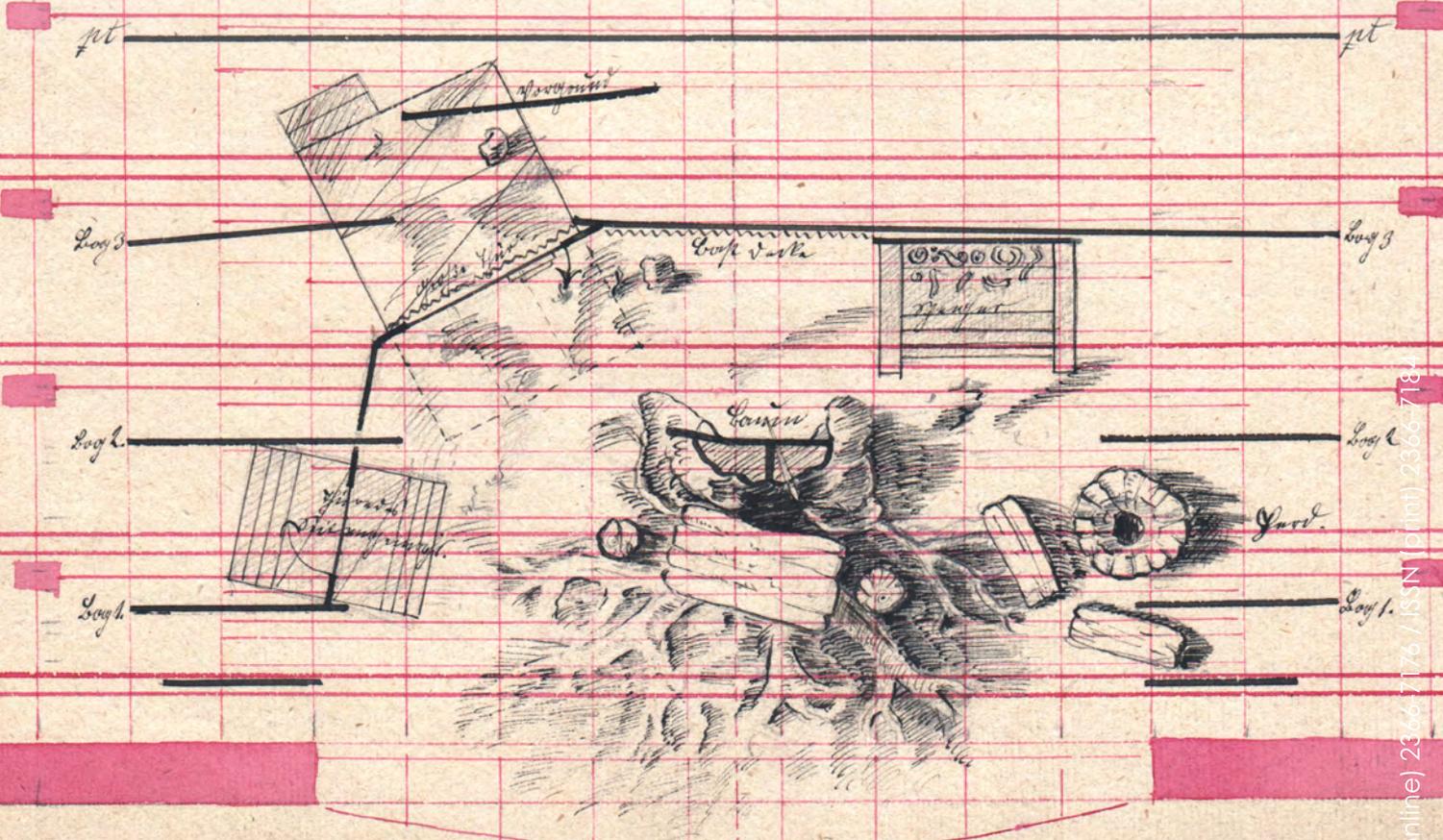


DIE VIERTE WAND

INITIATIVE THEATERMUSEUM BERLIN E.V.



Waldküche 1. Act. Landwirtschaft
Ausgabe 010

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

FASZINATION DER BÜHNE

Barocke Bühnentechnik zum Anfassen

28. April bis 13. Juni 2021 im Marstall Putbus auf Rügen

Dienstag bis Sonntag 11h00-17h00

Eintritt frei; Spende erbeten



www.Theater-Putbus.de

www.Theater-Vorpommern.de

www.iTheaM.de

EDITORIAL

Die Jubiläums-Ausgabe unserer Publikation erscheint in einem ganz besonderem Jahr, welches alle Bereiche unseres Lebens - aber nicht zuletzt gerade den der Kultur - mit ganz besonderen Herausforderungen konfrontiert. Der zwangsweise aber unvermeidbar erforderliche Verzicht auf öffentliche Veranstaltungen wirft eine ganze Branche in eine nachhaltige Krise und unsere Gesellschaft muss unerwarteter Weise über die Kategorisierung von Systemrelevanz nachdenken, wie es sich wohl niemand je hätte vorstellen können.

Wie also damit umgehen und welche Lehren kann man daraus ziehen?

Diese Publikation hat darauf natürlich auch keine adäquaten Antworten. Die persönlichen Lebensumstände (privat wie beruflich) der honorarfrei schreibenden Autoren und die generellen Bedingungen unter denen dieses „Heft“ entsteht führten letzten Endes zu einer Verschiebung der Drucklegung. Angesichts verschobener oder gar abgesagter Messen, Tagungen und Konferenzen, der Verschiebung von Prioritäten, sind wir dennoch sehr froh, dass es zu (fast) keinem Ausfall kam. Zudem freuen wir uns mit dieser Ausgabe erstmals bilingual zu erscheinen. Dies ist vor allem dem starken internationalen Interesse an unserer Publikation geschuldet. Das Feedback aus dem nicht-deutschsprachigen Ausland steigt weiter an und übertrifft die inländischen Rückmeldungen schon seit Längerem. Ein Umstand, der hier nur erwähnt, aber nicht kommentiert werden soll. Die Gründe dafür liegen mutmaßlich im Bereich des Spekultativen.

Die Übersetzungen in die jeweils andere Sprache erfolgten mit Hilfe der Online-Plattform DEEPL, die zwar grundsätzlich sehr gute Ergebnisse liefert, welche in der Regel auch wissenschaftlichen Ansprüchen stand halten, trotzdem bleibt eine Überarbeitung unvermeidlich. Insbesondere wenn es um historische Zitate und sehr spezielle Fachterminologie geht stößt diese Technik schnell an ihre Grenzen.

Alle Artikel wurden zwar Korrektur gelesen, wir bitten jedoch um Nachsicht bei etwaigen Ungenauigkeiten.

Vielleicht wird vor allem in solchen Zeiten deutlich wie wichtig auch die wissenschaftliche Aufarbeitung von Kultur im Allgemeinen und Theater im Speziellen ist. Die Dokumentation und Erforschung der Prozesse. Und darüber hinaus das Nachdenken über den Umgang mit digitalen Medien um dieses Wissen zugänglich zu machen.

Viele Lernprozesse sind in diesen Zeiten in Gang gesetzt worden.

Wollen wir hoffen, dass es nicht nur temporäre Erscheinungen bleiben. Eine nachhaltige Auseinandersetzung muss fortgesetzt werden. Die gerade in Deutschland weiterhin anhaltende und definitiv absurde Skepsis gegenüber den digitalen Möglichkeiten sollte endlich überwunden werden. Der zu beobachtenden Umgang zahlreicher deutscher Bühnen mit dieser Situation lässt diese Hoffnung allerdings schwinden. Von der Präsenz theaterbezogener Sammlungen mag ich gar nicht erst anfangen.

Das allseits bekannte technologische Defizit Deutschlands in punkto Internet wird nur durch die gewisse Hilflosigkeit im Umgang der Nutzung und der Wahrnehmung der positiven Möglichkeiten übertroffen.

Herzliche Grüße, Ihr


(Vorsitzender)

DIE VIERTE WAND

Organ der **Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.**

Ausgabe 010, September 2020

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretende Vorsitzende: Lila Charline Lodny
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
Schatzmeisterin: Daniela Schaudinn

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
<https://archive.org/details/@itheam>
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
<https://instagram.com/itheamberlin>

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

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

Redaktion und Gesamtgestaltung



FrontCover: Hundingshütte, Nachlass Familie Brandt, Freie Universität Berlin
BackCover: Planung Theater Zwickau von 1949-1952 - TheaterArchiv Zwickau

Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.



haussmann
seit 1945

MACH'S GLEICH RICHTIG!

Wir bieten Ihnen:

- hochwertige, umweltfreundliche Produkte für die Malerei und Plastiken
- ausführliche Produktinfos und Sicherheitsdatenblätter
- persönliche Beratung, wenn Sie Fragen haben
- hauseigene Workshops, wo Sie alles ausprobieren können, Ihre persönliche Schulungsmappe sowie ein Zertifikat bekommen

Wir liefern Ihnen:

- Farben wie Stoffmal Farben, Leuchtfarben, Acrylfarben, Metallfarben, Folienfarben und viele andere Spezialfarben
- hochwertige Grundierungen für Ihre Malerei
- Künstlerpigmente
- Kaschier- und Gießmassen sowie Spachtelmassen für Ihre Plastiken
- Brandschutzprodukte
- Klebstoffe und Theaterbinder
- viele andere Spezialartikel



Besuchen Sie unsere Website ahaussmann.com oder kontaktieren Sie uns via Facebook:

www.facebook.com/HaussmannTheaterbedarf

A.Haussmann GmbH • Mannhagen 2 • 22962 Siek
Telefon: 04107-3337 0 • E-Mail: info@ahaussmann.com

8 KEIN WANDEL OHNE ZWANG

Umdenken in Zeiten von Corona
von Dr. Stefan Gräbener

NO CHANGE WITHOUT COMPULSION
Rethinking in times of Corona

126

10 DER NACHLASS DER FAMILIE BRANDT

Eine theatertechnische Sammlung an der Freien Universität Berlin
von Halvard Schommartz

THE ESTATE OF THE BRANDT FAMILY
A collection of theatre technology at the Freie Universität Berlin

128

16 THEATER IM KARTON

Das Volksbühnenarchiv in der Akademie der Künste, Berlin
von Andrea Clos

THEATRE IN A BOX
The Volksbühnen-Archive at the Academy of Arts Berlin

132

20 THE THEATRE & PERFORMANCE COLLECTIONS

Victoria and Albert Museum, London
by Ramona M. Riedzewski

THEATER- UND PERFORMANCE-SAMMLUNGEN
Victoria und Albert Museum, London

134

24 UNIVERSITY OF BRISTOL THEATRE COLLECTION

A brief Introduction
by Heather Romaine

THEATERSAMMLUNG DER UNIVERSITÄT BRISTOL
Eine kurze Einführung

137

28 12,000

Archiving Technical Theatre History
by Richard Bryant

12.000
Archiving Technical Theater History

140

30 VIRTUELLE THEATERWELTEN

zwischen analogen und digitalen Räumen
von Franziska Ritter und Pablo Dornhege

VIRTUAL THEATREWORLDS
Between analogue and digital spaces

140

MEIN SCHLOSSPARKTHEATER
Eine TheaterGeschichte in 5 Akten von Henckels bis Hallervorden
von Gabriele Schuster

34

145 **MY SCHLOSSPARK THEATER**
A theatre story in 5 acts from Henckels to Hallervorden

DIE KUNST DEM VOLKE
130 Jahre Freie Volksbühne Berlin - Eine Chronologie
von Frank-Rüdiger Berger

38

148 **ART TO THE PEOPLE**
130 years of Freie Volksbühne Berlin - a chronology

KLEINER „THEATER-KNIGGE“
für Volksbühnen-Mitglieder 1924/25
kommentiert von Frank-Rüdiger Berger

44

151 **SMALL „THEATRE ETIQUETTE“**
for Volksbühnen members

200 JAHRE THEATER PUTBUS
Eine lange Geschichte kurz erzählt
von Klaus Möbus

46

152 **200 YEARS**
A brief history of the Putbus Theatre

MUSIS ET OTIO
Charles de Wailly's small theatre in Seneffe, Belgium
by Laurent Le Bec

50

155 **MUSIS ET OTIO**
Das kleine Theater von Charles de Wailly in Seneffe, Belgien

HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS
Ein Streifzug bis in die Gegenwart
von Silvio Gahs

52

156 **THEATRE TECHNOLOGY IN THE GEWANDHAUS**
A foray into the present

BLITZ UND DONNER IM BAROCK
... von historischen Krachmachern und barocken Opernhäusern
von Klaus-Dieter Reus

62

63 **THUNDER AND LIGHTNING IN THE BAROQUE**
... of historical noise Machines and baroque Opera Houses

64 PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte
von Dieter Frank und Friedewalt Degen

PROJECTIONS - PROJECTORS

An evolutionary story

160

76 DIE GESTALTUNG VON PROJEKTIONEN

Eine Übersicht
von Friedewalt Degen und Fabio Antoci

THE DESIGN OF PROJECTIONS

An overview

165

82 GERMAN LANGUAGE THEATRE IN BRUSSELS

First Act: 1888-1901
by André Deridder

DEUTSCHSPRACHIGES THEATER IN BRÜSSEL

Erster Akt: 1888-1901

168

88 AMERICAN SCENIC ART

The Immigrant Contribution
by Dr. Wendy Waszut-Barrett

AMERIKANISCHE SZENISCHE KUNST

Der Beitrag der Einwanderer

172

98 EIN SCHLACHTENPANORAMA WIRD INSZENIERT

Die Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines
von Michael Kutzer

A BATTLE PANORAMA IS STAGED

The diaries of Friedrich Wilhelm Heine

178

104 VOM ROTEN MANTEL UND DEN ROTEN STIEFELN

125 Jahre Tanz im Theater des Westens, Berlin
von Thimo Butzmann

FROM THE RED COAT AND THE RED BOOTS

125 years of dance in the Theater des Westens, Berlin

182

112 DIE SCHÖNSTE DER SCHÖNEN

oder - Eine Sylphide hoch zu Ross | Magdalena Kremzow - eine Spurensuche
von Frank-Rüdiger Berger

THE MOST BEAUTIFUL OF THE BEAUTIFUL

or: a Sylph on horseback | Magdalena Kremzow - a search for traces

186

DIE THEATERVISIONEN DES EDUARD STUCKEN

und ihre musikalischen Folgen
von Prof. Dr. Peter P. Pacht

118

190

THE THEATRE VISIONS OF EDUARD STUCKEN
and their musical consequences

SPONSOREN

194

EPILOG

Szenografie endlich angemessen würdigen!
von Dr. Stefan Gräbener

196

125

EPILOG
Appreciate scenography appropriately at last!



KEIN WANDEL OHNE ZWANG

Umdenken in Zeiten von Corona

von Dr. Stefan Gräbener

Krisenzeiten haben durchaus auch einen Vorteil: sie zwingen zum Umdenken. Dinge müssen neu bewertet und eingeordnet werden. Und zumeist entsteht nur aus dem Zwang heraus auch etwas Neues. Denn nur all zu gerne ist das Gewohnheitstier Mensch zu lethargisch um ohne akuten Handlungsbedarf Dinge zu ändern, selbst wenn sie durchaus als verbesserungsbedürftig erkannt worden sind.

Der Nachteil kann aber auch sein, dass in der Not nicht unbedingt optimale Lösungen gefunden werden. Entweder, weil die Zeit drängt oder aber Rahmenbedingungen nicht stimmen. Allen voran die finanziellen Mittel.

Zumindest die staatlichen Einrichtungen, Theater wie Museen, Sammlungen, Universitäten und andere Forschungseinrichtungen brauchen sich wohl diesbezüglich keine wirklichen Sorgen machen und haben die Chance den erzwungenen LockDown auch dahingehend zu nutzen inne zu halten und mit einer gewissen Zeit und Muße das eigene Handeln und Tun zu reflektieren.

Einige Theaterleute haben dies offenbar getan und den positiven Aspekt des ganzen Dilemmas benannt. Auch und gerade in Hinsicht auf die bevorstehende schrittweise Öffnung der Theater zur Spielzeit 2020/21. Jedenfalls in Deutschland.

Der Wunsch weniger Produktionen, diese jedoch mit mehr Zeit und Intensität realisieren zu können ist vorhanden. Trotzdem bestehen wohl selbst bei den Befürwortern Zweifel, ob dies tatsächlich umsetzbar ist, wenn denn - hoffentlich bald - der Spielbetrieb wieder uneingeschränkt weiter gehen kann. Wieso aber eigentlich sollte das nicht gehen?

Auch die „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ muss wohl umdenken. Insbesondere, weil das Thema offenbar keine Lobby zu haben scheint. Dabei entstehen auch immer wieder Museen zu allen möglichen Themenbereichen. Und auf wundersame Weise ist auch immer wieder (staatliches) Geld vorhanden, wo zuvor noch über leere Kassen geklagt wurde.

Seit Jahren versuchen wir ein Umdenken zu initiieren, mit gemächlichem Erfolg. Ganz vergebens scheint unsere Arbeit nicht zu sein, aber die Prozesse sind extrem langsam.

Anlässlich der Jahresversammlung 2019 des „Bundesverbandes der TheaterSammlungen in Deutschland“ (TheSiD) in Leipzig, gelang es immerhin eine Sonderführung durch das Technische Kabinett im Keller der Oper Leipzig zu organisieren. Aufmerksamen Lesern dieser Publikation ist sie hinlänglich bekannt. Für die Teilnehmer war es jedoch die erste Begegnung mit solcherlei Schätzen der historischen TheaterTechnik. Erfreulicher Weise war das Interesse gross, so daß der Autor kurz darauf beim Runden Tisch der Berliner TheaterArchive gebeten wurde, auch den DaheimGebliebenen noch einmal davon zu berichten. Das ScheinwerferMuseum der Firma Gerriets im elsässischen Volgelsheim konnte bei der Gelegenheit auch vorgestellt werden.

Es tut sich was.

Das vom Verein propagierte MUSS die TheaterTechnik und TheaterArchitektur entgegen der SelbstDefinition von TheaterWissenschaft in Deutschland in die Betrachtungen zu integrieren und als integralen Bestandteil zu begreifen dringt langsam in das Bewußtsein von immer mehr Wissenschaftlern. Und so freut es uns auch sehr, dass die TheaterWissenschaftliche Sammlung der Berliner FU mit der Übernahme der Sammlung Brandt nun einen wichtigen Bereich aus diesem Sektor ihr Eigen nennen und der Forschung zuführen kann.

Und ich kann es nicht oft genug wiederholen, aber die genannten Bereiche müssen sich dann auch in Ausstellungen niederschlagen. Das nächste „SorgenKind“ auf dem Weg zu einem funktionierenden TheaterMuseum. Denn was nutzt das ganze Sammeln und Forschen, wenn am Ende nicht auch die öffentliche Präsentation und vor allem: **Vermittlung** steht?!

Die Notwendigkeit der Forschung ist unbestritten. Aber sie sollte nicht nur zum SelbstZweck erfolgen, sondern ein Ziel vor Augen haben. Nicht zuletzt, weil die Finanziers - also die steuerzahlenden Bürger - ein Recht darauf haben zu erfahren, was in all den Archiven gelagert und gehortet wird. Und weil das Bedürfnis nach Hintergrundinformationen vorhanden ist und bedient werden sollte!

Wirklich informative Ausstellungen, die dem komplexen Organismus des Theaters aber gerecht werden wollen, dürfen nicht so eng fokussiert agieren, wie es die Forschung zwingender Maßen tut. Sie liefert die BauSteine, die stufenweise zusammengesetzt werden müssen, damit am Ende das Ergebnis überhaupt verständlich werden kann. Keine isolierte Sicht auf einzelne Künstler oder die finale Inszenierung ohne KontextBetrachtung! Und vor allem nicht, ohne den Prozess zu durchleuchten, wie es dazu kam.

Der Prozess ist genau das, was in einem Museum erklärt werden muss. Dann werden auch FilmAusschnitte und auch die noch stärker ausschnittshafte Fotografien nachvollziehbar. Ohne all diese HinterGründe bleiben sie eigenständige Interpretation dessen, was ja eigentlich schon Interpretation ist und letztlich nur durch das direkte Erleben in einer Aufführung lebt.

Das Prinzip funktioniert im FilmMuseum doch auch! Das „Making of“ als LeitBild. Und das, obwohl der Film ja das finale Erzeugnis ist und jederzeit wieder „authentisch“ abgerufen werden kann und somit quasi unverfälscht am Leben bleibt. Aber auch hier begnügt man sich nicht damit und gräbt tiefer.

Wieso also hat man das Gefühl, dass in Bezug auf Theater eine regelrechte Verweigerung diesbezüglich stattfindet, immer mit dieser fadenscheinigen Ausrede, dass Theater lebendig ist, direkt erlebt werden muss und nicht ins Museum gehört. Was für ein Unsinn!

„Eine wirklich gute Idee erkennt man daran, dass ihre Verwirklichung von vorne herein ausgeschlossen erscheint.“ (Albert Einstein)

Unser bescheidener Verein - der leider über viel zu wenig tatkräftige Mitglieder verfügt - versucht beharrlich „Werbung“ für das besagte UmDenken zu machen. Nicht erst seit Corona. Ehrenamtliche Tätigkeiten in unserem Themenbereich scheinen jedoch leider nicht auf all zu viel Begeisterung zu stossen. Das Zitat von Einstein mag hier als MutMacher fungieren, denn natürlich glaubt der Verein an die Sinnhaftigkeit seiner Ziele, auch wenn man immer wieder verzweifeln und resignieren mag.

Neben Gesprächen und Mitgliedschaften bei Verbänden und Organisationen steht dabei weiterhin **DIE VIERTE WAND** im Vordergrund. Immer wieder mit erheblichem ArbeitsAufwand verbunden scheint sich Dieser aber in unseren Augen zu lohnen. Trotzdem ist ein massives DurchHalteVermögen vonnöten, da das vorgeschlagene UmDenken offenbar an den GrundÜberzeugungen Vieler zu rütteln scheint. Jedenfalls aus dem Wissenschaftsbereich, dem Personenkreis also, der im Zweifel ein TheaterMuseum betreiben würde oder bereits betreibt.

Daraus folgt aber eine weitere, sehr grundsätzliche Frage: wer sollte so ein Museum betreiben? Nicht zuletzt aufgrund der eingeschränkten, bereits erwähnten, SelbstDefinition heraus, kommen in meinen Augen TheaterWissenschaftler eher nicht in Betracht. Und überhaupt stellt sich die Frage, ob der allgemeine Trend zu den sogenannten MuseumsMachern - also Menschen, die nicht zwingend die FachRichtung, die ihr Museum behandelt, studiert haben - logischer Weise auch für ein TheaterMuseum die Lösung sind. Ich meine JA - ein entschiedenes JA! Denn nur wer den fachübergreifenden Überblick hat, kann diesem Thema überhaupt halbwegs gerecht werden.

ArchivarInnen betonen immer wieder, dass das Ausstellen ja nicht ihre Aufgabe sei. Richtig! Völlig korrekt. Genauso sind Forscher nicht die richtige Wahl um VermittlungsArbeit für interessierte Laien zu erarbeiten. Immer wieder kann man beobachten, wie selten diese Spezies in der Lage ist sich allgemeinverständlich auszudrücken und nur all zu gerne auf einem hohen - aber nicht selten alltagsfernen Niveau schwebt, wo selbst Wissenschaftler mit anderer Fokussierung schnell das Nachsehen haben. All das hat durchaus seine Berechtigung. In Punkto Museum ist das aber der falsche Weg. Als Fazit bleibt somit: Beratung: JA (unbedingt sogar), aber schon die Konzeptionierung und nicht zuletzt die Gestaltung: NEIN. Ausnahmen mögen die Regel bestätigen.

AllerOrten schreitet die Digitalisierung voran und Dank der Pandemie rückt die Notwendigkeit stärker in den Fokus. Die Globalisierung macht natürlich auch vor der Wissenschaft nicht halt und eröffnet unglaubliche Möglichkeiten. Dazu müssen jedoch die Elfenbeintürme manch wissenschaftlicher Einrichtungen eingerissen, respektive geöffnet werden. Und wie man auch immer wieder an Beiträgen in unserer Publikation sieht, gibt es diverse internationale Wissenschaftler, die sich mit dem TheaterGeschehen in Deutschland auseinandersetzen oder auf mitunter überraschende Weise Bezüge herstellen, wo die Meisten von uns sie nicht vermutet hätten. Dabei wissen wir doch nur all zu gut, dass alleine in der Historie Europas ein reger internationaler Austausch stattgefunden hat. Nicht nur hinsichtlich der Autoren, sondern auch der darstellenden Künstler, bis hin zu den Architekten, Szenografen und auch TheaterTechnikern. Und selbstverständlich war das schließlich nicht nur auf Europa beschränkt. Die gegenseitige Beeinflussung war zu jeder Zeit gegeben und ist keine Erfindung des digitalen Zeitalters. Gerade die jüngeren Generationen machen sich das vermutlich gar nicht bewußt.

“Probleme kann man niemals mit derselben Denkweise lösen, durch die sie entstanden sind.”
(Albert Einstein)

Aber bevor ich womöglich anfangen zu wiederholen, was bereits in den bisherigen Ausgaben dieser Schriftenreihe gesagt wurde, möchte ich mit der Hoffnung schliessen, dass dieses an sich so unerfreuliche Jahr 2020 letzten Endes doch auch etwas Gutes hervorbringt: Zeit zum NachDenken, Zeit zum UmDenken - auch über die Pandemie hinaus und für die Zukunft. Und vielleicht gelingt es dann auch ohne Zwangslage Wohnheiten und Bequemlichkeiten zu hinterfragen um sie immer ein wenig besser zu machen. Denn besser geht ja bekanntlich immer. Im Zweifel kann man es ja auch einfach mal ausprobieren, experimentieren. Was gibt es schon zu verlieren? Eigentlich können wir Alle dabei nur gewinnen. Wertvolle Erfahrungen in jedem Fall!

Der Autor ist seit 2014 Vorsitzender des iTheaM, studierter Architekt und hat über das Bühnenbildnerische Werk von Hans Dieter Schaal promoviert.

DER NACHLASS DER FAMILIE BRANDT

Eine theatertechnische Sammlung an der Freien Universität Berlin

von Halvard Schommartz

I Die Sammlung Brandt

Die Familie Brandt kann wohl als die einflussreichste „Theatertechniker-Familie“ Deutschlands im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert bezeichnet werden. In mehreren Generationen richtete sie Bühnen ein, betrieb ihre Maschinen und tat sich mit Innovationen und technischen Lösungen für das Theater hervor. Für spätere Generationen und Schüler stellte die Familie eine feste Größe innerhalb eines sich rasch entwickelnden und industrialisierenden Theaterwesens dar. Der Brandt-Schüler Friedrich Kranich würdigte die Brandts beispielsweise in seiner einschlägigen *Bühnentechnik der Gegenwart* (1929) durch eine Anordnung von Porträts, die den einflussreichen Familienverbund als Träger des praktischen Maschinenwissens hervorhebt (Abb.1).

In dieser Weise inkorporierte das Maschinen- und Technikwissen der vier Söhne des Tapezierers und Maschinisten Elias Friedrich Brandt (1800-1878) ereignisreiche Entwicklungen in der Gründerzeit von

der Mitte des 19. Jh. bis in die 1920er Jahre. Neben Ludwig Brandt (1835-1885), Maschineninspektor in Dresden und Hannover, und Georg Brandt (1846-1923), lange Jahre Maschineninspektor am Hoftheater in Kassel, trugen vor allem Carl und Fritz Brandt zum Renommee und Nachwirken der „Techniker-Familie“ bei.

Carl Brandt (1828-1881) tat sich, über Tätigkeiten als Maschinist am Münchener Hoftheater, Maschinisten- und Theatermeister am Königstädtischen Theater Berlin und Leiter des Maschinenwesens des Hoftheaters Darmstadt hinaus, insbesondere durch die technische Einrichtung von Richard Wagners Opern, wie zum Beispiel des „Ring des Nibelungen“ zur Eröffnung des Festspielhauses Bayreuth 1876, hervor. Darmstadt bildete in dieser Zeit nicht zuletzt durch die Brandts eine Art Umschlagplatz der technischen Expertise. Hier reichte Carl Brandt, wie sein „Lehrmeister“ Ignaz Dorn ihm, Technik-Wissen an so einflussreiche Namen wie Carl Lautenschläger (1843-1906), „Erfinder“ der Drehbühne, weiter, dorthin kam auch Josef Hoffmann zur Zusammenarbeit an Wagners „Ring“.

Bei den Bayreuther Projekten unterstützte Carl dessen Bruder **Fritz Brandt (1846-1927)**, der dann bis 1917 über vier Jahrzehnte als technischer Leiter der Königlichen Schauspiele in Berlin wirkte. Hier brachte er die bühnentechnische Entwicklung maßgeblich durch Umbauten, Entwicklungen und neue Beleuchtungskonzepte voran. In diese Zeit fällt wohl auch der Impuls zur systematischen Sammlung theatertechnischer Objekte, die entsprechend eng mit dem Wirken und den Interessen von Fritz Brandt zu verknüpfen wären. Mit seinem Sohn **Georg Brandt (1889-1958)** – neben **Fritz (1854-1895)**, dem Sohn von Carl Brandt, die nächste Techniker-Generation – ordnete er das mannigfache Material aus der technischen Praxis, ergänzte es durch historische Vorbilder, Illustrationen, gezeichnete und gemalte Bühnenentwürfen und

andere bühnenbezogene Objekte, und machte es somit zu einer hochinteressanten Quelle zur technischen Aus- und Fortbildung sowie zu einer historischen (Selbst)Dokumentation.

Diesem Projekt entsprechend umfassend ist der heute vorliegende Nachlass. Insgesamt rund 900 Blatt umfasst der Materialbestand. Sie lassen sich unterschiedlich systematisieren. Zur Orientierung



Abb. 10. Karl Brandt-Darmstadt



Abb. 13. Fritz Brandt-Berlin



Abb. 11. Karl Brandts technischer Stab, Bayreuth 1876



Abb. 12. Georg Brandt d. Ältere-Kassel



Abb. 14. Fritz Brandt-Weimar

Abb.1: Aus: Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, München und Berlin 1929, S. 16.

können sechs Materialgruppen unterschieden werden, die jeweils heterogene Objekte und Zeiträume umfassen. In prominenter Weise fallen 79 Blatt auf Bühnenpläne für die Bayreuther Festspielbühne, szenische Entwürfe und andere Objekte, die eine Auseinandersetzung mit Richard Wagners Musiktheater dokumentieren. Eindrücklich können hier Bühnen, Kulissen und Maschinerie des Wagner'schen Theater-schaffens, wie beispielweise ein durch einen Menschen gesteuerter „Fafnerwurm“ für die Berliner Erstaufführung von „Siegfried“, vor Augen geführt werden. Eine Sammlungslogik wird ganz besonders augenfällig, wo gemalte Szenenbilder, wie bspw. der „Hundinghütte“ aus dem „Ring des Nibelungen“ von Josef Hoffmann, gemeinsam mit den daraus resultierenden technischen Bühnenplänen gesammelt wurden (Abb.2 und 3). So konnte die Bewegung einer visuellen Idee zur theatertech-nischen Umsetzung und damit zugleich die „weltenschaffende“ Fingerfertigkeit der Techniker dokumentiert werden. Hier werden spannende Einblicke in die einsetzende Systematisierung der Repräsentation und Abstraktion der bühnentechnischen Praxis möglich.

18 Blatt stammen aus den Entwurfskonvoluten des bekannten Münchener Festspielhaus-Projekts Gottfried Sempers in den 1860er Jahren. Das Festspielhaus blieb zwar unrealisiert, die Entwürfe wurden vom produktiven Semper jedoch sehr wahrscheinlich für andere Theaterbauten, womöglich sogar für die Bayreuther Planungen, wieder hervorgeholt.

Einblicke in die Bühnentechnik und Maschinerien der Berliner Theater gewähren 187 Sammlungsblätter – nur ein kleiner kodifizierter Ausschnitt vieler maschineller Verbesserungen, realisierter und nicht realisierter Um- und Neubauprojekte, Modernisierungen und Anpassungen des Theaterbau-Bestands in der Hochphase des konventionellen Monumentaltheaterbaus. Ein technisches Zeit-Bild, das durch das Wirken Fritz und Georg Brandts in Berlin entstand.

Der Großteil der Sammlungsobjekte entfällt auf 494 Blätter zu diversen Theatern, die die umfänglichen Aktivitäten der Brandt-Familie bezeugen. Sie wirkte wesentlich an zahlreichen Modernisierungen mit, die im deutschsprachigen und europäischen Raum geplant und realisiert wurden. Neben ihren Bezügen zu den Theatern in Chemnitz, Detmold und Karlsruhe, zeigt die Sammlung auch Wirkstätten in London und Prag.

Darüber hinaus wurden über 100 in unterschiedlichen Techniken ausgeführte Blatt technischer Detailzeichnungen produziert und gesammelt und 23 diverse Blatt, wie bspw. Portraits, Dekorations- und Möblierungsentwürfen, hinzugefügt.



Abb.2: Szenengemälde „Hundinghütte“ aus dem „Ring der Nibelungen“, Walküre, I, 3 von Josef Hoffmann, s/w-Fotografie.

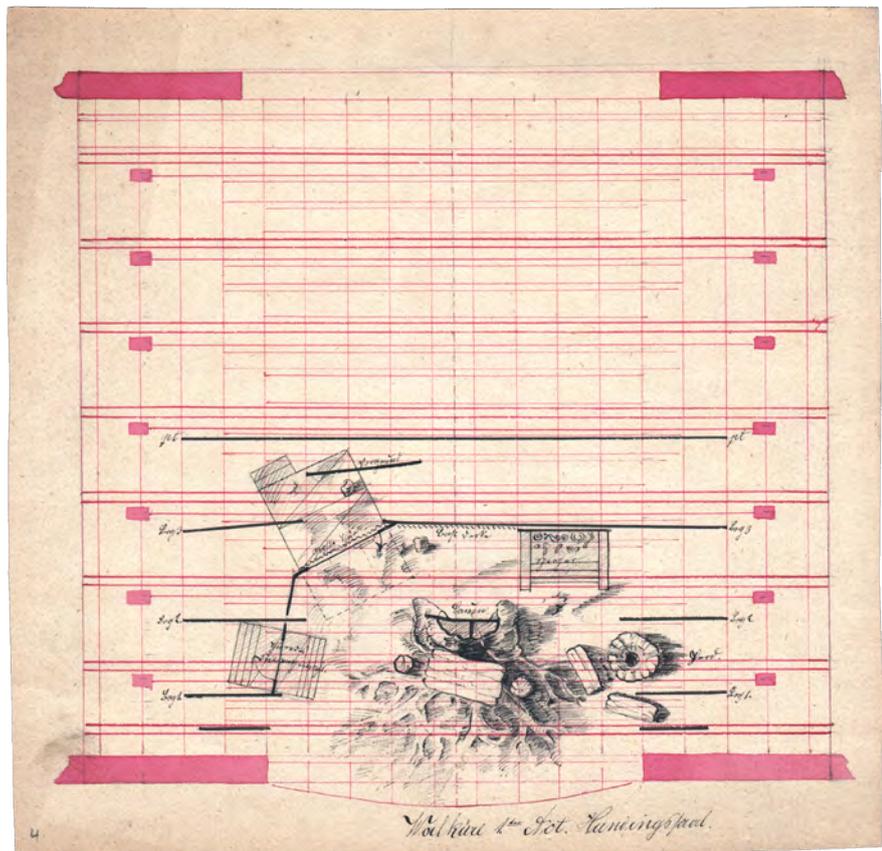


Abb.3: Bühnenplan zur Szenendekoration „Hundinghütte“, Fritz Brandt jun., Bayreuth, Tusche auf Papier.

DER NACHLASS DER FAMILIE BRANDT

Eine theatertechnische Sammlung an der Freien Universität Berlin

von Halvard Schommartz

Die sechs Materialgruppen lassen sich auch auf vier Objektgruppen aufteilen: Auf etwa 700 Blatt Pläne und Zeichnungen einzelner Bühnen, rund 100 Blatt detaillierter Zeichnungen allgemeiner, technischer Lösungen, eine recht materialheterogene Gruppe, die mit Bezug auf die ersten Bayreuther Festspiele und die Zusammenarbeit der Familie Brandt mit Richard Wagner gesammelt wurde und zuletzt eine Gruppe Sammlungsobjekte mit einzelnen Entwürfen, Originalzeichnungen und Porträts, wie zum Beispiel Abbildungen von Carl und Fritz Brandt beispielsweise.

