmen.

Forum Hall's painted front curtain was designed to pair with matching top and side pieces. It should be noted that in the United States, stage terminology varied from one region to the next, shifting over the decades. When the scenes were delivered by Sosman & Landis Scene Painting Studio in 1897 they were termed drop curtain, grand drapery border, and tormentor wings. Sadly, it appears that the tormentor wings no longer exist. An 1894 studio catalogue described each scenic piece:

Grand Drapery Border - Made to represent rich and massive drapery and matches the drapery on the tormentor wings.

Tormentor Wings - Represent columns with elaborate base and rich drapery at top and side. These wings are stationary ones, set three or four feet back of and parallel with the drop curtain

Drop Curtain - Representing some romantic or historic view, with rich and elaborate drapery and gold frame.

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

The "historic view" for the Forum Hall drop curtain, was the Roman Forum ruins. American scenic artists produced thousands of drop curtains with central compositions inspired by popular paintings and prints, taking a few artistic liberties during production. For example, in 1882 scenic artist Henry C. Tryon replicated William Linton's painting, "A City of Ancient Greece - Return of the Glorious Armament" for the central composition of the Salt Lake Theatre (Utah). Tryon titled his scenic artwork, "Return of the Victorious Fleet." Chromolithographs were collected by scenic artists to have on hand when suggesting drop curtain subject matter. The Twin City Scenic Company used a chromolithograph of Edward Berninger's painting "Island of Capri" for a drop curtain design, later painted for the Opera House in Milton, North Dakota. It was quite common to replicate a painting or sketch, with the scenic artist taking a few liberties.

8. "Printed source for a backdrop." University of Minnesota Libraries, Performing Arts Archives., Accessed February 25, 2024. <https://umedia.lib.umn.edu/item/p16022coll116:1627>

8. "Gedruckte Quelle für eine Kulisse". University of Minnesota Libraries, Performing Arts Archives, Zugriff am 25. Februar 2024.

Die "historische Ansicht" für den Schmuckvorhang der Forum Hall waren die Ruinen des Forum Romanum. Amerikanische Bühnenbildner produzierten Tausende von Vorhängen mit zentralen Kompositionen, die von populären Gemälden und Drucken inspiriert waren, wobei sie sich bei der Produktion einige künstlerische Freiheiten nahmen. So kopierte beispielsweise der Bühnenbildner Henry C. Tryon 1882 William Lintons Gemälde "A City of Ancient Greece - Return of the Glorious Armament" für die zentrale Komposition des Salt Lake Theatre (Utah). Tryon nannte sein szenisches Kunstwerk "Rückkehr der siegreichen Flotte". Chromolithografien wurden von Bühnenbildnern gesammelt, um sie bei Vorschlägen für Vorhangmotive zur Hand zu haben. Die Twin City Scenic Company verwendete eine Chromolithografie von Edward Berningers Gemälde "Die Insel Capri" für einen Vorhangentwurf, der später für das Opernhaus in Milton, North Dakota, gemalt wurde. Es war durchaus üblich, ein Gemälde oder eine Skizze zu kopieren, wobei sich der Bühnenbildner ein paar Freiheiten nahm.





9. "Drop curtain." University of Minnesota Libraries, Performing Arts Archives., Zugriff am 25. Februar 2024.

9. "Drop curtain." University of Minnesota Libraries, Performing Arts Archives., Accessed February 25, 2024. <https://umedia.lib.umn.edu/item/p16022coll116:1357>

Der Schmuckvorhang der Forum Hall basiert auf dem Aquarell "Figuren vor dem Forum Romanum, der Begleiter" von Stefano Donadoni (1844-1911). Sogar Donadonis rote Signatur wurde vom Bühnenbildner nachgebildet, der mit "Sosman & Landis, Chicago" unterschrieb. Diese Unterschrift war einzigartig, da die Künstler des Ateliers Sosman & Landis stets eine dunkle Farbe für die Ateliersignatur verwendeten.

Forum Hall's drop curtain was based on "Figures Before the Forum Romanum the Companion," a watercolor painting by Stefano Donadoni (1844-1911).

Even Donadoni's red signature was replicated by the scenic studio when the scenic artist signed "Sosman & Landis, Chicago." This signature was unique, as Sosman & Landis studio artists consistently used a dark color for the studio signature.



10. Sosman & Landis Studio Signatur auf dem Schmuckvorhang der Forum Hall.

10. Sosman & Landis studio signature on Forum Hall drop curtain.

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

Forum Hall's drop curtain depicts the Roman Forum with several figures for scale. The addition of figures helped indicate the scale. A grouping of three figures gaze toward the Basilica Julia ruins. This is a significant gesture, as the Basilica Julia once held shops, housed meetings, and hosted civil court cases. Over the past thirty-five years, I have examined hundreds of American drop curtains. This is the first composition that included a formal grouping of Black people, actively participating in the scene. It is remarkable that this piece of American Theatre history survives.

Der Schmuckvorhang der Forum Hall zeigt das römische Forum mit mehreren maßstabsgetreuen Figuren. Die Hinzufügung von Figuren trug dazu bei, den Maßstab zu verdeutlichen. Eine Gruppe von drei Figuren blickt auf die Ruinen der Basilica Julia. Dies ist eine bedeutende Geste, denn in der Basilica Julia befanden sich einst Geschäfte, Versammlungsräume und Zivilgerichte. In den letzten fünfunddreißig Jahren habe ich Hunderte amerikanischer Schmuckvorhänge untersucht. Dies ist die erste Komposition, die eine formale Gruppierung von Schwarzen enthält, die aktiv an der Szene teilnehmen.

Es ist bemerkenswert, dass dieses Stück amerikanischer Theatergeschichte überlebt hat.



11. Detail from Sosman & Landis drop curtain for Forum Hall, 1897.

11. Detail des Schmuckvorhangs von Sosman & Landis für die Forum Hall, 1897.

Their inclusion in the scene, combined with the theater's name and location, are extremely significant when considering the drop curtain's context within the scope of American History, and through the lens of the country's continued struggle with racial equality. The Forum Building hosted a multitude of activities from the onset. Early events including religious and educational lectures, labor union meetings, political rallies, musical concerts, social receptions, academic reunions, dance classes, and cotillions. Forum Hall was a central hub of community activities featuring local artists and politicians. Public announcements for the theater were solely published by those using the space, never by the managers. This is an oddity, inconsistent with the standard practices of other nineteenth-century theaters, possibly suggesting that other forces were at play in the early years at Forum Hall.

Ihre Einbeziehung in die Szene, zusammen mit dem Namen und dem Standort des Theaters, sind äußerst bedeutsam, wenn man den Kontext des Vorhangs im Rahmen der amerikanischen Geschichte und durch die Linse des anhaltenden

Kampfes des Landes mit der Rassengleichheit betrachtet.

Die Forum Hall bot von Anfang an eine Vielzahl von Aktivitäten. Zu den frühen Veranstaltungen gehörten religiöse und pädagogische Vorträge, Gewerkschaftstreffen, politische Versammlungen, Musikkonzerte, gesellschaftliche Empfänge, akademische Zusammenkünfte, Tanzkurse und Kotillions. Die Forum Hall war ein Zentrum für Aktivitäten der Gemeinde, bei denen lokale Künstler und Politiker auftraten. Öffentliche Ankündigungen für das Theater wurden ausschließlich von den Nutzern des Saals veröffentlicht, niemals von den Betreibern. Dies ist eine Kuriosität, die nicht mit den üblichen Praktiken anderer Theater des 19. Jahrhunderts übereinstimmt und möglicherweise darauf hindeutet, dass in den Anfangsjahren der Forum Hall andere Kräfte am Werk waren.

Chicago war gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine äußerst vielfältige Gemeinde. Nach dem großen Brand von 1871 reisten Menschen aus der ganzen Welt an, um Chicagos verbranntes Viertel wiederaufzubauen. Im Jahr 1890 zählte die Stadt 1.099.850 Einwohner, von denen fast achtzig Prozent im Ausland geboren wurden oder Kinder von Einwanderern waren. Der Wiederaufbau Chicagos fiel auch mit Veränderungen bei der Einwanderung zusammen. Neben den Einwanderern aus den östlichen und westlichen Ländern zogen auch ehemals versklavte Menschen aus den Südstaaten nach Norden, auf der Suche nach Gleichberechtigung und in der Hoffnung auf bessere Arbeitsplätze und mehr Chancen für ihre Kinder. Die Bevölkerung Chicagos wuchs in dieser Zeit stetig und erreichte im Jahr 1900 eine Einwohnerzahl von 1,7 Millionen Menschen. Im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts entstanden in Chicago und Umgebung schwarze Gemeinden. Das Viertel rund um das Forum wurde als Bronzeville und später als Black Metropolis bezeichnet.¹ Der Erfolg von Chicagos Black Metropolis war nicht von Dauer; es kam zu einem wirtschaftlichen Abschwung, da einst erfolgreiche Unternehmen umzogen oder ihre Türen schlossen. Wie viele andere Gebäude in der Nachbarschaft erlebte auch das Forum eine Phase des Verfalls und dann des Stillstands. Die Forum Hall verfiel, und das Gebäude sollte abgerissen werden. Im Jahr 2011 kaufte der in Bronzeville lebende Bernard Loyd das Forum-Gebäude, um es vor der Abrissbirne zu retten. Bernard Loyd stammt aus Chicago, wuchs aber hauptsächlich in Deutschland und Liberia (Westafrika) auf und absolvierte sein Studium am MIT (Massachusetts Institute of Technology). Loyd hat Urban Juncture, Inc. gegründet, ein in Bronzeville ansässiges Unternehmen für Gemeindeentwicklung. Außerdem ist er Mitglied des Build Bronzeville-Teams, einer Initiative zur Wiederbelebung der South-Side-Gemeinde von Chicago.

Loyd kündigte sofort eine ehrgeizige Restaurierungskampagne an, um die Forum Hall in einen Raum für darstellende Kunst umzuwandeln, eine Bühne, auf der einst

¹ Es sei darauf hingewiesen, dass die Verwendung des Wortes "Schwarz" in diesem Artikel rassische, ethnische und kulturelle Bedeutungen hat. Der Begriff "Afroamerikaner" wird auch verwendet, um eine schwarze Einzelperson, Gemeinschaft oder Gruppe zu beschreiben, die sich aus Nachkommen afrikanischer Herkunft zusammensetzt, die heute in den Vereinigten Staaten leben. Die Begriffe Schwarz und Afro-Amerikaner sind nicht austauschbar. Obwohl dieser Artikel historische Aufzeichnungen und Veröffentlichungen enthält, in denen die Begriffe "Farbige" und "Neger" verwendet wurden, sind diese Begriffe in den Vereinigten Staaten nicht mehr zulässig.

Chicago was an extremely diverse community by the end of the nineteenth century. After the Great Fire of 1871, people journeyed from all over the world to rebuild Chicago's Burnt District. By 1890, the city boasted a population of 1,099,850, with almost eighty percent of its citizens either foreign-born or the children of immigrants. The rebuilding of Chicago also coincided with shifts in immigration. In addition to the arrival of immigrants from both eastern and western countries, formerly enslaved people migrated north from the southern States in search of equality, hoping for better jobs and more opportunities for their children. Chicago's population grew steadily at this time, achieving a population of 1.7 million citizens by 1900. Black communities emerged in Chicago and the surrounding areas in the last quarter of the nineteenth century. The neighborhood surrounding The Forum became referred to Bronzeville, and later, The Black Metropolis.¹ The success of Chicago's Black Metropolis did not last; there was an economic downturn as once-successful businesses moved or closed their doors. As with many other buildings in the neighborhood, The Forum suffered a period of decline and then dormancy. Forum Hall fell into a state of disrepair and the building was scheduled for demolition. In 2011 Bronzeville-resident, Bernard Loyd, purchased The Forum building to save it from the wrecking ball. A native of Chicago, Bernard was raised primarily in Germany and Liberia, West Africa, receiving undergraduate and graduate degrees from MIT (Massachusetts Institute of Technology). Loyd founded Urban Juncture, Inc., a Bronzeville-based community development firm. He is also part of the Build Bronzeville team, a community effort to revitalize Chicago's south-side community.

Loyd immediately announced an ambitious restoration campaign, intent on returning Forum Hall to a performance arts space, a stage that had once hosted musical performances by well-known Jazz and Blues artists. Loyd's fight to preserve the Forum and renovate Forum Hall, is part of a much larger movement in

¹ It should be noted that the use of the word "Black" in this article conveys racial, ethnic and cultural meanings. African-American is also used when describing a Black individual, community, or group composed of descendants from Africa, now living in the United States. The terms Black and African-American are not interchangeable. Although this article includes historic records and publications using the terminology "colored" and "negro," these terms are no longer acceptable in the United States.

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

this culturally-significant neighborhood. The Bronzeville-Black Metropolis National Heritage Area was recognized and established under the National Heritage Act in 2022. Of the two-hundred historic buildings identified in the area, Forum Hall is the oldest social hall and one of the most culturally-significant assembly spaces.



12. The Forum's current steward, Bernard Loyd.

12. Der derzeitige Verwalter des Forums, Bernard Loyd.

bekannte Jazz- und Blues-Künstler auftraten. Loyds Kampf für den Erhalt des Forums und der Renovierung der Forum Hall, ist Teil einer viel größeren Bewegung in diesem kulturell bedeutsamen Stadtteil. Die Bronzeville-Black Metropolis National Heritage Area wurde im Rahmen des National Heritage Act 2022 anerkannt und eingerichtet. Von den zweihundert historischen Gebäuden, die in diesem Gebiet anerkannt wurden ist die Forum Hall der älteste Gesellschaftssaal und einer der kulturell bedeutendsten Versammlungsräume.

I first examined The Forum scenery on September 28, 2023. My site visit was scheduled to coincide with the load in of my scenic design for Haymarket Opera

Am 28. September 2023 sah ich mir zum ersten Mal die Kulissen des Forums an. Mein Besuch vor Ort war zeitgleich mit der Verladung meines Bühnenbilds

13. Forum Hall, September 2023.



für *La liberazione di Ruggerio dall'isola d'Alcina* der Haymarket Opera Company geplant. In Begleitung des Bühnenbildners der Chicago Lyric Opera, Brian Traynor, trafen wir Loyd in der Nähe des Haupteingangs des Theaters. Loyds Begeisterung für das Gebäude war sofort zu spüren. Es kommt vor, dass man einen Menschen trifft, der so viel Positivität ausstrahlt, dass er einen sofort in seine Vision hineinzieht. Das war der Fall, als ich Loyd die Hand schüttelte und bei meinem Besuch die große Treppe des Forums hinaufstieg. Die Energie, die sowohl von Loyd als auch von dem Gebäude ausgeht, ist spürbar und erzeugt eine unausweichliche Anziehungskraft auf dieses Projekt, während man sich das Potenzial vor Augen führt. Man braucht nicht einmal die Augen zu schließen, um sich vorzustellen, was dieser Raum einmal war und was er wieder sein könnte. Im Laufe der nächsten Stunden untersuchten wir jedes einzelne Stück der Kulisse, wobei wir dem Vorhang besondere Aufmerksamkeit schenkten. Der Schmuckvorhang der Forum Hall verbindet die alte mit der neuen Welt und zeigt die Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Loyd verstand sofort die kulturelle Bedeutung dieses Stücks Landschaft und schrieb einige Tage später eine E-Mail:

Company's *La liberazione di Ruggerio dall'isola d'Alcina*. Accompanied by Chicago Lyric Opera scenic artist, Brian Traynor, we met Loyd near the theater's main entrance.

Loyd's passion about the building was immediately visible. Occasionally, you meet a person who radiates so much positivity that they instantly draw you into their vision. That is what happened when I shook hands with Loyd and ascended the Forum's grand staircase during my visit. The energy radiating from both Loyd and the building are palpable, creating an inescapable pull to this project as you envision the potential. You don't even have to shut your eyes to imagine what this space once was and what it could be again.

Over the course of the next few hours, we examined each piece of scenery, paying particular attention to the drop curtain. The Forum Hall drop curtain links the old world with the new, while illustrating hope for a better future.

Loyd instantly understood the cultural significance of this piece of scenery, emailing a few days later:

14. Forum Hall rolled backdrops.

14. Gerollte Kulissen in der Forum Hall.



A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA



15. Examining scenery on 28 Sept. 2023. Pictured (left to right) Bernard Loyd, Michael Beavers, and Brian Traynor.

15. Prüfung der Kulissen am 28. September 2023. Im Bild (von links nach rechts) Bernard Loyd, Michael Beavers und Brian Traynor.

"I can't help but comment on how the Forum drop seems like a perfect metaphor for both The Forum and the Bronzeville community, of which The Forum was a central hub. They've all been challenged, battered, and all but discarded, but against all odds they've survived and they're still incredibly rich and connected. As we figure out how to tap into that cultural wealth and reactivate those dormant links, we will bring the drops, The Forum, and our community back to their full vibrancy."

On April 3, 1897, the Forum Building was described in an article for *The Economist: A Weekly Financial, Commercial, and Real-estate Newspaper*: "Samuel A. Treat, Fisher Building, has prepared plans for the improvement of the northwest corner of Calumet avenue and Forty-third street. The property is owned by A. E. Kent, and the plans show the entire

"Ich kann nicht anders als zu bemerken, dass der Forum-Vorhang eine perfekte Metapher sowohl für das Forum als auch für die Bronzeville-Gemeinde, in der das Forum ein zentraler Knotenpunkt war, ist. Sie alle wurden hinterfragt, zerschlagen und fast ausgerangiert, aber trotz aller Widrigkeiten haben sie überlebt, und sie sind immer noch unglaublich gehaltvoll und miteinander verbunden. Während wir herausfinden wie wir diesen kulturellen Reichtum anzapfen und diese schlummernden Verbindungen reaktivieren können, werden wir die Kulissen, das Forum und unsere Gemeinschaft wieder zu ihrer vollen Lebendigkeit zurückbringen."

Am 3. April 1897 wurde die Forum Hall in einem Artikel für *The Economist*, eine Finanz-, Wirtschafts und Immobilien Wochenzeitung beschrieben: "Samuel A. Treat, Fisher Building, hat Pläne für den Ausbau der nordwestlichen Ecke der Calumet Avenue und der Forty-third Street erstellt. Das Grundstück gehört A. E. Kent, und die Pläne zeigen, dass die

gesamte Front von 40m an der Forty-third Street und 25m an der Calumet Avenue mit einem zweistöckigen Gebäude bebaut werden soll, das im Hauptgeschoss Geschäfte beherbergen wird.

Auf dem Grundstück unmittelbar an der Ecke über den Geschäften wird ein Vortrags- und Vergnügungssaal mit den Maßen 18,6 x 19,5 Meter errichtet. Das Auditorium wird im Hauptgeschoss und auf der Galerie etwa 700 Sitzplätze haben. Er wird über zwei Treppen erreichbar sein, wobei der Haupteingang von der Forty-third Street und der andere von der Calumet Avenue aus erfolgt. Es wird Umkleideräume für Damen und Herren geben, außerdem einen Speisesaal und eine Küche. Die Innenansichten zeigen eine geschmackvolle und angemessene

Anordnung von Galerie, Proszenium und Erker. Das gesamte Gebäude wird mit Dampf beheizt und der Zuschauerraum wird mit mechanischen Vorrichtungen belüftet. Es wird mit Glühlampen beleuchtet werden. Die Kosten für das Gebäude belaufen sich auf 20.000 Dollar, und es soll am 1. September bezugsfertig sein."