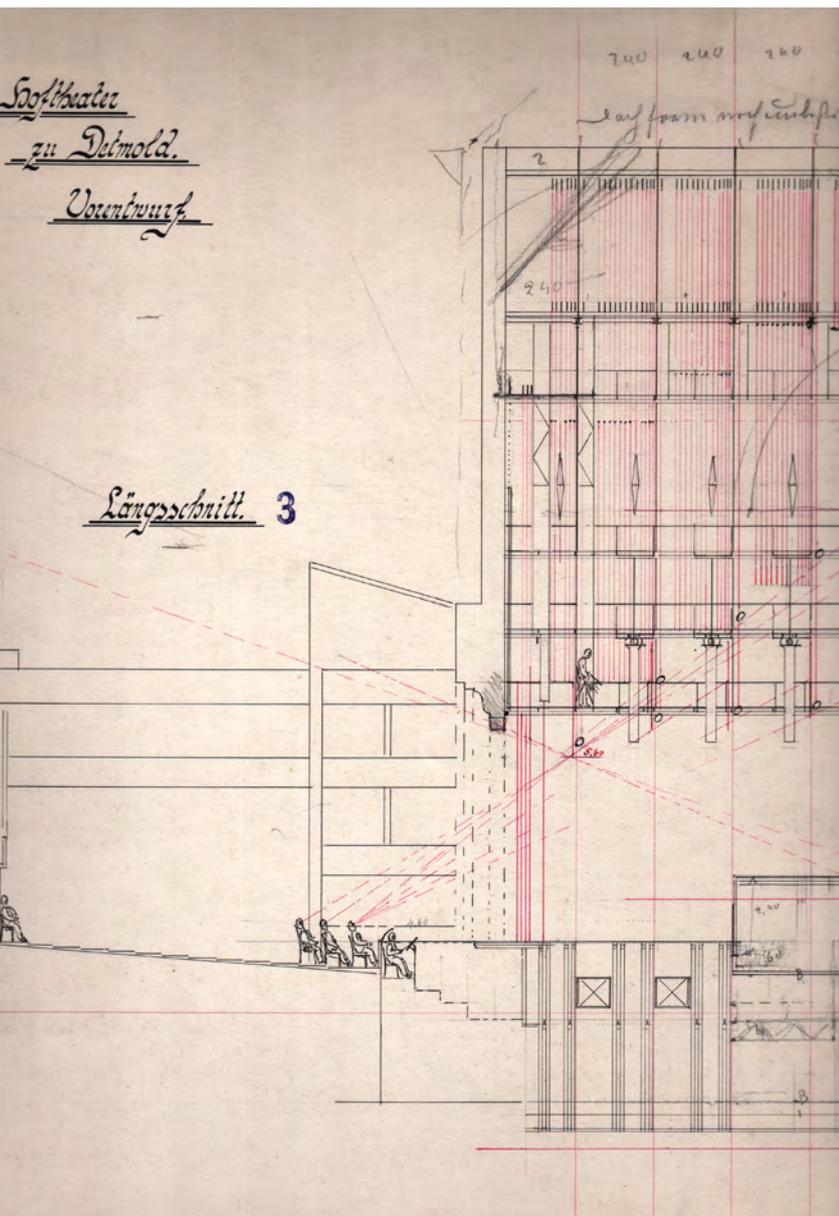
II Wissensgeschichtliche Bedeutung

Wissensgeschichtlich stellt die Sammlung ein interessantes Zeugnis einer historischen Schwellensituation dar. Die Sammlungstätigkeit Fritz Brandts und, nach dessen Tod 1927, seines Sohns Georg Brandt ist Ausdruck einer beginnenden systematischen Kodifizierung von Wissen, das bis dahin vornehmlich persönlich und praktisch weitergegeben wurde. In Wort und Bild reagierte das Theatertechnik-Wissen auf wesentliche Entwicklungen der Zeit.

a) Zum einen wurde damit begonnen, der Theater- und Bühnentechnik sowie der damit zusammengehenden praktischen Arbeit eine Geschichte zu schreiben, sie also zu verschriftlichen.

Im Vorwort seines einschlägigen Handbuchs *Bühnentechnik der Gegenwart* vermerkt Friedrich Kranich: „Georg Brandt - Dresden hat mir aber den wissenschaftlichen Nachlaß seines Vaters zur Verfügung gestellt, den wir später mit dem Theaterhistoriker Paul Alfred Merbach - Berlin für eine zweibändige ‚Bühnentechnik der Vergangenheit‘ mit verarbeiten.“¹ Hier wird deutlich, dass der Nachlass Brandt sogar ausdrücklich zur Historisierung der Theatertechnik verwendet werden sollte. Möglicherweise ist er unter Georg Brandt spezifisch unter historisierenden Sammlungsperspektiven zusammengestellt und verfügbar gemacht worden.

Abb.4: Fürstliches Hoftheater Detmold, Längsschnitt, Fritz Brandt, Berlin, Oktober 1913, Bleistift, Tusche, Buntstift auf Karton.



b) Zum anderen ging dieser Übergang dynastischen Wissens in ein systematisch gesammeltes Wissen mit einer Ökonomisierungs-Idee des Theaterbetriebs zusammen. Wenn „die frühere Geheimniskrämerei und die Weitergabe aller Erfahrungen und Erfindungen nur vom Meister an die Schüler, oder, wie es mehrfach vorkam, vom Vater an den Sohn, hoffentlich für immer ein Ende“² hat, so Kranich, kann das Wissen frei und zum Nutzen aller verwendet werden. Mit dem tayloristischen Leitsatz, „Vergeude keine Energie!“, zielte er mit seinem „Lehrer und Fachgenossen Geheimrat Fritz Brandt“, neben der Verbesserung des technischen Ablaufs, dezidiert auch auf die universale Nutzbarkeit kodifizierten und dokumentierten Wissens.

Sammlungsumfang, -inhalt und -systematik bilden somit für die Wissensgeschichte ein höchst interessantes Verhältnis. Die Sammlung stellt in dieser Hinsicht tatsächlich ein theater- und bühnenpraktisches Wissen aus, das durch ihr heterogenes Material nicht nur zur historischen

¹ Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, 1929, Vorwort.

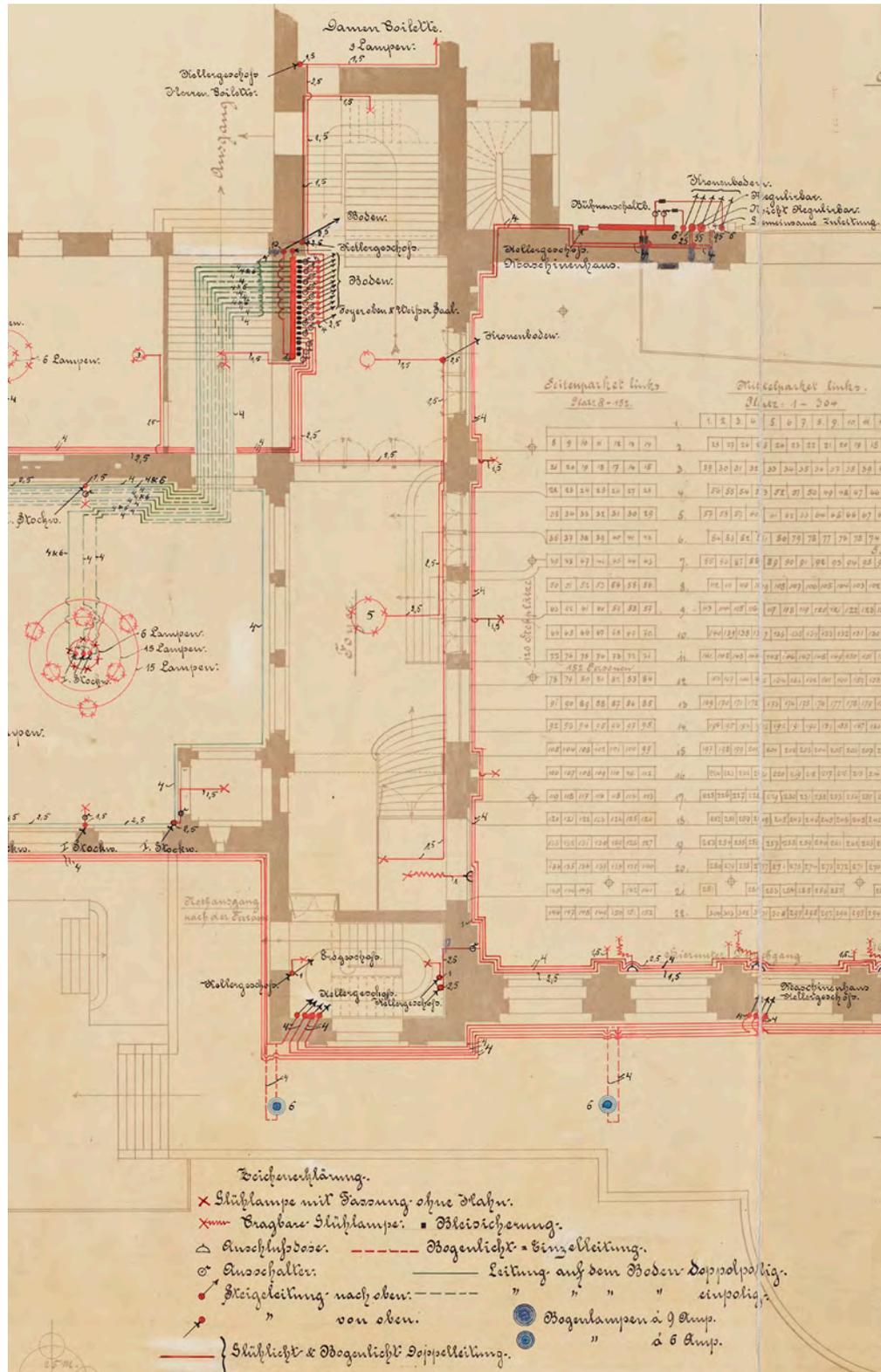
² Ebd., S. 4.

Dokumentation und gebündelten Veröffentlichung, wie von Kranich einleitend betont, sondern auch selbst schon zu Lehr- und Schulzwecken verwendet werden konnte. Der „Längsschnitt 3“ des Detmolder Theaters ist dafür ein sinnfälliges Beispiel (Abb.4). Der Publikumsraum und die Bühne, vom Bühnenturm mit präzise eingezeichneten Seilzügen bis zur Unterbühne mit Hubpodium, sind gleichermaßen einzusehen. Mindestens drei Wissensbereiche werden hier gebündelt. Die *bau-architektonischen Verhältnisse und Maschinen*, das visuelle Erlebnis der Zuschauer*innen, also ein gewisser *rezeptionsästhetischer Rahmen*, und die *bühnentechnische Praxis*, die durch das Einfügen einer Bedienungsfigur in die Obermaschinerie alle drei Bereiche verknüpft: Eine durch gepunktete Sichtachsen ausgewiesene Verdeckung des Technikers im Schnürboden durch das Portal zeigt den notwendigen Bedienungsort der Maschinerie, inklusive der Entfernungsmaße, und die Funktionalität des bedienten Seilzugs für eine bestimmte Idee des (Illusions-)Theaters an.

Neben diesen Zeichnungen, die auf ein spezifisches Funktionieren der Aufführung abzielen, dokumentiert der Nachlass auch allgemeine Technik-Entwicklungen der Zeit. Anhand detaillierter Schaltpläne kann bspw. sichtbar werden, wie die Elektrifizierung des Theaters auf der Bühne umgesetzt wurde. Durch die mit Hilfe von Siemens & Halske oder der um den Elektromarkt konkurrierenden Allgemeinen Electricitäts-Gesellschaft (AEG) angefertigten Skizzen wird wissenschaftlich die Elektrizität als ein wesentliches Moment der Moderne dokumentiert (Abb.5). Neben Aspekten erhöhten Brandschutzes, die die elektrische Beleuchtung gegenüber der Gas-Beleuchtung versprach, bedeutete es auch die Zentralisierung licht- und bühnentechnischer Steuerung.

Insofern bietet die Sammlung mannigfaltigen Forschungsinteressen Material. Technik- und architekturgeschichtliche Fragen lassen sich ebenso an den Nachlass stellen wie er der Wagner- und Szenografie-Forschung Aufschluss geben könnte. Die Geschichte spezifischer Bühnen und ihrer Technik bietet ein spannendes Untersuchungsfeld wie auch die Akademisierung und Institutionalisierung von praktischem Wissen. Und freilich, damit öffnet sich auch der Theaterwissenschaft mit ihrer spezifischen Verbindung zur Sammlung ein großes Forschungsfeld.

Abb.5: Elektrische Anlagen im Erdgeschoss des „Theater Kroll“, mit Außen- und Foyerbeleuchtung sowie den Leitungen und ihren Anschlüssen zum Kellergeschoss und Maschinenhaus, Siemens & Halske, Berlin, 1895.



III Ort der Sammlung

Seit Januar 2018 liegt der „Nachlass der Bühnentechniker Familie Brandt“ in den Theaterhistorischen Sammlungen der Freien Universität Berlin. Aus dem Nachlass der Witwe Georg Brandts gelangte die Sammlung zunächst an das Institut für Kulturbauten der DDR, dann an dessen Rechtsnachfolgerin und schließlich als Schenkung an das Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität.

Der jetzige Sammlungs-Ort bildet ein interessantes Verhältnis zur Sammlung selber, auf das bereits vor etwa 90 Jahren Bezug genommen wurde. Parallel zur Sammlungstätigkeit Brandts wird an der Berliner Universität ein eigenständiges Institut für Theaterwissenschaft gegründet. Der bereits angesprochene Theatertechniker und Brandt-Schüler Friedrich Kranich trug in der Einleitung seiner Bestandsaufnahme der *Bühnentechnik der Gegenwart* diesem Institut und seinem Gründer ausdrücklich Rechnung: *„Bei aller zeitgemäßen Behandlung des theaterwissenschaftlichen Stoffes der Vergangenheit und Gegenwart in Universitätsvorlesung und Seminarübung, in Buch und Dissertation, durch Museen und Institute ist die Bühnentechnik noch nie im Zusammenhang dargestellt worden.“*

Sie wurde von einigen *„aus der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns hervorgegangenen Schriften“*³ nur gestreift. Kranich hält sie jedoch für eine bühnentechnische Entwicklung für unabdingbar. Sie müsse, zur Realisierung der *„endgültige[n] Form des kommenden Bühnentyps“*, in eine fruchtbare Arbeitsteilung grundlegend mit einbezogen werden: *„[D]ie Theater-Wissenschaft bereitet die Grundlagen, die Theater-Fachleute geben die Anregungen, die Theater-Industrien führen sie aus und stellen dadurch wieder Stoff für neue Versuche zur Verfügung.“*⁴

Dass der Brandt-Nachlass, der ehemals durch eine theaterhistoriographische Expertise zu einer Geschichte der Bühnentechnik verarbeitet werden sollte, jetzt in einem Institut liegt, das sich auf Max Herrmann und seine Sammlungen beruft, bietet, abgesehen von einer materialorientierten, sammlungsanalytischen Erschließung, auch Anregung für interessante Fragen der technikinteressierten Theaterforschung.

IV Forschungsfragen

Abschließend seien dahingehend drei Impulse für Forschungsfelder skizziert, die das wissenschaftliche Potential der Sammlung Brandt in den größten Zügen andeuten. Sie könnten die den Sammlungsort bereitstellende Theaterwissenschaft in eine fruchtbare Beziehung zu technischem und praktischem Bühnenwissen bringen.

Für die Bühnen- und Technikgeschichte des Theaters lässt sich bspw. nach dem historischen Zusammentreffen des Beginns der systematischen Sammlung und Beschreibung von Technikwissen mit der einsetzenden Ökonomisierung des Theaterbetriebs fragen: Wie stand die Ordnung und Standardisierung von praktischem Wissen zur wirtschaftlichen und technischen Umstrukturierung des Theaterbetriebs? Wie schlug sich also die auf die Gewerbefreiheit reagierende Organisation der Theaterlandschaft, inklusive der Theaterindustrien, und die verstärkte Ablösung einer höfischen Theaterkultur durch Stadt- und Staatstheater in der Verfassung bühnentechnischen Wissens, dessen Distribution und Anwendung nieder? Waren diese Standardisierungsbewegungen womöglich selbst ein wesentlicher Teil der Entwicklung und sind es noch?

Zur gleichen Zeit werden historiografisch die akademischen Institutionalisierungspfade der Theaterwissenschaft und der Theater- und Bühnentechnik interessant. Beide, retrospektiv grob nach Theorie und Praxis getrennte, Bereiche von Theaterwissen bemühten sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts um akademische Legitimation. Diese wurde über das Verfassen von Handbüchern und Standardwerken, das Anlegen von Sammlungen und die öffentliche Sichtbarmachung in Tageszeitungen, Fachzeitschriften, Verbänden, Gesellschaften und Kongressen hergestellt. Auf der einen Seite wurde versucht das Theaterwissen entgegen der Vorwürfe liebhaberischer Spielerei zu professionalisieren, auf der anderen Seite versuchte man Traditionen klandestiner-genealogischer Wissensweitergabe durch die Kodifizierung in Lehrbüchern dem akademischen Diskurs anschlussfähig zu machen. Gerade aus Sicht der Theaterwissenschaft ließen sich also Technik-Fragen an die eigene Fachgeschichte herantragen, die Friedrich Kranich bereits als einen gemeinsamen Bezug von Theorie und Praxis vorgezeichnet hatte. Wie grenzen sich die Wissensbereiche historisch und institutionell ab? Welche Verbindungen gab es zwischen bühnentechnischer und theaterwissenschaftlicher „Ausbildung“? Gab es gemeinsame theoretische Ausgangspunkt oder „bewusste“ Abgrenzungen?

Hier ließen sich die bereits angeschnittenen, wissenschaftsgeschichtlichen Fragen anschließen, die, über die Institutionalisierung hinaus, die Ausdifferenzierungen von künstlerischem (Regie-)Wissen, angewandtem (bühnentechnisch-szenografischem) Wissen und konstruktivem Wissen (Bauen und Herstellen von Bühnen und Maschinen) selbst in den Blick nehmen. Welche Wissensformen sind im Nach-

³ Beide Zitate ebd., S. 1.

⁴ Beide Zitate ebd., S. 9.

lass in welchen Verhältnissen materiell geordnet? Wirken diese Wissenssphären vielleicht sogar heute noch in der allgemeinen Beschäftigung mit dem Theater und in der speziellen Forschung der Theaterwissenschaft nach? Und, noch einige gedankliche Schritte zurücktretend: Welche heuristische Bedeutung lässt sich den Grenzlinien zwischen „theoretischem“ und „praktischem“ Wissen und deren Repräsentationen eigentlich anhand der konkreten, historischen Materialien zuschreiben? Könnte man womöglich eine „integrative“ Geschichte von Theaterwissen schreiben, wenn man die Status der materiellen Repräsentationen, ihrer Körperlichkeit und ihrer Organisation, wie durch Kranich angedeutet, entsprechend mitdenkt?

Durch die von Kranich bezeugte Nähe zur Brandt-Familie und der Herrmann-Schule in den 1920er Jahren öffnen sich also weitreichende Forschungsfragen für Technikgeschichten des Theaters, die Theaterwissenschaft und die Wissensgeschichte. Der geschlossene und systematisch gesammelte Brandt-Nachlass am Berliner Institut für Theaterwissenschaft könnte dafür, neben vielen anderen fall-spezifisch zu erschließenden Fragen zur historischen Theatertechnik und -Architektur, einen hervorragenden Materialstock bieten.

Bildnachweis (Ergänzung): Abb.2-5: Nachlass Familie Brandt, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft Berlin, Theaterhistorische Sammlungen.

Der Autor schließt derzeit sein Master-Studium der Theaterwissenschaft an der FU Berlin mit einer Arbeit über die Theoriegeschichte der Theaterwissenschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ab. 2018/2019 wirkte er an der Ausstellung Theaterwissenschaft an der „Frontstadt- Universität“, 1948-1968 im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität mit und veröffentlichte drei Beiträge im begleitenden Ausstellungskatalog (Peter Jammerthal, Jan Lazardzig (Hg.), Front – Stadt – Institut. Theaterwissenschaft an der Freien Universität 1948- 1968, Berlin 2018). Ihn interessieren wissens- und wissenschaftshistorische Fragen des Theaters, insbesondere dessen theoretische und praktische Produktion von Wissen über Kunst, Kultur und Gesellschaft.

KONTAKT

Freie Universität  Berlin

Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin

Dr. Peter Jammerthal

peter.jammerthal@fu-berlin.de

https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/institut/theaterhistorische_sammlungen/index.html

Theater im Karton, ein Titel, den Theaterleute sicherlich für provokant halten, wo doch die eigentliche Theaterkunst nur auf der Bühne stattfindet. Grundsätzlich stimme ich natürlich zu.

Lassen Sie uns zum Theatertreffen 2018 in Berlin zurückspringen. Dort saß ich in Castorfs Faust-Aufführung und wusste, dass das, was ich gerade sehen konnte, einerseits schon nicht mehr das Erlebnis ist, welches in der Volksbühne stattgefunden hat, und andererseits, dass man es vermutlich überhaupt nie mehr wird sehen können. Unwillkürlich drängte sich schon dort die altbekannte Frage auf: „Was bleibt davon“?

Im Juni 2018 fand in der Akademie der Künste eine Debatte mit dem Titel „Vorsicht Volksbühne“ über die Zukunft des städtischen Theaters statt¹. Hochemotional diskutierten Angehörige der Volksbühne, Künstler*innen der freien Szene, Theaterwissenschaftler*innen, der Kultursenator, der Interimsintendant und das interessierte Publikum über die Zukunft des für die Volksbühnenzeit des Frank Castorf, Bert Neumann, Herbert Fritsch und René Pollesch so symptomatischen Theaters. Die Befürchtungen um den Verlust von akkumuliertem Wissen und die Frage: „Wo geht das ganze Wissen hin? Wer wird das Wissen um dieses Theater bewahren?“ wurden auf dem Podium diskutiert, und die Versuchung eines Zwischenrufes: „**WIR - DAS ARCHIV**“, war schon zu diesem Zeitpunkt ziemlich groß.

Vorausschicken sollte man, dass die Emotionen bei der Übernahme des Volksbühnenarchivs mindestens ebenso hoch schlugen wie bei dieser Akademieveranstaltung. Man hatte sich mit Senat und Landesarchiv auf eine Abgabe an das Theaterarchiv der Akademie der Künste geeinigt. Abweichend von der üblichen Zuständigkeit, war die Akademie der Künste vor allem wegen der Überschneidung zu Personenarchiven von u.a. Erwin Piscator, Benno Besson und Manfred Karge, die dort liegen, sowie einer hohen Benutzerfrequenz aus dem Theaterbereich der gewählte und zur Übernahme bereite Adressat. Ca. 140 Inszenierungsdokumentationen von Volksbühneninszenierungen waren schon vor Übernahme des Volksbühnenarchivs im Besitz unseres Theaterarchivs.

Meiner Meinung nach hat ein Archiv wie unseres durchaus Möglichkeiten, Theater wieder sichtbar zu machen, Prozesse nachzuvollziehen und einzelne Puzzleteile aus verschiedenen überlieferten Materialien so lange zusammensetzen, bis ein durchaus lebendiges Bild des Vergangenen entsteht. Dies ist im Übrigen ein Grund, warum ich diesen Beruf so liebe, er auch Berufung ist. Dieses Quäntchen kriminalistischen Spürsinn, der notwendig ist, um Theaterbilder sichtbar, Beziehungen zwischen Prozessen und Menschen deutlich zu machen – selbst wenn sie Jahrzehnte zurückliegen. Wir können das Wissen darum bewahren und auch in Zukunft dem Besucher alle Seiten eines solchen Inszenierungsprozesses zur Verfügung stellen. Wir können das Medium nicht erhalten, aber vielleicht in Schrift und Bild die künstlerische Leistung vermitteln. Der Mythos der Castorf-Ära liegt mitnichten „wie ein Alb auf jedem Gespräch und in jedem Detail“², nein, er steckt zu unserer Freude in jedem Text, in jedem Foto, jedem Kostümdetail, jedem Werbetext.

Die Übernahme des Volksbühnenarchivs Ende 2017 war allerdings auch für uns eine große Herausforderung. Mit dem Weggang des Intendanten Frank Castorf entstand dort der Wunsch, zuerst die Website der Volksbühne zu sichern. Der Dramaturg Thomas Martin wandte sich an den Leiter des Archivs Darstellende Kunst in der Akademie der Künste, Stephan Dörschel, und dann ging alles sehr schnell. Aus Websites wurden Wagenladungen, und im Juli 2017 verlud die Spedition Kühne laut Lieferschein 600 Umzugskartons, 1 Palette und 3 Plastikwannen Plakate, 5 Konvolute Entwürfe und Pläne.



1 s.a. Theater der Zeit, August 2018
2 Simon Strauss FAZ 18.6.2018

600 Umzugskisten im Depot der Akademie der Künste kurz nach Anlieferung
Foto: Andrea Clos, AdK

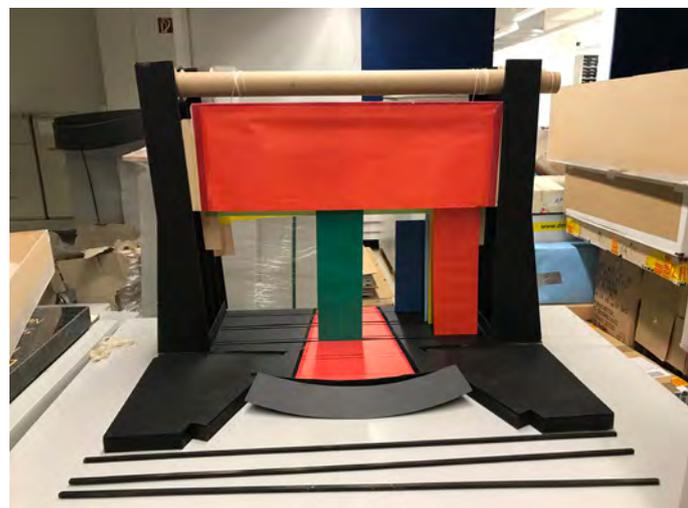
Das Volksbühnenarchiv war damit das größte Verwaltungsarchiv, welches wir je übernommen haben. Dank der Kolleginnen der Volksbühne, Barbara Schultz und Elke Becker, wurden die Materialien gut geordnet und mit Übergabelisten nach Zimmern versehen verpackt. Die Ordnung in der Volksbühne war eher eine nach Materialarten. In den Zimmern wurden entweder Plakate oder Inszenierungsdokumentationen aufbewahrt. Dramaturgisches Material war ebenso Bestandteil des Archivs wie Text- und Regiebücher, Intendanzakten, Ausstellungsmaterial früherer Jubiläen, Großfotos, Negative und Kontakte, Werbe- und Pressematerialien sowie Akten der Partei und Gewerkschaft (BGL) der Volksbühne. Der zeitliche Umfang des Archivs reicht von 1957, der Intendanz von Fritz Wisten, bis zum Vertragsende von Frank Castorf 2017. Die Ausnahme bilden einige frühere Materialien, die bis in die 30er Jahre zurückreichen. Hunderte von Videos und sogenannte „born digitals“ wie Flucht- und Rettungspläne oder Diskettenmaterial gehörten ebenfalls zur Überlieferung. Personalunterlagen wurden dem Landesarchiv Berlin übergeben, die Volksbühne hat schon in früheren Jahren ähnliche Unterlagen dorthin ausgelagert.



3 Impressionen von Anna Duda, AdK



Nach einer ersten Sichtung der Materialien war schnell klar, dass die Bearbeitung nicht in wenigen Wochen zu erledigen ist. Meine damalige Einschätzung von fünf Jahren Bearbeitungszeit erweist sich immer noch als realistisch, inzwischen sind zwei Jahre vergangen und fast 6000 Datensätze in die online-Datenbank eingearbeitet, und wir können, um zum Anfang zurückzukommen, mit gutem Gewissen sagen: Ja, man kann Theater bewahren! Ein anderes Theater, als es der Zuschauer auf der Bühne sieht, aber aus jeder Inszenierungsdokumentation – die Dramaturgen und Mitarbeiter der Volksbühne haben von der ersten bis zur letzten Inszenierung fast jede Premiere dokumentiert – mit ihren Proben- und Regienotaten,



Bühnenmodell: Mummel Mummel / nach Dieter Roth, Volksbühne Berlin, Premiere: 28.03.2012, Musik. Leitung: Ingo Günther, Regie und Bühnenbild: Herbert Fritsch - Foto: Andrea Clos, AdK

THEATER IM KARTON

Das Volksbühnenarchiv in der Akademie der Künste, Berlin

von Andrea Clos



Bühnenmodell: vorgefundenen Kisten mit Bühnenmodellteilen, hier Judith / Friedrich Hebbel, Volksbühne Berlin, Premiere: 20.01.2016. Regie: Frank Castorf, Bühnenbild: Bert Neumann, Caroline Rössle Harper - Foto: Andrea Clos, AdK

Szenenfotos, Programmheften, Rezensionen und Werbematerialien, den eingestrichenen Textbüchern und Bühnenbildunterlagen entsteht ein plastisches Bild, welches dieses Theater noch in 100 Jahren lesbar macht, auch wenn die Lesart vielleicht eine andere sein wird.

Unser anfänglicher Plan, die Arbeit nach den einzelnen Intendanten unter den Mitarbeitern der Archivabteilung aufzuteilen, funktionierte schon anhand der vorgefundenen Sortierung der Materialien nicht. So musste neu geplant werden, und seitdem versuchen meine Kollegin Gwyn Pietsch und ich, das Archiv wissenschaftlich zu bearbeiten und der Nutzung zugänglich zu machen. Die inzwischen im dritten Jahr besetzte Projektstelle mit einer Facharchivarin in Person von Gwyn Pietsch hat in dieser Zeit fast Übermenschliches geleistet.

Nach der Übernahme ging es aber zunächst an die Strukturierung des Archivs. Wir haben uns bewusst

gegen eine Vorordnung des Materials in den 600 Umzugskisten entschieden, zu groß wäre der Zeitaufwand gewesen, von der körperlichen Arbeit beim Umpacken von einer solch großen Menge an Material ganz zu schweigen. Unsere Entscheidung war, zunächst die fast lückenlosen Inszenierungsdokumentationen zu separieren und zu verzeichnen. Unserer Erfahrung nach sind diese Dokumentationen begehrte Objekte für alle Nutzer, die den Weg in unseren Lesesaal finden. In dieser Phase der Bearbeitung waren vor allem körperliche Fitness und Geschick bei der Bedienung eines Palettenhubwagens gefragt.



Fotolagerung in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz - Foto: S. Dörschel, AdK

früheste Inszenierungsdokumentation von Maschenka / Alexander Nikolajewitsch Afinogenow, Berlin, Theater am Schiffbauerdamm, Premiere: 09.08.1946, Regie: Fritz Wisten, Bb: Helmut Ruhnau - Foto: Andrea Clos, AdK

Durch die Übergabe der Videokassetten und Plakate an andere Archivabteilungen wie dem Medienarchiv und dem Plakatarchiv konnten einige Kisten Material und Tausende Plakate in kompetente Hände von Mitarbeitern übergeben werden, die diese Materialien fachgerecht fotografieren und katalogisieren.

Die wenigen Bühnenmodelle aus der Castorf-Zeit von Herbert Fritsch und Anna Viehbrock wurden von mir gereinigt, aufgebaut, fotografiert und verpackt und danach der musealen Sammlung innerhalb unseres Archivs zugeordnet.

Der nächste Schritt war die Bewertung und Verzeichnung der Materialien. Eine Bewertung, d.h. die Überprüfung auf endgültige Bewahrung der Unterlagen durch den Archivar, fand nur in dem Sinne statt, dass Redundanzen vor allem bei Werbematerialien und Presseerzeugnissen kassiert, d.h. vernichtet wurden. Alle anderen Archivalien wurden im Hinblick auf ihre Verzeichnungstiefe bewertet, die oft eine sehr detaillierte, erweiterte ist, genauso gut aber auch eine vereinfachte, Konvolute bildende Verzeichnung sein kann. Die Frage einer passenden Systematik stellte sich dabei recht schnell, und auch da fanden wir einen für uns praktikablen Weg. Nach Recherchen bei Mitarbeitern der Volksbühne und im Landesarchiv wurde schnell klar, dass nur die Abbildung der Organisationsstruktur des Hauses zu einem befriedigenden Ergebnis führen würde. Für die nichtkünstlerischen Materialien wurde eine



Untergliederung nach den einzelnen Intendanten geschaffen, dort wiederum unterteilt in Betreffende der Intendant, der Künstlerischen Leitung, der Dramaturgie und der Technik. Teilweise bedingte die Materiallage eine sehr kleinteilige Klassifikation, für den Nutzer allerdings zu vernachlässigen, da eine Volltextrecherche in unserer online-Datenbank das Auffinden aller Suchergebnisse über die Klassifikationspunkte hinweg ermöglicht.

Ein großes Problem stellte die Verschmutzung der Fotos, der Negative und der Kontaktabzüge dar. Diese befanden sich meistens in alten Aktenordnern stehend gelagert, und eine Einzelblattreinigung war oft unumgänglich. Auch das Verwaltungsschriftgut aus den 50er Jahren war stark verstaubt, und die oft in Durchschlag auf Maschine geschriebenen Seiten waren geknickt und eingerissen.

Das Bundesministerium für Kultur hat für das Jahr 2019/20 in einem Sonderprogramm für die Erhaltung des schriftlichen Kulturgutes in Deutschland Mittel zur Verfügung gestellt, die die Akademie der Künste in einer Höhe von 75.000 € abrufen und so mehrere Restauratoren für einige Wochen beschäftigen konnte. Insgesamt 48 Kartons Fotos, Negative und Kontakte sowie 22 Kartons Schriftgut wurden gereinigt, von Metallteilen befreit und archivgerecht verpackt. Die Weiterführung des Programms ist für dieses und das nächste Jahr geplant.

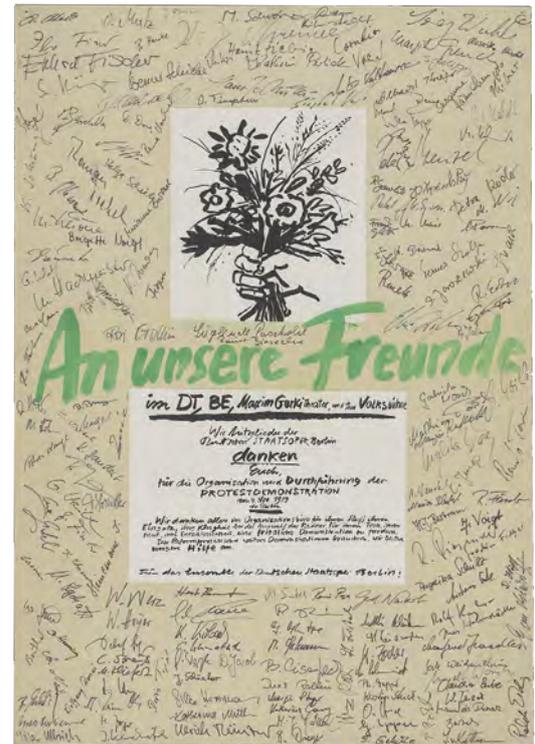
Alle sonstigen Materialien werden in säurefreie Verpackungen umgelagert, Fotos und Negative in dafür geeignete Hüllen gelegt. Die Verzeichnung erfolgt in einer online-Datenbank, die komfortable Suchmöglichkeiten bietet: <https://archiv.adk.de>

Ein Großteil von Namen und Institutionen wird mit der Generalnormendatei der Deutschen Nationalbibliothek verknüpft. Plakate und dreidimensionale Objekte kann man als angehängtes Bild intern vorab betrachten.

Nach dem heutigen Stand der Bearbeitung sind noch 142 Umzugskartons unbearbeitet. Dem stehen fast 900 Archivkartons gegenüber. Alle verzeichneten Materialien sind fast zeitgleich über eine online-Datenbank zu recherchieren, 86 laufende Meter Archivmaterial, das in unserem Lesesaal am Robert-Koch-Platz einzusehen ist. Audiovisuelle Materialien können dort in einem Spezialkabinett gesehen oder gehört werden. Und was ist denn nun drin, im Karton? Puzzleteile eben, Geschichten, die danach rufen, gefunden und erzählt zu werden. Handschriften, hinter denen Gesichter aus mehreren Jahrzehnten erscheinen, und großartige Theatererlebnisse aus fast 70 Jahren Volksbühnengeschichte.

Natürlich ist auch die Website – Ursprung der Geschichte – inzwischen eingefroren und über die Akademiesite unter <https://volksbuehne.adk.de> zu benutzen.

Die Autorin ist Archivarin im Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin



Plakat mit Unterschriften von Mitarbeitern und Künstlern der Volksbühne zum 4.11.1989 - Foto: AdK

Materialaufbewahrung nach Verzeichnung
Foto: Andrea Clos, AdK



THE THEATRE & PERFORMANCE COLLECTIONS

Victoria and Albert Museum, London

by Ramona M. Riedzewski

The Victoria and Albert Museum (V&A) in London is home to the Department of Theatre and Performance holding the UK's National Collection of the Performing Arts. Founded in 1924, it is now one of the largest performing arts collections in the world, documenting current practice and the history of all areas of the performing arts in the UK, including drama, dance, circus, pantomime, comedy, musical theatre, costume and set design, popular music, puppetry and more.



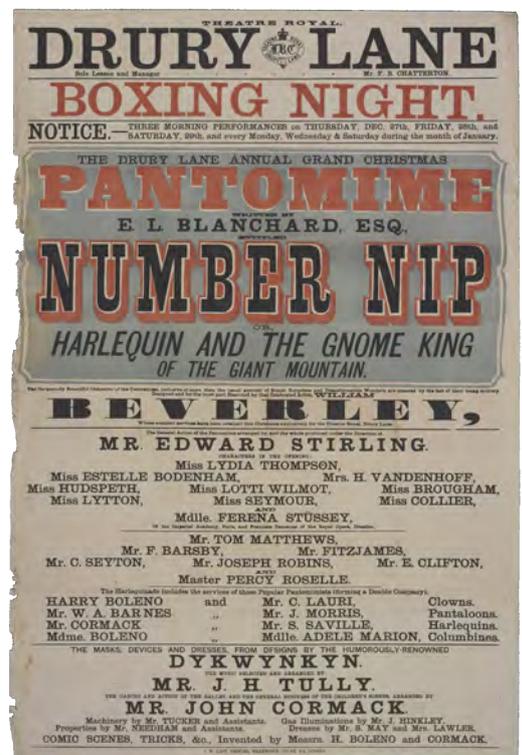
fig.1: Gabrielle Enthoven at her home with cabinets containing her collection. ca. 1909. © V&A, London

The origins are the result of Gabrielle Enthoven's¹ mission to find a permanent home for her extensive collection of theatre ephemera and establish an accessible resource documenting London theatre. Following the V&A's successful International Theatre Exhibition: Designs and Models for the Modern Theatre in 1922², she seized her opportunity and approached the museum once again after being previously turned down. In spring 1924, her collection of more than 80,000 playbills and other theatrical ephemera was accepted and transferred to the South Kensington museum. Gabrielle Enthoven was provided with a space within the museum, where she continued to work voluntarily and at her own expense on the largely paper-based collection of playbills, designs, correspondence and photographs until her death in 1950.