Albert Emmet Kent war ein bekannter Geschäftsmann. Er gilt als Begründer der großen Fleischverpackungsindustrie Chicagos und war auch einer der Organisatoren der Handelskammer, der Getreidebörse und der Third National Bank. Als Treat das Forum entwarf, lebte Kent in Kalifornien. Er war 1871 aus gesundheitlichen Gründen in den Westen gezogen. In den 1890er Jahren verwaltete Kents einziger Sohn, William, die Immobiliengeschäfte seines Vaters in Chicago.



16. Detail aus dem Schmuckvorhang von Sosman & Landis für die Forum Hall.

16. Detail from Sosman & Landis drop curtain for Forum Hall.

frontage of 130 feet on Forty-third street and 83 feet on Calumet avenue are to be covered with a two-story building to be devoted to stores on the main floor. On the property immediately on the corner above the stores there will be erected a lecture and amusement hall, 61x64 feet. The auditorium will have a seating capacity on the main floor and gallery of about 700.

It will be reached by two flights of stairs, the principal one being from the Forty-third street entrance, and the other from Calumet avenue. Dressing rooms for ladies and gentlemen will be provided, and also a dining room and kitchen.

The interior views show a tasteful and appropriate arrangement of the gallery, proscenium and inglenook. The building throughout will be heated by steam and

the auditorium will be ventilated by mechanical devices.

It will be lighted by incandescent lights. The cost of the building will be \$20,000, and it is to be ready for occupancy September 1."

Albert Emmet Kent was a well-known businessman. Considered to be the founder of Chicago's great meat packing industry, Hunt was also one of the organizers of Chicago's board of trade, the corn exchange, and the Third National bank. When Treat designed The Forum, Kent was living in California. He had moved west in 1871 for health reasons. In the 1890s, Kent's only son, William, managed his father's real estate interests in Chicago.

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

The official dedication of The Forum building took place on Sept. 28, 1897, with the establishment of a new Forum Club announced the next day. On Sept. 29, 1897, in *The Inter Ocean* on Sept 29, 1897:

"Opening of the Forum.

New South Side Social Center is Fittingly Dedicated.

The opening night of the Forum, corner of Forty-Third street and Calumet avenue, inaugurated last evening a pleasant addition to the South Side's social centers. The new hall is large and well appointed, and the Forum club, a new social organization of about 100 young men of the neighborhood, will give here a series of parties this season. Officers have yet to be chosen, and thirty more members will be elected."

It is important to understand the historical context of the word "*Forum*" and the careful selection of that name for both a building and club in 1897. The Forum was built in a strategically significant location at the at ideal time. A mass-transit line station was across the street from the building, connecting Forum Hall to many other neighborhoods in Chicago. Just as the Roman Forum was the center of daily life, so was Forum Hall on Chicago's south side. Both were the settings for speech-making, ceremonies, and judgement.

Forum Clubs

Forum Clubs were a common term in 1897 America, with the most famous being the St. Louis Forum Club in Missouri. On June 15, 1896, St. Louis Globe-Democrat described the St. Louis Forum Club as an organization "*composed of over 1500 colored business and professional men of this city.*" Many Forum Clubs were established for academic and social reasons, with almost all inviting guest lecturers who discussed a variety of current topics, including racial inequities in the United States. Although the 13th amendment (1865) to the United States Constitution formally abolished slavery, it was only the first step toward securing freedom and citizenship for enslaved people. Two other amendments followed over the next five years, The 14th amendment (1868) attempted to ensure

Die offizielle Einweihung des Forum-Gebäudes fand am 28. September 1897 statt, und am nächsten Tag wurde die Gründung eines neuen Forum-Clubs bekannt gegeben. Am 29. September 1897, in *The Inter Ocean* am 29. September 1897:

"Eröffnung des Forums.

Das neue South Side Social Center wird feierlich eingeweiht.

Die Eröffnungsnacht des Forums, Ecke Forty-Third Street und Calumet Avenue, weihte gestern Abend eine angenehme Ergänzung zu den sozialen Zentren der South Side ein. Der neue Saal ist groß und gut ausgestattet, und der Forum Club, eine neue soziale Organisation von etwa 100 jungen Männern aus der Nachbarschaft, wird hier in dieser Saison eine Reihe von Partys geben. Die Vorstandsmitglieder müssen noch auserkoren werden, und dreißig weitere Mitglieder werden noch gewählt."

Es ist wichtig, den historischen Kontext des Wortes "*Forum*" und die sorgfältige Auswahl dieses Namens für ein Gebäude und einen Club im Jahr 1897 zu verstehen. Das Forum wurde an einem strategisch bedeutsamen Ort und zu einem idealen Zeitpunkt errichtet. Gegenüber dem Gebäude befand sich eine Haltestelle für den öffentlichen Nahverkehr, die die Forum Hall mit vielen anderen Stadtteilen Chicagos verband. So wie das Forum Romanum das Zentrum des täglichen Lebens war, so war es auch die Forum Hall auf Chicagos Südseite. Beide waren Schauplätze für Reden, Zeremonien und Gerichtsverhandlungen.

Forum-Clubs

Forum Clubs waren 1897 in Amerika ein gängiger Begriff, wobei der St. Louis Forum Club in Missouri der bekannteste war. Am 15. Juni 1896 beschrieb der St. Louis Globe-Democrat den St. Louis Forum Club als eine Organisation, "*die aus über 1500 farbigen Geschäftsleuten und Fachleuten dieser Stadt besteht*".

Viele Forum Clubs wurden aus akademischen und sozialen Gründen gegründet, wobei fast alle Gastredner einluden, die eine Vielzahl aktueller Themen diskutierten, darunter auch die Rassenungerechtigkeit in den Vereinigten Staaten. Obwohl der 13. Zusatzartikel (1865) zur Verfassung der Vereinigten Staaten die Sklaverei formell abschaffte, war dies nur der erste Schritt zur Sicherung der Freiheit und der Staatsbürgerschaft für versklavte Menschen. Zwei weitere Änderungen folgten

in den nächsten fünf Jahren: Der 14. Zusatzartikel (1868) versuchte, gleichen Schutz und gleiche Bürgerrechte zu gewährleisten, und der 15. Zusatzartikel (1870) gewährte Schwarzen das Wahlrecht. Trotz dieser Gesetzgebung wurden auf Bundesstaatsebene Gesetze erlassen, um den gesetzgeberischen Fortschritt auf Bundesebene einzuschränken, indem die Wählerregistrierung und die Wahlvorschriften restriktiver gestaltet wurden. Alphabetisierungs- und Verständnistests, Wahlsteuern und andere restriktive Praktiken wurden von den Bundesstaaten eingeführt, um die Gleichberechtigung zu unterdrücken, die Rassentrennung durchzusetzen und die Rechte der zuvor versklavten Menschen zu kontrollieren.

Im ganzen Land wurden verschiedene Gruppen gegründet, um die Gleichstellung der Rassen zu diskutieren und zu fördern. Aus Angst vor Repressalien gaben einige Organisationen weder ihre politischen Bestrebungen noch ihre Absichten öffentlich bekannt und trafen sich unter falschem Vorwand. Dies könnte der Fall gewesen sein, als 1897 ein Forum Club gegründet wurde. Lokale Zeitungen suggerierten, dass der Forum Club in Chicago ausschließlich zum geselligen Tanzen gegründet worden war. Am 29. September 1897 verkündete *Chicago's Inter Ocean*: *"Der neue Saal ist groß und gut ausgestattet, und der Forum Club, eine neue soziale Organisation von etwa 100 jungen Männern aus der Nachbarschaft, wird hier in dieser Saison eine Reihe von Partys geben. Die Vorstandsmitglieder müssen noch auserkoren werden, und dreißig weitere Mitglieder werden noch gewählt."* Das Tanzen mag ein Vorwand für hundert Männer gewesen sein, sich zu organisieren und zu versammeln, ohne dass es zu Fragen oder Konsequenzen kam. Für diejenigen, die bereit waren, sich öffentlich gegen die Rassenungerechtigkeit auszusprechen, blieb es eine gefährliche Zeit. Seit der Emanzipationserklärung von 1865 hatte es eine Gegenbewegung gegen jede fortschrittliche Bewegung in Richtung Rassengleichheit gegeben; diese konservative Bewegung hatte über drei Jahrzehnte hinweg an Stärke gewonnen, und 1897 wurden in aufrührerischen Reden Angriffe gegen die schwarze Gemeinschaft unterstützt. In Wilmington, North Carolina, kam es zu einem Massaker an Afroamerikanern und einem Staatsstreich, als die Wahlergebnisse von 1898 von einem Mob weißer Rassisten angefochten wurden. Etwa 2000 weiße Rassisten, die mit dem Wahlergebnis unzufrieden waren, töteten wahllos eine unbekannte Anzahl schwarzer

equal protection and citizenship rights, and the 15th amendment (1870) granted black men the right to vote. Despite this legislation, State laws were introduced to curtail the legislative progress at a federal level, making voter registration and electoral rules more restrictive. Literacy and comprehension tests, poll taxes, and other restrictive practices were implemented by states to suppress equality, enforce segregation, and control the rights of previously enslaved people.

A variety of groups throughout the country were established to discuss and promote racial equality. For fear of retribution, some organizations did not publicly announce their political aspirations nor their intentions, meeting under false pretenses. This may have been the case when a Forum Club was organized in 1897. Local newspapers suggested that Chicago's Forum Club was solely organized for social dancing. On Sept. 29, 1897, *Chicago's Inter Ocean* announced, *"The new hall is large and well appointed, and the Forum club, a new social organization of about 100 young men of the neighborhood, will give here a series of parties this season. Officers have yet to be chosen, and thirty more members will be elected."* Dancing may have provided a guise for one-hundred men to organize and gather without question or repercussion.

It continued to remain a dangerous time for those willing to speak publicly against racial injustice. Since the emancipation declaration of 1865, there had been a backlash against any progressive movement toward racial equality; this conservative movement had gathered strength over three decades, with inflammatory speeches in 1897 supporting attacks against the Black community. In Wilmington, North Carolina there was a massacre of African-Americans and coup d'état when the 1898 election results were contested by a mob of white supremacists. Unsatisfied with the election group, approximately 2,000 white supremacists indiscriminately killed an unknown number of the black citizens before forcing duly-elected officials to resign. The United States government failed

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

to intervene, with newspapers erroneously reporting the horrific events and election results. The Forum Club of St. Louis publicly denounced the tragedy, sending a lengthy address to President McKinley. However, their stance - as many other groups expressing public outrage - were often diminished in newspapers across the country. The progress made by so many groups was instantly trampled. What had seemed possible the year before evaporated when the federal government did not intervene, or even prosecute those who overthrew duly elected officials. The lack of any governmental response changed the tenor of America in an instant.

Forum Hall's drop curtain represents a specific moment in America's struggle for racial equality. The central composition reflects Chicago's increasing number of non-white inhabitants in residences and businesses by the late nineteenth-century. It also mirrors the diversity in the studio that produced it.

When Sosman & Landis installed Forum Hall's stock scenery collection, the studio was staffed with a legion of artisans who were keenly aware of a growing Black community on Chicago's south side and in Oak Park. That being said, the inclusion of Black people on Forum Hall's drop curtain reflects a progressive mindset not only at the studio, but also at The Forum. The 1890 United States Census Report on Population estimated that 98.6% of Chicago was white. However, the remaining 1.4% of the population was not evenly scattered throughout the city. This resulted in certain areas with a high percentage of Black residents. Therefore, depending on where you lived, your interaction with non-white individuals could vary. Such was the case with the scenic artist who designed and painted Forum Hall's drop curtain. Sosman & Landis' studio began in an area that featured many events for the Black community. It is unusual that this particular painting survived, when so few nineteenth-century drop curtains produced by the studio remain. It is important to place Sosman & Landis within the context of Chicago's south side in 1879,

Bürger und zwangen die ordnungsgemäß gewählten Beamten zum Rücktritt. Die Regierung der Vereinigten Staaten griff nicht ein, und die Zeitungen berichteten fälschlicherweise über die schrecklichen Ereignisse und die Wahlergebnisse. Der Forum Club of St. Louis prangerte die Tragödie öffentlich an und richtete eine ausführliche Ansprache an Präsident McKinley. Ihre Haltung wurde jedoch - wie die vieler anderer Gruppen, die ihre öffentliche Empörung zum Ausdruck brachten - in den Zeitungen im ganzen Land oft heruntergespielt.

Die von so vielen Gruppen erzielten Fortschritte wurden sofort wieder zunichte gemacht. Was im Jahr zuvor noch möglich schien, löste sich in Luft auf, als die Bundesregierung nicht eingriff und nicht einmal diejenigen verfolgte, die ordnungsgemäß gewählte Beamte stürzten. Das Ausbleiben jeglicher staatlicher Reaktion veränderte den Tenor in Amerika in einem Augenblick.

Der Schmuckvorhang der Forum Hall steht für einen bestimmten Moment im amerikanischen Kampf um Rassengleichheit. Die zentrale Komposition spiegelt die wachsende Zahl nicht-weißer Einwohner Chicagos in den Wohn- und Geschäftshäusern des späten neunzehnten Jahrhunderts wider. Sie spiegelt auch die Vielfalt in dem Studio wider, in dem sie entstanden ist.

Als Sosman & Landis die Kulissen der Forum Hall aufstellten, war das Studio mit einer Schar von Kunsthandwerkern besetzt, die sich der wachsenden schwarzen Gemeinde in Chicagos South Side und in Oak Park bewusst waren. Dennoch spiegelt die Darstellung von Schwarzen auf dem Vorhang der Forum Hall eine fortschrittliche Denkweise nicht nur im Studio, sondern auch im Forum wider. Der Bericht über die Volkszählung der Vereinigten Staaten von 1890 schätzte, dass 98,6% von Chicago weiß waren. Die verbleibenden 1,4 % der Bevölkerung waren jedoch nicht gleichmäßig über die Stadt verstreut. Dies führte dazu, dass bestimmte Gebiete einen hohen Anteil an schwarzen Einwohnern aufwiesen. Je nachdem, wo man wohnte, konnte man daher mit nicht-weißen Personen unterschiedlich umgehen. So war es auch bei dem Bühnenbildner, der den Vorhang der Forum Hall entwarf und bemalte. Das Atelier von Sosman & Landis entstand in einer Gegend, in der viele Veranstaltungen für die schwarze Gemeinschaft stattfanden.

Es ist ungewöhnlich, dass diese spezielle Malerei überlebt hat, wo doch so wenige von diesem Atelier

hergestellten Vorhänge aus dem 19. Jahrhundert erhalten sind. Es ist wichtig Sosman & Landis in den Kontext der South Side von Chicago im Jahr 1879 zu stellen, als sie ihr erstes Atelier mieteten. Im selben Jahr wurde ein Schwarzer in die Generalversammlung von Illinois gewählt.

Sosman & Landis Scenic Studio, Chicago

Joseph Sosman (1846-1915) und Perry Landis (1848-1904) wurden 1877 Geschäftspartner und reisten als Bühnenbildner durch das ganze Land. Bis 1879 hatten sie genug Geld gesammelt, um ein Bühnenbildstudio im Süden Chicagos zu eröffnen. Bis 1882 war das Unternehmen der größte Anbieter von Bühnenbildern in den Vereinigten Staaten. In den Sommern 1881 und 1882 lieferte die Firma Kulissen an vierundsiebzig Bühnen im ganzen Land und machte in neunzehn Bundesstaaten und drei US-Territorien von sich reden. Als Standort wählten die Partner ein Gebäude an der Ecke Clark und Van Buren Street in der Nähe eines großen Eisenbahndepots und zweier Durchgangsstationen. Wie das Forum lag auch ihr Studio strategisch günstig an den lokalen und nationalen Verkehrslinien, die als eine der großen Durchgangsstraßen Chicagos bekannt waren. In der Gegend lebten viele Menschen mit unterschiedlichem ethnischen und wirtschaftlichen Hintergrund.

Auf der anderen Straßenseite des Studios von Sosman & Landis befand sich die Pacific Hall, die Mitte der 1870er Jahre ein wichtiges Zentrum des schwarzen Aktivismus war. Im selben Jahr, in dem Sosman & Landis ihr Atelier eröffneten, fanden in der Pacific Hall verschiedene Veranstaltungen für schwarze Gruppen statt, darunter auch die Feierlichkeiten zum Jahrestag der Verabschiedung des 15. Kompanie A des Sechzehnten Bataillons der Illinois National Guard, Co. A., eine schwarze Milizgruppe, die früher unter dem Namen Hannibal Zouaves bekannt war, richtete zahlreiche Veranstaltungen in der Pacific Hall aus.

In der Gegend lebten auch viele Männer, die während des Bürgerkriegs für die Union gekämpft hatten. Viele Mitarbeiter von Sosman & Landis waren Militärveteranen, die zwischen 1861 und 1865 in der Unionsarmee gedient hatten. Im Jahr 1897 lag das Ende des Bürgerkriegs zwar schon mehr als drei Jahrzehnte zurück, war aber in den Köpfen vieler Studiomitglieder noch immer präsent. Sowohl Sosman als auch Landis

when they leased their first studio. This was the same year that a Black man was elected to the Illinois General Assembly.

Sosman & Landis Scenic Studio, Chicago

Joseph Sosman (1846-1915) and Perry Landis (1848-1904) became business partners by 1877, traveling throughout the country as itinerant scenic artists. By 1879, they had secured enough funds to establish a scenic studio on the south-side of Chicago. By 1882 the firm was the largest supplier of stock scenery in the United States. Between the summers of 1881 and 1882, their firm delivered scenery to seventy-four stages across the country, making news in nineteen states and three U.S. territories. Located at the corner of Clark and Van Buren Streets the partners selected a building near a major railway depot and two transit stations. Like The Forum, their studio was strategically situated along local and national transit lines, known as one of Chicago's great thoroughfares. The area was home to a variety of individuals from varying ethnic and economic backgrounds.

Across the street from the Sosman & Landis' studio was Pacific Hall, a prominent hub of black activism by the mid-1870s. The same year that Sosman & Landis opened their studio, Pacific Hall hosted a variety of events for Black groups, including anniversary celebrations of the adoption of the 15th amendment, granting Black men the right to vote. Company A of the Sixteenth Battalion, Illinois National Guard, Co. A., a black militia group previously known as the Hannibal Zouaves, hosted numerous events at Pacific Hall.

The area was also rife with men who had fought for the Union during the Civil War. Many Sosman & Landis employees were military veterans, having served the Union Army between 1861 and 1865. In 1897, although the end of the Civil War was over three decades in the past, it remained present in the minds of many studio employees. Both Sosman and Landis fought for the Union Army, each coming from families vehemently opposed to the enslavement of people. During the war, Sosman's father helped establish the Chillicothe

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

(Ohio) Association in 1863, a group organized to oppose both rebel sympathizers and a white supremacist organization known as the *Knights of the Golden Circle*. During the war, Sosman's oldest brother, William, served as second lieutenant in the 106th regiment, U. S. Colored troops for his final campaign. Similarly, Landis and three of his brothers saw active combat, losing one brother from complications after battle.