Known as the Enthoven collection, it lost its internal champion and subject expertise after her death. In 1974, after years of external campaigning for the need of a national Theatre Museum and requirement to document the UK's depth and breadth of live performing arts, the V&A established a new section. The Enthoven collection was combined with several other large collections gifted to the V&A, including Richard Buckle's Ballets Russes costumes, the British Theatre Museum Association collection and the extensive holdings of Harry R. Beard. Finally, in April 1987, the V&A Theatre Museum moved into its own premises, right in the heart of the London's West End and Theatreland, comprising of gallery spaces, a reading room, a lecture theatre space and staff offices. Given its central location, collection storage space was at a premium, and materials were stored in more than ten different locations across the city.

Many generous donations, high profile purchases and bequests, meant the collection rapidly expanded comprising all forms and media documenting live performing arts. The extensive holdings acquired by the British Theatre Museum Association between 1957 and 1974, was rich in 19th and 20th century theatre materials including designs, photographs, archive collections, manuscripts and other 3D theatrical material remains. It is also worth mentioning, that since 1974, the Theatre Museum had become a truly national collection, by expanding Gabrielle Enthoven's playbills and programmes collections to venues beyond London and across the UK. Adopting her meticulous approach of sorting playbills chronologically by venue, the Theatre Museum commenced the task of collecting contemporary and historic playbills and programmes nationally and continues to do so to this day. In 2006 the decision was made to physically close-down the Theatre Museum building in Covent Garden due to the constraints of the site and particularly the extensive amount of investment needed to upgrade facilities. Between 2007 and 2009, the collection, staff, displays and public research facilities were integrated into the V&A.

New permanent galleries, dedicated to Theatre and Performance, opened at the V&A's main site in South Kensington in March 2009. The layout of the gallery space enables the display of around 300 collection items at any one time alongside a dedicated temporary display space, that has played host to a variety of exhibitions, including regular collaborations with the Society of British Theatre Designers showcasing recent work of their members; exhibitions celebrating the works of photographers such as Ivan Kyncl, Anthony Crickmay or Chris Nash; the 50th anniversary of



Playbill from the Gabrielle Enthoven Collection. © V&A, London

1 More information about Gabrielle Enthoven can be found in this blogpost written in 2014:

<https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/introducing-enthoven> [accessed 16 May 2020]

2 The exhibition was mounted in Amsterdam in early 1922, before opening at the V&A and later on at other UK venues.

the abolition of British Theatre Censorship was examined in 2018 and a collaboration with the Royal Academy of Dance to mark their 100th anniversary due to take place later in 2020. The permanent galleries are accessible free of charge and are complemented by a programme of daily gallery tours, mostly led by curatorial team members.

Since 2010, the Department of Theatre and Performance curated several of the V&A's main exhibitions, including:

- The Golden Age of Diaghilev and the Ballets Russes (2010)
- Hollywood Costume (2012)
- David Bowie Is (2013)
- You Say You Want a Revolution (2016)
- Pink Floyd: Their Mortal Remains (2017)
- Opera: Passion, Power and Politics (2018)

Once these temporary exhibitions closed at the V&A, they went on to further venues internationally enabling visitors elsewhere to enjoy the V&A's collection and curatorial work. In late June 2020, the department's next major exhibition Alice: Curiouser and Curiouser was due to open, however, this is postponed to a later date due to the current COVID-19 pandemic.³

In 2007 following the closure of the Theatre Museum, all of its paper-based and small to medium sized 3D collection items was consolidated into the V&A's main collection storage at Blythe House in West London.⁴ Public services, such as the Archive and Library Reading Room, alongside with staff offices were also moved to Blythe House. Whilst the building is not a purpose-built collection store, there were key outcomes from this move:

- Staff can easily access, care for and document collection items, and
- Research access is far more efficient for users with most of the collection located in the same building.

Over the past decade, significant collection documentation work has taken place particularly due to the full integration into the V&A's documentation systems.⁵ The theatre and performance collection currently holds more than 600 archive collections, 200,000+ books and printed materials relating to performance as well as more than 80,000 museum objects. As one of the UK's national museums, the V&A collection is publicly accessible for everyone. Although, we do ask for everyone to get in touch in advance to make an appointment and provide details of what they wish to see, so that material can be pre-retrieved and ready on the day. With shelves spanning more than 8 kilometers and units being more than 3 meters high, physical retrieval does take some time!

In late 2015, the UK Government announced its plans to sell Blythe House, the 30,000m² storage facility used by the V&A, Science Museum and British Museum necessitating the three museums to vacate the site by March 2023. Significant move preparation work has taken place since preparing all collections, including the Theatre and Performance collections for the move to its new home. The three museums are moving independently to different sites, with the V&A taking over an existing structure in London's Queen Elizabeth Olympic Park.⁶ At Here East, the



Theatre and Performance Collection Store at Blythe House, West London before temporarily closing due to COVID-19 on 20 March 2020. Some of the more than 4000+ boxes containing theatre playbills and programmes. All sorted chronologically and by venue.
© R.M.Riedzewski

3 A revised opening date for the V&A's Alice: Curiouser and Curiouser exhibition will be published on its website: www.vam.ac.uk. Theatre designer Tom Piper is the designer for this forthcoming exhibition.
4 Due to space and access restraints, large items such as stage curtains and stage machinery are stored elsewhere.
5 Of course, much more work remains to be done, let alone the discussion on whether international documentation standards are actually fit for purpose in cataloguing performing arts materials and are truly accessible by researchers. But this is for another time and article.
6 More information on the V&A East project: <https://www.vam.ac.uk/info/va-east-project> [accessed 16 May 2020]



Internal render view of the central public collection hall in the new V&A collection and research centre at Here East, designed by Diller Scofidio + Renfro. © Diller Scofidio + Renfro, 2018

THE THEATRE & PERFORMANCE COLLECTIONS

Victoria and Albert Museum, London

by Ramona M. Riedzewski

V&A is developing its new Collections Research Centre designed by architects Diller Scofidio + Renfro. At the very heart will be a central Collections Hall from where visitors and researchers will be able to experience and explore the depth and breath of the V&A's collection. The building will have a variety of spaces to accommodate different groups and needs, thereby enabling diverse use and access to V&A collections in storage. Indeed, as a collection manager it is exciting to be finally able to share more openly the collection care and work that goes on behind the scenes and truly open up the museum's collections.



In advance of the move to its new home, all collections stored at Blythe House in West London are undergoing a major programme of auditing, safe packing and labelling prior to the physical relocation taking place. Indeed, the great variety of Theatre and Performance collection types required the development of consistent and appropriate storage standards, taking into account best practice, the challenge of the sheer eye-watering cost of archival grade storage materials, whilst also enabling future easy retrieval and access of items. Working together with a dedicated team of conservators and technicians,

the Theatre and Performance department team has rehoused for example the collection of more than 700 puppets and in excess of 3000 costumes, most of which are incredibly fragile due to their past "performing lives" and physical construction.

In anticipation for the move and ability to track every single item and box, the V&A is also rolling out barcoding across its entire collections. Once the new Collections Research Centre is up-and-running in its new home in East London, it is planned to utilise the barcoding for greater efficiencies. Work has commenced to develop the necessary digital infrastructure to allow

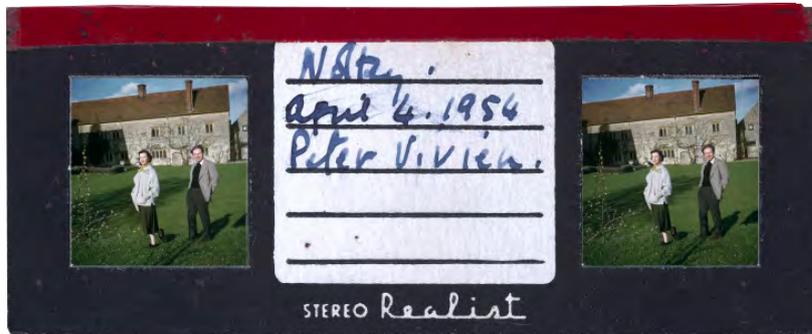


researchers and users to place access requests via an automated system linked to the museum's library, archive and object documentation systems. This will replace the current system of long email chains and users and staff writing out individual retrieval slips.

The V&A has been systematically digitising its collections for over a decade and, where copyright allows, images are accessible for research purposes via the museum's object catalogue 'Search the Collections'. However, given the sheer size, there is of course still a lot to be

Scrapbook from the Vivien Leigh Archive (THM/433). © V&A, London

done. One of the key deliverables of the move is the commitment to digitise every museum object stored at Blythe House. Since move preparations commenced, the digitisation of museum collection items is a core part of the process. Whilst most images are 'Staff Record Photography' and therefore not suitable for publications, they are an invaluable resource for users and staff and accessible via the museum's catalogue.



Stereoscopic photograph from the Vivien Leigh Archive (THM/433) © V&A, London - <https://www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC142056>

Looking ahead, there will be an unavoidable period of closure in order to facilitate the final packing and actual physical transfer of the performing arts collections to its new home and then of course, getting ready for opening. It should also be noted, that the Theatre and Performance collection are only one piece of the complex jigsaw, that is the Blythe House exit. Three museums need to move their collections stored in a five storey building, which is located in a residential area with tight one-way roads, but probably most challenging exiting the building via a single goods lift. This really resembles an extreme form of a highly complex Tetris game.

Prior to the COVID-19 pandemic unfolding, the schedule regarding public access was as follows:

- **18 December 2020:** Public access to the Theatre Performance collections, including Archive and Library Reading Room appointments, behind-the-scenes tours and any form of non-V&A staff access at Blythe House will cease.
- **2020 – early 2023:** Complete all packing of all V&A collections stored at Blythe House, transfer to Here East and settling in with no physical public access.
- **Summer 2023:** Opening of the V&A's new Collections Research Centre at Here East.

Of course, whilst COVID-19 is unfolding with a major impact on all aspects of public life, changes to this schedule may be necessary, and will be available via the V&A's website: www.vam.ac.uk.

But of course, in the spirit of the theatre: "The show must go on..."

We cannot wait to lift the curtain at the Theatre and Performance collections' new home in East London in a few years' time. Of course, the performing arts will continue to have their "museum stage" on the V&A's website its increasing digital content, a programme of events and displays at the museum's South Kensington site and continued touring exhibitions nationally and internationally. And if needed, the collections' email address for all enquiries is: tmenquiries@vam.ac.uk

The author is currently Head of Collections Management in the V&A Department of Theatre and Performance in London. Born in Magdeburg, she took up her studies of Musicology and German at the University of Leipzig after finishing school. But she very soon decided to move to Ireland commencing her undergraduate studies in Music at Trinity College Dublin. Following a postgraduate qualification as professional archivist and records manager, she worked in several public and heritage organisations in Dublin, Ireland; before moving to London to join the Theatre and Performance Collections at the V&A in 2009.



Page from prompt book fuer Handel's Radamisto Libretto of G.F. Handel's Radamisto with annotations. Marked as first performance on 27 April 1720 at the King's Theatre. © V&A, London - <http://collections.vam.ac.uk/item/O158300>

The Theatre Collection – Who we are

The Theatre Collection was founded in 1951 to support the establishment of Drama as an academic discipline in the UK, and has grown to become one of the world's leading collections relating to the history of British theatre and live art.

Mission Statement

Our mission is to curate a world-class collection relating to the history of British theatre. We will enable the Collection to be used for education, research, innovation, enjoyment and inspiration by all those who wish to do so, locally, nationally and internationally. Working with academic and student users, the creative & cultural sector and the public, we will facilitate the generation of new scholarly, creative and social outcomes.

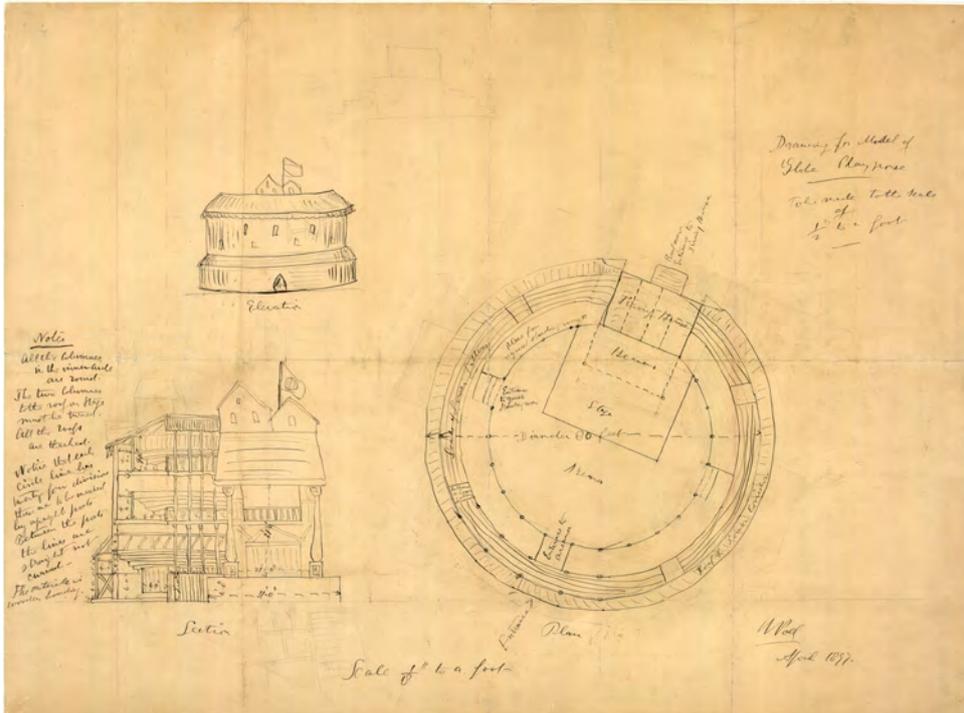


Fig.1: Drawing for model of Globe Playhouse, with section drawings by William Poel, 1897 (TC/P/M/32)

The Theatre Collection comprises over 140 named collections and archives covering all aspects of theatre. It also holds artworks, audio visual material, costumes, designs, set models, playbills and programmes of this most ephemeral of art forms. The collections are particularly strong from the late 18th century onwards and document life both onstage and offstage, providing a unique insight into theatre and live art, their creative processes and broader cultural contexts. The Theatre Collection's holistic approach to collecting across archives and objects, and the interconnectedness between the collections, make it an outstanding research resource. Our acquisition policy focuses on British theatre history, with particular strengths of theatre in the South West, nineteenth-century theatre, Post-Second World War theatre, live and

performance art, scenery and costume design, and other theatre related artwork. The development of our collections has been dependent on the generosity of others, with a large proportion of the holdings coming from donations and bequests from enthusiasts and professionals who share the desire to preserve a record of theatre and live art in Britain.

The Theatre Collection plans to continue to strengthen our collections in areas that will document and help others understand more about the process of creating theatre (i.e. how and the why as well as who, what, when and where). This includes the less well documented, behind the scenes aspects of theatre that need to sit alongside the public facing and on stage activity to create a full record.

Collections of interest

Joe Aveline

The archive of the stage production manager, writer and theatre historian Joe Aveline is held at the Theatre Collection and comprises largely material from a variety of British and European theatrical management projects. It contains lighting reports, technical drawings, lecture slides, photographs, notes, correspondence, drawings, and AV material. Of particular interest is a collection of historical material (c.1900-1960s) retrieved from the Playhouse Theatre, Northumberland Avenue, London during a period when it lay empty in the 1980s.

Joe Aveline commenced his career in theatre at the Bristol Hippodrome in 1957, moving to the National Theatre season at Chichester Festival Theatre in 1964 by way of the Bristol Old Vic Theatre School and the Bristol Old Vic Theatre Company. He rejoined the National Theatre after a spell at the Theatre Royal E15 and later moved to the ICA where he became general manager. Large scale project management followed prior to his involvement in technical theatre training "to escape from behind a desk". In the 1980s he was a lecturer at the Central School of Speech and Drama, specialising in lighting design and the history of staging. He has played a leading role in the development of national qualifications for stage technicians and worked on an inter-partner recognition project with



colleagues in the European Union.

Joe Aveline's book 'Production Management' was published by Entertainment Technology Press.

Joe Davies

The archive of Lighting Designer Joe Davies (1912-1984) contains photographs, diaries, lighting plots, news cuttings, account books, programmes, typed autobiographical recollections, medals and army papers.

As a young boy, Joe Davies was taken to the Theatre Royal, Drury Lane, for Julian Wylie's Christmas Pantomimes and was entranced by the air of expectation as the house lights were dimmed and the curtain rose. In 1926 he joined Strand Electric, an international theatre and television lighting company founded in 1914 in London's West End that supplies lighting fixtures and controls for the entertainment industry. With Strand Electric, he worked on diverse projects such as the first TV installation at the Alexandra Palace, several London Pageants, the first season of open-air theatre in Regent's Park and many Albert Hall functions. In his long association with the creative arts he worked with many famous names and was known as Marlene Dietrich's bespoke theatrical lighting designer.

In 1961 Joe Davies was the founder and first chairman of the Society of British Theatre Lighting Designers, later its Life President, a role he continued when it was enlarged as the Association of Lighting Designers.

Edward Gordon Craig (1872-1966) was the son of Ellen Terry and Edward William Godwin. From 1887 he acted in many productions in London and with touring companies but by 1898 he had decided to leave the acting profession and work as a designer, publisher, and metteur-en-scene. His work with the Purcell Society was to involve three productions, all of which were financial failures, as was his first venture into publishing, *The Page*. Discouraged, Craig left London in 1904. By 1906 EGC had settled in Florence, producing the journal *The Mask* from 1908 with Dorothy Nevile Lees.

There are eleven prints by Edward Gordon Craig in the Theatre Collection, as well as most of his publications, including a complete run of *The Mask*. These items cover most of his crafts: woodcuts, posters and portraits, etchings, and stage designs. The earliest is from 1898 and the last is the 1930 memorial of the 1926 production in Copenhagen of Ibsen's *The Pretenders*. *Hamlet* predominates: one early woodcut stage design and three proofs of woodcuts for his figures, initially designed for the 1912 Stanislavski production for the Moscow State Theatre.

Theatre Projects

The archive of Theatre Projects Ltd, including lighting files and plots, productions papers, financial papers, correspondence, and minutes of meetings.

Theatre Projects began life in 1957 as a lighting design company, set up by Richard Pilbrow, and later also covered sound design. They produced a number of West End productions over a 25 year period, before Richard Pilbrow became involved in the design of the new National Theatre building, which launched a new phase of Theatre Projects, as theatre consultants.

Other archives

We hold the archives of various theatre companies such as Bristol Old Vic, and the Old Vic, London, which detail all aspects of a theatre company, both onstage and offstage. They include the production records, the business records, education activities and there is detailed correspondence regarding the running of a theatre company over many years.

We also hold the archives of a number of other off stage workers such as designers, architects, directors, writers, critics and teachers.



Fig.2: Edward Gordon Craig: Self Portrait. Woodcut engraving. Source: The Black figures of Edward Gordon Craig (Wellingborough: Christopher Skelton, 1989) YXL C866. Reproduced by kind permission of the Edward Gordon Craig Estate.



Fig.3: Photograph – fly tower backstage at the Bristol Theatre Royal, September 1977. B&W photograph. Photographer: Derek Balmer. (BOV/P/809)



Fig.4: Cannon ball counterweight - used at the Theatre Royal Bristol to counterweight scenery or curtain, c.1800 – 1970 (TC/O/M/15)

How to access the Theatre Collection

On site access

The Theatre Collection is open to everyone. Entrance to the Theatre Collection is free, although we do welcome donations.

We have a small exhibition area, an open access reference library (for use on site only) and extensive archival collections which are available for viewing in our reading room.

As some of our holdings are stored off-site, if you wish to consult material for research purposes, arranging an appointment is highly recommended to ensure that we can help you make the most of your visit. For some of these collections we need advance notice to be able to provide access to them. We can also then ensure that any relevant members of staff are available during your visit.

Group visits

We welcome groups from schools, societies and other associations of up to 15 people. We offer a free tour of the Theatre Collection and a selection of the materials held here, lasting up to an hour and a half.

Group visits are by prior appointment only: please contact us to arrange a visit.

If there are particular materials that your group would be interested to see, please let us know when you book your visit.

Remote access

If you are unable to visit the Theatre Collection in person, you can contact us for more information about our collections and we can undertake short basic searches on your behalf. We can provide scans of materials as appropriate. More details about this service can be found on our website.

Catalogue

The first point of call for any information about our collections is our website and our online catalogue. However, it should be noted that not all our archives are catalogued. This is an ongoing process and records are always being added to the catalogue as they become available.

For our uncatalogued archives, you can find useful information in the Collections pages of our website. These pages will give you more detail about the archives and collections that we hold, whether they are catalogued or not. These are also updated regularly.

Additionally, our library books and journals are catalogued on the main University of Bristol library catalogue.



Useful Links

For information on visiting the Theatre Collection:

<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/visit/>

For information about our collections:

<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/theatre/>

For information on how to access the collections:

<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/services/enquiries-and-research/>

For our online catalogue:

<http://www.calmview2.eu/bristoltheatrearchive/calmview/>

The Theatre Collection has achieved both Accredited Museum and Accredited Archive Service status which recognise the professional way in which we look after and provide access to our collections. And its collections have been Designated Outstanding by the Arts Council, England.

The author is the Keeper: Theatre Archives at the University of Bristol Theatre Collection. She and her colleagues look after and make available all the material held there. More information is available via the Theatre Collection website:

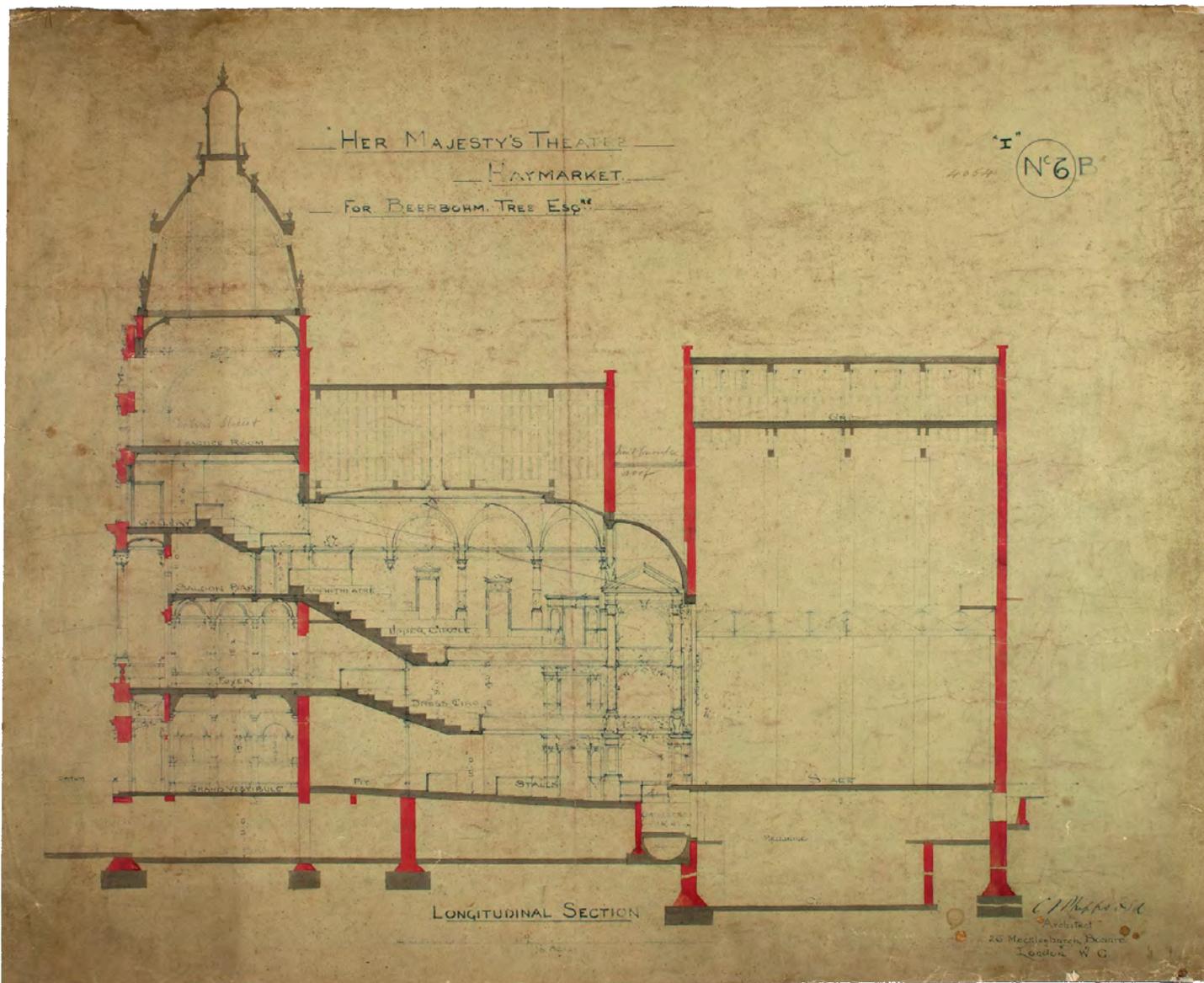
www.bristol.ac.uk/theatre-collection

or contact

theatre-collection@bristol.ac.uk

if you have a specific enquiry.

Fig.5: Architectural plan - His Majesty's Theatre, London, for Herbert Beerbohm Tree by Charles J. Phipps, n.d [c.1910] (TC/D/T/15/6)



12,000

Archiving Technical Theatre History

by Richard Bryant

In the last few months I had mentally set myself out to write out an article on my journey with the **Archiving Technical Theater History (ATTH)** page over the course of the last year. The ups and downs of creating a year's worth of podcast interviews, my travel to study in Germany, and developing the ATTH group from a niche group to an actual field that is becoming a voice for the community of theatrical historians, researchers and productions artist. That we had a found an avenue for our voice and vast resource to be heard and used through the Canon of Technical Theatre History Project. How we finally reached an outstanding achievement of 12,000 members over the last month (which is a number I never imagined to reach. Not in my wildest dreams.) Yet none of that would come and I would hesitate. I would be filled without doubt. Why was there no energy to pull from? To push something out that was genuine and worthy of being heard and not a rehash or rewarming of some past idea. The more I put off, the more I thought maybe tomorrow, I could sit in front of the keys and the words would come.

The article that I thought I wanted to write months ago wasn't coming. I couldn't find my entry point. I couldn't get out of my own way or head. I had begun to second guess myself. The keys were not about to type themselves and no article was forthcoming for months. It is here that I must give much gratitude to the patience and wisdom of Stefan Gräbener as he encouraged me through our conversations his emails. Maybe not realizing it outright, but his persistence has helped me work through this time and I greatly appreciate him sticking with me. Thank you, many times, over.

The ATTH has lasted longer and gone further than I could ever imagined. In June of 2013, the idea was brought to life and thought to grow no bigger than maybe a few teachers, friends and people who might have a passing interest. How I was wrong. How I could never have imagined the places that I would go, the people I would meet and the opportunities that would come along because of it. The ATTH and the community within has helped me to develop, understand and embrace a triad of three related truths for myself that I hope to pass on for others to carry, use and develop for themselves. They are knowledge, experience and curiosity.



Knowledge is something that is acquired over time. Knowledge comes in various ways over the course of our lives and thank goodness not all at once and it is often seen as coming from books. While that is true. Knowledge also comes from one's own desire to understand. Their desire for experience and curious nature. With the ATTH Facebook page knowledge's window takes the shape and form of written posts and historic or personal pictures. These windows into other peoples' knowledge often provides opportunity to see further and farther into the world than one could sometimes afford to travel. Not all windows are for everyone but to know that the knowledge exists will and can become useful somewhere down the line. This can be a step or steps on the path of greater understanding. The ATTH over the last year is growing into a living electronic library. A combination of knowledges that can freely exist with one another. While never intended to be or have the hope of ever being complete or all inclusive, it is a major step forward in showing that there is someone, some person who has made it their life's work to write about a topic you are interested in learning about. The challenge is putting you and the person that has that knowledge along with my second truth experience together.

The second truth that I have great affinity for is **experience**. Nothing takes the place of experience. Experiences shapes us and often form us into who we are now. Like knowledge experiences can be good for us providing an opportunity to grow or be burdensome and we are asked to carry them until the time comes when we find a way to let it go. Experience is a traveling partner with knowledge. Where we go, who we meet, what we say or do knowledge and experience travel with us. To experience is to feel, to touch, to see, to hear and sometimes taste. Maybe not all together or certainly not all at once but sometimes it does happen. This is why experience and knowledge make good traveling partners and why the ATTH Facebook group continues to flourish as it does. We are able to cross the electronic barrier even when the physical ones are closed to us. As I said earlier one of the goals is to bring together people. There is a commonality with shared experience both fond

and not so pleasant ones. Often people need to and should go through both the pleasing and the awful experiences. They become the stories that we tell. So how do we get those stories. Where do these stories come from? This leads me to my third truth, curiosity.

The third truth, **curiosity**, are those questions that drive us to seek out. To confirm or refute something we believe to be true as well as carry us so that we can garner more experiences and knowledge that will ultimately shape our views. It is the want, the need and sometimes the desire to understand. Not everyone shares the same level of curiosity though. There are some that are more curious than others and within the *ATTH* you will sometimes see passionate curiosity for a piece of architecture or one's cultural offerings while some may have a passing interest and find an object or idea fascinating. While everyone's curiosity may come from a different place or for one reason or another there is always some need to understand. With our traveling companions of knowledge and experience, sometimes curiosity comes along for the ride and may speak up once in a while. Other times, curiosity will be the leader of the trip and will find now end of avenues to explore because it wants to know. Curiosity is often good to have yet sometimes it needs and knowledge and experience to keep it from straying too far. This has led me to my next question, what then unifies these three truths?

Enthusiasm. Enthusiasm is that energy that often cannot be explained. Everyone has something, some idea, some topic that when brought up, enthusiasm leads them to speak. If there is a word I tend not to use too often it is the word expert. Why you ask? Because the word expert is often applied either too broadly or there is an association with it that creates ego. There are experts in this world and some of them have clearly earned that title. They have dedicated their time and energies to become and be seen as masters yet are aware enough to know that they are still on the student path. They continue to refine themselves through knowledge, experience and curiosity driven by the enthusiasm that has sent them on the path. It is enthusiasm that helps spur on the drive for knowledge, the feeling of experience and the curiosity to know. This is the what I believe the *ATTH* will and can grow from and into whatever it is meant to evolve into next.

I know that in time, someone else must carry on and pull the wagon. To lead the *ATTH* group into new directions and opportunities. To not be contained by one person's ideals, rather to be a compendium that is ever evolving and changing. Some ideas will go no further than a mention or two while some may become the inspiration that helps transforms ideas into reality. Times will change. Technology will evolve. History will come and go both electronically and physically. Where we go from here today into tomorrow in my mind is only limited by the energies and the enthusiasm we are willing and able to put in. Wherever this goes and whatever form it takes, I look forward to doing it together. We can do better. We will do better. Because we have to.

The author studied LightDesign and teaches as Assistant Professor at the Department for Performing Arts at University of Trinidad & Tobago. His facebook-group **Archiving Technical Theater History (ATTH)** is open to everybody and a perfect entrance to a huge international community of research and information: <https://www.facebook.com/groups/146375445554376/>

Podcast on several platforms.

Start here: <https://anchor.fm/archivett/>

Editor's note:

In this really fabulous facebook group there are unfortunately still surprisingly few members from Germany. I very much hope that the current Corona pandemic will finally break the scepticism towards social media that is still prevalent in this country. As you can see from the example of *ATTH*, you can also establish excellent networks here and make use of these media in a way that is simply impossible with non-digital means.

I can only appeal again and again to our German readership to accept the technological achievements of the 21st century and to make use of them instead of narrow-mindedly rejecting them.

In addition to *ATTH*, there are countless other groups on facebook that deal with the world of theatre and connect people on all levels. Be curious and let yourself be surprised. There is a lot to discover.

(August 30th, 2020)

international

Archiving Technical Theater History	https://bit.ly/2AYlbid	13219
Technical Theater Educators	https://bit.ly/2ZzuclS	7590
Theatre Architecture	https://bit.ly/3giYwNJ	6460
Historic Theatres	https://bit.ly/2B1lo4l	2300
Scenic Artists, Fabricators, and Set Designers	https://bit.ly/2XE0ePF	9750
Scenography	https://bit.ly/2XsOAbM	3332
Dry Pigment (Wendy Rae Waszut-Barrett)	https://bit.ly/2WXj8U0	1130
Perspectiv	https://bit.ly/2LTaGPd	429
Costume Networking Group	https://bit.ly/2TAS0YP	34449

german

Koalition der freien Szene	https://bit.ly/2TChNQm	8356
Bühnenkolleg*innen	https://bit.ly/2zguVE5	1645
Szenografie	https://bit.ly/3cVayuB	1579
#wirsind900 Bund der Szenografen	https://bit.ly/2XjsfgE	109
Veranstaltungstechnik	https://bit.ly/2XrK513	7115

VIRTUELLE THEATERWELTEN

zwischen analogen und digitalen Räumen

von Franziska Ritter und Pablo Dornhege

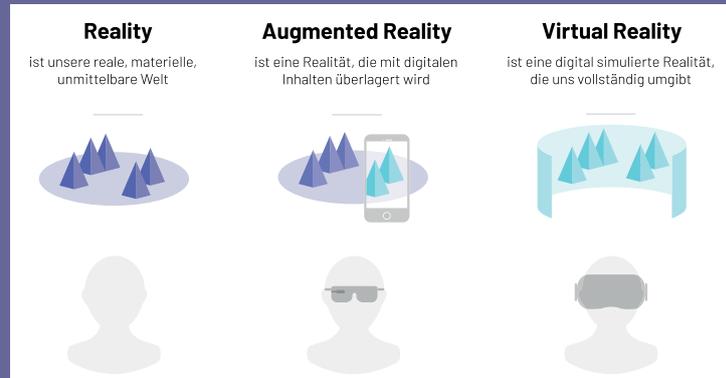
Die Deutsche Theatertechnische Gesellschaft (DTHG) eröffnet mit digital.DTHG einen Kompetenzbereich für zukunftsweisende Technologien wie Augmented und Virtual Reality. Als Beauftragte für Digitalität und Neue Technologien sind Franziska Ritter und Pablo Dornhege tätig. In verschiedenen Forschungsprojekten werden Potentiale digitaler Technologien für das Theater untersucht und grundlegende Musterlösungen entwickelt. Ebenso versteht sich digital.DTHG als Diskussionsforum und Kommunikationsplattform - nicht nur für Mitglieder der DTHG, sondern für die gesamte Theaterlandschaft.

Ausgangspunkt für diese Neugründung ist - neben der thematischen Brisanz - das DTHG-Projekt »Theaterlandschaft«, das 2018/2019 unter Leitung von Wesko Rohde und Hubert Eckart einen substantiellen und nachhaltigen Beitrag zur Würdigung des immateriellen Kulturerbes, zu Bau und Sanierung von Theatergebäuden in einer Reihe von Symposien und einem publizierten Leitfadens geleistet hat. In Kooperation mit der Beuth Hochschule Berlin (Prof. Dr. Bri Newesely) wurde in mehreren Workshops die Vermittlung des immateriellen Theatererbes mithilfe von digitalen Technologien wie Virtual und Augmented Reality erforscht. Mit dem Titel »IM/MATERIAL THEATRE SPACES« fand bereits im Frühjahr 2019 unter Leitung von Franziska Ritter und Pablo Dornhege an der TU Berlin ein interdisziplinärer Workshop statt, in dem mehrere prototypische Anwendungsszenarien und Vermittlungsstrategien für historische und zukünftige Theaterarchitekturen erprobt wurden.

Im/material Theatre Spaces - Augmented and Virtual Reality for Theatre

Auf Grundlage dieser positiven Erfahrungen und gewonnenen Erkenntnisse konnte ein neuer Fördermittelantrag bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gestellt werden, der im September 2019 bewilligt wurde. Das so geförderte Forschungsprojekt „Im/material Theatre Spaces - Augmented and Virtual Reality for Theatre“ ist am 1. Oktober 2019 für die Dauer von zwei Jahren mit einem interdisziplinären Team mit Sitz in Berlin gestartet.

Kurz erklärt: Virtuell, augmentiert, immersiv - Voll dabei im Modewort-Bingo



Seit Virtual Reality ein geläufiger Begriff ist und "immersive Technologien" auch von Otto-Normalverbraucher*innen im Handel erworben werden können, herrscht um die genauen Begriffsbezeichnungen ein reines Chaos. Hier sollen die wichtigsten Grundbegriffe kurz erklärt werden:

Virtual Reality (VR) beschreibt die voll-immersive Simulation des physischen Raums, also das komplette Eintauchen in eine virtuelle Umgebung. Durch die stetige technologische Entwicklung sind zukünftige virtuelle Realitäten womöglich nicht mehr von der realen Welt zu unterscheiden. Beispielhaft für VR sind interaktive Erlebniswelten, in welche die Nutzer*innen mit Virtual-Reality-Brillen eintauchen können.

Der zur Zeit etwas überstrapazierte Begriff der **Immersion** beschreibt im Zusammenhang mit VR das Eintauchen in eine künstliche, digitale Umgebung. Der Grad der Immersion wird dabei sehr stark von der Qualität des Erlebnisses bestimmt sowie der Bereitschaft der Rezipient*innen, die Künstlichkeit der virtuellen Welten als natürlich zu akzeptieren. Je höher der Grad der Immersion, desto stärker ist auch die **Präsenz** der Benutzer*innen im virtuellen Erlebnis: die Wahrnehmung der eigenen Existenz verlagert sich von der physischen Umgebung in die simulierte Umgebung.

Anders als bei der VR wird die physische Realität bei **Augmented Reality (AR)** "nur" mit digitalen Inhalten überlagert. Ein Anwendungsbeispiel für AR sind Applikationen im musealen Raum, bei denen Besucher*innen mittels Smartphone- oder Tabletkamera ein Gemälde an der Wand erfassen können und die Darstellung auf ihrem Gerät durch neue digitale Ebenen, wie etwa mit frühen Skizzen des Werkes, ergänzt wird.

Abb.1: © digital.DTHG / Maria Bürger



Abb.2: In praxisnahen Workshops erleben Theaterschaffende VR und testen verschiedene digitale Werkzeuge.
© digital.DTHG / Maria Bürger

Ziel des Forschungsprojektes ist es, die neuen technischen Möglichkeitsräume an der Schnittstelle analoger und digitaler Welten zu erkunden und diese für Theaterschaffende nutzbar zu machen. Durch die internationale Zusammenarbeit mit Hochschulen, Museen, Politik und Industrie werden disziplinübergreifend Kompetenzen gebündelt. So gibt es beispielsweise bereits Kooperationen mit der Beuth Hochschule für Technik Berlin, dem Friedrichstadt-Palast Berlin, dem theater der jungen generation Dresden, der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund sowie zahlreichen freien Bühnenbildner*innen und Theatertechniker*innen. In Zusammenarbeit mit diesen und weiteren Partnern werden verschiedene Fragestellungen untersucht, wie sich Theater mit Virtual und Augmented Reality zusammendenken lässt:

Wie kann zum Beispiel durch eine Augmented Reality Anwendung der zukünftige Sanierungsprozess eines Theatergebäudes mit der Öffentlichkeit transparent und partizipativ diskutiert werden? Kann mittels digitaler Technologien die Einhaltung sicherheitstechnischer Branchenstandards auf der Bühne verbessert werden? Wie kann im/materielles Kulturerbe einem breiten Publikum zugänglicher gemacht werden? Welche erzählerischen Möglichkeiten ergeben sich auf der virtuellen Bühne? Lassen sich Bühnenbilder virtuell konzipieren und neue digitale Gestaltungsmethoden im gängigen Theaterbetrieb etablieren? Welche Voraussetzungen müssen an den Theaterhäusern geschaffen werden, um diese Technologien im oft hektischen Arbeitsalltag und Produktionsstress praktisch anwenden zu können?

In verschiedenen Teilprojekten werden Einsatzszenarien für Augmented und Virtual Reality in Theater- und Veranstaltungsstätten konzipiert und erprobt. Im Zentrum der Auseinandersetzung stehen dabei Architektur, Bühnenbild und Theatertechnik als drei konkrete Themenfelder des Theaters. Augmented und Virtual Reality werden dabei in ihren vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten erprobt: zum Beispiel als Vermittlungsinstrument in der Lehre, als Erlebnisraum in Ausstellungen, aber auch als Werkzeug für die Planung und Durchführung von Prozessen.

Die resultierenden Lösungsansätze sollen durch ihren prototypischen Modell-Charakter als nachhaltig übertragbare Konzepte dienen. Die gewonnenen Erkenntnisse und entwickelten Musterlösungen werden der gesamten Kulturlandschaft Open-Source zur flexiblen Nachnutzung dauerhaft zur Verfügung gestellt.

One Show. Three Perspectives. Das Virtuelle Große Schauspielhaus Berlin

Eines der ersten Teilprojekte, an denen seit Oktober 2019 intensiv gearbeitet wird, widmet sich der Herausforderung, Theatererbe sichtbar zu machen und neue virtuelle Vermittlungsformen zu finden, die dem »Theater« als immaterielle Kunstform in seiner Ganzheitlichkeit gerecht werden. Denn in den vielfältigen Sammlungsorten für Theatergeschichte(n), wie in privaten Künstler-Nachlässen, Theaterhäusern, Stadtmuseen, Heimat- oder Technikmuseen, sind die Objekte zwar zahlreich vorhanden, jedoch oft dezentral organisiert und unzureichend vernetzt.¹

Die musealen Objekte des »theatralen Gedächtnis« sind in den Sammlungen oft ihren Sinnzusammenhängen entrissen und für die Öffentlichkeit nur schwer zugänglich. Hinzu kommt, dass die Flüchtigkeit des Theaters als ephemere Kunstform und seine Komplexität als »Gesamt-



Die Geschichte und Architektur des Großen Schauspielhauses Berlin.

Nach einer Bauzeit von zwei Jahren wird 1867 nach Plänen des Architekten Friedrich Hitzig am Schiffbauerdamm (am heutigen Bertolt-Brecht-Platz gegenüber vom Berliner Ensemble) die erste feste Markthalle Berlins gebaut. Auf einer Grundfläche von 64 mal 84 Metern werden 800 Holzpfähle in den Sumpf des Spreewälders gerammt. Darüber entsteht – nach Pariser Vorbild – ein riesiges Bauwerk aus Eisen und Glas. Das Fließgewässer Panke, das mitten durch die Halle geleitet wird, soll Lebensmittel und Blumen frisch halten und den Verkauf lebender Fische erlauben. Das zu großen Teilen vom „Eisenbahnkönig“ Henry Strousberg finanzierte Projekt erweist sich indes schnell als gigantische Fehlinvestition. Die anspruchsvolle Eisenkonstruktion ist hochmodern, die Markthalle muss aber 1868 mangels Kundschaft schon nach sechs Monaten schließen. Zurück bleibt eine leere Hülle – mit großem Potential für die Unterhaltungskultur.

Nach einer Zwischennutzung als Lagerhalle zieht 1873 mit dem Markthallen-Circus das erste Unterhaltungsgewerbe ein, dicht gefolgt vom Circus Renz, dem Neuen Olympia-Riesentheater und dem Circus Schumann. Max Reinhardt, Theaterproduzent und Theatergründer, kauft den alten Circus Schumann und beginnt noch im Ersten Weltkrieg mit dem Umbau zum Arenatheater. Aber erst der 1919 von Reinhardt engagierte Architekt Hans Poelzig bewältigt die technisch schwierige Aufgabe, eine Riesenbühne in das Eisengerüst der alten Markthalle zu integrieren. Ein Theater der Superlative entsteht: eine 30 Meter breite Bühne mit beweglichen Treppen und integrierter Drehbühne sowie drei in den Zuschauerraum ragende Vorbühnen. Zugleich wirkt Poelzigs kühne Theaterarchitektur revolutionär. Außen verkündet das gewaltige Gebäude mit roter Fassade den Aufbruch in eine neue Zeit. Bevor Besucher*innen das strahlende Riesenrund der Stalaktitenkuppel betreten, empfängt sie eine Grottenwelt, die von indirekten Licht kunstvoller Palmensäulen erleuchtet wird. Bei Dunkelheit schafft im Bühnenraum ein eindrucksvoller Sternenhimmel die Illusion eines Freilufttheaters. Maßgeblich an der Innengestaltung beteiligt ist die Bildhauerin – und spätere Ehefrau Poelzigs – Marlene Moeschke. Am 29. November 1919 steht die neue Megabühne für Reinhardts ambitionierte Theaterpläne bereit und wird mit der Orestie von Aischylos eröffnet.

1924 übergibt Max Reinhardt die Leitung des Hauses an Erik Charell und das Revuetheater zieht eine, seine erste Revue "An Alle" ist ein riesiger Erfolg; auch über die Grenzen Berlins hinaus. Von den Nationalsozialisten zur entarteten Architektur erklärt, wird das Theater 1934 in "Theater des Volkes" umbenannt und 1938 von Fritz Fuß umgebaut. Im Zweiten Weltkrieg teilweise zerstört, wird das Gebäude jedoch bereits im Sommer 1945 durch die Artistin Marion Spadoni als Palast Varieté wiedereröffnet. Schon 1945 kann das Gebäude demnach als Unterhaltungstheater wieder in Betrieb genommen werden, ab 1947 erhält es den heutigen Namen Friedrichstadt-Palast. Das Gebäude am Schiffbauerdamm muss 1980 wegen Baufälligkeit geschlossen und wenige Jahre später 1985 abgerissen werden (während zeitgleich der "neue" Friedrichstadt-Palast am jetzigen Standort gebaut wird). Beim Abriss kam die Architektur des Baues von Hans Poelzig zum Vorschein, ebenso wie die der Markthalle von Friedrich Hitzig.

Abb.3: Konstruktion der Kuppel im Zuschauerraum 1919, Grosses Schauspielhaus Berlin, Architekt Hans Poelzig (1869-1936)
© Architekturmuseum TU Berlin

1 siehe dazu auch den Beitrag von Dr. Stefan Gräbener und weiteren Autor*innen in DIE VIERTE WAND, #006: Museen und Sammlungen in Deutschland, Berlin, 2016

VIRTUELLE THEATERWELTEN

zwischen analogen und digitalen Räumen

von Franziska Ritter und Pablo Dornhege



Abb.4: Große Lichtsäule im Foyer 1.OG Grosses Schauspielhaus Berlin, Architekt Hans Poelzig. © Architekturmuseum TU Berlin



Abb.5: Ein Screenshot aus dem Foyer des Großes Schauspielhauses zeigt den Arbeitsstand im April 2020. © digital.DTHG / Sascha Sigl

kunstwerk« in den Sammlungsstrukturen nicht oder nur zum Teil abgebildet werden kann. Zum Kulturerbe Theater gehört weit mehr als die materielle Ebene: die Geschichten und die Vielfalt seiner Beteiligten, das Zusammenspiel der künstlerisch-technischen Kräfte und die Atmosphäre im Raum.

Unter dem Motto »Sharing Heritage« des Europäischen Kulturerbejahres stellen wir uns mit diesem Projekt die Frage, wie die Zugänglichkeit zu »Theater-Objekten« in Archiven und Museen durch den Einsatz digitaler Werkzeuge verbessert werden kann.

Als beispielhafter Anwendungsfall steht einer der wichtigsten Theaterbauten des letzten Jahrhunderts im Zentrum unserer Arbeit: das nicht mehr existierende Große Schauspielhaus Berlin des Architekten Hans Poelzig (1869-1936). Theatergründer Max Reinhardt und sein Architekt Poelzig schufen 1919 mitten in Berlin einen der visionärsten Theaterbauten des 20. Jahrhunderts. Mit expressivistischer Formensprache, innovativer Bühnentechnologie und zukunftsweisendem Bühnenraum entstand eine Ikone der Architektur, die im Volksmund als »Tropfsteinhöhle« Berühmtheit erlangte. Während der Goldenen 20er brachte dort der Theaterleiter Erik Charell durch seine Revuen den Glamour großer Broadway-Shows nach Berlin.

Der Friedrichstadt-Palast Berlin feiert 2019/20 den 100-jährigen Geburtstag in einer Jubiläumsspielzeit mit zahlreichen Veranstaltungen, und rückt das Gebäude und seine Bühnenkunst als Teil der eigenen Tradition wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Das zur Zeit entwickelte Virtual-Reality-Projekt »One Show. Three Perspectives« eröffnet ein digitales Erlebnisfenster in die Vergangenheit, durch das die Geschichte(n) des Theaters, seiner Architektur und seiner Kunst im Hier und Jetzt räumlich erfahrbar werden. Eine Geschichte, die wir aus drei verschiedenen Perspektiven verfolgen können: Der Theaterbesucher Walter Schatz führt uns durch die eindrucksvollen Foyers in den gigantischen Zuschauerraum, die gefeierte Sängerin Fritzi Massary nimmt uns mit in ihre Garderobe und lässt uns eintauchen in den Kosmos eines Bühnenstars, der junge Beleuchter Otto Kempowski zeigt uns die faszinierende Welt der Theatertechnik. Diese drei Protagonisten laden uns ein, an ihrer ganz persönlichen Erinnerungsreise durch das Große Schauspielhaus teilzunehmen – vor, hinter und auf der Bühne.

Die Besonderheit an diesem Projekt: historische Objekte aus dem Stadtmuseum Berlin und anderen Archiven werden in die virtuelle Narration eingebunden. So vermitteln die digitalen Exponate - wie zum Beispiel Programmhefte, Requisiten oder bühnentechnische Apparate - theaterhistorisches Wissen auf poetische Weise. Die einzigartige Architektur von Hans Poelzig wird zu einem virtuell erlebbaren Ausstellungsraum, der die Objekte durch die Geschichten der drei Protagonist*innen kontextualisiert.

Die Eröffnung dieses Projektes ist als VR-Installation im Foyer des Friedrichstadt-Palastes und in einer Online-Version für Herbst 2020 vorgesehen.

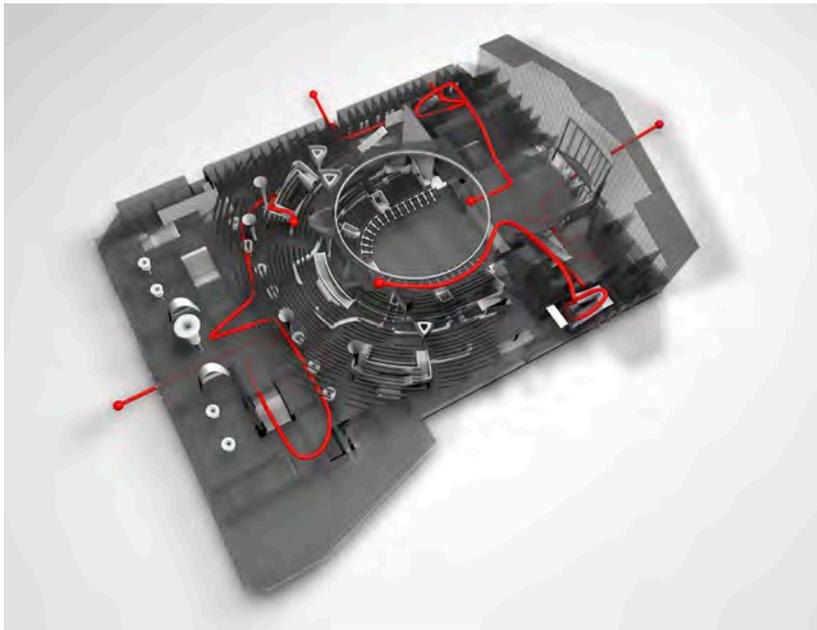


Abb.6: Die drei Wege der Protagonisten eröffnen verschiedene Perspektiven auf das Gebäude und geben Einblick vor, hinter und auf die Bühne - das Theater als lebendiger Organismus. © digital.DTHG / Pablo Dornhege



Abb.7: Digitale Rekonstruktion des Wolkenapparats der Firma Schwabe & Co (Baujahr ca. 1922) nach dem Exemplar des Theaters Plauen-Zwickau. © digital.DTHG / Sascha Sigl

Theatergeschichte(n) auf anderen Wegen erzählen

Dieses Projekt zeigt die vielfältigen Möglichkeiten, wie der Einsatz neuer Technologien dazu führen kann, Theatergeschichten auf anderen Wegen und unmittelbarer zu erzählen - fernab von gängigen Ausstellungs- und Publikationsformaten. Neue, nicht nur jüngere Zielgruppen, können durch einen spielerischen, narrativen Zugang zu Geschichte im Vergleich zum "klassischem" Ausstellungsetting mit Exponaten oder textbasierter Wissensvermittlung begeistert werden. Unabhängig von örtlichen und zeitlichen Einschränkungen können VR Projekte für viele Nutzer*innen einen inklusiven, niedrighschwelligigen Zugang ermöglichen und bestenfalls bestehende Vermittlungsformate reichhaltig ergänzen. Gleichzeitig ist der hohe Einsatz technischer und finanzieller Ressourcen sowie der Betreuungsaufwand vor Ort nicht zu unterschätzen. Wie bei jedem anderen Vermittlungsmedium auch, kann eine VR-Produktion nur dann überzeugen, wenn sowohl Inhalt als Inszenierung diesem räumlichen Medium gerecht werden. Herausforderung ist, die komplexen Spielarten und andersartigen Erzählweisen des Mediums zu verstehen und durch die richtige Wahl und Dosierung der Möglichkeiten verantwortungsvoll einzusetzen.

So soll dieses Projekt ausdrücklich Anreize für Theater und Archive geben, ihre Geschichtsaufarbeitung und Dokumentationspraktiken neu und weiter zu denken und ihre Vermittlungsstrategien zu überdenken.

Franziska Ritter ist Szenografin und studierte Architektur an der TU Berlin (Dipl.-Ing.) und Film und Fotografie an der University of North London. Sie ist Mitbegründerin und WM des Studiengangs Bühnenbild_Szenischer Raum TU Berlin und leitete dort das DFG-Projekt zur Digitalisierung der Theaterbausammlung im Architekturmuseum. Sie forscht zu Theaterarchitektur und -technik und unterrichtet Ausstellungsgestaltung, Szenografie und Theaterbau an verschiedenen internationalen Universitäten.

Pablo Dornhege erforscht, entwickelt und gestaltet reale und virtuelle Narrative Räume. Er war Gastprofessor an der UdK Berlin und hat an weiteren internationalen Universitäten unterrichtet und geforscht. Dazu gehören das Central Saint Martin College London, die HTW Berlin, die New York University Abu Dhabi und das Institute for Advanced Architecture Barcelona. Zur Zeit lehrt er an der University of Applied Sciences Europe und ist externer Berater für Immersives Storytelling an der American University Sharjah.

Gemeinsam leiten sie das Forschungsprojekt „Im/material Theatre Spaces“ und sind Beauftragte für Digitalität und Neue Technologien der Deutschen Theater-technischen Gesellschaft (digital.DTHG).

Hubert Eckart – Geschäftsführung der DTHG Service GmbH, Projektträger

Sascha Sigl – 3D / Entwicklung

Lea Schorling – Konzeption / Entwicklung

Maria Emilie Bürger – Projektassistenz / Konzeption / Grafik

Rebecca Eisele – Projektassistenz / Konzeption / Redaktion

Vincent Kaufmann – Projektassistenz / Theater-technik

<https://digital.dthg.de>

<https://sketchfab.com/digitaldthg>

Email: digital@dthg.de

MEIN SCHLOSSPARKTHEATER

Eine TheaterGeschichte in 5 Akten von Henckels bis Hallervorden

von Gabriele Schuster

Einführung

Die Ausstellung im Steglitz-Museum, erzählt die Geschichte des Theaters von seiner Entstehung bis heute. Es ist eine Zeitreise in fünf Akten, die mit Preußens erster Eisenbahn, Anfang des 19. Jahrhundert eine besondere Bewandnis hatte. Sie erzählt von der fast vollkommenen Veränderung des Theaters in den 1920er Jahren, einer folgenreichen und grundlegenden Wandlung von Kunst und Kultur, die gerade das Theater zum Pulsschlag der Berliner Bühnen werden ließ, worin sich das Schlosspark Theater einbettet.



Abb.1: Das Dorf Steglitz mit der Eisenbahnlinie Berlin-Potsdam, Stich von Alfred Jäck, 1838 (Detail)

Der **Erste Akt** der Ausstellung beginnt mit einem zentralen Ereignis, welches die Kultur und Technik revolutionierten. Es war die erste preußische Eisenbahn, die 1838 noch aus England kommend, Berlin als zukünftige Hauptstadtmetropole mit Potsdam verbinden sollte. Es war ein Wunderwerk diese Eisenbahn, die noch keiner kannte. Um dies den Menschen nahe zu bringen, nutzte die Eisenbahngesellschaft die Kunst des Theaters als Lockmittel und installierte auf halber Strecke, mitten in dem kleinen Dorf Steglitz ein Sommertheater. Eine Theaterkarte konnte man nur über eine Eisenbahnfahrkarte erwerben und es muss ein höchst aufregendes Ereignis für das Berliner Bürgertum gewesen sein, mit einer Fahrt vor die Tore der Stadt zu reisen, um namhafte Schauspieler des Hoftheaters auf diesen Bühnenbrettern zu erleben. Damit war das Theater an der entscheidenden Wende zur Industrialisierung beteiligt und es formte in Folge die Geschichte des Landes wesentlich mit. Berlins Stadtgrenze zog sich um 1840 noch um den Bezirk Mitte. Alle anderen Teile der Stadt waren kleine Dörfer. Das Dorf Steglitz mit gerade mal 900 Bewohnern war beseelt mit Kirche, Gutshaus und einem Sommerschloss. Die Eisenbahn hob das Dorf in einen Sonderstatus, denn es hatte nun auch ein Theater, in das die Städter aus Berlin angereist kamen. In den nächsten 60 Jahren prosperierte Berlin zur

Industrie- und Kulturmetropole. Aus den Dörfern wurden Städte und viele bauten sich eigene Theater. Mit dem Zusammenschluss aller umliegenden Städte und Gemeinden zu Groß-Berlin 1920, wuchs die Stadt zugleich zu einer großen und vielfältigen Theatergemeinde zusammen. Mit diesem Ereignis begann die Geschichte einer Theaterkultur, die in der Folge zu einer Hochkultur aufstieg.



Abb.2: Schloßpark Restaurant Cafe, Zeitungsfoto unbekannter Herkunft (Zeitraum 1921-36)

Im **Zweiten Akt** (1921-36) entfaltet sich die ereignisreiche Geschichte der Weimarer Republik, in der zahlreiche Kunstströmungen, die Kultur des Theaters mit rasendem Puls modernisierten. Berlin wurde kurzzeitig zur dritt größten Weltstadt und bildete einen Sog in seinem exorbitanten Nachtleben, seinen Kulturszenen, aber auch in seinen Gegensätzen einer fast unbeherrschbaren industriellen Enge, mit allen Facetten von Armut und Reichtum in enger Nachbarschaft.

Dieser Kulturwandel der einstigen Kaiserstadt färbte auf alle Stadtteile ab und alle wollten das andere, das moderne Leben in sich aufnehmen. Auch im noch bürgerlichen Steglitz sollte das Theater mit diesem Geist beeindruckt werden. Ein Theaterensemble entstand um das alte Sommerschloss des einstigen Dorfes mit einem pompös ausgestatteten Theatersaal zur Linken und zur Rechten wurde aus dem Pferdestall des Schlosses ein kleines Theater. Der Erste Intendant war Paul Henckels. Ein Schauspieler mit Leidenschaft, vielfach mit hohen Auszeichnungen für sein Lebenswerk geehrt und ganz und gar der Bühne und später auch der Leinwand verschrieben. *Die Feuerzangenbowle* mit Heinz Rühmann, oder *Der Hexer* mit Klaus Kinski waren nur zwei Beispiele aus seinen insgesamt 148 Filmen, die sich neben Hörspielen und Regiearbeit aufreihen. Die eigentlichen Fäden über das, was dieses Theater leisten sollte, zogen aber die Gründer der Schlosspark GmbH, die moderne Theaterstücke zusammen mit unterhaltsamer Kunst zeigen wollten. Die Kunstströmungen der Metropole sollten sich hier spiegeln. Kunst

durfte und sollte frei sein, so sah es die neue Gesellschaft der Weimarer Republik vor. Dieser Anspruch wurde zum Anziehungspunkt vieler Künstler, er säte einen Nährboden für eine Vielzahl von Kunstströmungen, die alle unter dem Einfluss einer technisierten und zugleich gesellschaftsverändernden Lebenswelt standen, er vermochte die Dielenbretter der vergangenen Zeit auszuhebeln und den Mensch in seinem Wesen und denken neu zu kleiden.

Erwin Piscator gehörte zu den namhaften Künstlern, der die Welt des Theaters veränderte. Seine modernen Bühnenkonzepte stellte alles auf den Kopf. Bühnen begannen sich zu drehen und Filmbilder verbanden sich mit dem Spiel der Künstler auf der Bühne, die gesamte Theatertechnik wurde elektri-

fiziert, Licht konnte auf einmal hell und dunkel projizieren und Farben erzeugen, Fahrstühle mitten auf der Bühne ließen etagenhafte Bühnenbilder zu und das ganze Szenario der Bühnenkunst wurde zur Faszination der Phantasie. Die Steglitzer Bühne sollte davon auch berührt werden. Max Reinhardt war als Künstler beliebt, seine innerstädtischen Theater voll besucht, er gehörte zu den führenden Köpfen neuer Kunstrichtungen. Er entwarf ein Theater der Bandbreite von Komödien bis zu den großen Inszenierungen mit Chören und viel Technik von Film und Musikeinspielungen. Seine vielfach märchenhaften Spielideen und Theaterleidenschaften sollten die Berliner Südwestbühne des Schlossparks verzaubern. Die führenden Regisseure und Künstler der 1920er Jahre hoben die Theaterkultur aus dem alten Schoß des höfischen Theaterspiels in ein modernes noch nie erlebtes Theater und prägten eine grundlegende Veränderung der Bühne. Der Tanz auf den Vulkan elektrisierte die Berliner Kulturmetropole als Stadt der Einzigartigkeit. Jedermann betrat das Theater und Bertolt Brecht zog mit seinen frechen und am Volk rüttelnden Texten sozialkritisch am Gefüge der überkommenen Schichten zwischen Bürgertum und Arbeiterschicht. Das „Totaltheater“ von Erwin Piscator in der Zusammenarbeit mit dem Bauhausmeister Walter Gropius meinte die Vereinigung zwischen Schauspieler und Publikum, es wollte Brücken bauen und Gräben überwinden und wurde zum Mittel und Zweck der zukünftigen Regiearbeit, und selbst die kleine Schlosspark Bühne nahm Anteil an dieser Entwicklung. Die klassischen Theaterstrukturen Jürgen Fehlings blieben in aller Modernität erhalten und wurden unter der Leitung späterer Intendanten wach gehalten. Das Theater wurde aufregend und spiegelte die Veränderungen, die sich mit der rasenden Industrialisierung laut und sichtbar in das Leben einwebten. Der Bühnenvorhang öffnete sich aber auch für ein zweites Theater, das Filmtheater, es war eine neue bisher unbekannt Dimension. Das Bild, die bewegten Geschichten, die Landschaften von jedem Ort der Welt, die dramatischen Szenen spannungsvoll und erregend inszeniert wurde auf einer einzigen Bühne projizierbar, man konnte mit dem Film die Welt auf die Leinwand holen. Das brachte den Atem zum Stocken, das zog die Massen an. Der Stummfilm avancierte schnell zum Tonfilm, die Technik machte alles möglich. Seine Anziehungskraft war nicht zu bremsen und Kinos schossen wie Pilze aus der Erde. Das Schlosspark Ensemble zog daraus das rechnerische Kalkül und verwandelte sein pompöses Haus von der Theaterbühne zunächst provisorisch in ein Kino um. Das Provisorium blieb bis heute, der Steglitzer kennt sein Kino. Die Steglitzer Theaterbühne rückte auf den zweiten Rang und begnügte sich mit dem kleinen Schlosspark Theater. Im Zentrum der Berliner Metropole begann mit dem Ende der „Goldenen 20ziger“ ein Theatersterben, der Blütenreichtum der Kunstströmungen versiegte, es begann eine Selektion der Bühnen und ein totalitärer Geist durchzog den Verstand der Bühnenkunst. Das Theater wurde zum Instrument einer neuen Zeit. Das Schlosspark Theater schloss 1936 seine Türen.

Im **Dritten Akt** (1945-72) formiert sich die Bühne neu. Nach 12 Jahren NS-Zeit, mit dem Ende des zweiten Weltkrieges, 1945. In Berlin erwachte inmitten der Trümmer eine einzigartige Initiative des Theaters und als ob es keine anderen Fragen in der von Bomben zerstörten Stadt zu lösen gäbe, erblühten Bühnen, provisorisch unter jedem möglichen Dach. Allein von Mai bis Dezember 1945 fanden in der Stadt 120 Theaterpremier-



Abb.4: Bernhardt Minetti
Archiv Ottfried Laur

ren statt. Schauspieler konnten wieder frei denken und spielen, die Kunst des Theaters bekam eine zentrale Aufgabe, sie musste den Menschen eine neue Identität vermitteln, die Kultur des Landes neu interpretieren. Boleslav Barlog und Hans Söhnker erkannten, was notwendig war. Ein funktionierendes Theater wieder herstellen. Mit den Mitteln der Nachkriegszeit wurde das wenig zerstörte Haus aufgebaut. Im ungeheizten Saal wärmten sich die Besucher mit Decken und Eintrittskarten konnten auch mit einer Handvoll Nägeln gehandelt werden. Hildegard Knef stand als erstes auf den Bühnenbrettern in Steglitz ...*„Ich hätte auch einen Eimer Wasser über die Bühne getragen, oder sie gefegt, Hauptsache ich durfte zum Ensemble gehören“*, erinnert sich die Knef lebhaft in Filmdokumenten in der Ausstellung. Sie war nach dem Krieg die erste deutsche Schauspielerin, die einen Filmpreis in den Händen hielt und ein Ruf nach Amerika führte sie auf die internationale Scala der Bühnenkunst. In der folgenden Epoche belebten Schauspieler wie Bernhard Minetti, Marianne Hoppe,



Abb.3: Hildegard Knef
Archiv Ottfried Laur

MEIN SCHLOSSPARKTHEATER

Eine TheaterGeschichte in 5 Akten von Henckels bis Hallervorden

von Gabriele Schuster

Martin Held, Klaus Kammer und viele mehr die Bühnen einer noch immer einzigartigen Kulturszene. Die Kultur wird aber immer durch Politik intendiert und so wurde die Bühne der Berliner Inselstadt auch zum Spielball des kalten Krieges im geteilten Deutschland.

Die Ausstellung bringt eine Lebendigkeit von Zeit mit Zeitdokumenten, Interviews und vor Allem den Widerstreit, der sich zwischen Theaterkritik und Theaterrealität, zwischen intellektueller Theateridee und gelebter Bühnenpraxis. Filmdokumente zeigen den höchst lebendigen Wortaustausch zwischen dem Theaterkritiker Friedrich Luft und dem Intendanten Boleslaw Barlog. Das Schlosspark Theater wurde zur namhaften Spielstätte der Stadt und zum Staatstheater und Barlog blieb über 27 Jahre sein Intendant. Die Komödie stand dabei im Zentrum des Interesses sie war im Publikum beliebt und von der Presse immer während kritisch umstritten. Barlog ließ sich davon nicht beirren, er fand aufsteigende Talente und rief sich an Regisseuren wie Hans Lietzau, und entdeckte in ihm seinen Nachfolger.



Abb.5: Figuren zum Stück „Ein Bürger Edelmann“, Archiv Steglitz Museum, Kostüm Eigentum des Ernst Deutsch Theater, Hamburg

Der **Vierte Akt** (1972-2006) spiegelt eine Zeit, in der sich die Berliner Theaterkultur zwar formatiert hatte, sich aber dennoch zu neuen und noch nicht klar definierten Zielen aufmachte. Die Theaterpraxis in Berlin befand sich auf dem Weg der Suche nach sich selbst und gleichzeitig in einem anhaltenden Spannungsfeld ideologischer Ansichten und kulturpraktischer Bedürfnisse. Diese Sichtweisen spiegeln sich in Filmdokumentationen und Publikationen der Zeit. Hans Lietzau bereitete als Generalintendant der staatlichen Schauspielbühnen Berlins der Bühnenkultur einen etwas anderen Weg und verband geschickt die Bühnen des Schiller Theaters, der Werkstattbühne und des Schlosspark Theaters. Der Theaterkritiker Friedrich Luft beschenkte ihn reich mit kritischen Meinungen und am Ende mit einer überaus wertschätzenden Würdigung seiner hohen Leistung. Hans Lietzau gehört noch heute unzweifelhaft zu den „Großen“ des Theaters, und die Schulen von Max Reinhardt, Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens und vieler anderer mehr wirkten durch ihn auf seinen Bühnen.

Die Theaterstadt bot gerade als Inselstadt im kalten Krieg zwischen Ost und West den Berlinern im westlichen Sektor einen ganzen Blumenstrauß an Bühnenprogrammen und einer sorgte dafür, dass dieses breite Angebot auch viele Menschen erreichen konnte. Es war Ottfried Laur mit dem Theaterclub. Sein Programmheft erreichte die über 40.000 Mitglieder direkt in der Hauspost, seine Ideen

zur Gemeinschaft dieses Clubs schuf zahlreiche Gelegenheiten, wo Besucher und Schauspieler sich begegneten, auf Dampferfahrten oder Events, auf Reisen und Festen mit Grill und Unterhaltung. Der Theaterclub wurde zum Kitt aller westlichen Berliner Bühnen. Auch und besonders die Steglitzer Bühne profitierte davon. Die Vision von Erwin Piscator der 1920er Jahre, dass Schauspieler und Besucher zusammen kommen sollten, setzte Laur 50 Jahre später mit seinem Clubleben in die Realität um. Kunst ist aber auch ein Teil des politischen Feldes und der einstige Anspruch, einer freien Kunst aus der Weimarer Republik belebte immer wieder die Dynamik zwischen Zuwendungs politik und Kunst. Die Waagschale monetärer Subventionen wurde von politischen Entscheidungen, behördlichen Sichtweisen, öffentlicher Presse und dem, was sich Besucher von einem Theater wünschten gefüllt.

Der Nachfolger von Hans Litzau und Generalintendant der staatlichen Schauspielbühnen Berlins Boy Gobert, formulierte das eindringlich in einem Interview – in der Ausstellung zu sehen als historischer Mitschnitt des rbb, der zugleich Sponsor der Ausstellung ist. Die Intendanz Goberts und die nachfolgende von Heribert Sasse zeigen lebendige und spannende Zeitdokumente und Filmmitschnitte des rbb. Das Theater lebt, namhafte Schauspieler stehen auf dieser Bühne und der Betrachter kann nicht umhin, in das Geschehen einzutauchen. Die Steglitzer Bühne wurde unterdessen in der Zeit der geteilten Stadt auch zum Sprungbrett vieler Künstler, die dem „Osten“, ihrer eigentlichen Heimat der DDR, den Rücken kehren mussten, und ein neues freies Leben in Berlin West begannen. Katarina Thalbach gehört zu ihnen wie auch Hilmar Thate, oder Angelika Domröse, um nur wenige zu nennen. Es waren viele, die im Berliner Südwesten einen neuen Anfang für ein freies Künstlerleben begannen. Das Schlosspark Theater nahm nach dem Ende der Intendanz Sasses kurzzeitig die Gestalt eines Musicaltheaters an, und wiederum belohnte das Publikum das Haus mit ganzem Interesse und regem Zuspruch. Der Broadway kam nach Steglitz, und Andreas Gergen prägte das künstlerische Profil des Hauses im Stil einer Theaterkultur, die der einstigen Inselstadt Berlin wieder ein Fenster zur Welt öffnete. Berlin konnte wieder eine Metropole werden – das war auch die Botschaft der kleinen Bühne im Berliner Südwesten.

Das Theater ist stets Teil der Geschichte seines Landes. Mit der Teilung Deutschlands gab es einen Schnitt durch die Berliner Bühnen und mit der Wiedervereinigung wurde ein neuer Schnitt gezogen, der Spagat zwischen Kultursenat und Kulturschaffenden spreizte die Bühnenlandschaft. Ein Splittern begann, bei dem es Gewinner, aber auch Verlierer geben musste. Und immer dort, wo sich Verluste einstellten, sprossen mit der Zeit neue Keime empor, die den Markt der Künste neu, oder nur im an-

deren Kleid belebten. Dem Splittern und Schneiden viel das Steglitzer Theater zum Opfer, es ließ den Vorhang für lange Zeit fallend und versank in einen Dornröschenschlaf.

Im **Fünften Akt** (ab 2008) wird das Schlosspark Theater wie Phönix aus der Asche gehoben und erfährt eine neue Blüte. Dieter Hallervorden trieb mit seinem privaten Geld, von mehr als 5 Millionen Euro, diese Blüte voran. Das Theater lebt von und mit den Veränderungen der Lebenswelten der Menschen ihren Fortschritt, ihren Bestimmungen durch Politik und ihren veränderlichen Gesellschaftsbildern, das erkannte Hallervorden, er gab seinem Theater eine neue Dimension. Die Bühne konnte den Menschen etwas von der Breite des geistigen Lebens schenken. Wieder ein totales Theater, wie es sich Piscator vorstellte, nur noch mehr. Total darin, dass sich nunmehr die Hochkultur der Sprache mit der Literatur verband. Stars der Medienwelt bringen das Buch auf die Bühne, Musik lebt in klassischen Nuancen und Stilen auf den Brettern des Hauses, Politik wird zum Gespräch mit dem Publikum, Theaterinteressierte bereichern die Bühne und die junge Generation mischt am Kulturleben mit. Hallervorden, der Schauspieler, spielt und hinterfragt die Lebensbilder der Menschen, anhaltend im Film und auf der Bühne. Als Intendant schenkt er dem Theater eine neue Form der Sprache mit dem Publikum. Er baut seit 11 Jahren eine beeindruckende Kommunikation in diesen Wirkungsfeldern des Schauspielers und bringt Stars aus Film und Fernsehen auf die Bühne. Es ist ein schwerer Spagat für den Schauspieler und den Intendanten des Hauses. Beide ringen um die öffentliche Wirksamkeit und um das liebe Geld, eine magische Einflusskraft. Die kleinen Förderungen kommuniziert er dankbar und setzt ihnen eine große Eigenleistung gegenüber, es ist sein Geschenk an das Publikum, das sich von der Strahlkraft dieser Bühne beeindrucken lässt. Die Hochkultur des Sprechtheaters lebt so zwischen Stücken mit klassischem Anspruch bis hin zum Unterhaltungstheater. Das Publikum weiß es ihm zu danken und liebt ‚sein‘ Schlosspark Theater. Es war sein Glaube an eine Bühne die ewig bleibt, das Theater bestimmt den Puls der Menschen, es muss gelebt werden. Es ist genau der Glaube, den Max Reinhardt in seiner „Rede über den Schauspieler“, gehalten im Februar 1928 an der Columbia-Universität in New York: „*Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters*“, eine Wahrheit die noch heute ihre Gültigkeit hat. Zu seiner Zeit konnte das aufkommende Kino zwar ein starker Konkurrent zum Theater sein, nicht aber über den immerwährenden Zauber der Bühne siegen. Das Theater bleibt, aber es verändert sich innerlich. Dieser Prozess begann in den 1920er Jahren mit einer aufkommenden Technisierung der Bühne und einer neuen Freiheit der Kunst. Der Schauspieler steht im Zentrum allen Schaffens, was heute – fast einhundert Jahre später – wiederum durch einen weltverändernden technischen Prozess beeinflusst wird. Der Schauspieler bleibt, nur auf welcher Bühne und vor welcher Kulisse, diese Frage kann Hallervorden mit Geschick jonglieren und die Bühne bekommt ihren Sieg.