In 1885 almost twenty employees contributed to a General Grant Memorial Park in Chicago. Grant was a military officer that led the Union Army to victory in the Civil War, later becoming the 18th president of the United States (1869-1877) As president, Grant signed the bill to create the Justice Department, working toward the protection of African-Americans during the period of Reconstruction in the post-war years. 1886, Sosman & Landis established the Grant Panorama Company to create a moving panorama of scenes in the life and history of General Ulysses S. Grant. Many scenic artists across the country painted scenes that depicted famous Civil War battles and Union Army victories. This was the same year that Sosman & Landis built a new scenic studio on South Clinton Street.

kämpften für die Unionsarmee und stammten beide aus Familien, die sich vehement gegen die Versklavung von Menschen aussprachen. Während des Krieges half Sosmans Vater bei der Gründung der Chillicothe (Ohio) Association im Jahr 1863, einer Gruppe, die sich sowohl gegen Sympathisanten der Rebellen als auch gegen eine als *Knights of the Golden Circle* bekannte Organisation weißer Rassisten richtete. Während des Krieges diente Sosmans ältester Bruder William als Leutnant im 106. Regiment der US-Farbigen-Truppen in seinem letzten Feldzug. Auch Landis und drei seiner Brüder nahmen an den Kämpfen teil, wobei ein Bruder durch Komplikationen nach der Schlacht ums Leben kam.

Im Jahr 1885 trugen fast zwanzig Angestellte zum General Grant Memorial Park in Chicago bei. Grant war ein Militäroffizier, der die Unionsarmee im Bürgerkrieg zum Sieg führte und später der 18. Präsident der Vereinigten Staaten wurde (1869-1877).

Als Präsident unterzeichnete Grant das Gesetz zur Schaffung des Justizministeriums, das sich in der Zeit des Wiederaufbaus in den Nachkriegsjahren für den Schutz von Afroamerikanern einsetzte. 1886 gründeten Sosman & Landis die Grant Panorama Company,

17. Sosman & Landis second studio building that opened in 1886 on South Clinton Street in Chicago. (left)

18. Sosman & Landis 1894-1895 catalogue. (right)

17. Das zweite Studiogebäude von Sosman & Landis, das 1886 in der South Clinton Street in Chicago eröffnet wurde. (links)

18. Katalog von Sosman & Landis 1894-1895. (rechts)





19. Innenraum des Studios von Sosman & Landis, um 1910.

19. Sosman & Landis studio interior, c. 1910.

um ein bewegendes Panorama mit Szenen aus dem Leben und der Geschichte von General Ulysses S. Grant zu schaffen. Viele Landschaftsmaler im ganzen Land malten Szenen, die berühmte Schlachten des Bürgerkriegs und Siege der Unionsarmee darstellten. Im selben Jahr errichtete Sosman & Landis ein neues Atelier in der South Clinton Street.

Als Sosman & Landis 1897 die Kulissen in der Forum Hall aufstellten, war die Firma gut etabliert und landesweit bekannt. Sie waren bereits seit über zwanzig Jahren im Geschäft, davon achtzehn Jahre in Chicago. Mitte der 1890er Jahre leiteten Sosman & Landis zwei Studios in Chicago, mehrere regionale Büros und unterhielten Geschäftsbeziehungen zu zahlreichen Partnerstudios, die von ehemaligen Mitarbeitern geführt wurden. Einige der größten Theater des Landes wendeten sich immer wieder an die Firma, um Aufträge für Kulissen,

When Sosman & Landis installed scenery at Forum Hall in 1897, the firm was well established and nationally renowned. They had been in business for over twenty years, with eighteen years of the partnership spent in Chicago. By the mid-1890s, Sosman & Landis managed two Chicago studios, several regional offices, and maintained business relationships with numerous affiliate studios managed by former employees. Some of the largest theaters in the country repeatedly returned to the firm to place orders for scenery, stage

A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

machinery, and lighting systems; they knew their business, and they knew it well. They also knew how to satisfy their clients. The inclusion of a Black family in the painted composition was intentional. The scenic artist was not working independently from the design, and it was possibly that of a Black scenic artist. Over the past several years, I have explored the lives and careers of Black artists working as scenic artists in the United States during the nineteenth-century through early-twentieth century. To date, I have identified the following Black artists who produced American theatre scenery: Robert Seldon Duncanson, Solomon E. White, Charles E. Porter, Leone R. Chaplin, Horace Posey, A. E. Wells, John Wiley, Jas. W. Bell, J. Dan Bradly, Lawrence "Ed" Donigan Peter J. Donnigan, George "Pat" Woods. These names represent only a few of the many working in the Theatre industry. Individuals briefly mentioned in newspaper accounts, directories, or other public records. They were present, but not counted. Of this group, Ed Donigan, Horace Posey, A. E. Wells, and John Wiley were associated with the Sosman & Landis scenic studio in the 1890s. All the aforementioned artists painted stage settings with distemper paint, the combination of pure color (pigment paste) and binder (diluted animal hide glue) immediately applied to the canvas from the scenic artist's palette.

20. Dry pigment before it is turned into paste for distemper painting.

20. Getrocknetes Pigment, bevor es zu Paste für die Leimfarbe verarbeitet wird.



Bühnenmaschinen und Beleuchtungssysteme zu erteilen; sie kannten ihr Geschäft, und sie kannten es gut. Sie wussten auch, wie sie ihre Kunden zufrieden stellen konnten. Die Einbeziehung einer schwarzen Familie in die gemalte Komposition war beabsichtigt. Der Bühnenbildner arbeitete nicht unabhängig vom Entwurf, und es handelte sich möglicherweise um den Entwurf eines schwarzen Bühnenbildners.

In den letzten Jahren habe ich das Leben und die Karriere schwarzer Künstler erforscht, die in den Vereinigten Staaten vom 19. bis zum frühen zwanzigsten Jahrhundert als Bühnenbildner tätig waren. Bis heute habe ich die folgenden schwarzen Künstler identifiziert, die amerikanische Theaterkulissen schufen: Robert Seldon Duncanson, Solomon E. White, Charles E. Porter, Leone R. Chaplin, Horace Posey, A. E. Wells, John Wiley, Jas. W. Bell, J. Dan Bradly, Lawrence "Ed" Donigan Peter J. Donnigan, George "Pat" Woods. Diese Namen stehen nur für einige der vielen, die in der Theaterbranche tätig waren. Personen, die in Zeitungsberichten, Verzeichnissen oder anderen öffentlichen Aufzeichnungen kurz erwähnt werden. Sie waren anwesend, wurden aber nicht gezählt. Von dieser Gruppe waren Ed Donigan, Horace Posey, A. E. Wells und John Wiley in den 1890er Jahren mit dem Bühnenbildstudio Sosman & Landis verbunden. Alle genannten Künstler malten Bühnenbilder mit Leimfarbe, einer Kombination aus reiner Farbe (Pigmentpaste) und Bindemittel (verdünnter Tierhautleim), die sofort von der Palette des Bühnenbildners auf die Leinwand aufgetragen wurde.

21. Two grades of hide glue before it is transformed into binder for distemper painting.

21. Zwei Sorten von Hautleim, bevor er zu Bindemittel für die Leimfarbe verarbeitet wird.

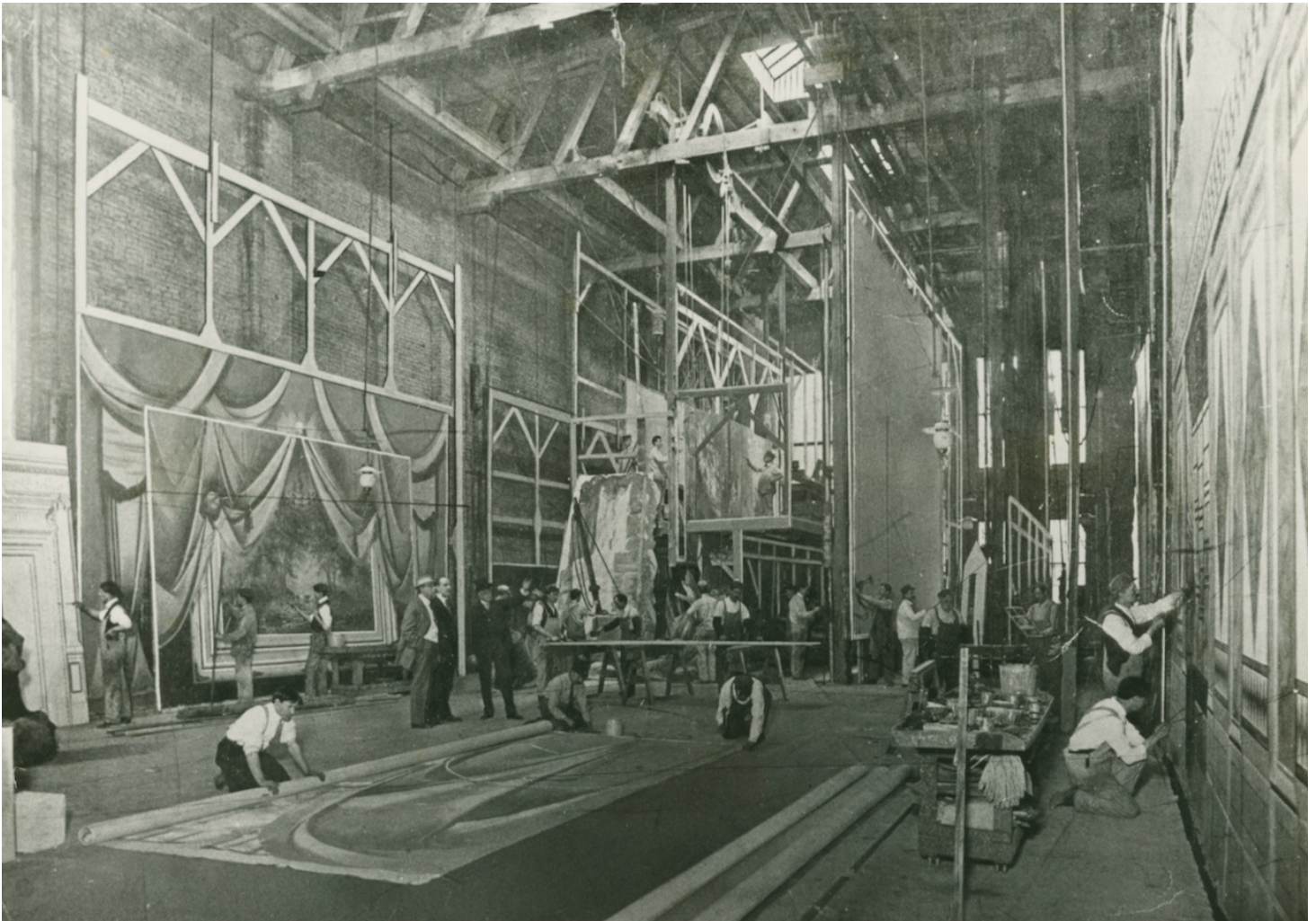


Leimfarbe war kein einfaches künstlerisches Medium, da die nasse Farbe während des Trocknungsprozesses ihre Wirkung veränderte. In vielerlei Hinsicht malte der Künstler aus dem Gedächtnis, indem er Farben auswählte und mischte, die nach dem Trocknen um mehrere Nuancen heller waren als beim Auftragen auf die Leinwand. Es dauerte viele Lehrjahre, bis angehende Bühnenkünstler das Handwerk der Leimfarbenmalerei erlernten. Wenn man die Einbeziehung schwarzer Künstler in die Kulissenmalerei betrachtet, muss man unbedingt anerkennen, dass jemand, der den Prozess der Leimfarbenmalerei genau verstand, eine Möglichkeit zur Unterweisung bot. Ob es sich nun um einen umherziehenden Bühnenmaler, einen Theaterbesitzer oder einen Studioleiter handelte, irgendjemand unterwies den angehenden Künstler in den Techniken der Leimfarbenmalerei für die Bühne. Jemand investierte seine Zeit und Ausbildung nicht nur in eine andere Person, sondern auch in die nächste Generation.

Distemper paint was not an easy artistic medium to use, as wet paint changed value during the drying process. In many ways, the artist was painting from memory, selecting and mixing colors that would dry several shades lighter than when applied to the canvas. It took many years as an apprentice for aspiring scenic artists to learn the trade of distemper painting. When considering the inclusion of Black artists in the scene painting industry, it is imperative to recognize that someone who intimately understood the distemper painting process provided an opportunity for instruction. Whether it was an itinerant scenic artist, theatre owner, or studio manager, someone instructed the aspiring artist in distemper painting techniques for the stage. Someone invested their time and training in not only another individual, but also the next generation.

22. Innenraum des Ateliers von Sosman & Landis, um 1910.

22. Sosman & Landis studio interior, c. 1910.



A FORUM FOR PROGRESS

by Wendy Waszut-Barrett, PhD, USA

The renovation of Forum Hall and preservation of its extant scenery collection provides an opportunity to learn from the past, while investing in the present, and planning for the future. There are many historic scenery collections in the United States, connecting stages to local, regional, and national histories, but the Forum drop curtain is one of a kind. There is nothing else like it in North America. It remains an educational forum for progress. The Forum will again become a central hub, drawing diverse communities together.

As The Forum web page promises,
"Icon of the Past, Bridge to the Future."

For more information about The Forum, please visit:

Die Renovierung der Forum Hall und die Erhaltung der vorhandenen Kulissensammlung bietet die Möglichkeit, aus der Vergangenheit zu lernen und gleichzeitig in die Gegenwart zu investieren und für die Zukunft zu planen. Es gibt viele historische Kulissensammlungen in den Vereinigten Staaten, die Bühnen mit der lokalen, regionalen und nationalen Geschichte verbinden, aber der Schmuckvorhang der Forum Hall ist einzigartig. Es gibt nichts Vergleichbares in Nordamerika. Er bleibt ein Bildungsforum für den Fortschritt. Das Forum wird wieder zu einem zentralen Knotenpunkt werden, der verschiedene Gemeinschaften zusammenführt.

Wie die Webseite des Forums verspricht:
"Ikone der Vergangenheit, Brücke in die Zukunft".

Für weitere Informationen über das Forum besuchen Sie bitte:

<https://www.theforumbronzeville.com/>

23. The Forum in Spring 1964. John Steiner, photographer.

23. Das Forum im Frühjahr 1964. John Steiner, Fotograf.





24. Stefano Donadoni (1844-1911): Forum Romanum

Die Autorin stammt aus Minneapolis, Minnesota und ist derzeitige Präsidentin von Historic Stage Services LLC. Sie ist auf die Restaurierung und Nachbildung historischer Kulissen spezialisiert und hat bereits über 600 gemalte Kulissen in den USA für eine Vielzahl von Veranstaltungsorten restauriert. Sie schreibt in einem Blog über historische Theater, Bühnenbildner und Bühnenmaschinerien.

The author is from Minneapolis, Minnesota and is current president of Historic Stage Services LLC. She specializes in the restoration and replication of historic scenery, having restored over 600 painted scenes throughout the US for a variety of venues. She also writes a blog about historic theatres, scenic artists, and stage machinery.

<https://drypigment.net/>

NACHRUF DR. RUTH FREYDANK

GEB. KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024

von Ines Hahn, StadtMuseum Berlin, DE

Die Theaterwissenschaftlerin, Autorin und Ausstellungsmacherin Dr. Ruth Freydank, ist im April im Alter von 88 Jahren verstorben.

Sie startete als Kindergärtnerin ins Berufsleben und machte ihren Abitur-Abschluss nach Berufsausbildung und drei Jahren Praxis an der ABF (Arbeiter- und Bauernfakultät). Ihrem Berufswunsch, Journalistin zu werden, folgte eine einjährige Tätigkeit als Redakteurin in Potsdam. Die Erfahrung starker ideologischer Einflüsse auf die journalistische Tätigkeit in der DDR führte Ruth Freydank zu neuen Zielen.

Sie studierte an der Humboldt-Universität zu Berlin zunächst Geschichte und konnte ein Jahr später zu ihrer Lieblings-Fachkombination Germanistik und Theaterwissenschaften wechseln. Da hatte sie ihre Passion gefunden. Nach dem Studienabschluss absolvierte sie ein Praktikum in der von Alfred Dreifuss geleiteten Theatersammlung des Märkischen Museums und arbeitete anschließend acht Jahre lang als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Sekretärin der Sektion Literatur-, Theater- und Musikmuseen am Institut für Museumswesen der DDR in Berlin.

1975 wechselte Ruth Freydank zurück in die Museumspraxis an die 1965 gegründete Theatersammlung des Märkischen Museums. Zunächst wissenschaftliche Assistentin übernahm sie nach drei Jahren die Leitung. Ihre 1978 vorgelegte Promotion zum Thema „Die soziale Determination kultureller Bedürfnisse – eine Untersuchung zum Verhältnis von Museum und Besucher“ kam auf den Index. Die Verfasserin eckte mit den Ergebnissen ihrer weit gefassten empirischen Befragung und deren wissenschaftlichen Auswertung politisch an. Gegen den Verschluss Ihres Forschungsmaterials prozessierte sie. Ruth Freydank wusste, was sie wollte und vermochte es, den Themen ihrer Abteilung Nachdruck zu verleihen.

Im zeitlichen Umfeld der 750-Jahrfeier Berlins (1987) konnte sie ihren Arbeitsbereich am Märkischen Museum personell zur *Abteilung Berliner Theater-, Literatur- und Musikgeschichte* ausbauen. Junge Wissenschaftlerinnen verschiedener Fachgebiete unterstützten seitdem ihre Arbeit. Bis 1987 erarbeitete sie sukzessive eine umfassende Dauer-Ausstellung zur Geschichte des Berliner Theaters im Märkischen Museum – eine Art kleines Theatermuseum im Rahmen der Darstellung

Theatre scholar, author and exhibition organiser Dr Ruth Freydank passed away in April at the age of 88.

She started her career as a nursery school teacher and graduated from the ABF (Workers' and Farmers' Faculty) after vocational training and three years of practical experience. Her career aspiration to become a journalist was followed by a one-year stint as an editor in Potsdam. The experience of strong ideological influences on journalistic work in the GDR led Ruth Freydank to new goals.

She first studied history at Humboldt University in Berlin and a year later was able to switch to her favourite combination of German and theatre studies. She had found her passion. After graduating, she completed an internship in the theatre collection of the Märkisches Museum run by Alfred Dreifuss and then worked for eight years as a research assistant and secretary in the Literature, Theatre and Music Museums section at the Institute for Museums of the GDR in Berlin.

In 1975, Ruth Freydank returned to museum practice at the theatre collection of the Märkisches Museum, which was founded in 1965. Initially a research assistant, she took over the management after three years. Her doctoral thesis on "The social determination of cultural needs - an investigation into the relationship between museums and visitors", which she submitted in 1978, was banned. The author caused political offence with the results of her wide-ranging empirical survey and its scientific analysis. She took legal action against the closure of her research material. Ruth Freydank knew what she wanted and was able to emphasise the themes of her department.

During Berlin's 750th anniversary celebrations (1987), she was able to expand her department at the Märkisches Museum into the *Department of Berlin Theatre, Literature and Music History*. Since then, her work has been supported by young academics from various disciplines. Until 1987, she gradually developed a comprehensive permanent exhibition on the history of Berlin theatre at the Märkisches Museum - a kind of small theatre museum as part of the presentation

OBITUARY DR. RUTH FREYDANK

NÉE KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024

by Ines Hahn, Berlin CityMuseum, DE

of Berlin's history. Her main work, the book "Theatre in Berlin. From the Beginnings to 1945" was published parallel in 1988/89 by East Berlin's Henschelverlag and West Berlin's Argon Verlag. For this publication, she not only analysed the specialist literature and the museum collection, but also researched extensively in West Berlin archives (still at the time of the division of Berlin).

She was very demanding of her employees, demanded goal-oriented and systematic work, developed a special card index for recording theatre-related objects and a form for evaluating production reviews in addition to the usual card indexes. She always wore a white coat at work, which, together with the pride with which she wore her hard-earned academic title, earned her the title "Frau Doktor". Together with her at times more than ten colleagues, she networked in Berlin's theatres to document current theatre work.

Porträt Dr. Ruth Freydank
Foto: Christel Lehmann, 1993
Inv. Nr.: 2024-01192
© Stadtmuseum Berlin



der Berlingeschichte. Ihr Hauptwerk, das Buch „Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945“ erschien 1988/89 parallel im Ost-Berliner Henschelverlag und im West-Berliner Argon Verlag. Für diese Publikation wertete sie nicht nur die Fachliteratur und die Museumssammlung aus, sondern recherchierte (noch zu Zeiten der Teilung Berlins) ausgiebig auch in West-Berliner Archiven.

Sie war ihren Mitarbeitenden gegenüber durchaus fordernd, verlangte zielorientiertes wie systematisches Arbeiten, entwickelte neben den bis dahin üblichen Karteien eine spezielle Kartei für die Erfassung von Theaterbezogenen Objekten wie ein Formular für die Auswertung von Inszenierungsrezensionen. Sie trug bei der Arbeit stets einen weißen Kittel, was ihr zusammen mit dem Stolz, mit dem sie ihren hart erworbenen akademischen Titel trug, die Bezeichnung „Frau Doktor“ eintrug. Zusammen mit ihren zeitweise mehr als zehn Mitarbeiterinnen netzte sie in die Berliner Theater, um auch die aktuelle Theaterarbeit zu dokumentieren.

After 1989, she represented her experience in setting up a permanent theatre exhibition at international congresses and was involved in the SIBMAS network (international association of libraries, museums, archives and documentation centres for the performing arts), collaborating on the international directory of performing arts collections.

After taking over the management of the documenta artistica collection, she opened the exhibition "Curtain up - Circus Arena clear" at Inselstraße 7 in 1990 in the

Nach 1989 vertrat sie ihre Erfahrungen im Aufbau einer permanenten Theaterausstellung auf internationalen Kongressen und engagierte sich im Netzwerk SIBMAS (internationale Vereinigung der Bibliotheken, Museen, Archive und Dokumentationszentren für darstellende Künste), arbeitete an dem internationalen Verzeichnis der Sammlungen darstellender Künste mit.

Nach Übernahme der Leitung der Sammlung documenta artistica eröffnete sie 1990 in der Inselstraße 7 die Ausstellung "Vorhang auf - Manege frei" in der als

NACHRUF DR. RUTH FREYDANK

GEB. KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024

von Ines Hahn, *StadtMuseum Berlin, DE*

Museum der unterhaltenden Künste Zirkus, Varieté und Kabarett gedachten neuesten Filiale des Märkischen Museums (die Ende 1994 wieder geschlossen werden musste).

1991 präsentierte sie im Haus am Lützowplatz die Geschichte des Berliner Rose-Theaters, eines Volkstheaters in Familienbesitz.

Für die 250-Jahrfeier der Deutschen Staatsoper plante Freydank mit ihrem Team eine große Ausstellung im Kulissenhaus der Oper, die sich nicht realisieren ließ. Das Märkische Museum war ihr für die Darstellung der Theatergeschichte zu klein geworden.

Als im Rahmen der Planungen für den Wiederaufbau der Schinkelschen Elisabeth-Kirche über eine neue Nutzung nachgedacht wurde, träumte sie von einem Theatermuseum und besichtigte die Ruine zusammen mit ihren Mitarbeiterinnen und durchmaß sie mit kühnem Blick. Fortan setzte sie sich für die Einrichtung eines Berliner Theatermuseums ein, denn sie fand es eine Schande, wie Berlin mit seiner langen und international ausstrahlenden Theatergeschichte umging – eine der wenigen europäischen Hauptstädte ohne Theatermuseum. Es war die Zeit der Subventionsstreichungen und Theaterschließungen in der nach der Wende finanziell bedrängten Stadt. Sie engagierte sich im traditionsreichen Verein Freie Volksbühne, deren Vorsitzende sie von 1992 bis 1997 war. Sie versuchte das 1963 eröffnete, vereinseigene Theater der Freien Volksbühne in West-Berlin nach Streichung aller Fördermittel für den Verein zu halten. Der Versuch der Umstellung vom Ensembletheater auf einen Gastspielbetrieb scheiterte wirtschaftlich.

Ihre letzte Ausstellung im Märkischen Museum „Theater als Geschäft. Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende“ setzte sie 1995 um. Mit der Vereinigung des Märkischen Museums und des Berlin Museums sowie weiterer Einrichtungen zur Stiftung StadtMuseum Berlin sollte sie nach fast 20 Jahren ihre Position als Abteilungsleiterin verlieren. Das wollte sie sich nicht gefallen lassen und holte sich rechtlichen Beistand. Zum Ausgleich erhielt sie vom Berliner Senat den Sonderauftrag, die Geschichte und die seit 1945 verstreuten Bestände des einstigen Theatermuseums im Berliner Schloss zu erforschen. Diese detektivische Archivarbeit verfolgte sie weit über das Rentenalter hinaus und mit finanzieller Unterstützung der DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft). Parallel publizierte

newest branch of the Märkisches Museum, which was conceived as a museum of the entertaining arts circus, variety and cabaret (which had to be closed again at the end of 1994).

In 1991, she presented the history of the Berlin Rose Theatre, a family-owned popular theatre, in the Haus am Lützowplatz.

For the 250th anniversary of the German State Opera, Freydank and her team planned a large exhibition in the opera's scenery house, which could not be realised. The Märkisches Museum had become too small for the presentation of theatre history.

When a new use was being considered as part of the plans for the reconstruction of Schinkel's Elisabeth Church, she dreamed of a theatre museum and visited the ruins together with her colleagues, surveying them with a bold eye. From then on, she campaigned for the establishment of a Berlin theatre museum, because she thought it was a disgrace how Berlin dealt with its long and internationally renowned theatre history - one of the few European capitals without a theatre museum.

It was a time of subsidy cuts and theatre closures in the city, which was under financial pressure after reunification.

She was involved in the long-established theatre association Freie Volksbühne and was its chairwoman from 1992 to 1997. She tried to keep the theatre of the Freie Volksbühne in West Berlin, which opened in 1963 and was owned by the association, after all funding for the association was withdrawn. The attempt to convert the theatre from an ensemble theatre to a touring company failed economically.

Her last exhibition at the Märkisches Museum, "Theatre as a business. Berlin and its private theatres at the turn of the century" in 1995. With the merger of the Märkisches Museum and the Berlin Museum and other institutions into the Berlin City Museum Foundation, she was to lose her position as head of department after almost 20 years. She refused to put up with this and sought legal assistance. As compensation, she received a special commission from the Berlin Senate to research the history and the holdings of the former theatre museum in the Berlin Palace, which had been scattered since 1945. She pursued this detective archive work well beyond retirement age and with the financial support of the DFG (German Research Foundation). At the same time, she published numerous articles

OBITUARY DR. RUTH FREYDANK

NÉE KÄPERNICK, 27.10.1935 - 06.04.2024

by Ines Hahn, Berlin CityMuseum, DE

on Berlin's theatre history in various periodicals. In 2010, she wrote a nature discovery book for her grandchildren entitled "On the prowl with binoculars and camera".

After 15 years of research, Ruth Freydank published the book "Der Fall Berliner Theatrumuseum" in two volumes in 2011. As the publication was in danger of failing, she decided to finance it herself in order to "make the wealth of previously unpublished facts and information (...) available to an interested public as well as for further research." She did not want publicly funded research work to disappear into a drawer.

Dr Ruth Freydank was an honorary member of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.". Her companions say that she was a courageous woman who was unwaveringly passionate about "her cause". With her passing, one of the rare examples of this species disappeared. She is survived by her husband, her son and two grandchildren.



Freydank, Ruth: Der Fall Berliner Theatrumuseum Teil 1., Geschichte - Bilder - Dokumente, Berlin, 2011

ISBN 978-3-86805-901-4
<https://d-nb.info/1015579922>

The author, theatre scholar, Märkisches Museum Berlin since 1989 (Stadtmuseum Berlin since 1995), initially a member of the theatre history collection, head of the photography collection since 2003, head of the cityscape team and collection curator for photography since 2021

sie vielfach Artikel zur Berliner Theatergeschichte in verschiedenen Periodika. 2010 schrieb sie für ihre Enkel ein Natur-Entdecker-Buch „Mit Fernglas und Kamera auf der Pirsch“.

Das Buch „Der Fall Berliner Theatrumuseum“ brachte Ruth Freydank nach 15 Jahren Forschungsarbeit 2011 in zwei Bänden heraus. Da die Veröffentlichung zu scheitern drohte, entschloss sie sich, diese selbst zu finanzieren, um „die Fülle von bislang unveröffentlichten Fakten und Informationen (...) einer interessierten Öffentlichkeit wie auch für weitere Forschungen zur Verfügung zu stellen.“ Dass öffentlich geförderte Forschungsarbeit in der Schublade verschwindet, wollte ihr nicht in den Sinn.



Freydank, Ruth: Der Fall Berliner Theatrumuseum Teil 2., Relikte einer ehemaligen Theaterbibliothek : Dokumentation, Berlin, 2011

ISBN 978-3-86805-902-1
<https://d-nb.info/1015579930>

Dr. Ruth Freydank war Ehrenmitglied in der „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“. Weggefährten sagen von ihr, dass sie eine couragierte Frau war, die für „ihre Sache“ unbeirrt brannte. Mit ihr verschwände eines der raren Exemplare dieser Spezies.

Sie hinterlässt ihren Mann, ihren Sohn und zwei Enkelkinder.

Die Autorin, Theaterwissenschaftlerin, seit 1989 Märkisches Museum Berlin (seit 1995 Stadtmuseum Berlin), zunächst Mitarbeiterin der Theaterhistorischen Sammlung, seit 2003 Leitung der Fotografischen Sammlung, seit 2021 Leitung Fachteam Stadtbild und Sammlungskuratorin für Fotografie.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Als letzter Vorsitzender (seit 2014) und nunmehr auch Liquidator des iTheaM (seit 2024), möchte ich nachstehend eine wohl recht persönliche Sicht auf diesen Verein wiedergeben, auch wenn ich mich selbstredend um größtmögliche Objektivität bemühe. Aber Sie werden mir sicher nachsehen, wenn das nicht immer gelingen mag.

Ende 2023 beschloss die MitgliederVersammlung der „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ auf VorSchlag ihres aktuellen Vorstands die SelbstAuflösung des Vereins. Nach beinahe 30 Jahren geht damit der Traum von einem TheaterMuseum in Berlin zu Ende. Die letzten streitbaren Mitglieder sind diesbezüglich desillusioniert und setzen ihre Kräfte lieber anderweitig ein.

As the last chairman (since 2014) and now also liquidator of iTheaM (since 2024), I would like to give you a rather personal view of this association below, even though I naturally endeavour to be as objective as possible. But I'm sure you'll forgive me if I don't always succeed.

At the end of 2023, the general meeting of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." decided to dissolve the association on the proposal of its current board. After almost 30 years, the dream of a theatre museum in Berlin is coming to an end. The last of its disputatious members are disillusioned and prefer to devote their energies elsewhere.



Abb. 238: Ausstellungsraum in der Oberwallstrasse. (Privatsammlung)

Rechts: Prunkgrüstung für Wilhelm II.

Links: alte Beleuchtungskörper

Im Hintergrund: Schwimmwagenkonstruktion

(Wagner: Das Rheingold) S.302

Fig. 238: Exhibition room in Oberwallstrasse. (Private collection)

Right: ceremonial armour for Wilhelm II.

Left: old lighting fixtures

In the background: Floating carriage construction

(Wagner: Das Rheingold) p. 302

Wie dem aufmerksamen Leser dieser Schriftenreihe bekannt sein dürfte gab es in Berlin von 1929 bis in den 2.Weltkrieg hinein - zuletzt im StadtSchloss

As the attentive reader of this series will be aware, there was once a theatre museum in Berlin from 1929 until the Second World War - most recently

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

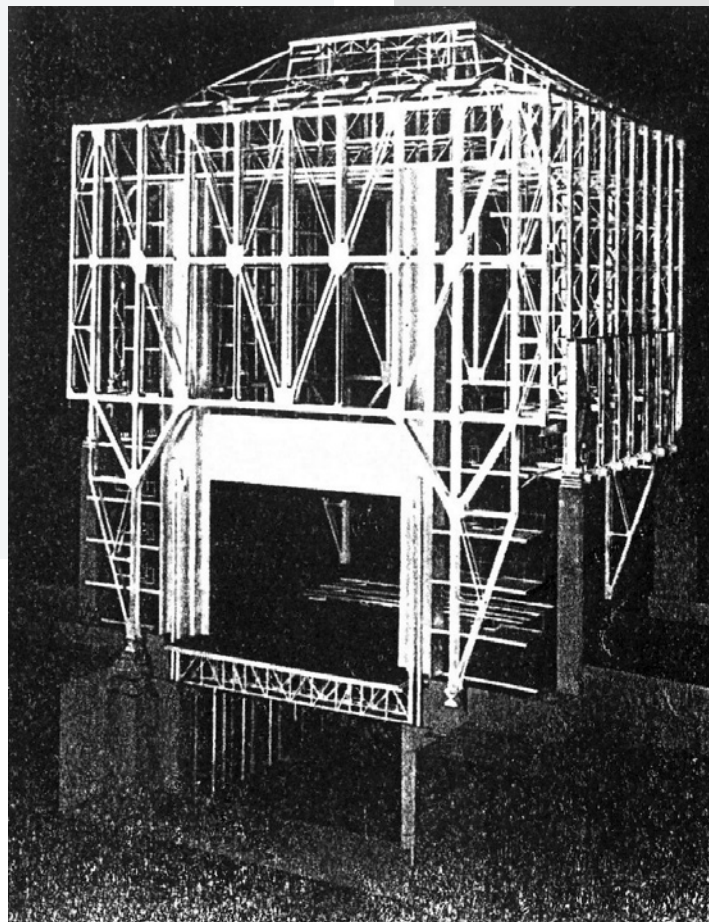
by Dr. Stefan Gräbener, DE

housed in the StadtSchloss. Even then, it was totally understaffed and characterised by the ideas of the time as to what something like this should look like. Definitely not a concept that would be suitable for a museum in the 21st century. But in addition to the usual archive material, which has been part of the theatre scholars' tools of the trade and research material for over 100 years, there were actually also some objects from the field of theatre technology, including a huge steel construction model of the new stage-house of the Berlin State Opera, which was almost completely recreated architecturally at the end of the 1920s. It was presumably melted down during the Second World War. Its whereabouts have never really been clarified.

The fact that, surprisingly, neither East nor West Berlin showed any interest in re-establishing this museum after the war was researched and documented in detail by Dr Ruth Freydanck in her two-volume work "The Case Berlin TheaterMuseum". (Fig. 225 + 238) Today's Foundation Berlin CityMuseum is home to the largest municipal theatre collection in Europe, which is based not least on the original holdings of this museum. This is where the commission for this work originally came from, but it turned out to be much more complex than expected. In the end, she was dropped with the unfinished work and the funding was stopped. She then had to complete the work with her own money and publish it via print-on-demand.

Fig. 225: Functional model of the newly constructed stage house for the opera in 1926/1927 by the company Kölle und Hensel, Berlin-Wittenau with hydraulically driven double-decker platforms. (Photo: unknown) p.290

>> see also page 87



beheimatet - einmal ein TheaterMuseum. Auch damals schon personell total unterbesetzt und geprägt von den damaligen Vorstellungen, wie so etwas auszusehen hat. Definitiv kein Konzept, welches für ein Museum im 21.Jahrhundert noch tauglich wäre. Aber neben der üblichen Archivalien, die seit über 100 Jahren zum HandwerksZeug und ForschungsMaterial der TheaterWissenschaftler gehören, gesellten sich tatsächlich auch einige Objekte aus dem Bereich der TheaterTechnik, bis hin zu einem riesigen stählernen Konstruktions-Modell des BühnenHaus-Neubaus der Berliner StaatsOper, die Ende der 1920er bereits einmal architektonisch quasi komplett neu erschaffen wurde. Mutmaßlich wurde es im 2.WeltKrieg eingeschmolzen. Der Verbleib konnte nie wirklich geklärt werden.

Dass erstaunlicher Weise weder Ost- noch WestBerlin nach dem Krieg ein Interesse an der WiederEinrichtung dieses Museums zeigten, hat Dr. Ruth Freydanck ausführlich in ihrem doppelbändigen Werk „Der Fall Berliner TheaterMuseum“ recherchiert und dokumentiert. (Abb. 225 + 238) Dabei beheimatet die heutige Stiftung StadtMuseum Berlin die größte städtische TheaterSammlung Europas, die nicht zuletzt auf den ursprünglichen Beständen dieses Museums basiert. Von dort kam ursprünglich auch der Auftrag zu dieser Arbeit, die dann deutlich komplexer geriet, als zu vermuten war. Am Ende liess man sie mit dem unvollendeten Werk fallen, stoppte die Finanzierung. Das Werk musste sie mit eigenem Geld vollenden und per print-on-demand publizieren.

Abb. 225: Funktionsmodell des 1926/1927 neu konstruierten Bühnenhauses für die Oper durch die Firma Kölle und Hensel, Berlin-Wittenau mit hydrualisch angetriebenen Doppelstockpodien. (Foto: unbekannt) S.290

>> siehe auch Seite 87

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Auch in der TheaterSammlung der Stiftung StadtMuseum steht ein massiver Umbruch bevor, wenn die einzig verbliebene Mitarbeiterin in Rente gehen wird. Was im Londoner V&A-Museum vor wenigen Jahren von heute auf morgen von oben herab kaputt gemacht wurde (die größte britische TheaterSammlung wurde mal eben zum Depot degradiert), droht dann auch in Berlin. Anders als in London immerhin mit Ansage. Jedenfalls intern, natürlich nicht wirklich öffentlich. Aber das Resultat ist das Selbe. Zumal sich niemand dafür einsetzt es zu verhindern.