Die andere Bühne, die Filmbühne hebt und senkt ihren Vorhang, wie das Theater, aber hinter ihrem Vorhang eröffnet sich die Welt der unbegrenzten Möglichkeiten zur Unterhaltung. Ihr Sog ist groß, sie ist Kunstwerk und Spielwelt, banal und tiefgründig, sie vermag den Menschen zu ergreifen in einem immer währenden Angebot. Er ist transportabel in alle Wohnstuben geworden und er schafft es den Menschen in einer unermesslichen Vielfalt zu beschenken. Der Film, ist zu einem Imperium der Unterhaltung geworden. Doch seine Mächtigkeit hat es nicht geschafft über den Zauber der Bühne zu siegen. Seinen Ausspruch über die Unsterblichkeit des Theaters setzte Max Reinhardt mit den Worten fort, das Theater sei „*der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiter zu spielen.*“ Es ist dies nicht nur der Traum eines großartigen Künstlers, sondern es wäre ein höchst wertvoller Traum für alle Menschen.

Für Berlin, der Stadt der vielen Theater bleibt der Kitt, der sie in einem Zusammenhält, sie den Besucher ins Haus liefert, sie informiert und motiviert, ein wichtiger Motor, um den Puls der Bühne wach zu halten. Das schafft der Berliner Theaterclub heute mit Dirk Streich. Genau dieses Anliegen war der tiefere Sinn der Gründer des Schlosspark Theaters – es war ihr höchstes Ziel, mit dem die wendungsreiche Geschichte dieses Hauses begann. Der Wirkungskreis des Theaterclubs lebt in der Ausstellung im Film, Wort und Bild. Der Steglitzer liebt sein Theater und der Freundeskreis des Theaters entwirft eine Brücke zum Schauspieler und verbindet das Publikum mit dieser Bühne.



Abb.6: Blick in die Ausstellung Archiv Steglitz Museum

Aufruf zur Gründung einer „Freien Volks-Bühne“.

Das Theater soll eine Quelle hohen Kunstgenusses, sittlicher Erhebung und kräftiger Anregung zum Nachdenken über die großen Zeitfragen sein. Es ist aber größtentheils erniedrigt auf den Standpunkt der faden Salongeisterei und Unterhaltungsliteratur, des Kolportageromans, des Zirkus, des Witzblättchens. Die Bühne ist eben dem Kapitalismus unterworfen, und der Geschmack der Masse ist in allen Gesellschaftsklassen vorwiegend durch gewisse wirthschaftliche Zustände korrumpirt worden.

Indessen hat sich unter dem Einflusse redlich strebender Dichter, Journalisten und Redner ein Theil unseres Volkes von dieser Korruption befreit. Haben doch Dichter wie Tolstoi und Dostojewski, Zola, Ibsen und Kielland, sowie mehrere deutsche „Realisten“ in dem arbeitenden Volke Berlins einen Resonanzboden gefunden.

Für diesen, zu gutem Geschmack bekehrten Theil des Volkes ist es ein Bedürfniß, Theaterstücke seiner Wahl nicht bloß zu lesen, sondern auch aufgeführt zu sehen. Oeffentliche Aufführungen von Stücken, in denen ein revolutionärer Geist lebt, scheitern aber gewöhnlich am Kapitalismus, dem sie sich nicht als Kassenfüller erweisen, oder an der polizeilichen Zensur.

Diese Hindernisse bestehen nicht für eine geschlossene Gesellschaft. So ist es dem Verein „Freie Bühne“¹ gelungen, Dramen der angedeuteten Richtung zur Aufführung zu bringen. Da nun aber die Mitgliedschaft der „Freien Bühne“ aus wirthschaftlichen Gründen dem Proletariat versagt ist, so scheint mir die Begründung einer „Freien Volks-Bühne“ wohl angebracht zu sein.

Diese Freie Volks-Bühne denkt sich der Unterzeichnete etwa folgendermaßen: Der Verein besteht aus einer leitenden Gruppe und aus den Mitgliedern. Die Leiter wählen die aufzuführenden Stücke sowie die Darsteller aus. Die Mitglieder erwerben durch einen Vierteljahresbeitrag den entsprechenden Theaterplatz für drei Vorstellungen. Jeden Monat, und zwar Sonntags, findet eine Vorstellung statt. Die Beiträge bezwecken nur, die Theatermiete und die Honorare für die Schauspieler zu decken. Sie werden so niedrig wie möglich bemessen; hoffentlich sind die billigen Plätze für 1 M. 50 Pf. vierteljährlich (also für drei Vorstellungen !) zu erwerben.

Alle diejenigen, welche **geneigt** sind, Mitglieder einer solchen „Freien Volks-Bühne“ zu werden, sind gebeten, dem Unterzeichneten

1) ihren **Namen** nebst **Adresse**,

2) den **Vierteljahres-Beitrag**, den sie leisten zu können glauben,

auf einer Postkarte (die natürlich auch eine Reihe von Mitgliedern enthalten kann) anzugeben.

Diese Angaben binden nicht, sondern haben nur den Zweck, festzustellen, auf wieviel Mitglieder die Begründer der „Freien Volks-Bühne“ ungefähr rechnen und wie niedrig sie also die Beiträge bemessen können. Läuft eine genügende Anzahl von Adressen ein, so ist ein Unternehmen gesichert, welches zur geistigen Hebung des Volkes etwas beitragen kann.

Das Ergebnis dieses Aufrufes (den Zeitungen und Vereine doch recht verbreiten möchten) sowie genauere Vorschläge sollen demnächst veröffentlicht werden.

Dr. Bruno Wille,

Schriftsteller,

Berlin N.O., Landsbergerplatz 5.²

Mit diesem Aufruf im *Berliner Volksblatt* vom 23. März 1890 begann die inzwischen 130-jährige Geschichte der Freien Volksbühne Berlin, der „Mutter aller Volksbühnenvereine“. Gerne wurde und wird daher der 23. März für Jubiläumsfeierlichkeiten des Vereins herangezogen, auch wenn die eigentliche Vereinsgründung einige Monate später im Sommer 1890 erfolgte. Mit dem 23. März verbindet sich aber auch einer der schwärzesten Punkte in der Vereinsgeschichte: die Löschung des Vereins aus dem Vereinsregister durch die Nationalsozialisten 1939.³

Die folgende Chronologie lässt wichtige Ereignisse der Vereinsgeschichte Revue passieren:

23. März 1890

Der Schriftsteller und Philosoph Dr. Bruno Wille ruft im *Berliner Volksblatt* zur Gründung einer „Freien Volks-Bühne“ auf.

Ziel ist es, unter dem Motto „Die Kunst dem Volke“ der Arbeiterschaft den Zugang zu Theateraufführungen zu günstigen Bedingungen zu ermöglichen; gleichzeitig sollen die Aufführungen sozialkritischer Stücke durch die nicht-öffentlichen Aufführungen innerhalb eines Vereins dem Zugriff der strengen preußischen Zensur entzogen werden.

1 Der Verein „Freie Bühne“ wurde 1898 u. a. vom Theaterkritiker und späteren Leiter des Deutschen Theaters Otto Brahm und dem Verleger Samuel Fischer gegründet.

2 Bruno Wille: Aufruf zur Gründung einer „Freien Volks-Bühne“, in: *Berliner Volksblatt*, 23.3.1890; Hervorhebungen im Original.

3 Vgl. dazu: Ruth Freydank: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen 1917 und 1939, in: Dietger Pforte (Hg.): *Freie Volksbühne Berlin 1890-1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin.* (Argon Verlag) Berlin 1990, S. 33-86, hier: S. 82.



Abb.1: Bruno Wille
Aus: Siegfried Nestriepke:
Geschichte der
Volksbühne Berlin, 1. Teil.
(Volksbühnen-Verlags-
und Vertriebs GmbH)
Berlin 1930



Abb.2: Böhmisches
Brauhaus
Archiv Kulturvolk | Freie
Volksbühne Berlin

29. Juli 1890

Öffentliche Versammlung zur Gründung der Freien Volksbühne im Saal des Böhmisches Brauhauses in Berlin-Friedrichshain, zu der rund 2000 Interessierte „beiderlei Geschlechts“, wie die Chronik vermerkt⁴, kommen. Die offizielle Vereinsgründung erfolgt mit der Beschlussfassung über die Satzung am 8. August 1890 am selben Ort. Bruno Wille wird zum Vorsitzenden gewählt.

19. Oktober 1890

Erste eigene Theateraufführung der Freien Volksbühne im Ostend-Theater (dem späteren Rose-Theater) in der Großen Frankfurter Straße, der heutigen Karl-Marx-Allee. Auf dem Programm steht Henrik Ibsens Stück *Stützen der Gesellschaft*.

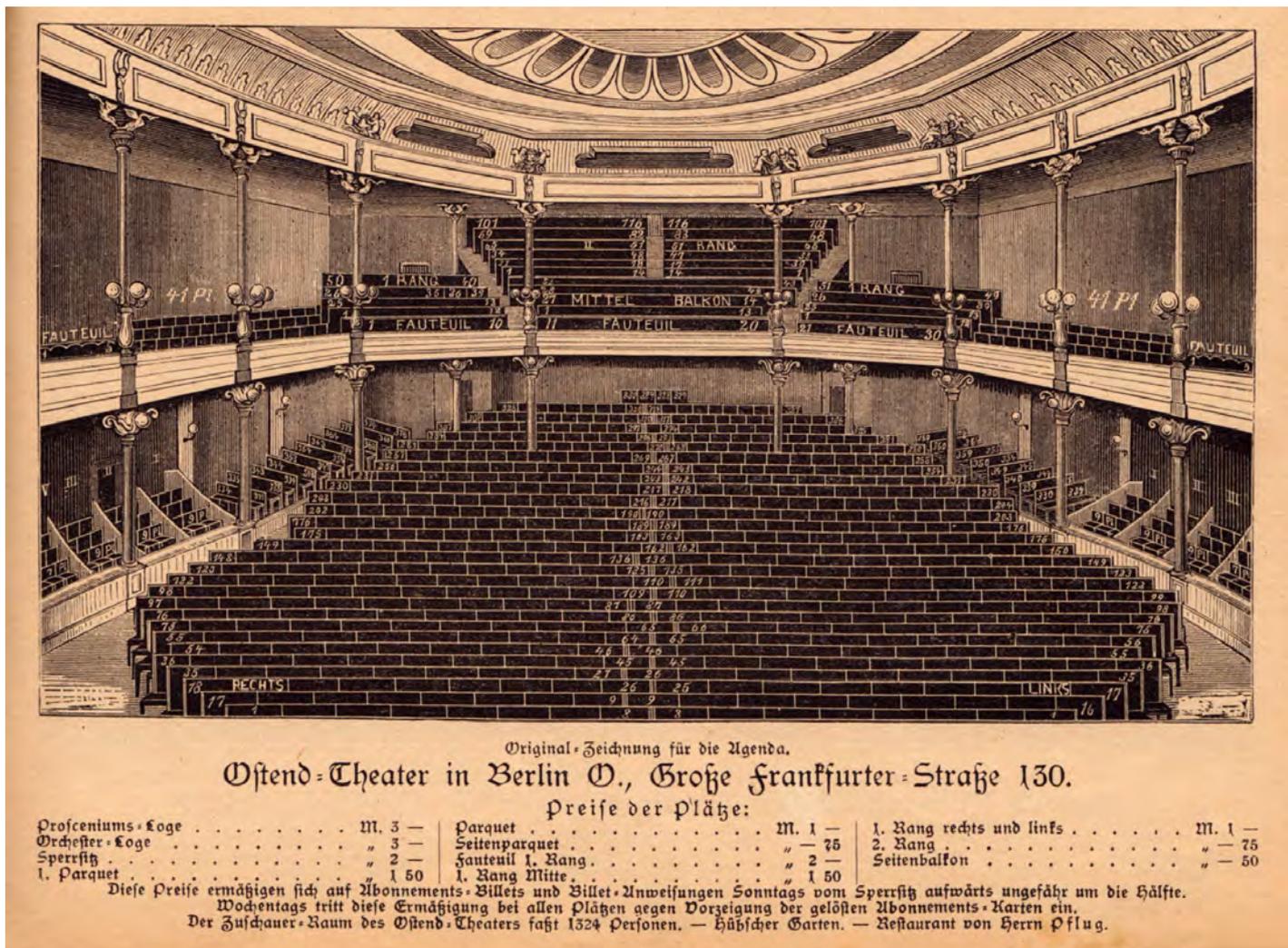


Abb.3: Ostend-Theater, Sitzplan
Aus der Agenda 1889 des Kaufhauses Rudolph Hertzog.
Slg. Frank-Rüdiger Berger

4 Die Neue Freie Volksbühne. Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung. Berlin 1905, S. 7.

DIE KUNST DEM VOLKE

130 Jahre Freie Volksbühne Berlin - Eine Chronologie

von Frank-Rüdiger Berger

1892

Spaltung des Vereins auf einer außerordentlichen Generalversammlung am 4. Oktober. Persönliche Animositäten sowie die Frage, ob die Freie Volksbühne vornehmlich den Charakter einer Bildungseinrichtung oder eine klassenkämpferische Ausrichtung haben soll, hatten den Vorstand entzweit. Vorsitzender der Freien Volksbühne wird Franz Mehring.

Bruno Wille und seine Mitstreiter, die den Bildungscharakter des Vereins betonten, gründen wenig später die „Neue freie Volksbühne“.

Ab 1913 arbeiten beide Volksbühnenvereine bei den Verhandlungen mit den Theatern über Kartenkontingente und Konditionen zusammen und vereinen sich 1920 zur „Volksbühne E.V.“.

1908-1914

1908 beschließt die Neue freie Volksbühne, den Bau eines eigenen Theaters anzugehen. Zunächst pachtet der Verein ab 1910 das ehemalige „Überbrettli“⁵ in der Köpenicker Straße 68 und bespielt es als „Neues Volkstheater“.

Als Architekt für den Theaterneubau am Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz) wird Oskar Kaufmann gewonnen. Der Bau wird ohne öffentliche Zuschüsse u. a. durch verzinste Anteilscheine und Sonderzuschläge finanziert.

Die Eröffnung erfolgt, durch den Kriegsbeginn verzögert, am 30. Dezember 1914.

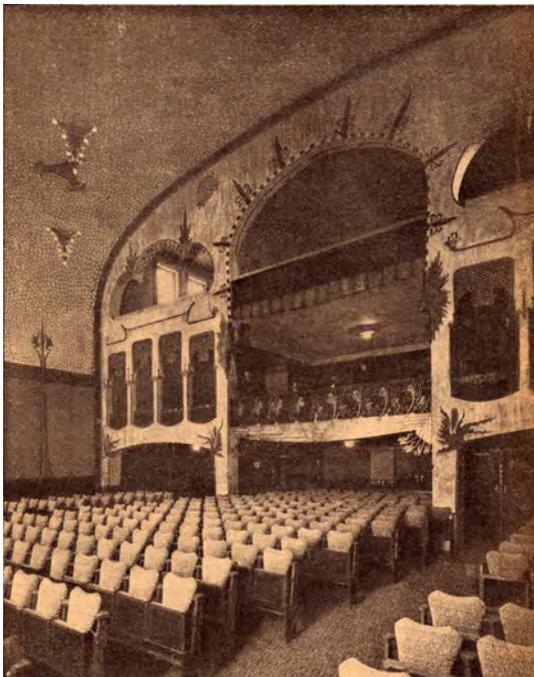


Abb.4: Neues Volkstheater in der Köpenicker Straße
Aus: Siegfried Nestriepke: Geschichte der Volksbühne Berlin, 1. Teil. (Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs GmbH) Berlin 1930

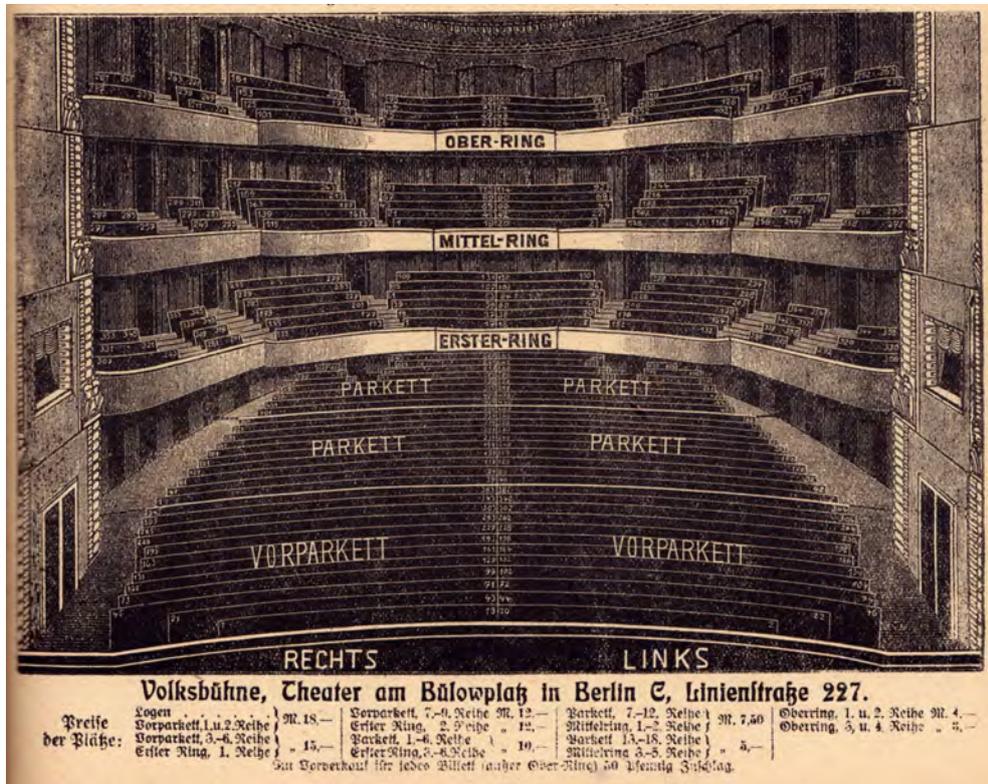


Abb.5: Volksbühne, Theater am Bülowplatz, Sitzplan
Aus der Agenda 1920 des Kaufhauses Rudolph Hertzog.
Slg. Frank-Rüdiger Berger

1915-1918

Max Reinhardt ist der erste Direktor der Volksbühne am Bülowplatz.

1924-1927

Erwin Piscator prägt mit zehn Inszenierungen die Volksbühne, ein Großteil davon sind Uraufführungen. Mit seinen Bühnenbildnern Edward Suhr und Traugott Müller experimentiert er dabei mit Projektionen und Film. Piscator bearbeitet, erweitert und verändert in zunehmendem Maße die Dramentexte, um die Relevanz der Stücke herauszuarbeiten.

Die Mitgliederzahl steigt im Jahr 1926 auf 160.000.



Abb.6: Volksbühne, Theater am Bülowplatz - Postkarte
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

5 Eines der ersten literarischen Kabarets in Deutschland.

1933-1939

Rücktritt des Geschäftsführers und Generalsekretärs Dr. Siegfried Nestriepke, der Verwaltung und des Künstlerischen Ausschusses am 11. Mai 1933. Die Volksbühne wird dem Einflussbereich von Joseph Goebbels' Propaganda-Ministerium unterstellt und 1939 durch die nationalsozialistische Regierung endgültig zerschlagen. Die Löschung des Vereins im Vereinsregister erfolgt symbolträchtig am 23. März 1939; das Vereinsvermögen von über zwei Mio. RM wird beschlagnahmt.

1943/45

Das Theater am Bülowplatz (1933 in Horst-Wessel-Platz umbenannt) wird im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstört.

1947

Wiedergründung der Freien Volksbühne West für die drei westlichen Besatzungszonen im Titania Palast in Steglitz (Gründungsversammlung am 12. Oktober 1947) sowie der Volksbühne Ost in der sowjetischen Besatzungszone (21. September 1947). Die Volksbühne Ost wird 1953 aufgelöst; ihre Arbeit wird in die des Freien Deutschen Gewerkschaftsbunds (FDGB) integriert.

1947-1949

Aufbaujahre der Freien Volksbühne als Publikumsorganisation und als eigener Ensemble-Spielbetrieb in Berlin (West).

1949-1963

Nutzung des (2018-2019 abgerissenen) Theaters am Kurfürstendamm als Haus der Freien Volksbühne Berlin.

1949-1953

Dr. Siegfried Nestriepke übernimmt die Intendanz und ab 1953 die Geschäftsführung des Theaters der Freien Volksbühne in Berlin (West).

15. November 1952

Anlässlich des 90. Geburtstags von Gerhart Hauptmann initiiert Nestriepke den nach dem Schriftsteller benannten, jährlich verliehenen Dramatikerpreis der Freien Volksbühne. Ab Mitte der 1970er Jahre findet die Verleihung alle zwei Jahre statt, letztmalig 1996. Zu den Preisträgern gehören Rolf Hochhuth, Tankred Dorst, Heinar Kipphardt, Peter Handke, Peter Härtling und Friederike Roth.

1953-1961

Oscar Fritz Schuh, Leonard Steckel und Rudolf Noelte prägen nacheinander als künstlerische Leiter und Intendanten das Volksbühnentheater im Theater am Kurfürstendamm.

1961

Zum Zeitpunkt des Mauerbaus zählt die Freie Volksbühne über 100.000 Mitglieder aus beiden Teilen der Stadt. Die Geschäftsstelle des Vereins ist seit 1955 im eigenen Haus in der Ruhrstraße 6 in Berlin-Wilmersdorf angesiedelt.

Siegfried Nestriepke holt Erwin Piscator zurück nach Berlin an die Freie Volksbühne.

Erste (Gast-)Inszenierung Piscators: *Der Tod des Handlungsreisenden* von Arthur Miller im Theater am Kurfürstendamm.

Günther Abendroth übernimmt als Nachfolger Nestriepkes den Vorsitz des Vereins.

1962-1966

Erwin Piscator ist Intendant des Theaters der Freien Volksbühne. Er gibt seinen Einstand mit der ersten Gesamtauführung von Gerhart Hauptmanns *Atriden-Tetralogie* im Theater am Kurfürstendamm. Piscator thematisiert während seiner Intendanz durch Stückdeutung (im Falle der *Atriden-Tetralogie*) bzw. Stückauswahl (*Der Stellvertreter*, *Die Ermittlung*, *Der Aufstand der Offiziere*) die noch vielerorts verdrängte Zeit des Nationalsozialismus sowie die Bedrohung durch die atomare Aufrüstung (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*).



Abb.7: Volksbühne E.V. Mitgliederkarte 1923/24
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

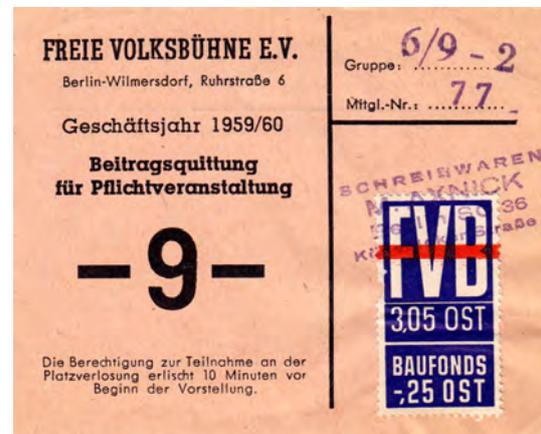


Abb.8: Freie Volksbühne Berlin
Beitragsquittung für Pflichtveranstaltungen 1959/60
mit Beitragsmarke aus dem Ostteil Berlins
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

DIE KUNST DEM VOLKE

130 Jahre Freie Volksbühne Berlin - Eine Chronologie

von Frank-Rüdiger Berger



Abb.9: „Alle bauen mit“
Faltblatt mit Aufruf, den Bau des neuen Theaters in der Schaperstraße durch ein Förderdarlehen zu unterstützen.
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin



Abb.10: Modellfoto
des Theaterneubaus in der Schaperstraße
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

20. Februar 1963

Uraufführung von Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* in der Regie von Erwin Piscator im Theater am Kurfürstendamm. Die Aufführung ist Auslöser einer weltweiten Diskussion über die Rolle des Vatikans während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft.

1. Mai 1963

Eröffnung des von Fritz Bornemann entworfenen neuen Theaters der Freien Volksbühne in der Schaperstraße in Berlin-Wilmersdorf mit *Robespierre* von Romain Rolland. Auch dieses Theater wird vom Verein ohne öffentliche Mittel errichtet.

1967-1973

Erwin Piscator stirbt 1966. Nach einer Interimszeit von Peter Stoltzenberg leitet Hansjörg Utzerath ab 1967 als Intendant das Theater der Freien Volksbühne. Zu den Regisseuren gehören neben Utzerath u. a. Peter Zadek und Claus Peymann.

1973-1986

Kurt Hübner prägt als Intendant das Theater der Freien Volksbühne Berlin; zu den Regisseuren gehören außer Hübner u. a. Rainer Werner Fassbinder, Peter Zadek, Rudolf Noelte, Luc Bondy, Andrea Breth, Klaus Michael Grüber und Roberto Ciulli.

1986-1990

Hans Neuenfels leitet als Intendant die Geschichte des Theaters der Freien Volksbühne Berlin. Außer ihm inszenieren u. a. Peter Palitzsch und Robert Wilson.

23. März 1990

„100 Jahre Freie Volksbühne Berlin“: Feierlichkeiten im Theater der Freien Volksbühne sowie Ausstellung zur Geschichte des Vereins in der Akademie der Künste im Hanseatenweg.

An diesem Tage erfolgt auch ein Aufruf zur Neugründung einer Volksbühne in Berlin (Ost). Im Dezember wird die Vereinigung der beiden Vereine verkündet.

1990-1992

Hermann Treusch, der 1989 mit der Hommage *Hoppla – Du lebst!* an Erwin Piscator erinnert hat, leitet als Intendant das Theater. Zu den Regisseuren gehören B. K. Tragelehn und Christoph Nel.

1992-1997

Dr. Ruth Freydank ist Vorsitzende der Freien Volksbühne Berlin e.V.

30. Juni 1992

Nach der Streichung der öffentlichen Zuschüsse des Landes Berlin muss der eigene Spielbetrieb im Theater eingestellt werden.

1993-1999

Verpachtung des Theaters an verschiedene Veranstalter.

1997-2015

Prof. Dr. Dietger Pforte ist Vorsitzender der Freien Volksbühne Berlin e.V.



Abb.11: Theater der Freien Volksbühne Berlin
Garderobenmarke
Archiv Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

1999

Verkauf des Theaters in der Schaperstraße an einen privaten Investor. Nutzung durch den Bund als heutiges Haus der Berliner Festspiele.

Konzentration der Publikumsorganisation Freie Volksbühne Berlin auf die Vermittlung eines hochwertigen und vielfältigen Kulturprogramms an alle Kulturinteressierten.

Oktober 2007

60. Jubiläum der Wiedergründung der Freien Volksbühne Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg im Jahr 1947. Die Feier findet am 27. Oktober 2007 im Deutschen Theater Berlin statt.

Herbst 2008

Nach der Errichtung eines Veranstaltungsraums in der Geschäftsstelle baut der Verein sein Programm an eigenen Veranstaltungen (Konzerte, Liederabende, Vorträge, Lesungen) und kulturellen Bildungsangeboten aus.

2010

120-jähriges Gründungsjubiläum der Freien Volksbühne Berlin. Die Feierlichkeiten finden am 21. November 2010 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz statt.

23. März 2015

Die Freie Volksbühne Berlin wird 125 Jahre alt und feiert das Jubiläum mit einer Ausstellung in den Räumen der Geschäftsstelle und mehreren Veranstaltungen im Rahmen der Reihe „Montagskultur“.

1. Oktober 2015

Frank Bielka wird zum neuen Vorsitzenden der Freien Volksbühne Berlin e.V. gewählt.

21. März 2016

Ausstellungseröffnung in den Räumen der Geschäftsstelle: Anlässlich des 50. Todestags von Erwin Piscator erinnert der Verein an seinen prägenden Regisseur und Intendanten.

1. März 2017

Der Verein, der offiziell nach wie vor „Freie Volksbühne Berlin e.V.“ heißt, tritt unter seinem neuen Markennamen „KULTURVOLK. Das Publikum“ auf. Ziel ist es, mit diesem Markennamen die heutige Identität des Vereins als moderne Publikumsorganisation noch stärker ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken.

23. März 2020

Mit einer Jubiläums-Revue in der Volksbühne Berlin wollte der Verein am Jahrestag von Bruno Willes Aufruf zur Gründung einer Freien Volksbühne sein 130-jähriges Bestehen feiern. Durch die Theaterschließungen und Versammlungsverbote im Zuge der Covid19-Pandemie mussten die Feierlichkeiten abgesagt werden und sind nun für den 26. Oktober 2020 geplant.

14. September 2020

Geplant: Eröffnung einer Plakatausstellung anlässlich des 130. Jubiläums in der Geschäftsstelle des Vereins. Gezeigt werden Theaterplakate aus dem Theater der Freien Volksbühne in der Schaperstraße.

KULTURVOLK



Freie Volksbühne Berlin e.V.
Ruhrstraße 6
10709 Berlin

www.kulturvolk.de
[service\[at\]kulturvolk.de](mailto:service[at]kulturvolk.de)

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei Dancers' Career Development in London tätig. Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.

www.frberger.de

KLEINER „THEATER-KNIGGE“

für Volksbühnen-Mitglieder 1924/25

kommentiert von Frank-Rüdiger Berger

Im Frühjahr 1925 veröffentlichte die Volksbühne in ihrer Mitgliederzeitschrift *Blätter der Volksbühne Berlin* eine Serie von Verhaltensregeln für die Mitglieder. Anscheinend hatten vorangegangene Aufforderungen nichts gefruchtet – nun versuchte man mit kleinen illustrierten Gedichten, Störungen der Aufführungen durch rücksichtsloses Verhalten von Mitgliedern zu unterbinden.

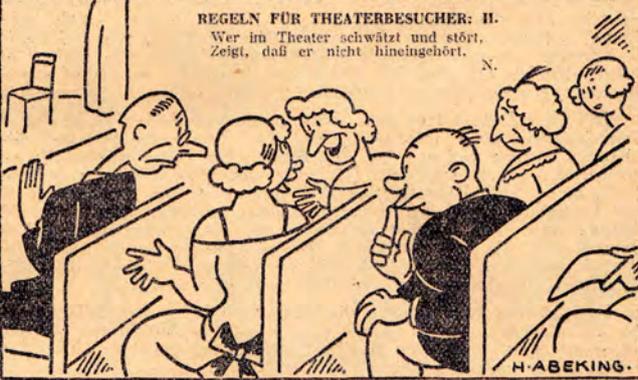
REGELN FÜR THEATERBESUCHER
I.

Ihr lieben Leser dieses Blattes,
Was wir „prosaisch“ Euch an Lehr'
Und Rat schon boten, -- scheinbar hat es
Nicht allzu viel gewirkt bisher.

Tagtäglich kommen neue Klagen:
So mancher wußt' nicht, wie er sich
Hat im Theater zu betragen,
Und stör' die andern furchtbarlich ...

Drum sei, was an Gesetz und Sitten
Für jeden im Theater gilt,
Hier auf der nächsten Seiten Mitten
Erneut gelehrt -- in Vers und Bild!
S. N.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: II.
Wer im Theater schwätzt und stört,
Zeigt, daß er nicht hineingehört.
N.



H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: III.
Das Lachen ist gesund, indess
Bei ernsten Stücken läßt man es,
Auch wenn ein Wort, ein Satz vielleicht
Dich sonderbar und komisch deucht.
Wer lacht, weil er 'was nicht kapiert,
Sich meistens damit bliemert.
N.



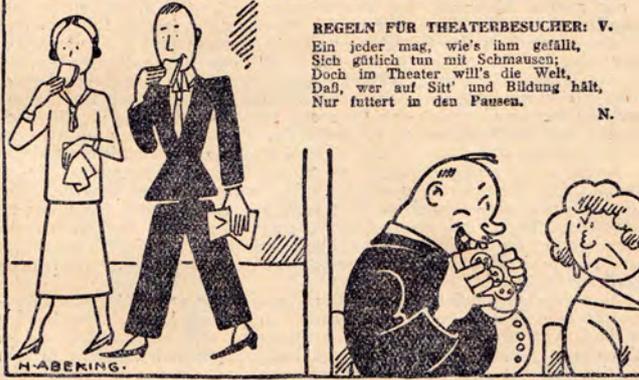
H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: IV.
Weicht auf der Bühne Wortgebrauch
Erwartungsvoller Stille,
Entnehmt um Gottes Will'n nicht draus
Den Wunsch, daß dafür nun das Haus
Publikums Lärm erfülle!
N.



H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: V.
Ein jeder mag, wie's ihm gefällt,
Sich göttlich tun mit Schnausen;
Doch im Theater will's die Welt,
Daß, wer auf Sit' und Bildung hält,
Nur futtert in den Pausen.
N.



H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: VI.
Wenn alle im Theater schweigen,
Tu', daß ein Schnupftuch ist Dein eigen,
Womöglich nicht durch Schnutzen kund;
Viel besser kannst Du es uns zeigen,
Hältst Du's beim Husten vor den Mund.
N.



H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: VII.
Wer ohne Pralinen und so
Nicht seines Lebens recht wird froh,
Der lutsch' und knabbe, wie er mag,
Jedoch, ertönt des Gongs Schlag,
-- Dann heißt's: Jetzt rasch die Düte zu!
Stör' nicht mit knitterndem Papier die Ruh'
N.



H.ABEKING.

REGELN FÜR THEATERBESUCHER: VIII.
In feberheißen Nächten rang
Der Dichter viele Monde lang,
Bis endlich ihm sein Werk gelang.
Doch wenn nach zwei Minuten Frist
Dir nicht gleich alles falllich ist,
Ist schon Dein Urteil fertig: Mist!

Du kennst das Wort, es gilt auch hier:
Bescheidenheit ist eine Zier.
N.



H.ABEKING.

Abb.12-19: *Blätter der Volksbühne Berlin* 1924/25, 4. Heft, März/April 1925, S. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15

Für die Illustrationen konnte der Maler, Grafiker und Illustrator Hermann Abeking (1882–1939) gewonnen worden. Das einleitende Gedicht stammte von Siegfried Nestriepke, dem Generalsekretär der Volksbühne; die weiteren, mit „N.“ gezeichneten Verse stammen vermutlich vom Verwaltungsdirektor des Theaters Heinrich Neff (1868–1944).