Das Thema hat in Berlin keine Lobby. Was man spätestens auch an den Berlin-Ausstellungen im Märkischen Museum (derzeit geschlossen) und vor allem auch im HumboldtForum vor Augen geführt bekommt. Theater kommt dort einfach gar nicht vor und das, obwohl doch immer so eifrig mit der TheaterKultur der Stadt touristisch geworben wird und Berlin wohl zweifelsfrei DIE TheaterMetropole Deutschlands war und ist! Nur eine winzige „Alibi-Kapsel“ zu Max Reinhardt ist zu finden, der praktischer Weise das Bindeglied zur nachfolgenden Abteilung Emigration bildet. Und auch Sonder-Ausstellungen finden nur alle paar Jahre statt. Nicht selten von der Öffentlichkeit eher unbemerkt. Allerdings ist das beim kulturellen Überangebot in Berlin auch nicht wirklich verwunderlich dass so ein Thema ohne massive Werbung untergeht.

Schauen wir im gesamten Land herum finden wir das „Deutsche TheaterMuseum“ in München als primus inter pares. Es präsentiert sich ausschliesslich mit WechselAusstellungen. Als einzige Einrichtung dieser Art in Deutschland betrachtet es nicht nur die lokale Theaterszene. Der Name suggeriert dabei eine nationale Einrichtung zu sein, was einigermaßen irreführend ist, da es in unserem föderalen Staat kaum Museen mit nationalem Status gibt (aktuell 17). Hier wird bewußt eine FührungsPosition reklamiert, was eventuellen Neugründungen schon im Vorfeld der Wind aus den Segeln nimmt und dem sich ähnliche Einrichtungen im Lande mehr oder minder „unterwerfen“.

In Düsseldorf ist man erst vor kurzem ganz knapp der Auflösung entgangen, ist aber zwischen WechselAusstellungen auch mit einer kleinen DauerAusstellung und vielfältigen ProgrammAngeboten präsent. Thematisch ist man hier regional fokussiert, so wie auch in Mannheim und erst recht in Meiningen. Neu in der Runde ist das Markgräfliche Opernhaus in

The Foundation Berlin CityMuseum's theatre collection is also facing a massive upheaval when the only remaining member of staff retires. What was destroyed overnight at the V&A Museum in London a few years ago (the UK's largest theatre collection was downgraded to a depot) is also imminent in Berlin. Unlike in London, at least with an announcement. At least internally, not really publicly, of course. But the result is the same. Especially as nobody is doing anything to prevent it.

The topic has no lobby in Berlin. The Berlin exhibitions in the Märkisches Museum (currently closed) and especially in the HumboldtForum are the latest examples of this. Theatre simply doesn't feature there at all, even though the city's theatre culture is so eagerly advertised to tourists and Berlin was and is without doubt THE theatre metropolis of Germany! Only a tiny "alibi capsule" on Max Reinhardt can be found, which practically forms the link to the subsequent Emigration section. And special exhibitions only take place every few years. Often unnoticed by the public. However, given the cultural oversupply in Berlin, it's not really surprising that such a topic goes under without massive advertising.

If we look around the country, we find the "Deutsches TheaterMuseum" in Munich as primus inter pares. It presents itself exclusively with temporary exhibitions.

It is the only institution of its kind in Germany that looks at more than just the local theatre scene. The name suggests that it is a national institution, which is somewhat misleading, as there are hardly any museums with national status in our federal state (currently 17).

A leading position is deliberately claimed here, which takes the wind out of the sails of any new foundations in advance and to which similar institutions in the country more or less "submit".

In Düsseldorf, the museum only recently narrowly escaped dissolution, but is also present with a small permanent exhibition and a diverse programme of events in between temporary exhibitions. Thematically, the focus here is regional, as is also the case in Mannheim and even more so in Meiningen. The Margravial Opera House in Bayreuth is a new

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

by Dr. Stefan Gräbener, DE

addition to the group, directly related to the history of the theatre. A long battle preceded this institution. Only the inclusion of the house in the UNESCO World Heritage List has broken the previously negative attitude in the city and state.

Politicians in Berlin have therefore never taken a serious interest in the subject since the end of the Second World War, and even from their "own" ranks, the active theatre world or from the official field of theatre studies, there has at best been cautious feedback and no serious support. It is rare to come across individuals who speak more or less favourably behind closed doors. On enquiry, vague ideas are hinted at, obviously oriented more towards traditional museum structures. People keep a low profile.

The umpteenth museum of modern art is undoubtedly more prestigious. Possibly also the bigger crowd-puller. And since theatre studies, which would be the first to be consulted for such a museum, continue to explicitly ignore important aspects of theatre in this country and only a few "renegades" take a look at technology or architecture, there is little hope of fundamentally changing anything here. It has always been clear to the association - and we have never been tired of communicating this - that it is precisely these aspects that have the potential to interest visitors.

For all our modesty, we also saw a real opportunity in looking beyond the borders of the city or country, but also internationally. The links across national borders are too strong. And not just in our time, even in the Europe of the Baroque era! In terms of artists, architects and scenographers and in terms of theatre technology. Later, of course, this also extended to other continents.

There is no institution that deals globally with the world of theatre, especially behind the scenes. It doesn't exist anywhere else in the world. Berlin would have had the chance to create something new.

Instead, we hear "arguments" such as "*Theatre is alive, it exists in the moment, you can't document it in a museum!*". Or: "*If theatre ends up in a museum, it's dead*". The usual "slogans" that ultimately suggest a certain lack of imagination.

Bayreuth, unmittelbar auf die Geschichte des Hauses bezogen. Ein langer Kampf ist dieser Einrichtung vorausgegangen. Erst die Aufnahme des Hauses in die UNESCO-WeltKulturErbe-Liste hat die zuvor ablehnende Haltung in Stadt und Land gebrochen.

Die Politik in Berlin hat sich also seit Ende des 2. Weltkriegs nie ernsthaft für die Thematik interessiert, und auch aus den „eigenen“ Reihen, der aktiven TheaterWelt oder aus dem offiziellen Bereich der TheaterWissenschaft kam bestenfalls ein verhaltendes Feedback, kein ernstzunehmender Rückhalt. Selten trifft man auf Einzelpersonen, die sich mehr oder weniger hinter vorgehaltener Hand positiv äußern. Unbestimmte Vorstellungen werden auf Nachfrage angedeutet, offenkundig eher an traditionellen Museumsstrukturen orientiert. Man hält sich bedeckt.

Das x-te Museum für Moderne Kunst ist im Zweifel prestigeträchtiger. Womöglich auch der größere PublikumsMagnet. Und da die TheaterWissenschaften, die als Erste für so ein Museum herangezogen werden würden, in diesem Land anhaltend wichtige Aspekte des Theaters explizit ignorieren und nur wenige „Abtrünnige“ einen Blick auf Technik oder Architektur werfen, besteht auch wenig Hoffnung hier grundlegend etwas zu ändern.

Für den Verein war immer klar - und wir wurden auch nicht müde das zu kommunizieren - dass eben genau diese Aspekte jedoch das Potential haben Besucher zu interessieren.

Bei aller Bescheidenheit haben wir auch eine reelle Chance darin gesehen grundsätzlich nicht nur über die Grenzen der Stadt oder des Landes zu schauen, sondern international. Zu stark sind die Verknüpfungen über LänderGrenzen hinaus. Und zwar nicht erst in unserer Zeit, auch schon im Europa der BarockZeit! In Bezug auf Künstler, in Bezug auf Architekten und Szenografen und in Bezug auf die TheaterTechnik. Später weitete sich das natürlich auch auf andere Kontinente aus.

Eine Einrichtung, die sich global mit der Welt des Theaters vor allem auch hinter den Kulissen beschäftigt, gibt es nicht. Weltweit gibt es sie nicht. Berlin hätte die Chance gehabt ein Novum zu erschaffen.

Man hört stattdessen „Argumente“ wie "*Theater ist lebendig, existiert im Augenblick, das kann man doch nicht in einem Museum dokumentieren!*" Oder: "*Wenn das Theater im Museum landet ist es tot*". Die üblichen „Sprüche“, die letztlich eine gewisse Einfallslosigkeit vermuten lassen.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Im aktiven Theater geht das Denken des Inszenierungsteams bis zum Ende der Premierenvorstellung. Ist diese vorüber beginnt bereits die Geschichte. Der Blick geht nur nach Vorne, nicht zurück.

Dabei ist der Prozess der Entstehung von Theater, der generelle Hintergrund, ganz fabelhaft dokumentierbar, anschaulich auch für wenig theateraffine Menschen begreiflich und faszinierend. Aber immer wieder musste ich erstaunt feststellen, wie wenig die Wissenschaftler selbst darüber wissen, sich augenscheinlich kaum dafür zu interessieren scheinen. Der Blick geht nur auf den unmittelbaren Forschungsschwerpunkt, aber nicht darüber hinaus.

Das zeigt auch dieses geradezu absurde Dilemma, vor allem in Deutschland, aber nicht nur hier, dass insbesondere die Theatertechnik wissenschaftlich nicht untersucht wird. Während der Pandemie (2020) ging endlich ein europäisches Forschungsprojekt (Canon) an den Start um hier Abhilfe zu schaffen. Die Hoffnungen sind gross, dass die zweite Phase noch in diesem Jahr genehmigt wird und weiter gearbeitet werden kann. Bisher wurden primär Grundstrukturen erarbeitet, eine Basis geschaffen. Nun muss es weiter gehen mehr Inhalte zu erarbeiten.

Als studierter Architekt muss ich leider auch zur Kenntnis geben, dass sich mein Berufsstand in der Regel herzlich wenig für den eigentlichen Funktionsablauf in Theaterbauten im Umfeld des Bühnengeschehens interessiert und reine Bau- und Kunstgeschichtler diese funktionalen Zusammenhänge in der Regel völlig ignorieren und keine Ahnung davon haben. Höchst seltene Ausnahmen bestätigen die Regel. Die vielbeschworene Interdisziplinarität in der Wissenschaft bleibt also ein frommer Wunsch. Jede Fachsparte steckt in ihrem eng gesteckten Bereich fest und wagt den Blick über den TellerRand für gewöhnlich nicht.

Auch der Berliner Ursprungsverein, 1995 als „Freunde und Förderer zur Gründung eines TheaterMuseums in Berlin“ hatte keine wirklichen Vorstellungen, wie denn so ein Museum aussehen könnte. Zumeist Honoratioren, primär aus der alten West-Berliner TheaterSzene, trafen sich vielleicht 2x im Jahr und beklagten sich, dass es doch ein UnDing sei, dass es so ein Museum nicht gäbe und dass der Senat das zu ändern hätte. *"Ja man könnte, oder man sollte oder man müsste."* - Ja aber was?

In active theatre, the production team's thinking continues until the end of the premiere performance. Once this is over, history begins. The focus is only on the future, not on the past.

The process of the creation of theatre, the general background, can be documented in a fabulous way and is comprehensible and fascinating even for people with little affinity for theatre. But again I was astonished to realise how little the scientists themselves know about it, how little they seem to be interested in it. They only look at the immediate focus of research, but not beyond that.

This also shows this almost absurd dilemma, especially in Germany, but not only here, that theatre technology in particular is not being scientifically investigated.

During the pandemic (2020), a European research project (Canon) was finally launched to remedy this situation. Hopes are high that the second phase will be approved this year and work can continue. So far, primarily basic structures have been developed and a foundation created. Now we must continue to develop more content.

As a trained architect, I must unfortunately also admit that my profession is generally very uninterested in the actual functional process in theatre buildings in the vicinity of the stage and that pure architectural and art historians generally completely ignore these functional contexts and have no idea about them. Very rare exceptions prove the rule.

The much-vaunted interdisciplinarity in science therefore remains a dream. Each specialist area is stuck in its own narrowly defined field and usually does not dare to look beyond its own borders.

Even the original Berlin association, founded in 1995 as "Friends and Supporters for the Founding of a Theatre Museum in Berlin", had no real idea what such a museum could look like. Mostly dignitaries, primarily from the old West Berlin theatre scene, met perhaps twice a year and complained that it was a absurdity that there was no such museum and that the Senate should change that. *"Yes, we could, or we should or we ought to."* - Yes, but what?

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

by Dr. Stefan Gräbener, DE

There must have been one or two activities. However, there was no documentation or material of any kind in the societies files. I only know from hearsay. Many internal details from the early years are also somewhat obscure and it's not uncommon to come across contradictory information from various sources when you try to find out something. Different perceptions manifest themselves massively in the pure memories of different people. And anything that cannot be verified by reliable documents becomes anecdote. In the end, nothing remained of it. Especially not binding, resilient material.

When I came across this association in 2007, it was the result of a fleeting and quasi-accidental acquaintance with the then Vice-Chairman and former longstanding Technical Director of the Deutsche Oper Berlin, Prof. Rudolf Kück. After all, he was hoping to bring some "young blood" (at 42, I was surprisingly the youngest member by far at the time!!!) into the association and perhaps make a difference. But my professional situation at the university and work on my dissertation meant that I couldn't get involved any more at first. Unfortunately, Kück's involvement was ultimately limited to the possible recruitment of new members. Although honorary chairman of the DTHG, he obviously never spoke about this association there. Its existence later came as a relative surprise to many.

Klaus Wichmann, who had been a member for some time, began to take action. Still working as Technical Director of the State Opera but heading straight for retirement. He was also a member of another association of which the Berliners had no real knowledge. But it wasn't much different the other way round. The "Friends Association for preserving technical TheaterHistory and -Architecture" was formed just two years after the Berliners and operated nationwide, but did not intend to found a museum. Although August Everding was also one of the founding members, the other members were primarily theatre technicians, most of whom were still actively working. This limited the time available to get involved.

Es gab wohl schon die eine oder andere Aktivität. Dokumentationen oder irgendwelches Material fanden sich in den Vereins-Unterlagen allerdings dazu nicht. Ich weiss es nur vom Hörensagen. Auch liegen viele Interna aus den anfänglichen Jahren einigermaßen im Dunkeln und nicht selten stösst man auf widersprüchliche Informationen von verschiedenen Seiten, wenn man versucht etwas heraus zu finden. In der reinen Erinnerung verschiedener Menschen manifestieren sich unterschiedliche Wahrnehmungen ganz massiv. Und was nicht durch gesicherte Dokumente verifizierbar ist gerät zur Anekdote. Geblieben ist davon also letztlich nichts. Schon gar nicht verbindlich belastbares Material.

Als ich 2007 auf diesen Verein stiess kam das in Folge einer flüchtigen und quasi zufälligen Bekanntschaft mit dem damaligen Vizevorsitzenden und zuvor langjährigen Technischen Direktor der Deutschen Oper Berlin, Prof. Rudolf Kück zustande. Er trug sich immerhin mit der Hoffnung quasi „junges Blut“ (mit damals 42 war ich erstaunlicher Weise das mit deutlichen Abstand jüngste Mitglied zu dieser Zeit!!!) in den Verein zu bringen und somit vielleicht auch was zu verändern. Aber meine berufliche Situation an der Universität und die Arbeit an meiner Dissertation erlaubten es mir zunächst nicht mich weiter einzubringen. Leider beschränkte sich auch Kücks Engagement letztlich auf mögliche Neurekrutierungen von Mitgliedern. Obwohl Ehrenvorsitzender der DTHG sprach er dort offenkundig nie über diesen Verein. Dessen Existenz war für Viele später relativ überraschend.

Klaus Wichmann, schon länger Mitglied, begann aktiv zu werden. Selbst noch im Beruf als Technischer Direktor der StaatsOper aber mit direktem Kurs auf die Rente. Er war zudem Mitglied in einem weiteren Verein, von dem die Berliner wiederum keine wirkliche Kenntnis hatten. Umgekehrt war das aber auch nicht viel anders. Der „Förderverein zum Erhalt historischer TheaterTechnik und -Architektur“ hatte sich nur 2 Jahre nach den Berlinern formiert, agierte bundesweit, trug sich aber nicht mit der Absicht ein Museum zu gründen. Zwar gehörte auch August Everding zu den Gründungsmitgliedern, aber ansonsten rekrutierten sich die Mitglieder in aller erster Linie aus TheaterTechnikern, die Meisten davon noch aktiv im Beruf stehend. Das schränkt die mögliche Zeit ein, sich zu engagieren.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Sie hatten sich innerhalb der DTHG zusammen gefunden, wollten aber unabhängig, nicht auf die Stimmung des jeweils aktuellen Vorstands der DTHG angewiesen sein. Viele LichtTechniker waren hier zugange und retteten Technik vor der sicheren Verschrottung. ScheinWerfer und andere Gerätschaften sind noch relativ komfortabel unter zu bringen. Die schiere Anzahl überstieg dann aber die Möglichkeiten der privaten Lagerung im Keller oder der Garage. Der Verein selbst hatte keinerlei Räumlichkeiten und so bildete sich neben dem Technischen Kabinett in den Katakomben der Leipziger Oper, wo schon zu DDR-Zeiten eine Sammlung entstanden war, eine weitere Sammlung bei der Firma Gerriets, die ja eigentlich gar nichts mit Licht zu tun hat. Dies ist dem damaligen Chef Walter Gerriets, ebenfalls MitGründer des FörderVereins zu danken. Im damals neu entstandenen zweiten Standort im elsässischen Volgelsheim (nur rund 20km vom deutschen Hauptsitz in Umkirch bei Freiburg) gab es genug Platz und er nahm sich der Sache an. Bis heute besteht diese Sammlung und wird auch von seinem Sohn Hannes Gerriets weiter erhalten und bei Gelegenheit sogar ausgebaut. Albert Henrich kümmerte sich bis zu seinem Tode Ende 2022 um die Sammlung, unterstützt von Dieter Frank. Sie erarbeiteten eine solide GrundStruktur und sammelten so viele Informationen zu den Exponaten wie möglich.

Viele Jahre später versuchte sich eine neue Gruppe dann doch in dieser ursprünglich abgelehnten (nicht nur finanziellen) Abhängigkeit innerhalb der DTHG zu formieren, scheiterte aber nicht zuletzt an der relativen Interessenlosigkeit für historische Technik innerhalb des Verbandes.

Es ist eben doch primär ein BerufsVerband, insbesondere der Firmen der Branche. Da liegt das HauptAugenMerk auf der GegenWart und Zukunft und den laufenden Geschäften.

Auch Wichmann mit seinen zahlreichen Kontakten gelang es nicht diese Stimmung nachhaltig zu ändern. Er war es jedoch, der den ZusammenSchluss der beiden Vereine mit jeweils um die 40-50 Mitgliedern anstieß. Da eine Fusion juristisch komplex ist kam es zur Auflösung des FörderVereins, dessen Mitglieder dann fast geschlossen in den Berliner Verein eintraten, der sich fortan „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ nannte. Kurz: iTheaM. Wichmann wurde der erste Vorsitzende, Gerhard Döring - letzter Vorsitzender des FörderVereins

They had come together within the DTHG, but wanted to be independent and not contingent on the mood of the current DTHG board.