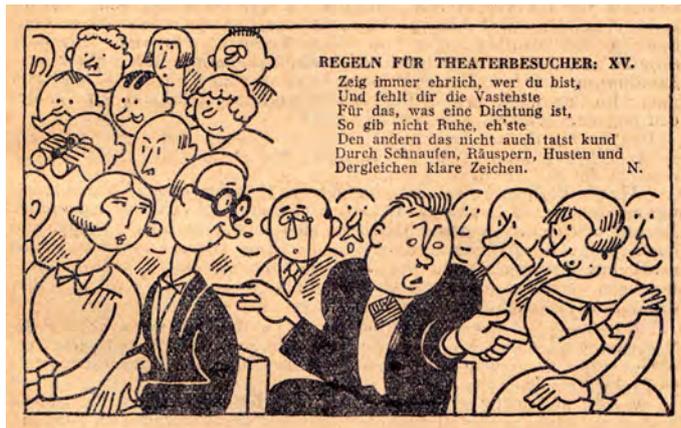
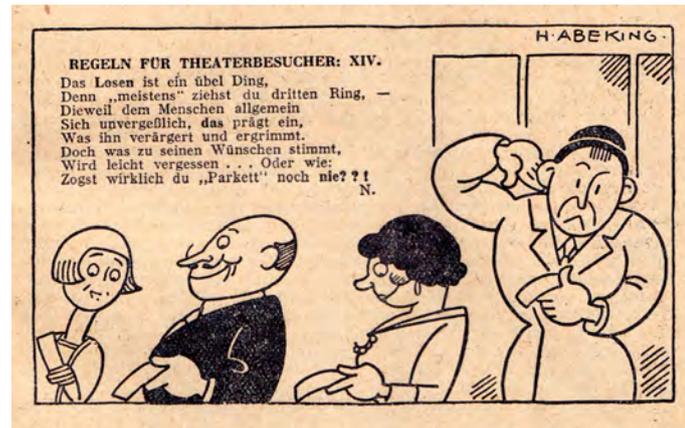
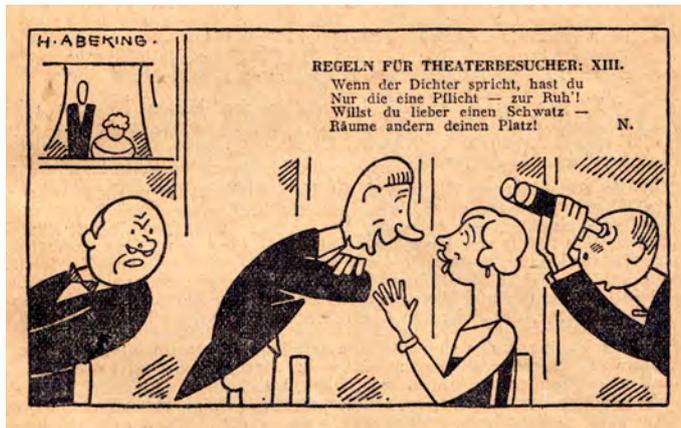
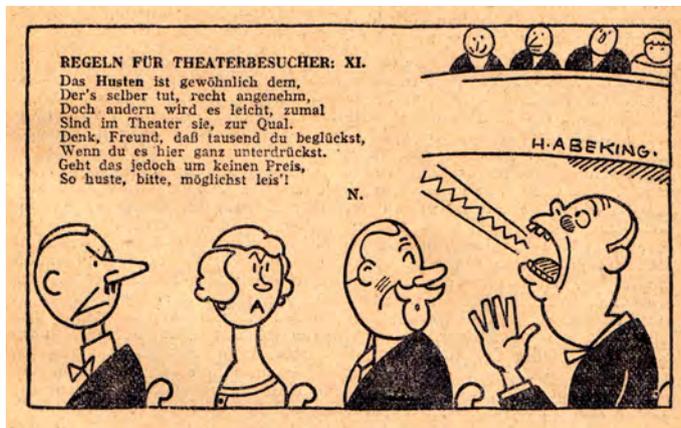
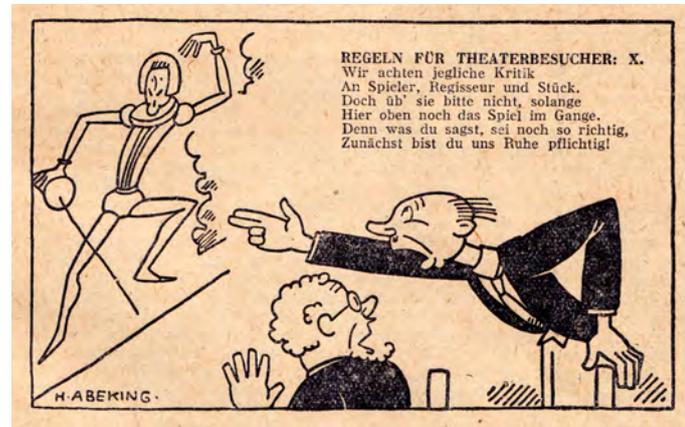
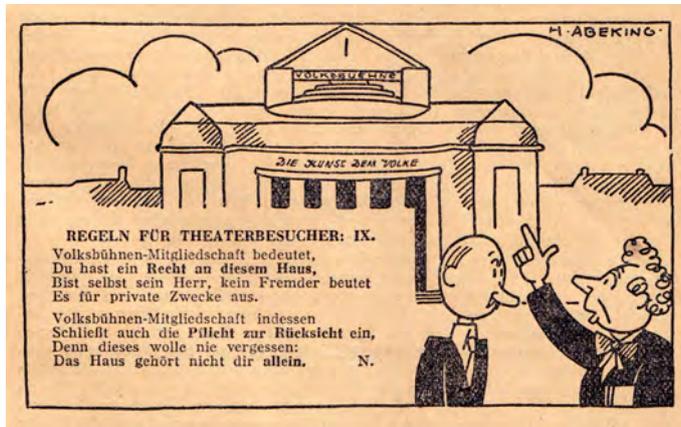


Abb.20-27: Blätter der Volksbühne Berlin 1924/25, 5. Heft, Mai/Juni 1925, S. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15

200 JAHRE THEATER PUTBUS

Eine lange Geschichte kurz erzählt

von Klaus Möbus

Wilhelm Malte I. Fürst zu Putbus (1783-1854) und seine Vorstellung von einer Residenz und einem Badeort stehen am Anfang dieser Geschichte über das Theater in Putbus auf der Insel Rügen. Neben dem Bau von Wohn- und Geschäftshäusern, Hotels und Pensionen schenkte der Fürst auch der kulturellen Unterhaltung und Zerstreung großes Interesse. Eine Theaterspielstätte wurde 1818 in einem Wagenschauer des alten Reitstalles durch Graf Karl Friedrich von Hahn-Neuhaus, einem Studienfreund von Wilhelm Malte I. eingerichtet.

J. C. Krampe war mit Eröffnung der ersten Spielsaison 1818 erster Schauspieldirektor in Putbus. Erste Aufführungen waren „Die Freimaurer“, Lustspiel von August von Kotzebue, und die „Die Gouvernante“, ein Einakter von Theodor Körner. Weitere Aufführungen fanden auch in einer Spielstätte in einem kleinen, hinter dem „Hotel Fürstenhof“ gebauten, Haus statt.

Erstaunlich schnell, schon 1819, begann der Neubau eines festen Theaterbaus am Markt. Der Architekt ist bis heute unbekannt. Bauzeichnungen aus dieser Zeit sind eventuell durch den Schlossbrand 1865 verloren gegangen. Ein Architektenhonorar ist im fürstlichen Hauptbuch nicht verzeichnet. Über Jahrzehnte wurde das Putbuser Theater dem Fürstlichen Baumeister Wilhelm Steinbach zugeordnet. Dieser hat aber erst später Bauwesen studiert und war danach in fürstlichen Diensten.

Am 20 Juli 1820 fand die Eröffnung des Schauspielhauses Putbus statt. Die „Stralsundische Zeitung“ berichtete über das Eröffnungsprogramm: ein Prolog mit Gedanken von Dr. Carl Schöne und das Schauspiel „Das Leben ein Traum oder Das Horoskop“ von Calderón de la Barca.

Bereits 1826 erfolgten ein Umbau des Theaters und die Beseitigung von Baumängeln unter der Leitung von Johann Gottfried Steinmeyer (1780-1851), einem Studienfreund von Karl Friedrich Schinkel. Um die Akustik zu verbessern, wurden die Saaldecke und das Dach verändert. Der Giebel an der Marktseite bekam seine heutige Form mit Uhr und Kythara. Mit dem Dreiecksgiebel erhielt der Portikus sein heutiges Aussehen.

Das Fürstliche Schauspielhaus wurde damals mit 600 Plätzen beschrieben. Im Parkett gab es Sitzbänke bis zum Hauptvorhang und zahlreiche Stehplätze. Wurde ein Orchester benötigt, saß es vor der Bühne. Dazu wurden einige Sitzreihen herausgenommen. Im 1. Rang gab es zierliche Stühle. Der 2. Rang war ausschließlich Stehplätzen vorbehalten. Es wurde nur in den Sommermonaten gespielt. Dazu verpachtete der Fürst das Theater an einen Direktor, der seine Truppe mit seinem Repertoire sowie Kostüme und Dekorationen mitbrachte.

Fürst Wilhelm zu Putbus (1833-1907), ein Enkel des Fürsten Wilhelm Malte I., beabsichtigte 1882, das Theater zur Kirche umbauen zu lassen. Der Kreisbaubeamte wies allerdings nach, dass der Umbau des damaligen Kursalons zur Kirche billiger würde, als ein Umbau des Theaters. So hat die Kreisverwaltung damals das Theater gerettet.

Der Theaterbau bekam 1910 eine vollständig elektrische Beleuchtung. Im selben Jahr wurde zur Hundertjahrfeier der Gründung des Ortes Putbus „Putbus Anno 1810“ - ein Zeitbild in vier Aufzügen von Prof. Dr. V. Loebe gespielt.

Während des Ersten Weltkrieges blieb das Theater geschlossen. 1914 endete auch die Direktion

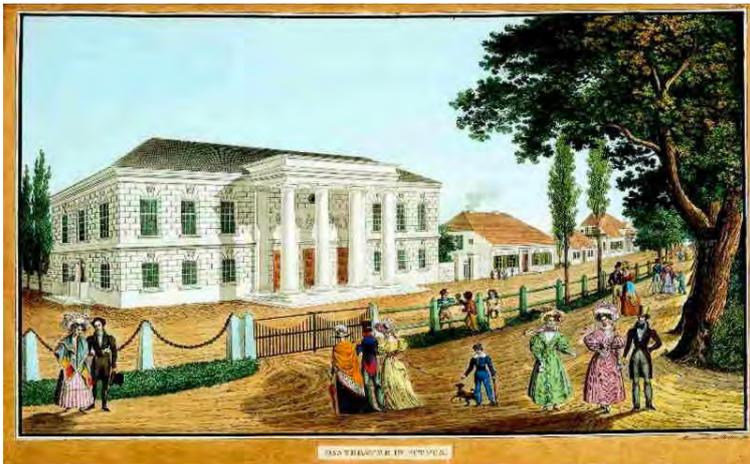


Abb.1 : Friedrich Rosmäslers Das Theater in Putbus 1821
© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

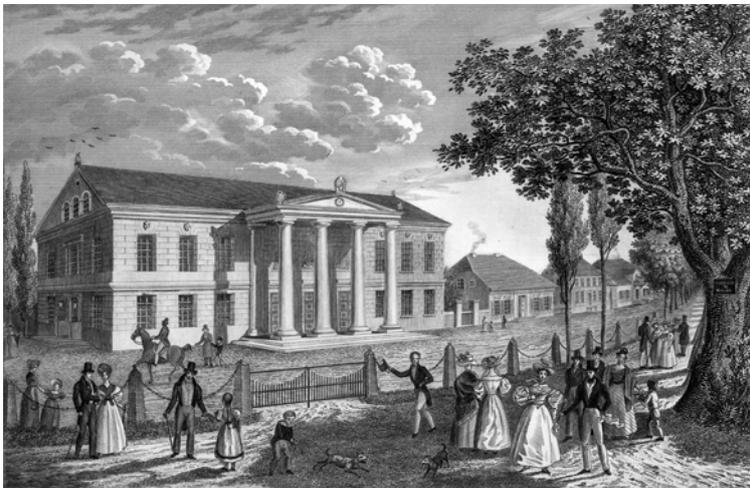


Abb.2 : Stich des Theaters 1826, © Friedrich Rosmäslers Postkarte



Abb.3 : Postkarte 1909 © J. Wieland & Co, Berlin, 1909 abgestempelt

des Hofschauspielers Adalbert Steffter, der das Haus über 15 Jahre leitete, die bisher längste Dienstzeit eines Direktors in der Geschichte des Hauses.

Unter der Leitung von Schauspielhausdirektor Alfred Schlömer von 1920 an wurde das Theater renoviert, und der Theaterzug zwischen Putbus und Bergen fuhr wieder. 1923 wurde ein Fernsprechanschluss mit der Nummer 203 eingerichtet. Die Stadttheater Stralsund und Greifswald bemühten sich um die Übernahme des Sommerspielbetriebes. Die Reichstheaterkammer ordnete 1937 das Theater Putbus dem Stadttheater Greifswald zu. 1939 war das Putbuser Haus wegen Feuchtigkeit und Schimmelbefall kaum noch bespielbar. Bis 1945 erfolgte kein Spielbetrieb, die Räumlichkeiten des Theaters dienten als Lebensmittellager.

Schon im Dezember 1945 wurde der „Künstlergemeinschaft Heyn-Motal“ eine Spielerlaubnis erteilt. Wegen finanzieller Unregelmäßigkeiten übergab man 1946 Kurt Brüssow die vorläufige Spielerlaubnis. Mit einem Querschnitt aus Oper und Operette startete das Theater in die neue Zeit.

1947 wurde eine kollektive Leitung unter Hans Ohloff eingesetzt. Mit der Aufführung der Operette „Das Schwarzwaldmädchel“ von Leon Jessel begann der neue Spielplan. Zeitzeugen berichteten, dass Theatergäste mit Kohlen für die Öfen im Saal und Naturalien „bezahlten“.

Anfang der 50er Jahre wurde in der DDR beschlossen, die vorhandenen Theater wieder in Betrieb zu nehmen. In Orten, deren Theater zerstört waren, nutzte man Ausweichspielstätten, die teilweise heute noch bestehen. Das Putbuser Theater wurde von 1952 bis 1953 im Rahmen der damaligen Möglichkeiten umgebaut. Die Bühne wurde erneuert und erhielt einen Orchestergraben für 30 Musiker. Parkett, 1. und 2. Rang bekamen Klappsessel. Das Theater hatte damals 300 Plätze. Werkstätten wurden nach und nach geschaffen. Es begann die Ära des Intendanten Ernst Saueracker, der das Ensemble aufbaute und das Haus sehr erfolgreich führte. Am 29. 08. 1953 konnte mit Lessings Schauspiel „Minna von Barnhelm“ das Theater Putbus wieder eröffnet werden.

1954 begann mit dem Musiktheater die zweite Sparte ihre Arbeit. Trotz Wohnungsmangel, Materialknappheit und schlechter Transportbedingungen wurde anspruchsvolles Theater gespielt, und die Besucher kamen in Scharen. Betriebe und Schulen schlossen Anrechte ab und organisierten die Fahrten ins Theater. 1956 konnte das Haus Alleestraße 10, der ehemalige Fürstenhof, als Theaterwohnheim übernommen werden. 1958–1960 waren weitere Verbesserungen der technischen Einrichtungen (Einbau eines Rundhorizonts und moderner Beleuchtungsanlagen, Einbau einer Zentralheizung, Ausbau eines Kulissenmagazins) möglich geworden.

In der Spielzeit 1955/56 wurde das Theater Putbus mit dem Conrad-Ekhof-Preis ausgezeichnet. Zum 10. Todestag von Gerhart Hauptmann am 6. Juni 1956 wurde daran erinnert, dass das Theater Putbus in der Sturm- und Drangzeit des Dichters eine besondere Rolle spielte. Hauptmann hat Putbus mehrfach besucht und eine Theateraufführung aus Anlass des fürstlichen Geburtstages beschrieben. Verarbeitet wurde diese Aufführung in seinem Buch „Im Wirbel der Berufung“, das 1936 erschien. Bei seinem zweiten Besuch in Putbus 1893 entstand über diese Zeit sein „Buch der Leidenschaft“.



Abb.4 : Das Orchester 1946 © Theater Putbus Archiv



Abb.5: Das Theater 1964, Postkarte
© Bild und Heimat, Reichenbach Vogtland

Das Fernsehen der DDR übertrug damals regelmäßig Theateraufführungen live. Auch aus Putbus wurden mehrfach Produktionen gesendet. Dadurch wurde das Theater über seinen Einzugsbereich hinaus bekannt. Eine Möglichkeit der elektronischen Aufzeichnung war noch wenig verbreitet. Deshalb gibt es leider keine Mitschnitte im Archiv.

1963 wurden die Theater Greifswald, Stralsund und Putbus zu „vereinigten Theatern“ zusammengelegt. Ernst Saueracker, der sich dagegen gewehrt hatte, wurde abgelöst. Diese Theater-ehe hielt jedoch nicht lange. Bereits 1968 bekam die Stadt Greifswald wieder ein eigenständiges Theater. Das Ensemble aus Putbus wurde in das

200 JAHRE THEATER PUTBUS

Eine lange Geschichte kurz erzählt

von Klaus Möbus



Abb.6: Zuschauerraum 1970er, © Theater Putbus Archiv

Schäden. Es musste grundsätzlich saniert werden.

Der Theaterbetrieb ging im ehemaligen Haus der NVA (Nationale Volksarmee-d. A.) in Prora und später im teilsanierten Marstall weiter. Der Landkreis Rügen und der Kreistag entschieden sich trotz der hohen Kosten für den Erhalt des Theaters als spielfähiges Theater.

Bis 1998 wurden die Fundamente gesichert, das Gebäude nun durch einen Ringanker zusammengehalten, der Dachstuhl gesichert, das Dach neu mit Schiefer gedeckt und eine Klimaanlage eingebaut. Das Haus bekam eine neue Beleuchtungs- und Beschallungsanlage, die Bühne wurde saniert und ein neuer Vorhang sorgte wegen der grauen Farbe für Diskussion. Im Saal wurden eine neue Bestuhlung (244 Plätze) und ein Kronleuchter eingebaut, die Ausmalung des Saales wurde rekonstruiert und im Saalumgang und im oberen Foyer wurden Bemalungen restauriert. In einem neuen Anbau fanden Künstlergarderoben, ein Magazin und Büros Platz.



Abb.7 : Das Theater nach der Rekonstruktion, © Elisabeth Lassen

Interesses ausgebaut. Der Spielplan im Sommer wurde mehrmals geändert, bis eine Variante gefunden wurde, die den Interessen der Urlauber und der Einheimischen entsprach. Im Gegensatz zur üblichen Praxis, jedes Stück nur ein-, oder bei attraktiven Angeboten, zweimal aufzuführen, wurden über die Sommermonate beliebte Stücke wöchentlich wiederholt. Zum Beispiel dienstags eine Komödie, donnerstags klassisches Schauspiel und freitags Operette in kleiner Besetzung mit Klavierbegleitung. Viele Jahre hat das Ensemble „Klassik am Meer“ mit beeindruckenden Inszenierungen gastiert.

2003 wurde „PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas“ als eingetragener Verein in Bad Lauchstädt gegründet. Das Theater Putbus ist Gründungsmitglied und wird durch den Förderverein Theater Putbus e. V. vertreten. PERSPECTIV hat seitdem die Zusammenarbeit der 120 historischen Theater in Europa enorm gefördert. Alle zwei Jahre wurden Konferenzen durchgeführt, die sich mit den Problemen der Häuser und Betreiber beschäftigten. Zwölf Routen der historischen Theater ermöglichen den Interessenten, viele Häuser zu besuchen. Auch eine Wanderausstellung wurde in Zusammenarbeit mit Theatern in Europa erstellt. Innerhalb der Deutschlandroute bildet das Theater Putbus den Übergang zur Nordischen Route mit den Theatern Skandinaviens.

Theater Stralsund eingegliedert, Putbus wurde „Abstecherbühne“ vom Stralsunder Theater und ergänzte den Spielplan durch Gastspiele.

Das Theater Putbus feierte 1971 sein 150-jähriges Bestehen. 1976 wurde es wieder dem Rat des Kreises Rügen unterstellt. In dieser Organisationsform arbeitete es bis zur politischen Wende. Übrigens erstrahlte inzwischen der Innenraum, wie in vielen Theatern üblich, in weiß und rot mit gold.

Trotz einiger Sanierungsmaßnahmen in der 1980er Jahren wurde die Bausubstanz schlechter. Das Dach war undicht, die Fundamente litten unter dem zunehmenden Straßenverkehr. 1992 stürzte während einer Vorstellung ein Teil der Saaldecke ein, der 2. Rang war einsturzgefährdet. Kurzfristig wurden Mittel für die Sanierung des Daches und der Fundamente bereitgestellt. Mit Baubeginn zeigten sich jedoch Schwammbefall und weitere

Am 2. Mai 1998 wurde das Theater feierlich wiedereröffnet, nunmehr als Einrichtung des Landkreises Rügen. Die Verlegung der Theaterferien an den Jahresbeginn ermöglichte einen durchgehenden Betrieb über den Sommer.

Schon zu Beginn der Spielzeit 1998 wurde ein Ticketsystem eingeführt, das es ermöglichte, zahlreiche Vorverkaufsstellen einzurichten, die über das Internet Karten verkaufen konnten. Innerhalb kurzer Zeit stieg der Anteil der im Internet verkauften Karten auf über 10%. Das war damals beachtlich. Dieses System wird jetzt vom gesamten Theater Vorpommern genutzt und ermöglicht den weltweiten Kartenvertrieb.

Trotz enormer finanzieller Schwierigkeiten aufgrund von Kürzungen der Zuschüsse des Landes, die durch den Landkreis nicht aufgefangen werden konnten, konnte das Theater mit über 70% Auslastung viele Besucher erreichen. Die Anrechtsscheine wurden aufgrund des gewachsenen

Da es nach der Sanierung im Keller des Theaters immer wieder zu Wassereintrüben kam, wurde ein weiterer Pumpensumpf installiert, der Grundwasser abpumpt. Der Raum mit dem Wasserspeicher für die Berieselungsanlage und der Speicher selbst wurden saniert.

Im Jahr 2000 erhielt das Inseltheater Putbus rund 230.000 DM aus Landesmitteln. Gemessen am Gesamtetat von 740.000 DM waren das 31,08 %. Aus Eintrittsgeldern wurden 340.000 DM eingenommen, was mit 45,84 % den Spitzenreiter unter den 13 Theatern des Landes ausmachte. Das waren gute Voraussetzungen für die Denkmodelle einer Theater-GmbH, um flexibler wirtschaften zu können.

Das Theater Putbus feierte im Jahr 2003, 50 Jahre nach der Wiedereröffnung 1953, das Jubiläum mit einer Vorstellung von Lessings „Minna von Barnhelm“, einem Gastspiel des Stadttheaters Bremerhaven. 2003 war das finanziell erfolgreichste Jahr seit 1998. Über 32.000 Besucher sahen 181 Veranstaltungen, das entspricht einer Auslastung von 73%.

Nachdem 2004 die Suche nach Gesellschaftern für die Theaterbetriebs-GmbH erfolglos verlief, wollte Landrätin Kerstin Kassner den Betrieb zukünftig über einen Zweckverband absichern. Die Vorpommersche Landesbühne Anklam bot ebenfalls eine Zusammenarbeit an.

Der Theatersommer 2004 brachte mit „Nathan der Weise“, „Caveman“ und der Komödie „Fisch zu viert“ in einer Musicalfassung einen neuen Besucherrekord.

Die Landesregierung drohte mit der Halbierung der Zuschüsse für das Putbuser Theater. Um der Übernahme durch das Anklamer Theater zu entgehen, wurde eine Theaterfusion mit der Theater Vorpommern GmbH mit den Spielorten Greifswald und Stralsund geprüft. Damit wurde dem Druck aus der Landesregierung nachgegeben. Ab Sommer 2005 konnte ein gemeinsamer Spielplan mit dem Theater Vorpommern vorbereitet werden. Ein neues Abonnement mit den Inszenierungen des Theaters Vorpommern erweiterte das Angebot.

2006 wurde der Landkreis Rügen Mitgeschafter der Theater Vorpommern GmbH. Im Theatersommer 2006 wurden „Galileo Galilei“, „Jedermann“, „Caveman“ und „Die schöne Galathée“ angeboten. Mit weit über 100 Vorstellungen von „Caveman“ wurde es das meistgespielte Stück in der langen Geschichte des Theaters Putbus. Der Rekord wurde vorher von der Märchenoper „Hänsel und Gretel“ gehalten.

Mit der X. Rügener Kabarett-Regatta, deren Veranstaltungen nach und nach von mehreren Orten der Insel ausschließlich nach Putbus verlagert wurden, übergab die Begründerin vom Kleinkunst Rügen e.V., Christa Gruhn, das Ruder an den Theaterförderverein. Der Verein wurde damit gemeinsam mit dem Theater Vorpommern verantwortlich für zwei Veranstaltungsreihen, die Putbus-Festspiele und die Kabarett-Regatta.



Abb.8 : Portikus Der Wandfries strahlt wieder wie neu, © Klaus Möbus

Am 12. November 2006 kam der 250.000ste Besucher nach der Wiedereröffnung 1998 ins Theater Putbus.

Die CC-Film aus Berlin drehte 2011 für den mehrfach ausgezeichneten Film „Wunderkinder“ entscheidende Szenen im Theater Putbus. Gudrun Landgrebe, Konstantin Wecker, Kai Wiesinger, Gedeon Burkhard waren auch dabei.

In Vorbereitung auf sein 200jähriges Bestehen erhielt das Theater Putbus 2019 einen neuen Anstrich, Kythara und Wandfries „Die Musen“ wurden saniert, das Theatercafé bekam ein neues Video-Fenster. Das Theaterjubiläum wurde auf den 19. Juli 2020 gelegt, weil 1820 bereits über eine Eröffnung des fürstlichen Schauspielhauses Putbus berichtet wurde, obwohl das Theater noch nicht

fertig gewesen sein konnte. Der Landkreis Vorpommern-Rügen erhält sein Theater in einem guten Zustand und würdigt damit ein bedeutendes Bauwerk des Klassizismus und das älteste und schönste Theater im Land.



Abb.9 : Innenraum heute © Pocha Woditz GbR

Der Autor ist Vorsitzender des Fördervereins Theater Putbus.

www.theater-putbus.de

<https://www.erht.eu/page/en/routes/german.php>

MUSIS ET OTIO

Charles de Wailly's small theatre in Seneffe, Belgium

by Laurent Le Bec

In the last quarter of the 18th century, several important building sites transformed the appearance of the city of Brussels. The old Palace of Charles V in ruins is destroyed. A new neoclassical-style square is created, adjacent to the recent Palace of the Dutch governor Charles of Lorraine and linked to a park. These new walking places, symbols of the government, challenge the structures and monuments of the past, including the former grand théâtre de Bruxelles, inaugurated in 1700 and built in wood on the Italian model. In spite of some masonry work designed to absorb the sagging of the boxes on the upper floors, the building shows inexorable signs of dilapidation. The authorities were considering a new theatre project for Brussels and turned to Charles de Wailly, whose consecration had just crossed the borders with the masterpiece of the new théâtre français in Paris, built in collaboration with Marie-Joseph Peyre and inaugurated in 1781¹.

De Wailly at that time began to work on a modestly sized society theatre in the park of the Château de Seneffe in Belgium, which brought together a number of innovative features in terms of theatre architecture and scenography. The castle's orangery regularly served as a festival hall during the summer season. Count Joseph Depestre, a theatre-lover, organised performances and commissioned

the construction of this small theatre to adorn the park to the south of the castle². The building is arranged in three wings. The central part houses a sloping Italian-style stage extended by a parterre whose back, serving as a vestibule, is bordered by semi-circular bays reminiscent of the hemicycle shape of ancient theatres. They let in natural light from the park. The gauge is estimated at about forty people.

De Wailly adorns the interior of his theatre with Doric columns. The reference to Apollo, the Greek god of theatre is assumed. The interest in France at this time for classical theatre and in particular, Greek theatre and tragedy, is exponential. This small space nestled in nature opens up to the outside world and points the way beyond the traditional closed framework of the Italian-style theatre. The central vaulted gallery seems to be that of an ancient palace or temple. It is bordered on each side by two colonnades in relief and perspective, reminiscent of the work carried out in Italy in 1652 by Borromini for the trompe l'oeil gallery of Palazzo Spada in Rome.

On either side of this central lane, two narrower corridors give the illusion of bordering vast halls. At the end, a double door extended by a peristyle adorned with a small altar bears the motto "Musis et otio"³ and overlooks a garden alley as a vanishing point. Two stone staircases give access to the stage from this terrace overlooking the park. It is possible to imagine a staging that goes beyond the traditional setting of the theatre.



Front of the Theatre



The tripartite stage



The truncated columns with supports for the lightings

Decorated with this minimal and unchanging decor, the stage has no particular machinery, but a division of the space into three parts. Tripartite stages were experimented in France in the 18th

1 Now the Odeon Theatre in Paris.

2 Xavier Duquenne : « Le chateau de Seneffe ». Xavier Duquenne, Bruxelles, 1978.

3 « To muses and leisure. »

century by several theorists and theatre architects, including Claude-Nicolas Ledoux and his theatre in Besançon. Voltaire had indeed imagined the solution of a stage divided into three parts for the representation of his tragic plays. The stage arranged in this way could then offer to the eye three distinct and simultaneous places ⁴. Nicolas Ledoux, assisted by the stagehand Guillaume Dard du Bosco, put this idea into practice by placing frames on oblique and divergent lines. He increased the width of the stage, to ensure the simultaneity of "three stages that can be extended, tightened or moved apart if necessary. » ⁵ The technical and financial management difficulties of maintaining three different sets on a single stage were the reason for its use. The unique but tripartite set of the Seneffe theatre offers a monumental view, accentuated by the staircase proscenium that



The attic



Augustin Pajou's Sculpture



Upstage doors to the peristyle



Perisyle backside is an extension of the stage

extends the stage towards the audience. This difference in height serves as a separation between the stage and the auditorium, while remaining practicable. The columns, truncated at the back, conceal supports for the lighting. The whole ensemble is entirely composed of stucco and cob as the visit to the attic reveals. The technique is very close to that used by Scamozzi for the streets in relief of the Teatro Olimpico of Vicenza, and in the middle of this illusory sobriety, the statues of the sculptor Augustin Pajou, whose busts decorate the outside of the building, give the place a classical look. In the axis of the transverse part of the building, one can still assume an easy layout for the banquets, or a possible space for board games and maybe even a small orchestra. Charles de Wailly subsequently produced a theatre project for the city of Brussels at the request of the Austrian governor Charles de Lorraine, together with a renovation project for the former Italian grand théâtre. Neither of these two versions were produced due to the political events that took place in the Netherlands at the end of the 18th century.



Staircase to the attic and understage

Museum open every day except Mondays from 10 am to 6 pm.
Closed on 24, 25 and 31/12 and 01/01.
The theater is not open to the public. A special request is needed.

Rue Lucien Plasman 7-9
B-7180 Seneffe
BELGIUM

Telephone: +32 (0)64 55 69 13
Fax: +32 (0)64 55 69 35
E-mail: info@chateaudeseneffe.be



The transverse part of the building

The author is production stage manager of Théâtre de la Monnaie, Brussels (all photos by the author)

⁴ Renaud Bret-Vitoz: „Corneille's spectacular stagings in the 18th century: the example of Lekain's repertoire. „ P.U.F. 2004/4 N°225
⁵ Jacques Rittaud-Huttinet: „The vision of a future: Ledoux and its theatres“. University Press of Lyon. 1982.p72

HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS

Ein Streifzug bis in die Gegenwart

von Silvio Gahs

Das Zwickauer Gewandhaus ist eines der ältesten Gebäude Deutschlands in denen Theater gespielt wird. Auch wenn es ursprünglich nicht hierfür geplant war.

Robert Schumann (1810-1856) wurde in Zwickau geboren und besuchte als Schüler im Gewandhaus Theateraufführungen. Er erlebte 1823 die Eröffnung des Hauses als Theater und später wurden seine eigenen Kompositionen hier aufgeführt.

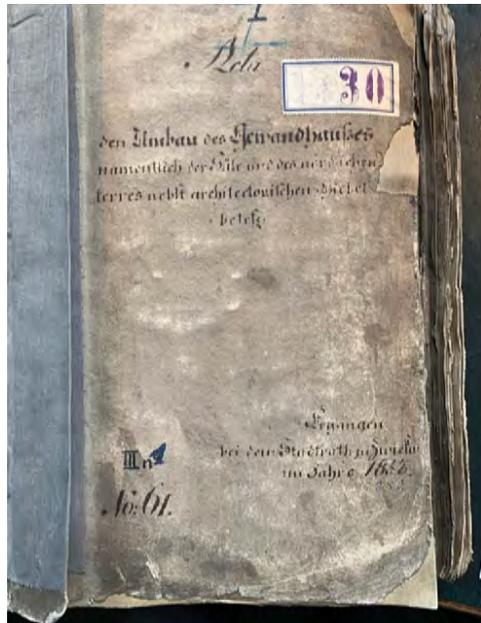
Friederike Caroline Neuber (1697-1760), genannt die Neuberin, die große Prinzipalin des humanistischen deutschen Nationaltheaters, erlebte ebenfalls in ihrer Jugendzeit Aufführungen im Gewandhaus.

Im Rahmen der Sanierung stellten sich zahlreiche Fragen, die die historische Ausstattung des Theaters betreffen. Gab es Kronleuchter mit Kerzen, bevor die Gasbeleuchtung einzog? Was für Bühnentechnik war vorhanden?

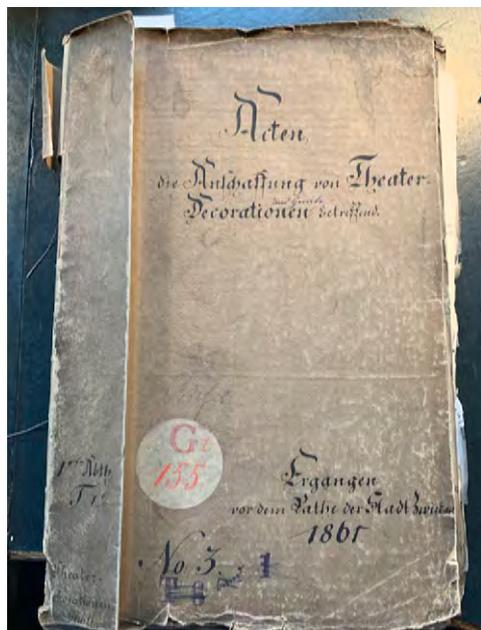
Die Beantwortung dieser Fragen wird auch Aufgabe für zukünftige Recherchen sein.

Zwickau lag an einer der sächsischen Handelsstraßen und erlebte im 16. Jahrhundert eine Blütezeit des Tuchmacherhandwerks. Das Gewandhaus wurde 1522-1525 als repräsentatives Zunfthaus der Tuchmacher an der Stelle eines abgebrochenen älteren Kauf- und Gewandhauses errichtet.

Der fünfgeschossige Renaissancegiebel an der Nordseite des Gebäudes wächst aus einem spätgotischem Unterbau hervor und trägt in den oberen Giebfeldern ein altes Wahrzeichen der Tuchmacher, die Bügelbrille.



Acta 1853, Stadtarchiv Zwickau



Acta 1865, Stadtarchiv Zwickau

Während im Erdgeschoss des Hauses die Fleisch- und Brotbänke untergebracht waren, befand sich im ersten Stock ein großer Saal als Verkaufsraum für die Handwerker zu den Jahrmärkten. Die Tuchschaufen, wo die Viermeister der Tuchmacher-Innung die Qualität der Tuche prüften, fanden hier ebenfalls statt. Gutes Tuch wurde gestempelt, schlechtes Tuch durch Einreißen gekennzeichnet.

Wandernde Komödiantentruppen und Puppenspieler traten bereits vor dem dreißigjährigen Krieg in Zwickau auf. Das Theaterspiel erlebte hier eine regelrechte Blütezeit. Der älteste Nachweis über Theaterspiel im Gewandhaus mit einem „Dockenwerk“ ist uns überliefert vom Juli 1688. Es ist davon auszugehen, dass dieses Puppenspiel ebenfalls im Saal im ersten Stock stattfand.

Dieser Saal wurde 1812 durch Einziehung von Zwischenwänden umgestaltet. Im südlichen Teil entstand ein eleganter Konzertsaal. Im vorderen Teil, zum Markt gelegen, entstand der größere Raum. Dieser wurde 1823 als „Theater auf dem Gewandhause“ fertig gestellt. Zwickau hatte seinerzeit über 5000 Einwohner und das Bedürfnis nach regelmäßigem Theaterspiel wuchs an. Dafür wurde der Theatersaal an wandernde Theatergesellschaften verpachtet. Eine Spielzeit dauerte mehrere Wochen, um die Jahrhundertmitte bereits bis zu 3 Monaten.

Im Eröffnungsjahr 1823 des „Theater auf dem Gewandhause“ wurden im Zwickauer Wochenblatt die Opern „Der Kalif von Bagdad“ und „Der Freischütz“ der Herrmannschen Spieltruppe angezeigt.

Trotz reichhaltiger Spielpläne für die jeweils kurze Verpachtungszeit war der Theaterraum nur ein Provisorium, da eine feste, eingebaute Bühne nicht vorhanden war. Dieser Bühnenbau, aus Böcken und Brettern immer wieder neu errichtet und mit einer Bühnenöffnung von 2,80 m Höhe ausgewiesen, wurde nach beendeter Spielzeit immer wieder abgebrochen.

Für Neubaupläne fehlte in dieser Zeit trotz der gewachsenen Aufgeschlossenheit des Zwickauer Publikums für Schauspiel und Oper das nötige Geld. So entschloss man sich für einen Umbau im Gewandhaus und richtete 1855 in der Längsachse des Hauses ein Theater ein. Am 13. November 1855 eröffnete somit, man könnte sagen, der erste zweckgebundene Theaterraum im Gewandhaus mit der Oper „Die weiße Dame“ von Boieldieu.

Im Zwickauer Stadtarchiv findet sich dazu eine „Acta, den Umbau des Gewandhauses, namentlich der Säle ... ergangen bei dem Stadtrate zu Zwickau im Jahre 1853.“ Diese zu bearbeiten und technisch einzuordnen, wird eine Aufgabe für die Zukunft sein.

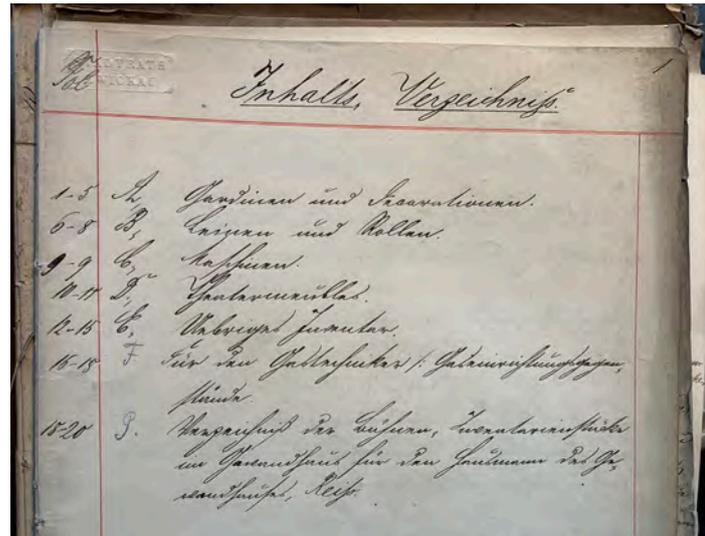
Für die Nutzung des großen Saales wurden weitreichende Entscheidungen zur technischen Ausstattung im Stadtrat getroffen. Die „Acten, die Anschaffung von Theaterdecorationen betreffend ... Ergangen vor dem Rathe der Stadt Zwickau 1865“ geben uns hier einen spannenden Einblick.