Many lighting technicians were at work here, rescuing technology from certain scrapping. Spotlights and other equipment are still relatively easy to store. However, the sheer number exceeded the possibilities of private storage in the cellar or garage. The association itself had no premises and so, in addition to the Technical Cabinet in the catacombs of the Leipzig Opera House, where a collection had already been created in GDR times, another collection was formed at the Gerriets company, which actually had nothing to do with light. This is thanks to the then boss Walter Gerriets, also a co-founder of the Friends Association. At the then newly established second site in Volgelsheim in Alsace (only around 20 kilometres from the German headquarters in Umkirch near Freiburg), there was enough space and he took on the task. This collection still exists today and is maintained and even expanded by his son Hannes Gerriets.

Albert Henrich looked after the collection until his death at the end of 2022, supported by Dieter Frank. They developed a solid basic structure and collected as much information as possible about the exhibits.

Many years later, a new group tried to form within the DTHG in this originally rejected (not only financial) dependency, but failed not least because of the relative lack of interest in historical technology within the DTHG.

After all, it is primarily a professional association, especially for companies in the sector. The main focus is on the present and the future and current business.

Even Wichmann, with his numerous contacts, was unable to change this mood in the long term. However, it was he who initiated the merger of the two clubs, each with around 40-50 members. As a merger is legally complex, the Friends Association was dissolved and its members almost unanimously joined the Berlin association, which henceforth called itself "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.". In short: iTheaM. Wichmann became the first chairman, Gerhard Döring - the last chairman of the Friends - his deputy.

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM
by Dr. Stefan Gräbener, DE

And I also joined the board.

The museum target was not necessarily met with unanimous enthusiasm, nor was the focus on Berlin, which is why some members did not go along with the change.

But where, if not in the capital city, should such a museum be built? And what other use would such an organisation be? Just as a supplier for the two collections in Volgelsheim and Leipzig? Certainly not. The aforementioned promotion of theatre technology as an association goal emerged more strongly and later developed into a global idea.

It should be noted that the very first Berlin theatre exhibition in 1905, organised by the then still young "Gesellschaft für TheaterGeschichte" (Society for Theatre History), was already significantly financed by companies from the theatre

technology sector. This, in turn, was an unpleasant surprise for the academics, who were more interested in the humanities and less in technology.

But even back then, this was where the money was! And if the economy wants to give something back, then one should not refuse to do so with false pride. The opportunity to integrate theatre technology and architecture into the also very young independent field of theatre studies, which had only separated from literary studies at the end of the 19th century, was not seized. It was and still is - unfortunately to this day - too attached to its origins.

The Great German Theatre Exhibition in Magdeburg in 1927 did nothing to change this. This was clearly a mixture of technology and the humanities coupled with an exhibition of the latest technology.

The whole thing was realised in an exciting way, with a huge rush of visitors and special trains from Berlin. The entire Prussian parliament even travelled to the event with its own special train.

The result was the establishment of the Berlin TheatreMuseum!

It quickly became clear that this mixture is the ideal model for the association's goals.

**Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.**

- sein Stellvertreter. Und auch ich stieg in den Vorstand auf.

Die Sache mit dem MuseumsZiel stiess nicht zwingend auf einhellige Begeisterung, ebenso die Konzentration auf Berlin, weshalb einige Mitglieder der Veränderung nicht folgten.

Aber wo, wenn nicht in der HauptStadt, sollte so ein Museum entstehen? Und wozu sollte so ein Verein ansonsten nütze sein? Nur als Zulieferer für die beiden Sammlungen in Volgelsheim und Leipzig? Sicher nicht.

Die vorgenannte Beförderung der TheaterTechnik als VereinsZiel bildete sich stärker heraus und entwickelte sich später zu der globalen Idee.

Angemerkt sei, dass bereits die allererste Berliner TheaterAusstellung 1905, veranstaltet von der damals noch jungen "Gesellschaft für TheaterGeschichte", bereits von Firmen aus dem Bereich der

TheaterTechnik maßgeblich finanziert wurde. Das wiederum stiess den geisteswissenschaftlich und eher technikfremden Akademikern unangenehm auf.

Aber hier lag auch schon damals das Geld! Und wenn die Wirtschaft etwas zurückgeben will, dann sollte man sich auch nicht mit falschem Stolz der Sache verwehren. Die Chance die Integration von TheaterTechnik und -Architektur in die ebenfalls sehr junge eigenständige TheaterWissenschaft, die sich erst Ende des 19. Jahrhunderts aus der LiteraturWissenschaft separiert hatte, wurde nicht ergriffen. Zu sehr war und ist sie - leider bis heute - diesem Ursprung verhaftet.

Daran konnte auch 1927 die Grosse Deutsche TheaterAusstellung in Magdeburg nichts ändern. Hier kam es ganz deutlich zu einer Mischung aus Technik und geisteswissenschaftlicher Aufarbeitung gepaart mit einer Messe zur neusten Technologie.

Das Ganze spannend umgesetzt, mit einem riesigen BesucherAnsturm und SonderZügen aus Berlin. So reiste sogar der gesamte preußische LandTag extra mit einem eigenem SonderZug an.

Die Folge war die Einrichtung des Berliner TheaterMuseums! Schnell wurde klar, diese Mischung ist das ideale Vorbild für die VereinsZiele.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

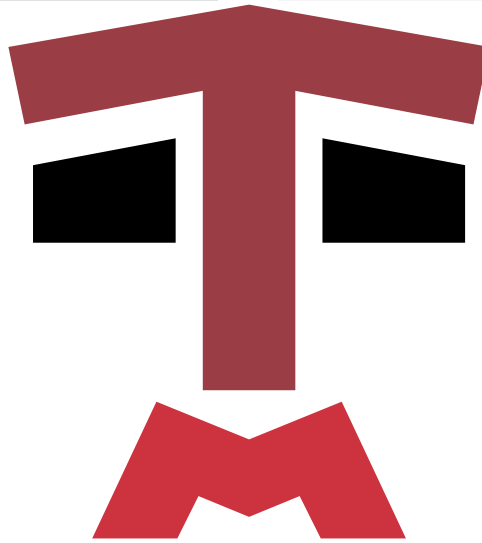
Die Ausstellung war eigentlich schon für 1926 geplant, wuchs aber schon in der Entwicklung über sich hinaus.

Ein Jahr lang wurde sie von am Ende 23 Ausgaben einer Zeitschrift namens „Die Vierte Wand“ begleitet. Diesen Namen hat das iTheaM ab 2012 mit einer eigenen Schriftenreihe wieder aufleben lassen.

Ganz in der Tradition dieser Zeitschrift geht es darum Beiträge aus absolut allen Bereichen des Theaters - interpretiert als allgemeiner Überbegriff für sämtliche Erscheinungsformen des Performativen - aufzunehmen.

Das muss auch nicht streng wissenschaftlich, darf durchaus mal subjektiv und womöglich laienhaft sein. Ein Gegenentwurf zu den zumeist sehr eng fokussierten

aus dem Katalog der Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927



Karl Schulpig:
Logo Deutsche Theaterausstellung Magdeburg 1927

The exhibition was actually planned for 1926, but outgrew itself during its development.

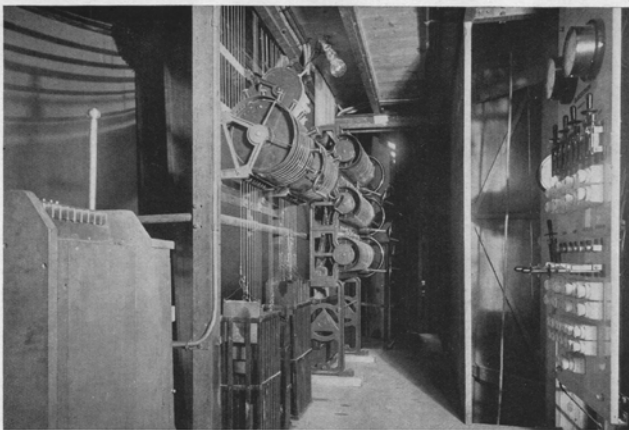
For a year, she was accompanied by 23 issues of a magazine called "Die Vierte Wand" (The Fourth Wall).

The iTheaM revived this name in 2012 with its own font series.

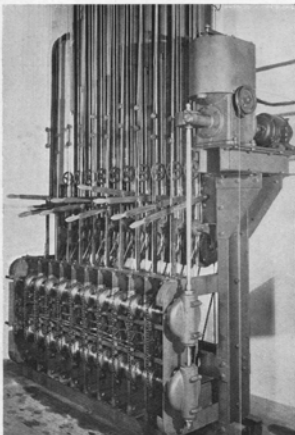
In keeping with the tradition of this Zeitschrift, the aim is to include contributions from absolutely all areas of theatre - interpreted as a general umbrella term for all manifestations of the performative. This does not have to be strictly academic, but can be subjective and possibly amateurish.

A counter-draft to the usually very narrowly focussed publications, which very rarely manage to look beyond the edge of the plate. Especially in the extremely

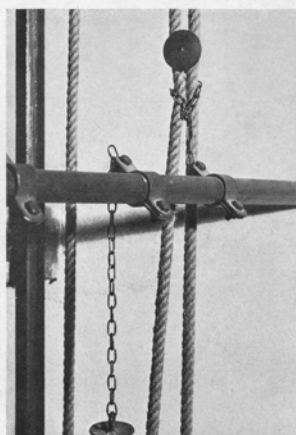
from the catalogue of the German Theaterexhibition Magdeburg 1927



Versuchsbühne der Theater-Ausstellung: Beleuchtungsloge, links Steuerapparat für hydraulisch gezogene Prospektzüge
Schwabe & Co., Berlin Fritsch & Sohn, Kötzschenbroda

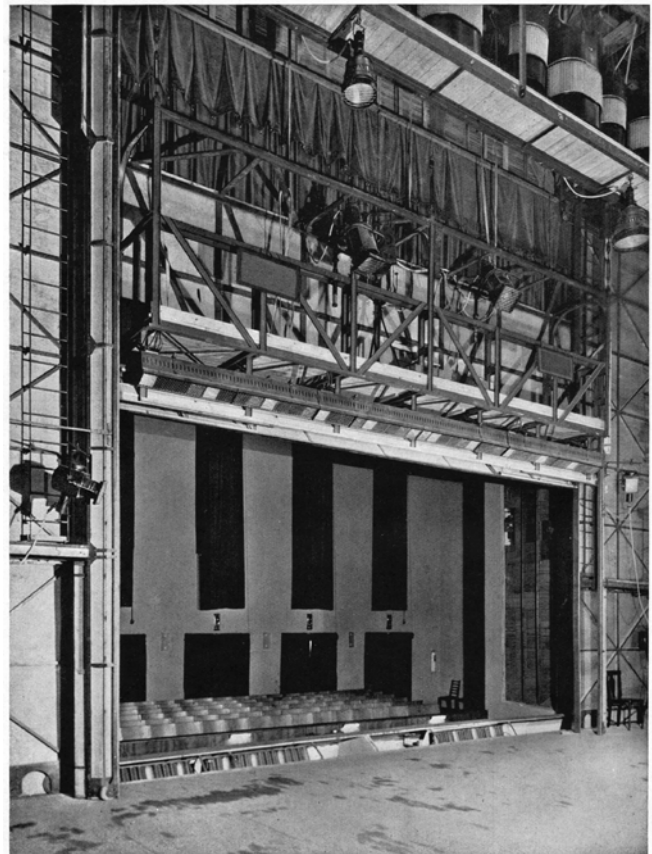


Versuchsbühne der Theater-Ausstellung: Hydraulisch gezogene Prospektzüge mit Fernsteuerung und regulierbaren automatischen Endabstellungen
Fritsch & Sohn, Kötzschenbroda



Versuchsbühne der Theater-Ausstellung: Feststellvorrichtung für Prospektzüge, Maschinenfabrik
Wiesbaden

Tafel 69



Versuchsbühne der Theater-Ausstellung: Verstellbares Bühnenportal mit Schlitzen zum Durchleuchten
System M. Hasait, Dresden

Tafel 70

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

by Dr. Stefan Gräbener, DE

complex world of theatre, only a few people have a halfway concrete idea of what the other participants actually contribute to the success of a performance. As a result, the whole thing becomes a general source of information about the structures and background that make a performance possible in the first place!

One year before the official launch of the iTheaM, a twist of fate meant that the exhibition by Bayreuth head teacher Klaus-Dieter Reus, which had been shown all over Europe but not in Germany, could finally be shown in Berlin.

The "Fascination of the Stage" illuminates the history of baroque theatre throughout Europe, starting with the stage technology of the Margravian Opera House in Bayreuth, which had been preserved in its original state but was wilfully destroyed in the 1960s. It was only recently restored, but with modernised technology, as no documentation of its historical state has been preserved. Only a few bad newspaper photos have survived. Today there is finally a museum on the history of the house, also with the help of Mr Reus. But in 2010, just before he retired, nobody there was interested in his work, which had been a great success for over 16 years and later also received government grants and a medal from Sweden

Only later was he also awarded the German Federal Cross of Merit - at the suggestion of the association, among others.

This is how the iTheaM came to inherit the exhibition.

However, the exhibition in the Friedrichshain Zwingli Church was somewhat hidden. And inexplicably, despite extensive efforts, it was completely ignored, almost boycotted, by the Berlin press. The financial resources accumulated over more than a decade, which were never really invested, were used up in one fell swoop, hoped-for income failed to materialise due to a lack of visitors, so that only generous donations could help. It was only a coincidence shortly before the end of the exhibition that brought a few last days of real streams of visitors. An incidental report on KulturRadio broke the press boycott. Financially, however, this was marginal.

Publikationen, die es höchst selten schaffen über den TellerRand hinaus zu schauen. Insbesondere in der extrem vielschichtigen Welt des Theaters haben nur Wenige eine halbwegs konkrete Vorstellung davon, was die anderen Beteiligten eigentlich zum Gelingen einer Vorstellung beitragen. Somit gerät das Ganze dann auch zu einer allgemeinen InformationsQuelle über die Strukturen und HinterGründe, die eine Aufführung überhaupt erst möglich machen!

Bereits ein Jahr vor dem offiziellen Start des iTheaM gelang es durch einen Wink des Schicksals die überall in Europa, aber nicht in Deutschland gezeigte Ausstellung des Bayreuther OberstudienDirektors Klaus-Dieter Reus nun endlich in Berlin zu zeigen.

Die „Faszination der Bühne“ beleuchtet die Geschichte des BarockTheaters in ganz Europa, ausgehend von der in den 1960er mutwillig vernichteten original erhaltende Bühnentechnik des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth. Erst vor kurzem wurde es restauriert, aber mit modernisierter Technik, da auch keine Dokumentationen des historischen Zustands erhalten sind. Nur ein paar schlechte ZeitungsFotos sind überliefert. Heute gibt es dort nun schliesslich doch ein Museum zur Geschichte des Hauses, ebenfalls unter Mitwirkung von Herrn Reus. Aber 2010, unmittelbar vor seiner Pensionierung, interessierte sich dort niemand für seine Arbeit, die über 16 Jahre mit grossem Erfolg lief, später auch staatlichen Zuwendungen bekam und einen Orden aus Schweden.

Erst später erhielt er auch - unter anderem auf Vorschlag des Vereins - das BundesVerdienstkreuz verliehen.

So kam es, dass das iTheaM das Erbe der Ausstellung antrat.

Die Ausstellung in der Friedrichshainer ZwingliKirche lag jedoch etwas versteckt. Und auf unerklärliche Weise wurde sie durch die Berliner Presse trotz umfangreicher Bemühungen komplett ignoriert, geradezu boykottiert. Die in über einem Jahrzehnt angehäuften Finanzmittel, die nie wirklich investiert wurden, waren quasi auf einen Schlag verbraucht, erhoffte Einnahmen blieben durch fehlende Besucher aus, so dass nur großzügige Spenden helfen konnten. Erst ein Zufall kurz vor Ende der Ausstellung brachte dann ein paar letzte Tage wahre BesucherStröme. Ein beiläufiger Beitrag im KulturRadio brach den PresseBoykott. Finanziell war das allerdings marginal.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Der spätere Vorstand des neu formierten Vereins hat dies alles mehr oder minder im Dreigespann organisiert und umgesetzt und neben viel Zeit auch eigenes Geld investiert.

Trotzdem kam es bereits über den Jahreswechsel 2013/14 zur „Faszination des Theaters - Entwurf einer Ausstellung“, wie wir das Ganze dann letztlich benannt haben. Dieses Mal zentral in Berlin-Kreuzberg, auf der Empore der beliebten Marheineke-Halle. LaufKundschaft war so garantiert und der freie Eintritt war natürlich ebenfalls verlockend. Groben Schätzungen zufolge haben weit über 2000 Menschen die Ausstellung besucht. Hier ging es einerseits um die Geschichte der Berliner StaatsOper, aber auch mit einem Blick auf die Welt drumherum, gegenseitige Beeinflussungen. Also ein Ansatz der weitergefassten Betrachtung. Als Ausgang diente auch hier die ModellBühne als Veranschaulichung der BühnenTechnik zur Zeit der Eröffnung. Aber am Ende stand eine massive Wende. Wichmann verließ den Verein infolge von MeinungsVerschiedenheiten mit dem restlichen Vorstand. Im Rahmen der Ausstellung war der Verein zudem beinahe ruiniert und eine Insolvenz konnte gerade so abgewendet werden.

Anfang 2011 kam es unter meiner Beteiligung immerhin im Foyer der Deutschen Oper Berlin zu einer PodiumsDiskussion mit prominenter Besetzung. Dr. Ruth Freydank, Prof. Dr. Peter Raue, Kirsten Harms, Kirsten Liese (Moderation), Prof. Edda Moser, Maxim Dessau, Uwe Eric Laufenberg und Prof. Dr. Christoph Felsenstein (v.l.n.r.) sprachen über die mögliche Einrichtung eines TheaterMuseums. Es gab eine kurze Meldung im KulturTV, aber dabei blieb es dann leider auch. Niemand nahm davon weiter wirklich Notiz.

The subsequent board of the newly formed association organised and implemented all of this more or less as a three-person team and invested a lot of time as well as their own money.

Nevertheless, the "Fascination of Theatre - Design of an Exhibition", as we ultimately named the whole thing, took place at the turn of the year 2013/14. This time in the centre of Berlin-Kreuzberg, in the gallery of the popular Marheineke-Halle.

Walk-in customers were guaranteed and the free admission was of course also tempting.

According to rough estimates, well over 2000 people visited the exhibition.

On the one hand, it was about the history of the Berlin State Opera, but also with a view to the world around it, mutual influences. In other words, a broader approach.

Here too, the model stage served as a starting point to illustrate the stage technology at the time of the opening.

But in the end, there was a massive turnaround.

Wichmann left the association due to differences of opinion with the rest of the board. During the exhibition, the association was almost ruined and insolvency was only just averted.

At the beginning of 2011, I took part in a panel discussion with a prominent line-up in the foyer of the Deutsche Oper Berlin. Dr. Ruth Freydank, Prof. Dr. Peter Raue, Kirsten Harms, Kirsten Liese (presenter), Prof. Edda Moser, Maxim Dessau, Uwe Eric Laufenberg and Prof. Dr. Christoph Felsenstein (left to right) spoke about the possible establishment of a theatre museum. There was a short report on KulturTV, but unfortunately that was it. Nobody really took any further notice of it.

photo: Helga Gräbener-Röntgen



THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

by Dr. Stefan Gräbener, DE

Despite these two exhibitions and the Board's constant presence at trade fairs, conferences, cultural events and even the international SIBMAS conferences (Copenhagen 2016 and Paris 2018), it was not possible to actively recruit new members or bring about a lasting change in thinking in Berlin or the country as a whole. In 2014 I took over the chairmanship. Previously, I had always appeared in the spotlight at public events, but was otherwise more active in the background. Now it was time to represent the association externally. Contacts had to be re-established or "rededicated", trust had to be earned anew.

A process that should take years. And also a very painful process when you have to realise how strongly such a small association without a lobby is dependent on the goodwill of various groups and individuals and where things are not necessarily objective and factual. It's just real life.

Exhibitions were therefore no longer an option for the time being. The expense, the finances, the uncertain feedback, which even state-funded exhibition organisers cannot calculate or even reliably predict. Only they are secured, the association was not.

One exception was a three-month presentation of the stagemodell at the KleistForum in Frankfurt (Oder), which was requested and fully financed by the KleistForum. This was the fulfilment of a long-held dream: for young people to perform on the stage. This presented some difficulties, as the stage was not actually designed for this purpose, but it all worked out wonderfully in the end.

However, it became clear here at the latest that this stage and the entire theme of baroque stage technology are not only a blessing, but above all a curse. The iTheaM is primarily perceived as something like a baroque theatre museum association and is reduced to this theme. The loan of effect equipment does bring some additional money into the association's coffers. Nevertheless, it remains difficult to detach oneself from this connotation. All comments on a broader view continued to be noted at best.

Trotz dieser beiden Ausstellungen und dauernder Präsenz des Vorstands bei Messen, Tagungen, kulturellen Veranstaltungen bis hin zu den internationalen SIBMAS-Konferenzen (Kopenhagen 2016 und Paris 2018), war es nicht gelungen aktive neue Mitglieder zu gewinnen oder ein nachhaltiges UmDenken in Berlin oder dem gesamten Land zu bewirken. 2014 übernahm ich also den Vorsitz. Zuvor trat ich zwar immer bei öffentlichen Veranstaltungen ins RampenLicht, war ansonsten aber eher im Hintergrund aktiv. Nun stand also die GesamtVertretung des Vereins nach Aussen an.

Kontakte mussten neu geknüpft oder „umgewidmet“, Vertrauen neu erworben werden.

Ein Prozess, der Jahre in Anspruch nehmen sollte. Und auch ein durchaus schmerzhafter Prozess, wenn man erkennen muss, wie stark so ein kleiner Verein ohne Lobby vom WohlWollen verschiedenster Gruppen und EinzelPersonen abhängig ist und wo es nicht zwingend objektiv und sachlich zu geht. Das reale Leben halt. Ausstellungen waren also vorerst keine Option mehr. Der Aufwand, die Finanzen, das ungewisse FeedBack, welches auch staatlich finanzierte Ausstellungsmacher nicht kalkulieren oder gar verbindlich vorhersehen können. Nur sind Diese abgesichert, der Verein war es nicht.

Eine Ausnahme bildete eine dreimonatige Präsentation der ModellBühne im KleistForum in Frankfurt (Oder), welche von Diesem angefragt und auch voll finanziert wurde. Hier ging ein langegehter Wunsch in Erfüllung: die Bespielung der Bühne durch Jugendliche. Das barg einige Schwierigkeiten, da die Bühne dafür eigentlich nicht konzipiert wurde, aber es hat letztlich alles wunderbar funktioniert.

Allerdings wurde spätestens hier klar, dass diese Bühne und das gesamte Thema der barocken BühnenTechnik nicht nur Segen, sondern vor allem auch Fluch sind.

Das iTheaM wird in erster Linie als so etwas wie ein BarockTheaterMuseums-Verein wahrgenommen und auf diese Thematik reduziert. Die Ausleihe der EffektGeräte bringt zwar etwas zusätzliches Geld in die VereinsKasse. Trotzdem bleibt es schwierig, sich von dieser Assoziation zu lösen. Alle Äußerungen zu einer weitergefassten Betrachtung wurden weiterhin bestenfalls zur Kenntnis genommen.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Was also kann man also aus den eigenen Möglichkeiten heraus mit geringstmöglicher Abhängigkeit bzw. mit größtmöglicher Kalkulierbarkeit realisieren und dabei vor allem auch deutlich machen, dass die Ziele des Vereins weiter gefasst sind?

Der Plan war es die bis dato nur als kostenloses A4-Faltblatt entstandene neue Version von „Die Vierte Wand“ als Publikation in Buchform heraus zu bringen. Und siehe da, gab es beim Faltblatt noch gewisse Probleme Autoren zu motivieren, fanden sich auf einmal zahlreiche Leute, die etwas beitragen wollten. Eine Umarbeitung der ersten fünf Ausgaben als Prototyp für die neue Form vermochte es zahlreiche Sponsoring-Zusagen aus der theatertechnischen Wirtschaft zu ergattern, die den Druck co-finanzieren würden. Zuvor war schon immer eine EinzelFirma als Sponsor aktiv, da letztlich der Versand der Faltblätter teurer war als deren Druck!

Mit der Ausgabe #006 wurde das Ganze nun also zum ernstzunehmenden Periodikum. Mit ISSN bei der Deutschen Nationalbibliothek.

Dank mehrerer Sponsoren, aber eben maßgeblich aus Mitgliedsbeiträgen konnten die Druck- und Versandkosten aufgebracht werden. So viele Exemplare wie möglich wurden per Hand und kostenfrei verteilt. An wissenschaftliche Einrichtungen und zumindest die Berliner Theater. Unsere direkten Zielgruppen. Die Publikation erlangte so durchaus eine gewisse Bekanntheit. In Buchform gewann sie zudem an Ansehen. Jenseits dieser Kreise hat dafür leider im Grunde niemand dafür Geld ausgegeben und es war auch immer wieder erschreckend festzustellen, dass viele Menschen zwar gnadenlos wöchentlich Unsummen für Illustrierte ausgeben, die sie nach kurzer Lektüre beim Toilettengang dem Altpapier übergeben, aber keine €10 übrig haben für eine völlig honorarfrei erstellte umfangreiche Publikation, die man sich ins Bücherregal stellen kann. Vermutlich wäre ein Hardcover hilfreich gewesen, da Softcover in die Kategorie „kostenfreie Broschüre“ gepackt werden. Aber irgendwo gibt es Grenzen. Wenn schon niemand daran verdient, dann sollte Respekt doch nicht zu viel verlangt sein!

So what can be realised with the least possible dependency and the greatest possible calculability from one's own possibilities and, above all, make it clear that the goals of the association are broader?



The plan was to bring out the new version of "Die Vierte Wand", which had previously only been produced as a free A4 leaflet, as a publication in book form. And lo and behold, while there were still certain problems motivating authors for the leaflet, there were suddenly numerous people who wanted to contribute something.

A reworking of the first five issues as a prototype for the new form was able to secure numerous sponsorship commitments from the theatre industry, which would co-finance the printing. Previously, a single company had always been active as a sponsor, as it was ultimately more expensive to send out the leaflets than to print them!

With issue #006, the whole thing became a serious periodical. With ISSN at the German National Library.

Thanks to several sponsors, but mainly from membership fees, the printing and dispatch costs could be covered.

As many copies as possible were distributed by hand and free of charge. To academic institutions and at least the Berlin theatres. Our direct target groups.

The publication thus achieved a certain degree of recognition. It also gained a reputation in book form. Beyond these circles, unfortunately, nobody has actually spent any money on it and it was always shocking to realise that many people mercilessly spend huge sums on magazines every week, which they throw away after a quick read in the washroom, but don't have €10 to spare for a comprehensive publication produced completely free of charge, which they can put on their bookshelf forever. A hardcover would probably have been helpful, as softcovers are categorised as "free brochures". But there are limits somewhere. If nobody is making money from it, then respect shouldn't be too much to ask!

The work since 2014 was therefore ultimately limited to maintaining and expanding contacts and the annual publication. Especially as this became thicker and thicker. However, this was primarily thanks to foreign authors, who are much more willing to write and less complicated to deal with. Quite apart from the fact that practically nobody in this country works independently in the relevant subject areas. Or only permanently employed and with an enormous reluctance to publicly "show solidarity" with the association. This circumstance ultimately led to the fact that, thanks to the now almost perfect possibility of having scientific texts translated online in seconds, the publication has been published completely bilingually since issue #010. And even though the vast majority of articles are now published in English, German naturally remains the second language.

Unfortunately, it is still regrettable to see that very few people in this country are interested in the history of theatre technology. Even from the ranks of theatre technology. And this despite the fact that there have been so many innovations in this country and that Berlin was once a mecca for theatre technology companies. Again and again, I tend to hear from foreign authors about what was created there on the basis of German developments, sometimes also by German emigrants. People there are aware of these origins, but practically nobody in Germany seems to be seriously interested in them.

As a result, it is almost impossible to find authors in Germany. Some foreign authors are former or even still active technicians who acquire the knowledge themselves, research it meticulously and then put it down on paper. Apparently, however, there is a great deal of shyness here. Possibly excessive modesty. And the misconception that you are not authorised to do this if you have not studied in this field. But as already mentioned, there is no well-founded scientific reappraisal of the history of theatre technology. So not officially. So where should it come from? Who will make

Die Arbeit seit 2014 beschränkte sich somit dann letzten Endes doch auf Kontaktpflege und -Ausbau und die jährliche Publikation. Zumal Diese immer dicker und dicker wurde. Allerdings in erster Linie dank ausländischer Autoren, die deutlich schreibfreudiger und im Umgang unkomplizierter daher kommen.

Mal abgesehen davon, dass hierzulande praktisch niemand selbständig in den relevanten Themenbereichen arbeitet. Oder nur fest angestellt und mit einer enormen Scheu sich öffentlich mit dem Verein zu „solidarisieren“. Dieser Umstand führte letztlich dazu, dass Dank der mittlerweile nahezu perfekten Möglichkeit online auch wissenschaftliche Texte in Sekunden übersetzen zu lassen, dass seit der Ausgabe #010 die Schriftenreihe vollständig zweisprachig erscheint. Und auch wenn mittlerweile die allermeisten Beiträge im Original in englischer Sprache daher kommen, bleibt Deutsch natürlich die zweite Sprache.

Leider muss man weiterhin mit Bedauern erkennen, dass sie nur wenig Leute in diesem Land für die theatertechnische Historie interessieren. Auch aus den Reihen der TheaterTechnik. Und das, obwohl es hierzulande so viele Innovationen gab, auch Berlin einst geradezu ein Mekka theatertechnischer Firmen war. Immer wieder erfahre ich dann eher von ausländischer Autoren, was dort auf Basis deutscher Entwicklungen, mitunter auch durch deutsche Auswanderer, entstanden ist. Dort ist man sich dieser Ursprünge bewusst, aber in Deutschland scheint sich praktisch niemand ernsthaft dafür zu interessieren. So ist es denn auch kaum möglich überhaupt Autoren in Deutschland zu finden. Dabei sind einige ausländische Autoren durchaus ehemalige oder sogar noch aktive Techniker, die sich das Wissen selbst erarbeiten, akribisch recherchieren und dann zu Papier bringen. Offenbar gibt es bei uns jedoch eine grosse Scheu davor. Möglicherweise übertriebene Bescheidenheit. Und der Irrglaube, man wäre dazu quasi nicht befugt, wenn man nicht in der Richtung studiert hat. Aber wie schon erwähnt gibt es keine fundierte wissenschaftliche Aufarbeitung der TheaterTechnik-



DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Historie. Also nicht offiziell. Also woher soll es kommen?
Wer macht den Anfang?

Es bleiben also „mutige“ Einzelpersonen, die sich damit beschäftigen.

Das setzt natürlich auch voraus, dass man Quellen findet. Und hier wird es natürlich schwierig. Selbst eine Institution wie die Stiftung TechnikMuseum in Berlin oder ähnlich orientierte Einrichtungen, die nun wirklich nicht zimperlich sind was die Größe ihrer SammlungsObjekte anbelangt, haben kein Interesse an ein paar ScheinWerfern. Sie rufen letztlich sogar beim iTheaM an, ob wir ein zufällig im Depot gefundenes Objekt haben wollen. Dabei gibt es dort immerhin eine Abteilung „Geschichte der Filmtechnik“, die sich jedoch auf ProjektionsGeräte konzentriert. Also auch diesbezüglich kein Interesse an der Entstehung zeigt, sondern nur am finalen Produkt, bzw. dessen Präsentation. Diese eingeschränkte Sicht kennen wir ja schon von der Theaterwissenschaft.

Vorwärts kommen wir so jedenfalls nicht. Bleibt die Chance, dass es natürlich in Zeiten des Internets zumindest global einfacher wird an ForschungMaterial, vor allem historische Literatur zu kommen, ohne Diese mühsam irgendwo ausleihen - so dass überhaupt möglich ist - oder gar kaufen zu müssen. Wie viele Publikationen habe ich selbst tatsächlich irgendwo antiquarisch gekauft?! Zuweilen auch auf dem GrabbelTisch von Bibliotheken, die sich von wenig nachgefragten Werken auf diese Weise trennen! Die meisten Autoren praktizieren das immer noch so. Aber dabei fällt dann auch auf, dass man zumeist eher im Ausland fündig wird, weil man hierzulande A) ziemlich mit der Digitalisierung hinterher ist oder es B) obskure Rechte-Einschränkungen gibt, so das Material zwar offiziell irgendwo online gelagert, aber nicht wirklich zugänglich ist. Sogar für Wissenschaftler und erst recht für Publikationen, selbst wenn Diese nicht-kommerziell sind. Das Prinzip, welches hinter „Die Vierte Wand“ steckt, ist im deutschen RechtsSystem offenkundig nicht vorgesehen.

Haben wir noch das Thema „social-media“ wie z.B. facebook. Man findet global Gleichgesinnte und fühlt sich nicht so verloren. Bleibt aber das „Problem“, dass die Aversion gegen solche Plattformen hierzulande weiterhin absurd gross ist und das Potential, welches ein gezielter Umgang mit diesen Medien hat, nicht erkannt wird.

the start?

This leaves “courageous” individuals to deal with it.

Of course, this also requires finding sources. And this is where it gets difficult, of course. Even an institution like the Foundation TechnicalMuseum in Berlin or similarly orientated institutions, which are really not squeamish when it comes to the size of their collection objects, are not interested in a few spotlights. In the end, they even call the iTheaM to ask if we would like to have an object found by chance in the depot. There is, after all, a “History of Film Technology” department there, which concentrates on projection equipment. In other words, it shows no interest in the creation of the film, but only in the final product and its presentation. We are already familiar with this limited view from theatre studies.

In any case, we won't make any progress this way. The chance remains, of course, that in the age of the Internet it will be easier, at least globally, to obtain research material, especially historical literature, without having to laboriously borrow it from somewhere - if that is even possible - or even buy it. How many publications have I myself actually bought somewhere antiquarian? Sometimes even on the bargain-bins of libraries, which get rid of works that are in low demand in this way! Most authors still do this. But it's also noticeable that you're more likely to find what you're looking for abroad, because in this country A) digitisation is lagging behind or B) there are obscure rights restrictions, so the material is officially stored online somewhere, but not really accessible. Even for scientists and even more so for publications, even if they are non-commercial. The principle behind “The Fourth Wall” is obviously not provided for in the German legal system.

We also have the topic of “social media” such as facebook. You can find like-minded people globally and don't feel so lost. However, the “problem” remains that the aversion to such platforms is still absurdly high in germany and the potential that a targeted approach to these media has is not recognised.

THE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

OBITUARY FOR THE END OF A DREAM

by Dr. Stefan Gräbener, DE

If the realisation of the project is recognised as hopeless by state institutions, only equity capital remains. A lottery win of at least 8 figures, an enthusiastic sponsor from the circle of the super-rich. So we end up in the realm of dreams.

In the end, there is an undeniable sense of resignation. The certainty of the hopelessness of the endeavour. Especially in view of the immense dependence on parameters and circumstances that can hardly or not at all be influenced.

Should we have acted more aggressively?

Should we have presented massive plans down to the last detail?

Even design your own building?

As an architect, I naturally thought about it and started preparing for it.

Unfortunately, the resignation also stems from the fact that no truly committed working group has been formed to develop such concepts. However, motivation is always severely impaired when working largely alone. Many voices in this country expressed understanding, in some cases almost astonishment, that the society had held out for so long.

A certain amount of self-criticism can also be found in some cases. But there is also the view that there is no chance of such an endeavour given the prevailing structures in Germany. What else is there to say?

On the other hand, there is the joy of the subject itself and the possibility of continuing with a more or less established publication, even without the goal of a theatre museum. And even without there being a single cent of payment for it. And of course the hope remains that the purely digital version - the option of printing has become obsolete for the time being without the association behind it - will continue to be distributed, even if primarily abroad, from where most of the consistently positive feedback has come and will presumably continue to come.

With this in mind, I hope that the readership of "DieVierteWand" will remain loyal to it and that many exciting articles will be published in the future.

Wenn die Realisierung seitens staatlicher Einrichtungen als aussichtslos erkannt wird, bleibt nur EigenKapital. Ein mindestens 8-stelliger LottoGewinn, ein enthusiastischer Sponsor aus dem Kreis der SuperReichen. Wir landen also im Reich der Träume.

Am Ende bleibt eine nicht zu verhehlende Resignation. Die Gewissheit der Aussichtslosigkeit des Unterfangens.

Gerade auch angesichts der immensen Abhängigkeit von kaum bis gar nicht zu beeinflussenden Parametern und Umständen.

Hätten wir aggressiver agieren sollen?

Hätten wir massive Planungen bis ins letzte Teil ausgearbeitet präsentieren müssen?

Gar ein eigenes Gebäude entwerfen?

Als Architekt habe ich natürlich darüber nachgedacht und Vorbereitungen dafür begonnen.

Leider rührt die Resignation aber auch daher, dass keine wirklich engagierte ArbeitsGruppe zur Erarbeitung solcher Konzepte zustande kam. Weitestgehend im Alleingang wird die Motivation jedoch immer wieder arg beeinträchtigt..

Viele Stimmen hierzulande äußerten Verständnis, zum Teil beinahe Erstaunen, dass der Verein doch so lange durchgehalten hat.

Auch eine gewisse selbstkritische Betrachtung ist vereinzelt anzutreffen. Aber eben auch dort die Ansicht, dass angesichts der vorherrschenden Strukturen in Deutschland keine Chance für so ein Unterfangen besteht. Was soll man da noch sagen?

Auf der anderen Seite bleibt die Freude am Thema selbst und die Möglichkeit, mit einer mehr oder minder etablierten Publikation weiter machen zu können, auch ohne das Ziel eines TheaterMuseums. Und auch ohne, dass es dafür auch nur einen Cent an Bezahlung gibt. Und natürlich bleibt die Hoffnung, dass auch die rein digitale Version - die Option zum Druck ist ohne den Verein im Hintergrund vorerst obsolet geworden - weiter Verbreitung findet und sei es primär im Ausland, aus dem sowieso das meiste, nicht zuletzt durchwegs positive FeedBack kam und mutmaßlich weiterhin kommt.