Das Inhaltsverzeichnis umfasst hier:

- A Gardinen und Decorationen
- B Leinen und Rollen
- C Maschinen
- D Theatermeubles
- E Übriges Inventar
- F Für den Gastechner, Gaseinrichtungsgegenstände
- P Verzeichnis der Bühnen, Inventariestücke ... für den Hausmann des Gewandhauses

So lesen wir in Liste C für das Verzeichnis der Maschinen:

1. Den zum Umklappen und Verschwinden eingerichteten Souffleurkasten, inwendig doppelt mit Wollstoff ausgeschlagen, mit Einschluß der nöthigen Bodendeckel.
2. Das aus zwei Theilen bestehende, mittels Hebungs- und Führungsrollen leicht bewegliche Stangengerüste.
3. Eine vollständig ausgerüstete kleine Versenkung mit Tritt.
4. Eine vollständig ausgerüstete große Versenkung mit Tunnelbaum und Seil.
5. Ein completer Mondapparat mit Gestell, bestehend aus einem von Eisenblech gefertigten Beleuchtungstrichter mit mattgeschliffenen Glasscheiben, sowie drei dazugehörigen Lampen mit Silberreflectanten und der zum Aufhängen nöthigen Eisen.
6. Ein completer Wellenapparat ... incl. Behang und Bewegungsmechanismus.
7. Eine Windmaschine.



Acta 1865: Inhaltsverzeichnis, Stadtarchiv Zwickau

Das Theatertechnikerherz hüpfte an dieser Stelle vor Freude, haben wir doch jetzt den Nachweis erhalten, dass es diese sogenannte aus heutiger Sicht HISTORISCHE THEATERTECHNIK mit diesen sonderbaren Maschinen tatsächlich auch in Zwickau gegeben hat. Diese Effektgeräte waren allesamt handwerkliche Einzelanfertigungen und bereits damals sehr teuer. Wir erleben hier hautnah feinste technische Theatergeschichte und erlauben uns einen kleinen Exkurs.

Mondapparat

Als Erfinder des Mondapparates gilt der in Prag geborene Techniker Romuald Bozek, der auch für die Rekonstruktion der berühmten astronomischen Rathausuhr in Prag verantwortlich ist.

„Ab der Jahrhundertmitte beschäftigte sich Bozek mit Bühnentechnik und widmete sich diversen Effekten wie der Simulation von Dämmerung und Sonnen- und Mondaufgang. Seine Erfindungen beruhen auf der Verbindung mechanischer Tricks mit elektrischer Beleuchtung. Am Prager Ständetheater leitete er seine „electro-galvanischen und optischen Apparate“ selbst, und zwar „nicht engagirt, sondern aus Gefälligkeit“, wie der deutsche Bühnenalmanach 1858 anmerkt. Auf einen Apparat zur Nachahmung des Sonnenaufgangs folgte ein damals viel bestaunter Mond, der sich nach Belieben erhellen und verfinstern ließ und in einer Aufführung 1853 in „Die lustigen Weiber von Windsor“ seine Premiere hatte. Für eine „Tannhäuser“-Aufführung 1854 konstruierte Bozek einen flimmernden Abendstern (...). Fortgesetzt wurde die Reihe seiner Erfindungen unter anderem durch einen beweglichen Schwan für Wagners „Lohengrin“ 1856 (...). Als sich Bühnen in Österreich, Deutschland und England für seine Apparaturen zu interessieren begannen, unternahm Bozek einige Reisen, auf denen er seine Erfindungen vorstellte (...).“¹

Sein umfangreicher Nachlass befindet sich heute im Technischen Nationalmuseum in Prag. Bozek starb 1899.

Wellen Schloßtheater Drottningholm 1766, delineavit KULL, 1980

Wellenapparat

Hierzu bespannte man Zylinder mit bemaltem Stoff. Die liegenden Zylinder wurden von Bühnenarbeitern gedreht, so dass das Publikum den Eindruck hatte, dass sich die Wellen auf dem Meer bewegen. Zwischen den einzelnen Wellbergen konnte ein Bühnenarbeiter ein Schiff bewegen.



1 Offenthaler, Eva: Vom Wasserwerk zum „Mond-Apparat: der Erfinder Romuald Bozek, Österreichisches Biographisches Lexikon, Biographie des Monats - https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio_Archiv/bio_2014_02.htm

HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS

Ein Streifzug bis in die Gegenwart

von Silvio Gahs

Windmaschine

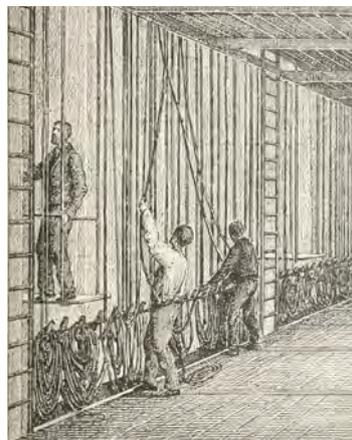
Durch Drehen der großen Trommel entstand ein Windgeräusch. Dieses konnte mit dem Einsatz einer Regenmaschine oder einer Donnermaschine bis hin zum Gewittersturm kombiniert werden.

Das unter Punkt „E An übrigen Inventar“ aufgelistete Material würde man heute den Gewerken Bühnentechnik, Beleuchtung und Requisite zuordnen:

- Drei Laternen, wovon die eine Blechlaterne und die anderen beiden nur blecherne Gestelle haben
- Acht Tische je mit 3 Tischkasten in den vier verschiedenen Garderoben und vier Einlageblätter zur Vergrößerung dieser Tische
- Vier blecherne Kohlengefäße
- Vier Kohlenschaufeln
- Vier Wasserbottiche
- Zwei blecherne Waschbecken
- Sechs blecherne Wasserkrüge
- Zwei blecherne Spucknäpfe
- Vier Feuerpatschen
- Zwei Kisten mit Vorlegeschlössern, eine im Bühnenraum und die andere zwei Treppen hoch, auf der Galerie nach dem Rathhause
- Achtzehn einstellbare Musikpulte und zwar neun doppelte und neun einfache
- Ein Lesepult für den Souffleur
- Sieben Drahtgeflechte über den Gasflammen und zwar zwei unter der Bühne, zwei im Bühnenraum, zwei Treppen hoch und eins auf dem Schnürboden
- Ein Schreibpult beweglich für die Feuerwehr
- Ein dergleichen, feststehend für den Theatermeister
- Dreizehn Orchesterlampen mit Eisen und Vorsteckern



Windmaschine (in Besitz der „initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“)



Schnürboden (aus Laumann, E.M.: La machinerie au théâtre depuis les Grecs jusqu'à nos jours, 1897 S.97 fig19)

Der Begriff Schnürboden hat sich bis heute gehalten. Alle in die Höhe beweglichen Kulissenteile wurden über Schnüre von der Ebene weit oben über der Bühne herauf- und runtergelassen. Auf historischen Bildern ist die Anordnung der Schnürwickel noch gut zu erkennen.

Die Inventarisierung für den Gastechner lässt darauf schließen, dass es im Gewandhaus eine ausgefeilte Gasbeleuchtung gegeben hat.

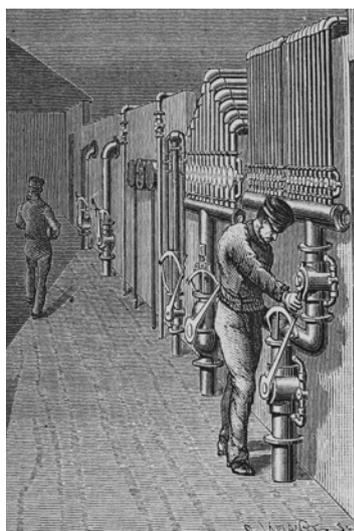
Die von 1879 stammende Auflistung zur Rampenbeleuchtung weist eine rote, weiße und grüne Zylinderbeleuchtung im Bühnenraum aus. Für die Fußrampe stehen 58 Stück Blechhülsen zu Buche. Mehrfach taucht der Begriff Argandbrenner auf. Die im Theater gebräuchliche Beleuchtung mit Öl und Kerzen und deren starke Rußbildung und Geruchstrübung wurde durch eine spezielle Lufteinleitung in die Brennstelle optimiert. Diese Erfindung stammt von Aime Argand von 1783. Ob diese Leuchten in Zwickau zum Einsatz kamen, ist nicht bekannt. Mit Argandbrennern ist hier also eine Gasbeleuchtung gemeint. Bei diesem Argandbrenner wird der Gasverbrauch einer Flamme gegenüber herkömmlichen Schnittbrennern deutlich reduziert, indem das Gas aus kreisförmig angeordneten Löchern ausströmt

und dann im Glaszylinder verbrennt. Die Zylinder können mit gefärbten Glasscheiben und der Gasregulierung verschiedene Lichtstimmungen auf der Bühne erzeugen.

Gaszylinderbeleuchtung (aus Moynet, Georges: La machinerie théâtrale. Trucs et décors 1893 Bildseite 18)

Gasregulatoren (aus Nüitter, Charles: Le nouvel Opera - 1875, S.219 „Jeu d'orgue pour l'éclairage“)

Allerdings brachte die Gasbeleuchtung eine noch höhere Brandgefahr als die Kerzenbeleuchtung mit sich. Eine der schrecklichsten Brandkatastrophen der Theatergeschichte ereignete sich im Ringtheater in Wien 1818. Über 1000 Besucher befanden sich bereits im Zuschauerraum. In der ausbrechenden Panik gelang es nicht allen Zuschauern, das Theater zu verlassen, 384 Men-



schen starben hilflos im Flammeninferno. Bei einem Feuer im Iroquois Theater in Chicago 1903 kamen sogar 602 Menschen zu Tode. Es verging beinahe kein Jahr, in dem es nicht zumindest einen kleineren Brand in einem europäischen Theater gab.²

Nach dem Ringtheaterbrand wurden auch im Gewandhaus die Schutz- und Sicherheitsvorkehrungen für das Publikum verbessert. 1882 wurde das Theater geschlossen und ein feuerfester eiserner Vorhang eingebaut. Gleichzeitig sind weitere bauliche Veränderungen an Bühne, Garderoben und Treppenaufgängen vorgenommen worden. Der Saal wurde renoviert. Der Schriftverkehr des Stadtbaumeisters mit einer Döbelner „Möbelfischerei mit Dampfbetrieb“ lässt auf eine neue Bestuhlung schließen. Im September 1884 konnte das Haus wieder eröffnet werden.



Ringtheaterbrand 8.12.1881 - Zeichnung von A.Kronstein und V.Katzler - Neue Illustrierte Zeitung Nr.12 18.12.1881, S.180

In einem späteren Spielzeitheft (1954/55) ist zu lesen, dass 1871 ein neuer Kronleuchter die ägyptische Finsternis im Zuschauerraum überwand. Dazu wäre in Zukunft weiter zu forschen, insbesondere unter dem Aspekt des Leuchtgaseinsatzes im Zuschauerraum.

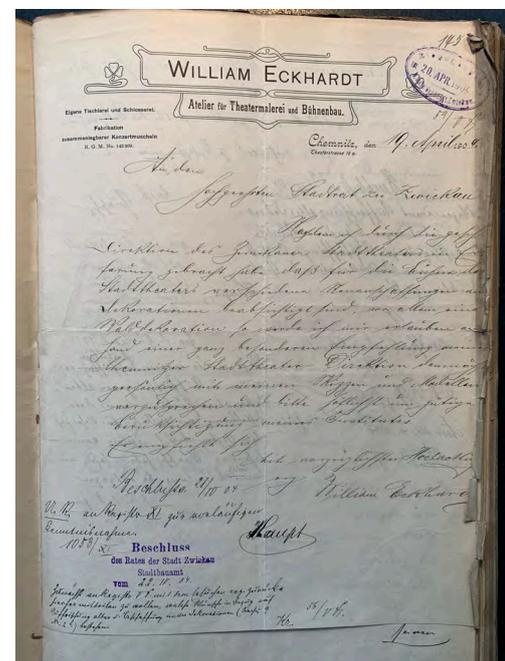
Von Alfred Richter-Anschütz aus Chemnitz ist uns zur technischen Ausstattung zwischen 1899 und 1906 folgendes überliefert:

Das Bühnenhaus hatte keine Heizungsmöglichkeit. „Im Zuschauerraum standen rechts und links von der Bühne, im Stehparkett, zwei große Schüttöfen. Die Beleuchtung der Bühne, des Zuschauerraumes und der Vorräume und Treppen war Gasbeleuchtung. Das Rampen- und Soffittenlicht der Bühne war mit weissen, roten und grünen Glas oder Marienglasscheiben abgedeckt. Damit zauberte der Beleuchter, der natürlich immer nur abends kam und tagsüber irgendeinen anderen Beruf ausübte, seine Beleuchtungskunst vom tiefsten Dämmerlicht über die himbeerfarbene Abendbeleuchtung bis zum strahlend weissen Festganz zum Staunen des Publikums in die Dekorationen hinein. Die technischen Errungenschaften bestanden in den bekannten „Zügen“, an denen die immer wiederkehrenden, gleichen Dekorationen hingen: ein Wald, ein „bürgerliches“ Zimmer, ein „Salon“, ein Saal und – nicht zu vergessen! – die „Féerie“, eine unwirkliche Märchenlandschaft in den kitschigsten Farben. Ferner waren ein bis zwei Versenkungen und einige kleine Wagen, d.h. Podeste auf Rollen, vorhanden. Gewiss war vieles primitiv und recht naiv. Aber die damalige Zeit und vor allem die noch recht kleine Stadt machten nicht allzu große Ansprüche... Besondere Ereignisse waren Aufführungen von Wagners „Meistersinger“ und „Die Walküre“... Dekorativ und technisch war auch vieles leicht komisch... Beim Feuerzauber, der natürlich noch mit echtem und sehr reichlichen Feuer ausgestattet wurde, brannte man ohne sich irgendwelche Sorgen künstlerischer Art zu machen, sogenannte „Fontänen“ an. Nicht nur, dass diese Dinger den feuerumwobenen Felsen sehr zivilisiert gestalteten, knallten sie auch immer abwechselnd recht laut und lustig in die Wagnersche Musik hinein.“³

Angebot Atelier William Eckhardt, 19.April 1904, Stadtarchiv Zwickau

1902 fand eine weitere Renovierung des Saales statt. Die Bühnenöffnung betrug damals 8,45 m in der Breite und 5,50 m in der Höhe. Der Zuschauerraum fasste etwa 1100 Personen. Das waren 500 Sitzplätze und Stehplätze in den Parkettseiten und der Galerie.

Alle Theaterangelegenheiten hinsichtlich Bau und Ausstattung waren Themen für den Rat der Stadt Zwickau mit seinem Stadtbauamt. Der Schriftverkehr mit dem Atelier William Eckhardt für Theatermalerei und Bühnenbau, Fabrikation zusammenlegbarer Konzertmuscheln, aus Chemnitz lässt uns heute noch daran teilhaben. Im April 1904 bietet das Atelier seine Dienste an: „Nachdem durch die Direktion des Zwickauer Stadttheaters in Erfahrung gebracht habe dass für die Bühne des Stadttheaters verschiedene Neuanschaffungen an Dekorationen beabsichtigt sind, vor allem eine Walddekoration so werde ich mir erlauben an Hand einer ganz besonderen Empfehlung meiner Chemnitzer Stadttheater-Direktion demnächst persönlich mit meinen Skizzen und Modellen vorzusprechen und bitte höflichst um gütige Berücksichtigung meines Institutes.“⁴

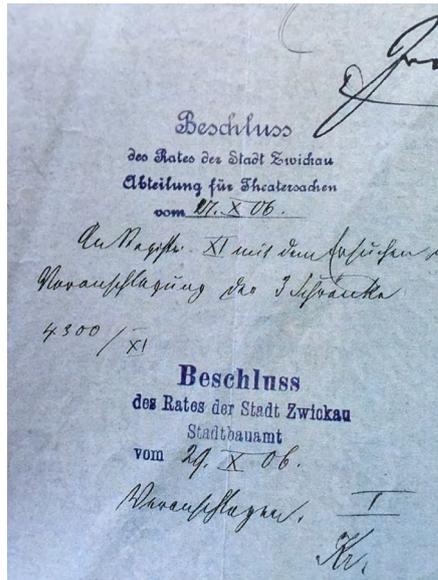


2 siehe hierzu auch: Buck, Elmar: Thalia in Flammen - Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart, Erlensee/Köln, 2000.
 3 lose BlattSammlung in der Zwickauer Ratsschulbibliothek
 4 Reinschrift: Angebot Atelier William Eckhardt, 19.April 1904

HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS

Ein Streifzug bis in die Gegenwart

von Silvio Gahs



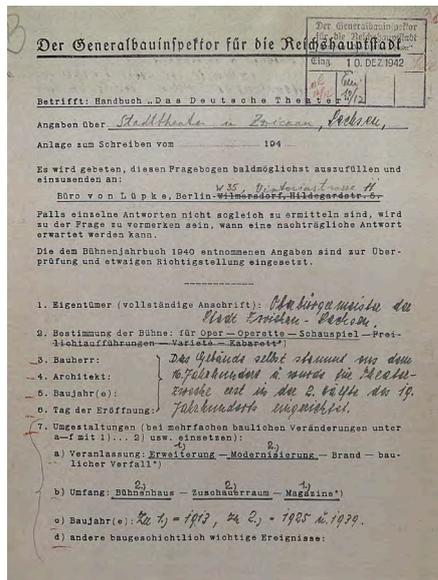
Stempel 1906, Stadtarchiv Zwickau

Für das Jahr 1906 finden wir erstaunlicherweise ein Schriftstück mit einem Stempel „Beschluss des Rates der Stadt Zwickau Abteilung für Theatersachen“.

Die Nachteile und Gefahren der Gasbeleuchtung wurden erst durch die elektrische Bühnenbeleuchtung überwunden. Mit der Preußischen Polizeiverordnung von 1889 wurde zum ersten Mal die Verwendung von Leuchtgas für Beleuchtungszwecke in neuerbauten Theatern verboten, auch bei größeren Umbauten musste eine elektrische Bühnenbeleuchtung eingebaut werden.

Im Gewandhaus erfolgte die Umstellung von Gasbeleuchtung auf elektrisches Licht um die Jahrhundertwende. Dazu gilt es in den nächsten Jahren noch zu recherchieren. Hinweise dazu finden sich richtungweisend in der „Stadtverordneten Kollegium Sitzung 9. Februar 1989“ mit einem Ratsbeschluss Nr. 257/1 zum Thema „Übernahme der vom Direktor des Stadttheaters beschafften elektrischen Bühnenbeleuchtung“.

Über die Bühnentechnik ist aus Vorkriegszeiten leider so gut wie nichts überliefert. Wir wissen, dass das Haus den 2. Weltkrieg fast unbeschadet überstanden hat.



Fragebogen Seite 1/4 von 1942 Theaterbausammlung TUB

Das Speer-Archiv und Zwickau

Ab 1939 wurde im Auftrag des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt Albert Speer an der Herausgabe eines Buches „Das deutsche Theater“ gearbeitet. Dieses Theaterlexikon sollte eine detaillierte architektonische und bühnentechnische Beschreibung sämtlicher Theaterbauten des damaligen Großdeutschen Reiches enthalten. Mitglied der Expertengruppe war der führende Bühnentechniker Prof. Friedrich Kranich. Zwischen 1939 und 1943 wurden im Berliner Büro trotz widriger Kriegsumstände etwa 500 Theater mit Hilfe von Fragebögen kontaktiert. 1943 entschied Albert Speer, der zu diesem Zeitpunkt Rüstungsminister war, die Herausgabe des Buches auf den Nachkriegszeitraum zu verschieben. Lange galt das sogenannte Speer-Archiv als verschollen, jedoch gelangte es über das Theaterwissenschaftliche Institut, dessen Leiter Friedrich Kranich war, an die Universitätsbibliothek der TU Berlin und ist heute Bestand der Theaterbausammlung. Nur durch ein Forschungsprojekt wurde die digitale Aufbereitung der Planmappen zu 319 Theaterbauten möglich. Eine Planmappe beinhaltete Material zum Theater Zwickau. Unter anderem auch den ausgefüllten Fragebogen von 1942. Zur Bühnentechnik wird auf eine alte Art der Zerlegung der Bilder und eine handbetriebene Versenkung verwiesen. Es gab einen festen fahrbaren Bühnenhimmel, aufziehbar zum seitlichen Hochziehen. Der Reglerstand der Beleuchtung war links angeordnet. Für die sogenannten Himmelsleuchten wird von einem Gestell mit 8 Lampen und 4 Oberlichtern gesprochen. Leider gibt es dazu weder Zeichnungs- noch Bildmaterial.

Damit entsteht nun für uns zum Thema Baugeschichte und insbesondere zum Thema Nutzung des Gewandhauses als Spielstätte ein überaus interessanter großer Fragenkatalog, der die Bereiche von der Theatermechanik über die Beleuchtungsformen bis hin zu Ausgestaltungen des Saales umfasst.



Zuschauerraum 1942 Theaterbausammlung TUB



Zuschauerraum bis 1947 Theaterarchiv Zwickau



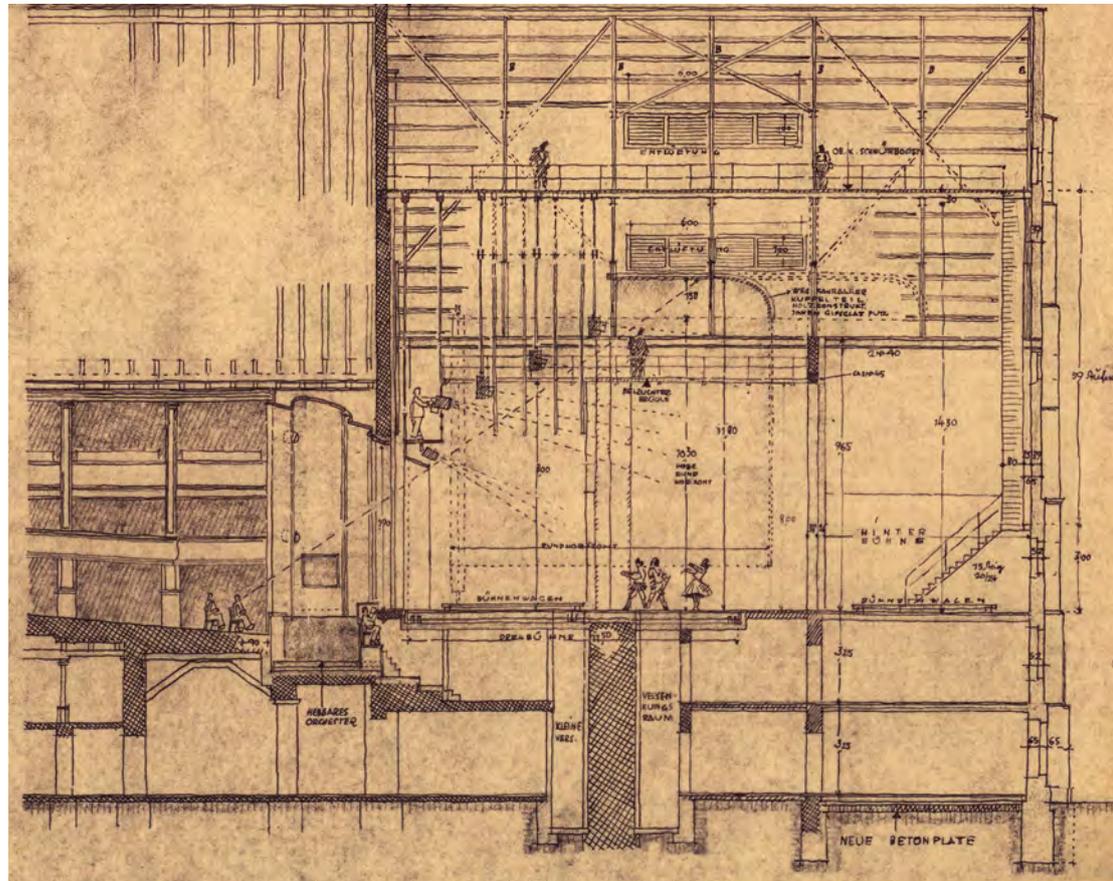
Zuschauerraum ab 1947 Theaterarchiv Zwickau

Am 19. Juli 1945 wurde das Theater durch die Genossenschaft freier Bühnenschaffender wieder eröffnet. Mit dem Umbau des Zuschauerraumes in der Spielzeit 1946/47, der Errichtung eines neuen Malsaales in der Spielzeit 1948/49 und der Anschaffung von Kostümen und Dekorationen wurde mit der Übernahme des Theaters in städtische Regie am 1. Januar 1950 ein Sachwert von 211.000 Mark übergeben.

Beim Umbau des kastenförmigen Zuschauerraumes wurde 1947 eine geschwungene Linienführung für die beiden neuen Ränge gewählt.

Aus Unterlagen im Zwickauer Bauaktenarchiv ist ersichtlich, dass bereits 1949 Planungen für den Umbau des Bühnenhauses stattfanden. So waren eine Drehbühne mit mehreren Versenkungen sowie ein großer Bühnenwagen geplant. Der Bühnenhimmel beherbergte einen hölzernen wegfahrbaren Kuppelteil und die Bühnenumrandung sollte als klassischer Wickelhorizont ausgebildet sein.

Zum großen Umbau im Stadttheater Zwickau das Bühnenhaus und die Bühnentechnik betreffend zitiere ich hier aus dem Spielzeitheft 1954/55 nach einem Artikel in der Wochenpost:



Planung 1949-1952
Theaterarchiv Zwickau

„Jetzt aber reichte die Bühne des Gewandhauses nicht mehr aus, um ein modernes, in das Volk hineinwirkendes Theater darauf zu spielen. Im April des Jahres 1953 wurde deshalb ein kühner Bau-Entschluß gefasst, der die Bühnenverhältnisse im Zwickauer Stadttheater entscheidend verbessern sollte, ohne den architektonischen Bestand des spätgotischen Gebäudes zu verändern. Der Südgiebel mit dem Bühnenteil wurde bis auf die Fundamente abgebrochen und etwa 10 m länger wieder aufgebaut. Dieser Umbau schuf nicht nur Platz für eine 12 Meter breite und 19 Meter tiefe Bühne mit Drehscheibe und Versenkung, sondern auch ausreichende Garderoben und sanitäre Anlagen für die Bühnenkünstler. An dem 700 Personen fassenden Zuschauerraum änderte sich kaum etwas... Dann wurden alle Anstrengungen auf die Fertigstellung des Bühnenhauses gerichtet. Die Bauleute arbeiteten in zwei, sogar in drei Schichten an der rechtzeitigen Fertigstellung.“

Am 25. Dezember 1953 hob sich der Vorhang zur Wiedereröffnung und Weihe des neuen Bühnenhauses. Für die Oper mit Verdis „Aida“, für das Schauspiel mit Goethes „Egmont“. Das Sächsische Tageblatt schreibt von „der Tieferlegung des Orchesterraumes, der sich sehr günstig auswirkt... wie auch die Akustik von der Bühne her eine Verbesserung erfahren hat.“⁵

Ein halbes Jahr später, im Juli 1954, überflutete ein Hochwasser die ganze Innenstadt, im Gewandhaus stand das Wasser 2,50 m hoch. „der gesamte Kulissenbestand war unbrauchbar geworden, etwa 5000 Kostüme lagen im Wasser und Schlamm. Bühnenmöbel, der Perückenfundus, Flügel, Klaviere, alle Noten und vieles mehr war vernichtet. Lichtstationen und Motoren – auch für die gerade neu eingebaute Drehbühne – mussten repariert werden.“⁶



Hochwasser 1954
Theaterarchiv Zwickau

5 Sächsisches Tageblatt vom 18. Januar 1954

6 Wolfram Günther, Leiter des „Freundeskreis Theater“ über den Schaden von fast einer halben Million Mark in der Festschrift zur Wiedereröffnung in der Spielzeit 1975/75

HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS

Ein Streifzug bis in die Gegenwart

von Silvio Gahs



Zuschauerraum 1956

Nach Überwindung der Hochwasserschäden wurden ein neuer Rundhorizont eingebaut und Projektionsapparate aufgestellt. Die Projektionsgeräte im Portalturm konnten auf den Rundhorizont großformatige Bilder in schneller Abfolge projizieren, so dass die Bühnenbildgestaltung hier mit moderner Technik um ein wesentliches Merkmal bereichert wurde.

Im Sommer 1956 erfolgte ein Umbau des Zuschauerraumes. Das knarrende Holzgestühl wurde gegen moderne Klappstühle mit Polsterbezug ersetzt. Erstmals seit Jahrzehnten erhielt der festliche Saal einen Kronleuchter. Wir lesen dazu von einer geschmackvollen Saalbeleuchtung mit einem kronleuchterartigen Lichtzentrum.

1967 erfolgte der Anbau des Funktionsgebäudes. Während das Ballett bereits mit der Gewandhausweiterung 1953 einen eigenen Ballettsaal bekommen hat, konnten nun im seitlichen Anbau eine große Probebühne, ein Orchesterproberaum und Garderoben für Künstler und technisch Beschäftigte angeordnet werden. Außerdem bekam mit der Seitenbühne nun auch die Theaterdekoration einen Lagerplatz in Bühnennähe. Am Funktionsgebäude angeordnet war ein Flachbau für Tischlerei und Schlosserei.

Weitere bauliche und technische Veränderungen folgten. Dazu gehören der Neubau des Puppentheaters, die Inbetriebnahme eines Kellertheaters in der Alten Mühle, größere Rekonstruktionen im Gewandhaus in den Siebzigern und den Neunzigern, der Einzug des Malsaales in ein Maschinengebäude der Energieversorgung und und und ...

Die jetzige Sanierung des Gewandhauses wird in diesem Jahr abgeschlossen werden. Aufgrund des Wechsels des Architekten und Akustikers ergab sich eine Umplanung in der Gestaltung des Zuschauerraumes. Historische Gestaltungselemente, wie Fensternischen im Saal oder Balkenelemente in den Foyers werden zukünftig sichtbar sein. Wo irgend möglich, wird durch Fenster und Türen Tageslicht in das Gebäude fluten, unnütze Trockenbauverkleidungen gehören der Vergangenheit an.

Wenn der gute Theatergeist uns gewogen ist, bestehen gute Aussichten für einen Neubau der Funktionsräume mit Probenhaus und Werkstattkomplex in den Folgejahren.

Der Autor ist Technischer Direktor des Theater Plauen-Zwickau und Ingenieur für Theater- und Veranstaltungstechnik, Er machte seine ersten Theaterschritte in den Beleuchtungsabteilungen am Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt und an der Semperoper Dresden. Seit dem Studium arbeitete er an verschiedenen Theatern von Salzburg bis Rostock. Er ist Gründungsmitglied der AG „Historische Theatertechnik“ in der DTHG.

In den Ausgaben #007-#009 von DIE VIERTE WAND hat er kontinuierlich über den Stand der Sanierungsarbeiten berichtet, die nun ihr Ende finden.

Herzlichen Dank an Herrn Dr. Warkotsch, Zwickau, für die Reinschriften der Akten aus dem Stadtarchiv.



Ein Blick auf die Drehbühne



HISTORISCHE THEATERTECHNIK IM GEWANDHAUS

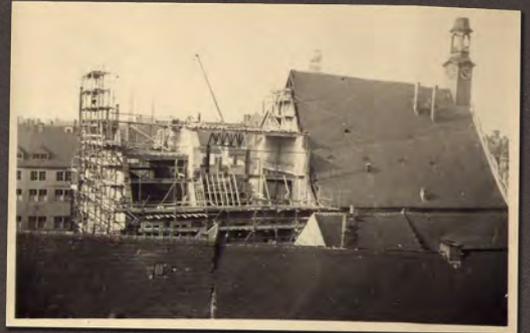
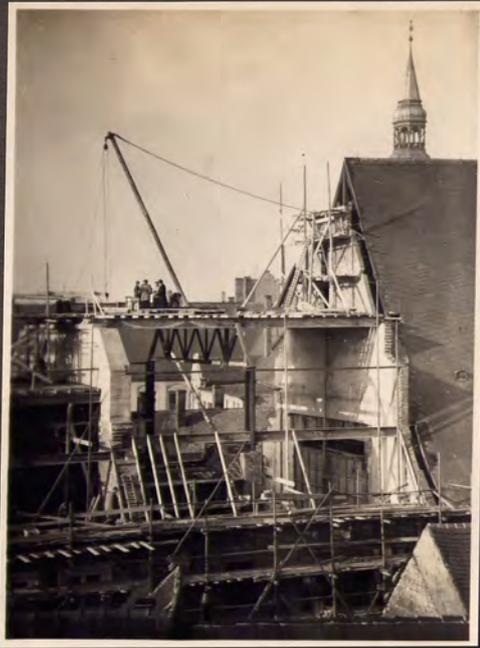
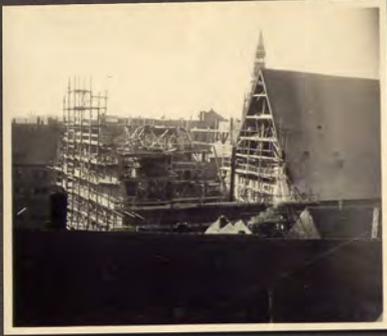
Ein Streifzug bis in die Gegenwart

von Silvio Gahs

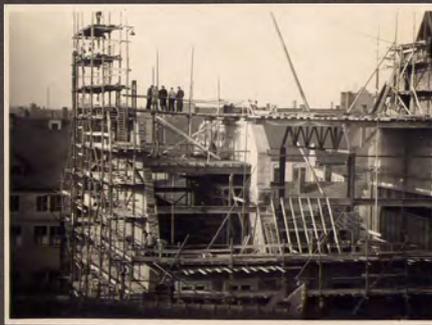


Das Bühnenhaus
wird erweitert

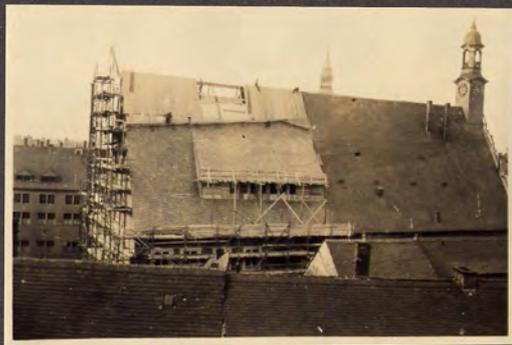




Die Bauarbeiten schreiten voran:
Von Ende Septbr. 53
bis 11. Novbr. 53



Nun wird auf dem Anbau
das Dach errichtet



BLITZ UND DONNER IM BAROCK

... von historischen Krachmachern und barocken Opernhäusern

von Klaus-Dieter Reus

Sturmwolken ziehen auf, der Himmel verdüstert sich. Donner grollt und grelle Blitze zucken. Windböen heulen, Regenschauer prasseln herab. Schiffe kämpfen mit sturmgepeitschten Wellen und versinken im Meer. Flackernde Feuer vernichten Paläste oder lodern aus dem Höllenrachen. Engel und Drachen kämpfen am Himmel, während die Hölle Teufel ausspeit. Erdbeben erschüttern Städte, Vulkane spucken Feuer.

Die Barockoper war ein sinnliches Theater. Nach Altmeister Alewyn vielleicht das sinnlichste aller Zeiten. Ein multimediales Spektakel, das alle Sinne anspricht: Ein Fest für die Augen und Ohren. Durch Verbrennen von Ingredienzen wurde bei einigen Aufführungen sogar der Geruchssinn gereizt.

Lautmalend schufen die Komponisten des Barock Sturmmusiken. „Mit donnernden Bösen, Orgelpunkten, Trommelwirbeln und Tremoli“ tobte der Sturm. „Rasant auf- und absteigende Zwei- und drei- bis vierstimmige Ketten imitierten das Rollen der Wellen. Instrumentale Parts wechselten mit solistischen Passagen der Schiffbrüchigen, Nah- und Fernchören“. Marin Marais, der Gambist Ludwigs XIV, erfand 1706 mit der Oper „Alcione“ ein Vokabular der musikalischen Sturmdarstellung, das fortan fester Bestandteil der Opernliteratur wurde (Sarah Kesting). Sturmszenen in Verbindung mit der Beschreibung innerer Seelenzustände wirkten über die Zeit des Barock hinaus. Lautmalende Musikschöpfungen schlugen einen Bogen z.B. von Glucks „Iphigénie en Tauride“ über Mozarts „Idomeneo“ und Carl Maria von Webers „Freischütz“ bis zu Verdis „Rigoletto“ und „Otello“ oder Wagners „Der fliegende Holländer“. Zahlreiche Beispiele für Sturmmusiken finden sich auch in der symphonischen Musik, wie z.B. das Gewitter in Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ oder der Meeressturm in seinem Konzert „Tempesta di Mare“, in Haydns Kantate „Der Sturm“ oder Beethovens Gewitter in der 6. Symphonie.



Effektmaschinen wie Wind-, Donner, Regen- und Blitzmaschinen brachten in der Zeit des Barock die Naturgewalten sichtbar und hörbar auf die Bühne. Mit großem technischen Aufwand unterhielten die Fürsten ihre Gäste. Alle Elemente wurden aufgeboten: Mit phantasievollen Maschinen konnten Meereswellen auf die Bühne gebracht und Schiffsuntergänge inszeniert werden, überdimensionale Blasebälge ermöglichten Feuerstürme und Vulkanausbrüche. Spektakuläre Wolkenmaschinerien verdunkelten geheimnisvoll oder drohend den Himmel.

Die Ausstellung (bis 27. Februar 2021) in der Klaviermanufaktur Steingraeber & Söhne, Bayreuth, stellt die Theater in Europa vor, an denen sich die aufregende Technik aus der Zeit des Barock noch original erhalten hat und teilweise sogar noch bespielt wird. Interaktive Modelle lassen die Technik erlebbar werden, mit der die Naturgewalten auf die Bühne gebracht wurden. Gerade der Donner hat immer wieder die Phantasien beflügelt, und es gab vielfältige Methoden, ihn auf der Bühne zu demonstrieren. Die Ausstellung lüftet die Geheimnisse des barocken Maschinenzaubers. Barockoper war nicht langweilig, im Gegenteil. Es gibt höchstens langweilige Inszenierungen.