In diesem Sinne hoffe ich, dass die Leserschaft von „DieVierteWand“ Dieser auch weiterhin gewogen bleibt und viele spannende Artikel in Zukunft zustande kommen.

DIE "INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V."

NACHRUF AUF DAS ENDE EINES TRAUMS

von Dr. Stefan Gräbener, DE

Am Ende von #011 gibt es eine Liste sämtlicher Beiträge aus allen Ausgaben.

Nachstehend als Extrakt alle Beiträge, die sich explizit mit der VereinsArbeit beschäftigen.

At the end of #011 there is a list of all contributions from all issues.

Below is an extract of all the articles that deal explicitly with the work of the association..

Gräbener, Dr. Stefan

Anknüpfung und Erneuerung - Zur Wiederbelebung einer guten Idee (mit Paysan und Wichmann)	01,06
Die Initiative und ihre Aktivitäten - Rückblick auf 2010/2011 und Ausblick auf 2012 (mit Döring)	01,10
Faszination des Theaters - Entwurf einer Ausstellung - Entwurf eines Konzepts	05,56
Initiative TheaterMuseum - Ziele und Visionen	06,08
Entwürfe als Diskussionsgrundlage — Kooperation mit der TU Berlin und der DTHG	06,76
Stiftung TheaterMuseum in Berlin — Plädoyer für ein interdisziplinäres Konzept	07,06
Museum zum Anfassen — Die BarockBühne wird zum aktiven AusstellungsObjekt	07,38
InfoPavillon BühnenHaus — HochschulArbeiten zum Thema TheaterMuseum	07,56
In des WeltAtems wehendem All — BachelorArbeiten an der Peter-Behrens-School of Architecture	07,58
SIBMAS und TheSiD — NetWorking und VereinsArbeit	07,188
Der Weg zu einem TheaterMuseum — Grundsätzliche VorÜberlegungen	08,06
Kein Wandel ohne Zwang — UmDenken in Zeiten von Corona	10,08
No Change without Compulsion - ReThinking in times of Corona	10,126
Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. — BestandsAufnahme (Fazit) und Konsequenzen	11,06
Initiative TheaterMuseum Berlin e.V. — Appraisal (conclusion) and consequences	11,06
DIE VIERTE WAND — Vergangenheit und Zukunft?	11,09
DIE VIERTE WAND — Past and Future?	11,09

Hauer, Christine

(Proben)TageBuch — Aufzeichnungen zu einem PilotProjekt	07,40
Äpfel für Alle — Die Akteure - vor, auf und hinter der Bühne (Klasse 6a der Lenné-Schule FFO)	07,46

Beiträge zu Archiven, Sammlungen und Museen.

Beiträge zu Forschungsprojekten.

Contributions to archives, collections and museums.

Contributions to research projects.

Antzack, Stephan

Vermittlungstätigkeit und BildungsArbeit — PraxisBericht aus dem TheaterMuseum Wien	06,100
--	--------

Bryant, Richard (USA)

The Fight is now Ours — Über die Archivierung historischer BeleuchtungsTechnik	06,180
The universal language — Archiving Technical Theatre History Facebook Group	07,36
Your Voice — Archiving technical theatre. Update	08,100
The next Voice you hear — Archiving Technical Theatre History PodCast	09,120
12.000 — Archiving Technical Theatre History	10,28
12.000 - Archiving Technical Theatre History	10,140

Butzmann, Thimo

Theater des Westens, Berlin — Archiv	06,27
---	-------

Clos, Andrea

Theater im Karton — Das VolksBühnenArchiv in der Akademie der Künste Berlin	10,16
Theatre in a Box - The VolksBühnenArchiv at the Academy of Arts, Berlin	10,132

Dörschel, Stephan

Theatergeschichte per Mausclick - die Berliner Theater-Archive, (k)eine Vision (ITI—RePrint)	06,12
---	-------

Freydank, Dr. Ruth

Fakt ist? — Einige Anmerkungen zum Fall Fetting und den Iffland-Akten	05,66
--	-------

Gräbener, Dr. Stefan

Status Quo - BestandsAufnahme der gegenwärtigen Situation	06,11
Museen und Sammlungen in Deutschland - Eine Übersicht ohne Anspruch auf Vollständigkeit	06,34
Sammlung Gerriets , Museumsgang (mit Frank und Henrich)	06,58
FundStücke aus dem MalSaal — Die Sammlung Hansjörg Tita aus Freiburg im Breisgau	06,146
Architekturen als Spiegel der Seele — Hans Dieter Schaal zum 75.sten	08,12
Global Museum — Grundlegende Überlegungen zur AusstellungsArchitektur (von HD Schaal)	08,14
In-Between — AnNäherungen und Reflexionen (von HD Schaal)	08,16
InnenRäume — AnregungsPartitur für eigene Reflexionen und GedankenFlüge (von HD Schaal)	08,18
SpielFigurenSammlung in Magdeburg — Ein Besuch	08,146
Lebendiges Museum, Vermittlung und Kommunikation — Die GegenWart im Dialog mit ihrer Geschichte	09,06
ReiseNotizen und Gedanken, Teil 1 — Catania, Napoli, Palermo, Sicarusa	09,18
ReiseNotizen und Gedanken, Teil 2 — München, Berlin + Frankfurt/Main, Berlin, Nürnberg	09,22
DieIlinde Calsow — Eine KostümÄra an der Deutschen Oper Berlin	09,36
Deutsche TheaterAusstellung — GroßPoster den OriginalPlänen nachempfunden	09,190
Kein Wandel ohne Zwang — UmDenken in Zeiten von Corona	10,08
No Change without Compulsion - ReThinking in times of Corona	10,126
Epilog — Szenografie endlich angemessen würdigen	10,196
Epilog - Appreciate scenography appropriately at last!	10,125

Grebot, Mathilde Das CNCS in Moulins, Frankreich — Nationales Zentrum für BühnenKostüme und Szenografie	09,30
Henniger, Christine Was bleibt? — Umfrage zur Situation der Archive und Sammlungen in Berlin	08,20
Henrich, Albert Sammlung Gerriets, Museumsgang (mit Frank, Dieter und Gräbener, Stefan)	06,58
Hübner, Petra Berliner Ensemble — Archiv	06,15
Kramer, Friederike Universität der Künste - Bestand Theater und Tanz	06,28
Lazardzig, Prof.Dr. Jan Andere Archive — Produktionsbedingungen von Theater als Bedingungen des Erinnerns (ITI RePrint)	06,72
Maeckelbergh, Jérôme Historische TheaterTechnik — unerwartete Möglichkeiten für zeitgenössische Produktionen (mit Gräbener)	07,30
Magdeburger Messe Deutsche Theater-Ausstellung — Magdeburg Mai - Sept. 1927 (Scan des offiziellen Flyers)	09,176
Newesely, Prof.Dr. Bri TheaterBauSammlung der TU Berlin — Digitalisierung und Entwicklung eines Online-Archivs (mit Ritter, Franziska) Theatrale Kartografien für Berlin — Erste Forschungsergebnisse aus der TheaterbauSammlung (mit Danilsen und Ritter)	06,138 07,64
Paul, Prof. Siegfried Das LichtMuseum von Danny Redler — in Hod Hasharon, zwischen Tel Aviv und Jerusalem	06,70
Pflug-Grunenberg, Martha Traugott Müller — Digitalisierungsprojekt an der FU Berlin	06,134
Rebehn, Lars Die PuppenTheaterSammlung Dresden — ein verborgenes Museum?	08,140
Reus, Klaus Dieter Blitz und Donner im Barock — von historischen KrachMachern und barocken OpernHäusern Thunder and Lightning in the Baroque - of historical noise Machines and baroque Opera Houses	10,62 10,63
Riedzewski, Ramona M. (UK) The Theatre & Performance Collections — Victoria and Albert Museum, London Theater- und Performance-Sammlungen - Victoria und Albert Museum, London	10,20 10,134
Ritter, Franziska BühnenBild_Szenischer Raum — MasterStudiengang an der TU Berlin Virtuelle TheaterWelten — zwischen analogen und digitalen Räumen (mit Dornhege, Pablo) Virtual TheatreWorlds - between analogue and digital spaces	06,77 10,30 10,140
Röger, Michael Technisches Kabinett — Oper Leipzig	06,60
Romaine, Heather (UK) University of Bristol Theatre Collection — A brief Introduction TheaterSammlung der Universität Bristol - Eine kurze Einführung	10,24 10,137
Schommartz, Halvard Der NachLass der Familie Brandt — Eine theatertechnische Sammlung an der FU Berlin The Estate of the Brandt family - A collection of theatre technology of the FU Berlin	10,10 10,128
Schulte, Annika TheaterfigurenMuseum Lübeck	06,52
Tamschick, Charlotte Staging the Stage — 6 szenografische Impulse für ein TheaterMuseum (mit Ritter, Franziska)	06,78
Van Goethem, Chris (B) Help it's 3D — about how to deal with our history	07,08
Voß, Franziska Kulturelles Gedächtnis — Der FachInformationsDienst Darstellende Kunst	07,62
Wohlfeld, A. Die Deutsche Theater-Ausstellung — Magdeburg 1927 (Scan einer Broschüre)	09,182
Wolff, Prof. Dr. Eugen Führung durch ein TheaterMuseum — RePrint aus DIE VIERTE WAND 14/15, 14.Mai 1927	09,12

DieVierteWand ist eine nicht-kommerzielle Schriftenreihe.

Sie versammelt Beiträge zur Historie der Darstellenden Künste und thematisch assoziierter Aspekte. Dabei werden sämtliche Bereiche der Welt des Theaters (als übergeordneter Begriff) berücksichtigt. Ein Schwerpunkt liegt jedoch auf der TheaterTechnik und allen Bereichen, die von der deutschen TheaterWissenschaft weitestgehend ignoriert werden.

Herausgeber, ChefRedakteur und Gestalter ist Dr.-ing. Stefan Gräbener, Berlin, Deutschland, als unabhängige Privatperson.

Ab Ausgabe #012 erfolgt die Veröffentlichung primär digital.

Eine PrintAusgabe ist nur über eine direkte Bestellung beim Herausgeber zum DruckPreis zzgl. Porto & Versand verfügbar.

Sie ist unter der ISSN (online) 2366-7176 und ISSN (print) 2366-7184 in der Deutschen NationalBibliothek gelistet.

Die OriginalBeiträge sind in deutscher oder englischer Sprache. Alle Artikel werden in die jeweils andere Sprache übersetzt. Die Übersetzungen (zumeist via DeepL) werden durch die Autoren, ggf. durch den Herausgeber Korrektur gelesen.

Alle Rechte der hier publizierten Artikel liegen vollumfänglich bei den Autoren.

Sowohl OriginalBeiträge als auch Reprints sind willkommen.

Die Autoren verpflichten sich nach besten Wissen und Gewissen zu arbeiten.

Die Autoren sind verpflichtet nach internationalen Standards zu zitieren und ihre Quellen ordnungsgemäß zu benennen.

Für BildRechte haben die Autoren selbst Sorge zu tragen.

Es stehen keine finanzielle Mittel für Honorare oder BildRechte zur Verfügung.

Weder für Autoren noch den Herausgeber.

Der Herausgeber übernimmt keinerlei Haftung für etwaige RechteVerletzungen seitens der Autoren.

Das Layout wird vom Herausgeber gestaltet und mit den Autoren besprochen.

Die GestaltungsRechte liegen beim Herausgeber.

Der Herausgeber nimmt keinerlei eigenmächtige Änderungen oder Kürzungen an den eingereichten

DieVierteWand is a non-commercial series of publications.

It brings together contributions on the history of the performing arts and thematically associated aspects.

All areas of the world of theatre (as an overarching concept) are covered.

One focus, however, is on theatre technology and all areas that are largely ignored by German theatre studies.

The publisher, chief editor and designer is Dr.-ing. Stefan Gräbener, Berlin, Germany, as an independent private person.

From issue #012 onwards, publication will be primarily digital.

A print edition is only available by ordering directly from the publisher at the print price plus postage & dispatch.

It is listed in the German National Library under ISSN (online) 2366-7176 and ISSN (print) 2366-7184.

The original articles are in German or English. All articles are translated into the other language. The translations (mostly via DeepL) are proofread by the authors or, if necessary, by the editor.

All rights to the articles published here are held in full by the authors.

Both original contributions and reprints are welcome.

The authors undertake to work to the best of their knowledge and belief.

The authors are obliged to cite according to international standards and to name their sources properly.

Authors are responsible for their own image rights. No financial resources are available for royalties or image rights.

Neither for authors nor the publisher.

The publisher accepts no liability for any infringement of rights by the authors.

The layout is designed by the publisher and discussed with the authors.

The design rights remain with the publisher.

The editor does not make any unauthorised changes or cuts to the submitted contributions.

Factual neutrality and scientifically profound work is the top priority for the greatest possible objectivity. Subjective eyewitness statements and personal experience reports are not excluded. Explicitly personal opinions must be clearly identified as such.

In the event of justified criticism, a 1-to-1 discussion will take place between the publisher and author in order to find a mutually acceptable solution.

The editor reserves the right not to publish submitted articles.

Publication will be withheld if an article is clearly politically or ethically/religiously polarised, denigrates, discriminates against or denounces ideologies or persons.

Commercial redistribution or utilisation by third parties is prohibited.

Commercial processing or utilisation of the authors' own articles is excluded from this prohibition. However, the use of the design is only possible after consultation with the publisher.

Issues #001-#011 have also been published in print as an organ of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V."

They are available digitally via the websites and can be downloaded free of charge.

Print editions can be ordered from the publisher at no additional charge if the costs of postage and despatch are covered.

Beiträgen vor.

Sachliche Neutralität und wissenschaftlich fundiertes Arbeiten ist oberstes Gebot einer größtmöglichen Objektivität.

Subjektive ZeitZeugen-Aussagen und persönliche Erfahrungsberichte werden nicht ausgeschlossen.

Explizit persönliche Meinungen müssen als Solche eindeutig kenntlich gemacht werden.

Bei begründeter Kritik erfolgt eine 1zu1-Diskussion zwischen Herausgeber und Autor um eine einvernehmliche Lösung zu finden.

Der Herausgeber behält sich das Recht vor eingereichte Artikel ggf. nicht zu publizieren.

Von einer Publikation wird abgesehen, wenn ein Artikel eindeutig politisch oder ethisch/religiös polarisiert, Weltanschauungen oder Personen verunglimpft, diskriminiert oder denunziert.

Die kommerzielle Weiterverbreitung oder Nutzung durch Dritte ist untersagt.

Eine kommerzielle Weiterverarbeitung oder Nutzung der eigenen Artikel durch die Autoren ist von dem Verbot ausgenommen.

Die Übernahme der Gestaltung ist jedoch nur nach Rücksprache mit dem Herausgeber möglich.

Die Ausgaben #001-#011 sind als Organ der „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ auch als Print-Version erschienen.

Sie sind über die Websites digital verfügbar und können kostenlos herunter geladen werden.

PrintAusgaben können bei Übernahme der Kosten für Porto&Versand ohne zusätzliche Gebühr beim Herausgeber bestellt werden.

DieVierteWand

Der Name und die Vorlage des Logos beziehen sich auf eine Schriftenreihe gleichen Namens aus den Jahren 1926-1927.

Sie erschien in 23 Ausgaben rund um die Deutsche Theaterausstellung in Magdeburg 1927.

Auch das Konzept, sowohl Beiträge von professionellen Wissenschaftlern als auch Praktikern oder wissenschaftlichen Laien aus allen Bereichen und Formen rund um die darstellenden Künste zu publizieren, wurde übernommen.

In der Welt der klassischen Theaterarchitektur und Szenografie bezieht sich der Begriff "Die Vierte Wand" auf die offene (Portal-) Seite des Bühnenraums zum Publikum hin. „Das Durchbrechen der Vierten Wand“ bezeichnet dabei das Bestreben das Publikum durch die Aufführung inhaltlich und emotional zu erreichen und damit die imaginäre "Barriere" zu überwinden.

Auch das ist im übertragenen Sinne ein Bestreben dieser Schriftenreihe.

https://de.wikipedia.org/wiki/Vierte_Wand

Stefan Gräbener, geboren und wohnhaft in Berlin, Deutschland.

Studium der Architektur an der Universität der Künste Berlin (UdK).

Promotion über Hans Dieter Schaal an der Technischen Universität Berlin (TUB).

Mitarbeit in verschiedenen ArchitekturBüros.

Seit 2000 als HochschulLehrer aktiv.

Studiengänge "Architektur" und "BühnenBild" an der TUB bis 2015

Studiengang "Theater- und Veranstaltungstechnik" an der Berliner Hochschule für Technik (BHT) seit 2016.

Freier Dozent, Fotograf und Architekt.

Forschung mit Schwerpunkt historische TheaterTechnik und Szenografie.

2014-2024 Vorsitzender der "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." (iTheaM)

2012-2023 Herausgeber von "DieVierteWand" im Auftrag des iTheaM.

Ab 2024 Herausgeber von "DieVierteWand" als PrivatPerson.

Mitglied ArchitektenKammer Berlin, DTHG, TheSiD, Gesellschaft für TheaterGeschichte e.V., SIBMAS.

DieVierteWand (TheFourthWall)

The name and the template for the logo refer to a series of publications of the same name from 1926-1927.

It appeared in 23 issues around the German Theatre Exhibition in Magdeburg in 1927.

The concept of publishing contributions from professional academics as well as practitioners or academic amateurs from all areas and forms relating to the performing arts was also adopted.

In the world of classical theatre architecture and scenography, the term "The Fourth Wall" refers to the open (portal) side of the stage space facing the audience. "Breaking through the fourth wall" refers to the endeavour to reach the audience in terms of content and emotion through the performance and thus to overcome the imaginary "barrier".

In a figurative sense, this is also an endeavour of this series of publications.

https://en.wikipedia.org/wiki/Fourth_wall

Stefan Gräbener, born and resident in Berlin, Germany.

Studied architecture at the Berlin University of the Arts (UdK).

Doctorate on Hans Dieter Schaal at the Technical University of Berlin (TUB).

Worked in various architectural offices.

Active as a university lecturer since 2000.

Study programmes "Architecture" and "Stage Design" at the TUB until 2015

"Theatre and Event Technology" course at the Berlin University of Applied Sciences (BHT) since 2016.

Freelance lecturer, photographer and architect.

Research with a focus on historical theatre technology and scenography.

2014-2024 Chairman of the "Initiative TheaterMuseum Berlin e.V." (iTheaM)

2012-2023 Editor of "DieVierteWand" on behalf of the iTheaM.

From 2024 Publisher of "DieVierteWand" as a private person.

Member of ArchitektenKammer Berlin, DTHG, TheSiD, Gesellschaft für TheaterGeschichte e.V., SIBMAS.





independent
non-commercial
not for sale

digital
<http://www.dieviertewand.com/>

print by request