Am 5. Juni um 19.30 Uhr wurden im Markgräflichen Opernhaus im Rahmen der Musica Bayreuth 2021 „Sturmmusiken“ vom Originalklang-Ensemble/Barockorchester l'arte del mondo unter der Leitung des Barock-Spezialisten Werner Ehrhardt aufgeführt. Effektiv unterstützt wurde die Lautmalerei der Musik durch Nachbauten historischer Wind-, Regen- und Donnermaschinen auf der Bühne des Markgräflichen Opernhauses. Zur Aufführung kamen Werke von Rameau, Marais, Rebel und Telemann.

THUNDER AND LIGHTNING IN THE BAROQUE PERIOD

... of historical noise Machines and baroque Opera Houses

by Klaus-Dieter Reus

Der Autor ist Studiendirektor i.R. und hat während seiner aktiven Zeit über 16 Jahre lang das Projekt „Faszination der Bühne“ am Gymnasium Christian-Ernestinum in Bayreuth geleitet.
www.steingraeber.de/blitz-und-donner

Black storm clouds darken the sky filled with the roar of thunder and lit by glaring flashes of lightning. Gusts of wind howl and rain showers drum. Ships fight their way through tempest-tossed waters and sink to the bottom of the sea. Blazing fires devour palaces or spew from the abyss of hell. Angels and dragons fight in the sky while hell hurls out packs of devils. Cities are shaken by earthquakes, volcanoes disgorging fire.

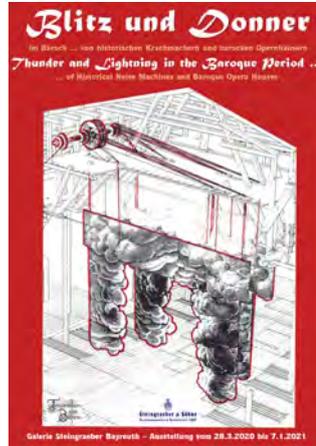
The opera of the Baroque period was a sensuous theatre experience. According to the master of the theatre Alewyn it was perhaps the most sensual of all time. It was a multi-media spectacle which addressed all the senses: a feast for the eye and the ear. Even the sense of smell was occasionally stimulated by scented fumes of burning substances.

Composers of Baroque music created storm music which was meant to achieve an onomatopoeic effect. The storm raged with "thunderous basses, organ points, drum-rolls and tremolo". "Meteoric chains of thirty-second notes imitated the rolling of the waves. Instrumental parts alternated with solo passages of the shipwrecked and choirs near and far". In 1706 Marin Marais, the violist da gamba of Louis XIV, created a special vocabulary for his opera "Alcione" in order to musically represent storms, which became an integral part of opera language (Sarah Kesting). Stormy scenes together with the representation of mental states influenced composers long after the Baroque period. Onomatopoeic musical compositions are equally shared by e.g. "Iphigénie en Tauride" by Gluck, Mozart's "Idomeneo", "Freischütz" by Carl Maria von Weber, "Rigoletto" by Verdi, "Otello" and "Fliegender Holländer" by Richard Wagner. Numerous examples of storm music can be found in symphonic music as, for example, the thunder and lightning in "The Four Seasons" by Vivaldi or the stormy sea in his concert "Tempesti di Mare" as well as the cantata "The Storm" by Haydn and the thunder and lightning in Beethoven's 6th symphony. With the help of machines which were used to produce the sounds of wind, thunder, lightning and rain the powers of nature became manifest on the Baroque stage. Lords and princes loved to entertain their guests with unlimited extravagance: the elements conquered the stage when fantastic machines created stormy waters sinking ships, when huge bellows kindled the flames of firestorms and caused volcanic eruptions, when spectacular devices blackened the sky in a mysterious and menacing way.

The exhibition (until february 27th 2021) will take place at the Piano Manufactory Steingraeber & Söhne in Bayreuth. It highlights the theatres in Europe which have preserved the exciting technology of the Baroque period in its original state and which may even use it today. Interactive model artefacts allow visitors to experience the old technologies which have evoked the powers of nature on stage. It has been thunder, in particular, that has inspired the imagination of the audience and hence the manifold ways of creating it artificially. The secrets of Baroque mechanical mysteries will be unveiled and the exhibition will prove that the opera of the Baroque period was anything but dull and boring. Only some productions might have been uninspiring.

On 5 June at 7.30 p.m. happened a performance of storm music by the "Originalklang-Ensemble/Barockorchester l'arte del mondo" conducted by Werner Ehrhardt, a noted specialist on Baroque music, in the Margravian Opera House in Bayreuth on the occasion of the Musica Bayreuth 2021 festival (moved because of the Corona Pandemic). The Margravian Opera House will be the venue of a spectacular and most impressive display of replicas of Baroque sound machinery providing the background sounds for works by Rameau, Marais, Rebel and Telemann.

The author is a retired headmaster and, during his active time, headed the project „Magic of the Stage“ at the Christian-Ernestinum grammar school in Bayreuth for over 16 years.



3 photos: Andreas Kaul



photo: Klaus-Dieter Reus

PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen

In der Welt des Theaters spielten und spielen Abbildungen von Gegenständen und Naturerscheinungen eine große Rolle. Wolken, Regen, Schnee, Wasser sowie komplette Bühnenbilder wurden und werden einbezogen in die Handlungen auf der Bühne.

Wann und mit welchen Mitteln begann dieser Prozess?

Die folgenden Betrachtungen sind der Versuch, einiges zu erklären. Dieser Beitrag soll und kann nicht alles leisten, dazu stehen oft nur wenige Vorlagen in Sammlungen und Büchern zur Verfügung. Aber es sollen Anregungen sein, sich mit diesen Themen näher auseinanderzusetzen.

Wie das Theater selbst, reichen die ersten Entwicklungen und Erkenntnisse zur Projektion und Geräten weit in der Geschichte zurück. Berichte über Aristoteles (384 bis 322 v. Chr.) Archimedes (287 bis 212 v. Chr.), Alhazen (um 965 bis um 1040 n. Chr.), Athanasius Kircher (1602 bis 1680), Giovanni (Johannes) de Fontana (um 1395 bis um 1455) und Leonardo da Vinci (1452 bis 1519) um nur einige zu nennen, zeugen von Entwicklungen und Erkenntnissen zu Optik und Licht und die unterschiedlichsten Nutzung in der Gesellschaft, sei es in Kirchen, auf Märkten, bei Vorträgen im wissenschaftlichen Bereich oder im Theater. Diese Personen sind hier nur eine Auswahl im Bezug auf das Thema dieser Betrachtungen. Sie zählen wie viele andere zu den „Universalgenies“ mit ihrer Ausbildung sowie ihrer Tätigkeit und Forschung in Technik, Malerei, Medizin und vielen anderen Bereichen.

Als erstes Gerät dieser Betrachtungen steht die „**Camera obscura**“ im Blickpunkt.

Das Prinzip erkannte bereits **Aristoteles** in seiner apokryphen Schrift „*Problemata physica*“. Von ihm wurde zum ersten Mal die Erzeugung eines auf dem Kopf stehenden Bildes beschrieben, wenn das Licht durch ein kleines Loch in einen dunklen Raum fällt und dabei eine „Projektion“ der jeweiligen Umgebung entsteht.

Er befasste sich mit den damals bekannten Wissenschaften und beschrieb in seiner Sammlung viele Fragen aus verschiedenen Wissensgebieten.

Wörtlich heißt es an einer Stelle: *„Warum wird jemand, der durch das Laubwerk einer Platane oder durch die verschränkten Finger zur Zeit einer Sonnenfinsternis zur Sonne blickt, den Sonnenglanz in der Form des nicht vollständigen Mondes wahrnehmen? Deswegen, weil das durch ein eckiges Loch durchfallende Licht nicht eckig ist, sondern das Licht rund aussehend und umgekehrt aus der Öffnung hervorgeht. Weil es sich um einen geraden Doppelkegel handelt, den das Licht von der Sonne zum Loch und wieder vom Loch zur Erde bildet, so wird auch bei unvollständiger Form der Sonne das Licht wieder die Figur abbilden, die die Sonne zeigt. Da nun der Sonnenkreis nicht vollständig ist, werden auch die Strahlen entsprechend hervorkommen. Bei kleinen Löchern ist die Erscheinung deutlicher als bei größeren.“¹*

Er hinterfragt seine Entdeckung, ohne eine zufriedenstellende Erklärung zu finden.

Archimedes entwickelte mechanische Planetarien und gab wertvolle Hinweise über die Optik, diese wurden später von Alhazen bei seinen Forschungen angewendet. Lange als nicht bewiesen galt *„Archimedes' Inbrandsetzen der römischen Flotte vor Syrakus durch gebündeltes Sonnenlicht“*. Diese Beschreibung wurde bis in die Gegenwart oft angezweifelt. Es gibt aber einen Bericht von Ioannis Sakkas, einem Ingenieur für Solartechnik und Archimedesforscher. Dieser beschreibt sehr genau den Versuch mit Archimedes-Spiegeln, die 1974 nachgebaut wurden.

Der Versuch fand auf einer Marinebasis bei Athen statt und erbrachte den Beweis der Richtigkeit des Berichts von Archimedes.²



Abb.1: Goethes tragbare Camera obscura, Goethe-Nationalmuseum, Weimar https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Goethes_tragbare_Camera_obscura@Weimar_Schiller-Haus.JPG

Abb.2: Diese Bauform der Camera obscura wurde im 18. Jahrhundert als Skizzierinstrument genutzt. Mit einem Blatt Papier auf der Glasscheibe konnte das betrachtete Objekt direkt kopiert werden. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Camera_obscura_2.jpg

- 1 Aristoteles: Die „*Problemata Physica*“ stellen ein Konglomerat von nacharistotelischen Schriften dar, deren Hauptteil im Wesentlichen im 3. Jahrhundert v. Chr. von Angehörigen des Peripatos im Anschluss an echte aristotelische Aufzeichnungen zum Gebrauch in der Schule selbst zusammengestellt wurden. Die in 36 Bücher eingeteilte Sammlung ist von besonderem Interesse, weil das hier behandelte Material aus den verschiedensten Bereichen – Medizin, Zoologie, Botanik, Musik – einzig in dieser Quelle überliefert worden ist und Aufschluss über die Geschichte dieser Wissenschaften gibt.
- 2 aus: <https://www.zeit.de/1973/49/heureka>



Abb. 3: Giulio Parigi: Die Inbrandsetzung der römischen Flotte durch Archimedes, Uffizien Florenz, 1600

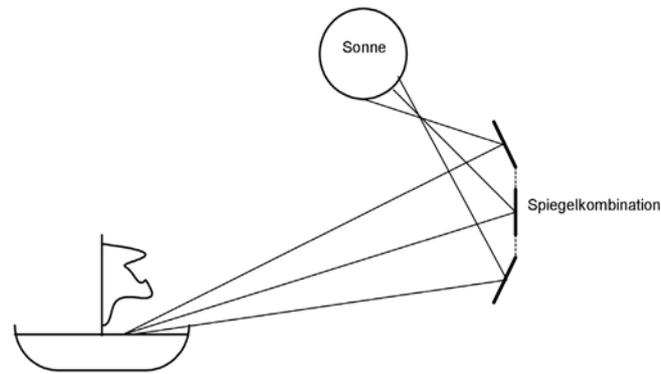


Abb. 4: Schema zu Archimedes' „Solarkanone“

Alhazen Alhazen (um 965 bis um 1040 n. Chr.), auch Alhacen oder Avenetan war ein Mathematiker, Optiker, Astronom und Meteorologe in der Blütezeit des Islam

Er wurde als „erster echter Wissenschaftler der Welt“ bezeichnet. Sein Werk „Schatz der Optik“ wird als eines der wichtigsten Werke in der Geschichte der Physik bezeichnet. Er beschrieb Experimente zur Beschaffenheit von Licht, unter anderem zur Reflektion an Spiegeln, zur Lichtbrechung und zur Aufteilung in Spektralfarben und baute die vermutlich erste Camera Obscura.

Besondere wissenschaftliche Beiträge brachte er auf dem Gebiet der Optik und der experimentellen Methodik. Für seine Experimente auf diesem Gebiet gab man ihm den Beinamen „Vater der Optik“. Er gilt als Erfinder der Lupe und damit der Mikroskopie.

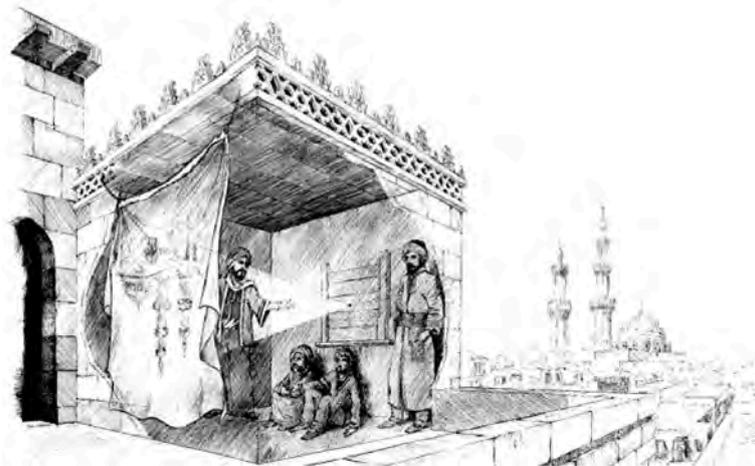


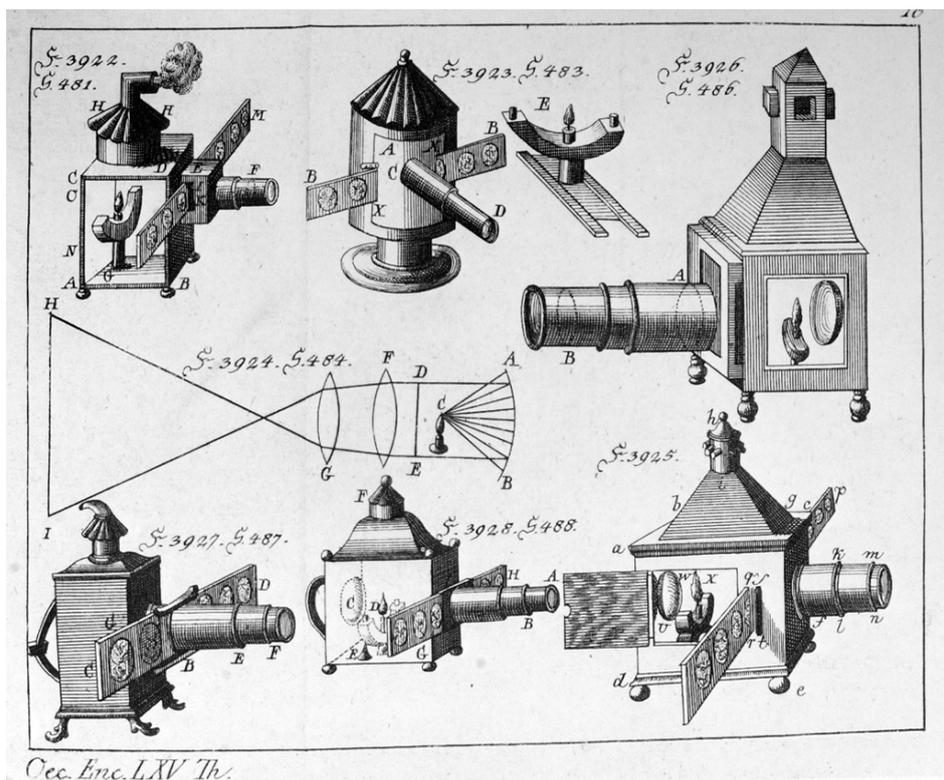
Abb.5: Zeitgenössische Darstellung einer Camera Obscura nach Alhazen (https://assetsnffrgf-a.akamaihd.net/assets/m/102017210/univ/art/102017210_univ_cnf_2_xl.jpg)

Leonardo da Vinci untersuchte ebenfalls den Strahlengang der Camera obscura und verglich ihn mit dem Strahlengang im menschlichen Auge. Die Camera Obscura galt über viele Jahrhunderte als bildgebendes Gerät zur Untersuchung und Darstellung in Natur und Wissenschaft.



Abb.6: Darstellung einer Lichtbildprojektion von Giovanni da Fontana, 1420

Abb.7: Darstellung verschiedener Laternae Magicae aus Joh. Georg Krünitz: Oeconomische Encyclopädie, Bd.65 Lar - Lauerwigen, S.467, 1794



PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen

Im 16. und 17. Jahrhundert erfolgten wesentliche Verbesserungen der Camera Obscura durch die Erfindung und Entwicklung von Linsen mit denen eine Verbesserung der Bildschärfe möglich war. Um 1670 entstand die „**Laterna Magica**“ als bildwiedergebendes Gerät. Wesentlichen Anteil an diesen Entwicklungen hatten Athanasius Kircher und Giovanni (Johannes) de Fontana. Mit deren Geräten fanden Bildwiedergaben zunächst einfacher Bilder und später mit Hilfe vielfältiger Vorrichtungen auch ganze Bilderfolgen statt.

Als Lichtquellen der „Laterna Magica“ waren zunächst Kerzen und Öllampen, später Petroleum und Gasbrenner im Gebrauch. Die Gehäuse der Laternen bestanden zuerst aus Holz, vermutlich Eiche. Später wurden die Laternen aus Blech und im 19. Jahrhundert auch aus Kupfer und Messing gefertigt.

Im 19. Jahrhundert fanden stetig weiterentwickelte „Laternen“ ihren Einzug auch in die Theater und wurden schnell Bestandteil der immer großzügigeren Ausstattungen der Inszenierungen in Form der Projektion von Erscheinungen und Hintergründen bis zu kompletten Bühnenbildern, wenn auch noch mit relativ geringer Lichtleistung.

„**Nebelbilder**“, auch Dissolving Views oder Dissolving Pictures genannt, (das Auflösen von Ansichten oder Bilder) waren projizierte Bilder, die allmählich ineinander übergingen. Sie waren im 19. Jahrhundert meist gemalt, später handelte es sich um Fotografien, die koloriert wurden. Das Trägermedium war Glas. Um ein Nebelbild zu erhalten, wurden zwei Nebelbildapparate, zum Beispiel zwei Laternae Magicae vor einer Projektionsfläche nebeneinandergestellt. Zunächst waren beide „Geräte“ mit einem einfachen Mechanismus geschlossen. Dann öffnete man mit dem Mechanismus ein Objektiv, das erste Bild wurde sichtbar.

Mit dem Mechanismus deckte man die Linse des momentan noch geschlossenen Apparates auf, während die Linse des zweiten Apparates sich allmählich schloss. Das an die Wand projizierte Bild verschwand langsam, und langsam trat das neue Bild hervor. Dadurch entstand die Erscheinung, dass das eine Bild sich in das andere verwandelte.

Anfänglich zeigten sie eher ruckartige Bewegungen. Erst nach dem Einsatz von Projektoren (Laterna Magica) mit zwei- oder dreifach angeordneten Bildebenen konnte man nahezu fließende Bildübergänge realisieren, indem man zwei Objektive abdeckte, eines offen lies und später schloss und gleichzeitig ein anderes öffnete. Diese „Dissolver“ wurden an „Biunial- oder Triunial-Lantern“ in Form von Irisblenden oder Fächern eingesetzt.

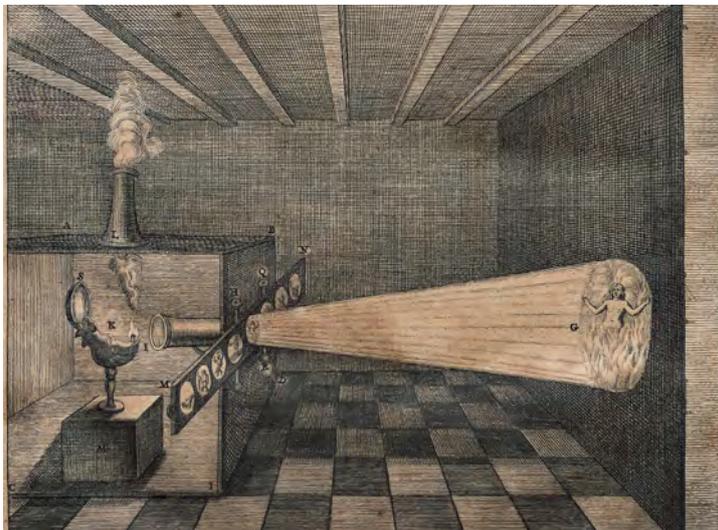


Abb.8: Öllampe als Lichtquelle; aus Kircher, Athanasius: Ars magna lucis et umbrae, 1671, S.768



Abb.9: Projektionslaterne mit Öllampe, Niederlande, ca. 1880

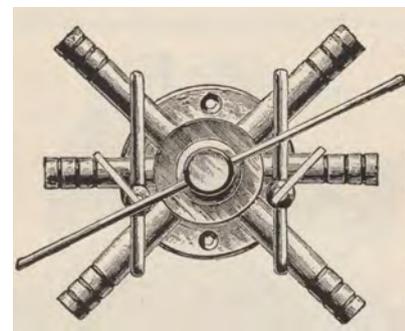


Abb.10: dreifache Laterna Magica, J. Ottway & Son, London, 1891, Museums Victoria

Abb.11-13: Laternae Magicae, England um 1885, Mahagonny mit Messing.



Abb.14: Gasregler sechsweg-Sternhahn; aus Liesegang, Projektions-Kunst, S.146, fig.73, 1910



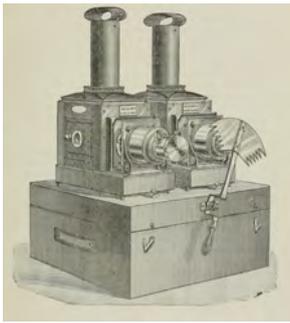


Abb.15: Dissolver an „Magic Lantern“ zur Überblendung, aus: An Expert „The Art of projection and complete magic lantern manual“ 1893, fig.12 p.15

Abb.16: Nachbau eines Dissolvers von „Service des Projections Lumineuses de la BONNE PRESSE“, Paris, um 1900

Der britische Physiker William Hyde Wollaston meldete 1806 eine „**Camera Lucida**“ als Patent an. Das Prinzip war aber schon früher bekannt. Auch Johannes Kepler soll ein solches Gerät gekannt zu haben. Die Camera Lucida wurde zum Abzeichnen von Landschaften oder Porträts verwendet, ähnlich wie mit der Camera obscura.

Beim Zeichnen blickt man durch ein Prisma und sieht einerseits die Figur und andererseits das Zeichenpapier und zeichnet die Figur quasi durch.

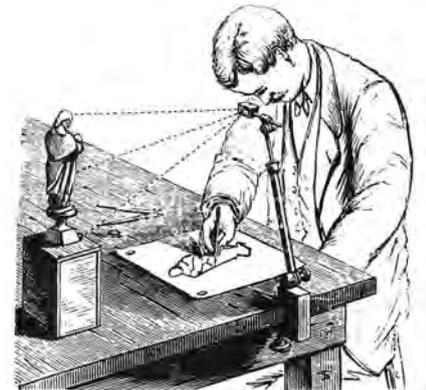


Abb.17: Arbeit mit der Camera Lucida - illustration of how the camera lucida work as published in scientific american magazine 11 jan 1879.



Abb.18: Arthur Pougin: Scène de fantasmagorie, XVIIIe siècle, 1885 - ouvrage Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts

Eine spezielle Art der Laterna Magica ist ein „**Phantascop**“, eine auf einem fahrbarem Gestell montierte oder feststehende Laterne. E.G. Robertson hat damit um 1840 vielfältige „Zauberbilder“ vorgeführt, sogenannte „Phantasmagorien oder Geisterbilder“. Den vorhandenen Abbildungen kann man entnehmen, dass als Lichtquelle entweder Petroleumbrenner oder Kerzen verwendet wurden.

Vorstellbar ist eine Projektion, dieser mit Rädern versehene Laterne, die sich zunächst aus der Unschärfe in vollkommene Schärfe entwickelt und dabei stetig an Größe zunimmt.

Die Darstellung von Wolken, Wasser, Regen, Regenbogen und Feuer sowie bewegter Wolken war dramaturgisch oft gefordert und von Komponisten und Schriftstellern in den Partituren und Textbüchern sehr genau beschrieben oder nahezu wörtlich vorgegeben.

Die gewünschten Darstellungen wurden mit sehr verschiedenen Mitteln und Geräten realisiert. Dabei kam es oft zu erstaunlichen Ergebnissen, sei es in der Wahl der Vorlagen zur Projektion, also

Filme und Platten als auch der technischen Ausführung der Geräte. Für die Projektoren waren unterschiedliche Lichtquellen genutzt. Zunächst Kerzen, Öllampen, Limelight-Brenner, Gaslampen und mit dem Aufkommen der Elektrizität Kohlelichtbogen und Glühlampen aller Art. In der Gegenwart spielen bei Hochleistungsprojektoren HMI-Lampen die entscheidende Rolle, ebenso Videoprojektionen.

Die technischen Lösungen wurden von Bühnenbildnern, Mechanikern und Optikern erfunden und geliefert. Außer Regenbogen und stehenden Wolken oder Darstellungen von „Hexen und Walküren“ wurden Feuer, Wasser und Regen mit ähnlich gestalteten Geräten mit Hilfe von Filmlaufwerken oder bewegten Scheiben realisiert. Die handgemalten Filme waren speziell angefertigt. Zur Vermeidung von Bildwiederholungen erfand man später Filmlaufwerke, die mit 24 Meter langen Filmen arbeiteten. Verschiedene andere Projektionen arbeiten gegenläufig überblendend oder überlagernd. Dazu benutzte man gemalte oder gestanzte Scheiben.³

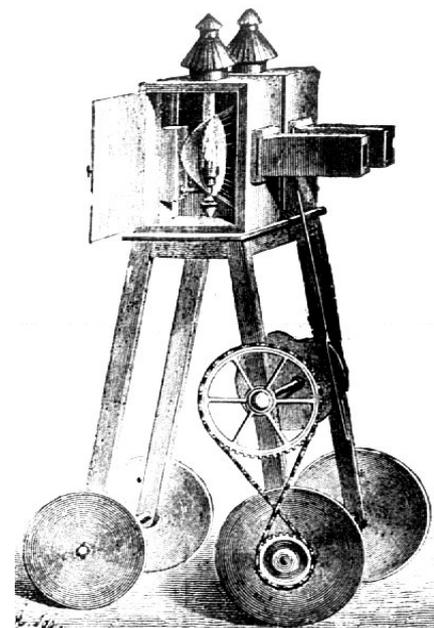


Abb.19: fahrbares Phantascop

³ Eine weitere interessante Entwicklung hin zu "bewegten Bildern" kann man unter <https://de.wikipedia.org/wiki/Praxinoskop> entdecken.

PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen

Auf bewegtem Tüll, (gestaltete Applikationen) und Schleier wurde mit stehenden oder bewegten Projektionen z. B. Wasser und auch abstrakte Abbildungen projiziert. Feuer wurden nicht nur projiziert sondern mit weiteren Effekten unterstützt. Dazu dienten „**Feuerwalzen**“ und ähnliche Geräte die heute leider nicht mehr vorhanden sind.

Der „**Wabereffekt**“ wurde auf Anregung des Bühnenbildners G. Schneider-Siemssen entwickelt und bestand aus einem Vorsatz für herkömmliche Scheinwerfer zur Erzeugung von „**Feuerschein** auf Personen oder Dekorationen“ und bestand, wie in der Skizze ersichtlich, aus drehbar angeordneten Flügeln aus Blech die sich im Lichtstrahl des Scheinwerfers bewegten. Dieser Effekt kam in Verbindung mit weiteren Feuereffekten, Filmlaufwerken, Feuerwalzen und Flammen aus eingeblasenen Lycopodium zum Einsatz.

Die Abbildung eines Regenbogens war in vielen Aufführungen romantischer Opern und Schauspielen ein beliebtes Element der Bühnenbildner. Es gab mehrere Techniker, die sich mit dem Thema „**Regenbogen**“ befasst haben. Zur Verfügung standen dem Autor drei Beschreibungen und Abbildungen. Hugo Bähr bot im Katalog von 1906 einen „**Regenbogenprojektor**“ mit Lampengehäuse an. Gut zu sehen ist der Prismenvorsatz, der ebenfalls auf dem späteren Regenbogenvorsatz von H. Bähr aus dem Jahr 1925 sichtbar ist. Leider fehlen Angaben zum Baujahr. Ein weiterer „**Regenbogen**“ wurde mit einer Erfindung der Busch-Werke Rathenow 1923 entwickelt und patentiert. Von Jules Duboscq ist ein ähnlicher Projektionsvorsatz bekannt.

Allen diesen Geräten liegt die Lichtbrechung in und mit Prismen zu Grunde.

Die Form des Regenbogens wurde durch spezielle Matrizen und Blenden erzielt. (siehe Abb. 31-33)

Auch mehrere Projektionen überlagernd kamen zur Anwendung. Entwicklungen von Reiche & Vogel nutzten verschiedene Laufwerke mit Kurz-oder Langfilm, meist gemalte Filme. Auch andere Firmen, z.B. Strand Electric (Rank Strand) befassten sich mit Entwicklung und Herstellung dieser Geräte.

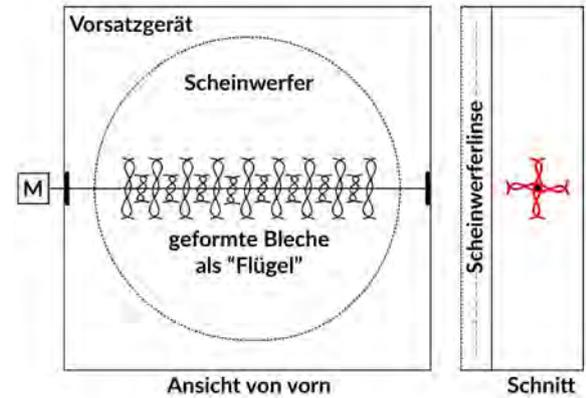


Abb.20: vereinfachte Prinzipdarstellung „Wabereffekt“ nach Schneider-Siemssen, aus ORF Video 1982 - D. Frank 2019



Abb.21: Langfilm-Projektionsvorsatz, Reiche&Vogel, 1972 - dieses Modell wurde auch für Wolken- und Panoramafilme genutzt.



Abb.22: Feuerscheibenvorsatz, Strand Electric, 1972

Bei den „**Doppelscheibengeräten**“ wurden in der Regel die Scheiben im Gegenlauf bewegt und erreichten dadurch ineinander verlaufende Effekte. Im Kurzfilmlaufwerk kamen Endlosfilme (gemalt oder fotografisch) zur Anwendung.

Der unbearbeitete Film hatte die Maße 50 x 13 cm. Der Langfilm war in der Regel 120 x 15 cm. Es gibt zudem einen Bericht über

eine spezielle Anfertigung eines Langfilmvorsatzes mit einer Filmlänge von 24 m.

Der Einsatz einer **Wasserwellen**-Projektion bei den Festspielen in Bayreuth fand folgende Erwähnung: „*Die Wirkung des Wasserwellenapparates frappierte ...das Publikum von 1923 in Bayreuth.. Nach Kranich erfolgte die Wellenprojektion mit den „Bähr’schen Apparaten“*, (Wasserschriener).⁴

Diesen Wasserwellen-Projektor bot Hugo Bähr Dresden in seinem Katalog von 1906 zum Preis von 92.- Reichsmark incl. Effektscheibe an. Der Wellen-



Abb.23: Doppelscheibenvorsatz R&V, 1972



Abb.24: Kurzfilmlaufwerk R&V, 1972

4 Zitat aus: C.F.Baumann „Festschrift 100 Jahre Festspielhaus Bayreuth“ Prestel Verlag München 1980.

vorsatz von H. Bähr arbeitete mit drei Wellenplatten, entweder Strukturglasplatten oder wie im Bild zu sehen mit gestalteten Drahtgittern. Beide werden mit einer Exzenterwelle bewegt. Das Prinzip ist auch bei dem Laufwerk von R&V genutzt. Je nach den örtlichen Bedingungen wurden die Objektive ausgewählt.

Die Darstellung von „Wasser“ auf der Bühne mit Hilfe von Projektionen ist sehr vielfältig und unterscheidet sich je nach dem gewünschten Effekt. So werden Wasserwellen, z.B. als Meereshintergrund oder als Wasserfälle (Sturzwellen) benötigt. Neben Filmlaufwerken kamen auch spezielle Vorsatzgeräte in Frage.

In verbesserter Ausführung kamen später Geräte von Reiche & Vogel zur Anwendung.

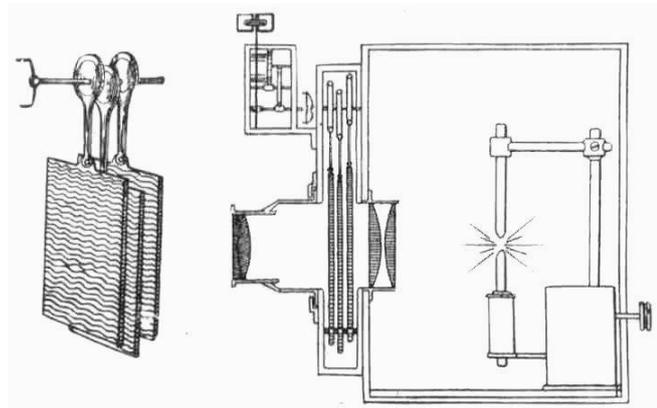


Abb.25: „Bährsches Wellengerät“

Ein Regen u. Schneeprojektionsvorsatz von Hugo Bähr arbeitete mit bemalten Glimmerplatten und wurde im Katalog von 1906 zum Preis von 106,- RM incl. Lampengehäuse angeboten. Die Firma Reiche & Vogel bot eine Vielzahl von Projektionsvorsätzen bis 1972 und darüber hinaus an.

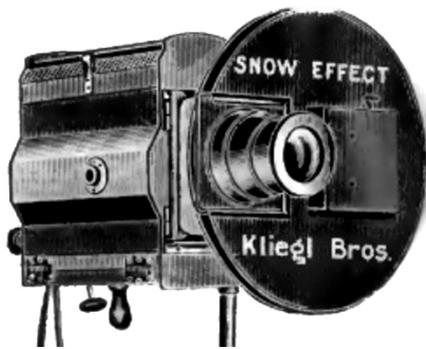


Abb.26: Schneeprojektionsvorsatz, Kliegl Bros., 1925



Abb.27: Spiralnebelvorsatz R&V, 1972



Abb.28: Wasserwellenvorsatz R&V, 1970

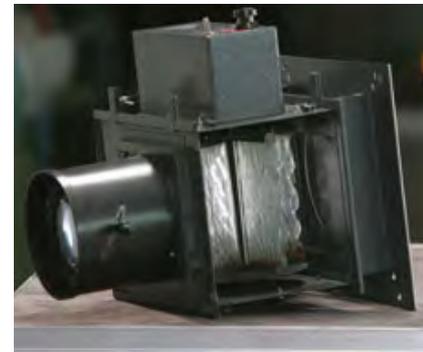


Abb.29: Sturzwellenvorsatz R&V, 1970

Bei einem Filmlaufwerk ergeben sich je nach Objektivein die Bildschärfen nach der vorderen oder hinteren Filmebene oder oder auch in der Zwischenstellung als unscharfer Effekt, eine oft genutzte Darstellung mit Wolkenfilmen.

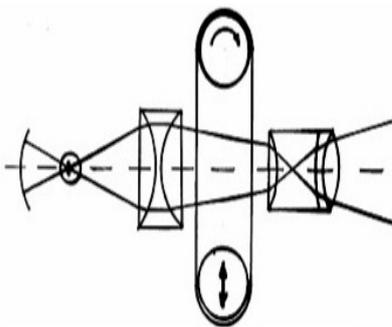


Abb.30: Prinzip Filmlaufwerk für Kurzfilme

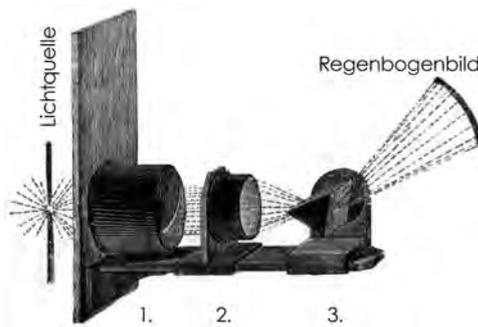


Abb.31: Regenbogenprojektor von Jules Duboucq, 1860 - 1. Objektiv mit Bogenblende - 2. verstellbares Objektiv - 3. Dreiecksprisma, 2-fach verstellbar. Bearb.: D.Frank

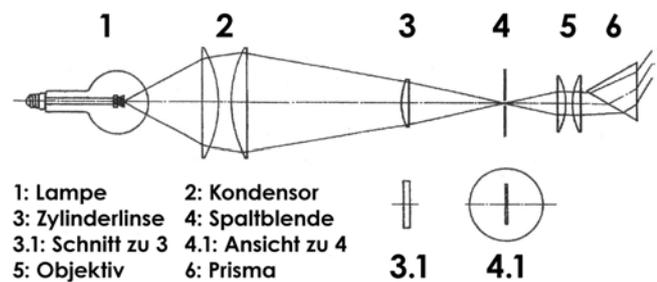


Abb.32: Regenbogengerät, Prinzip Firma Busch, Hagenow, 1923, Bearbeitung: D.Frank

Eine besondere Form der Projektion war die „**Küvettenprojektion**“. Diese ist aus verschiedenen Quellen bekannt. Richard Teschner⁵ war ein um 1900 bekannter Marionettenspieler und Theatermann und der Erfinder des "Figurenspiegel". Er hat mit Küvettenprojektionen seine Bildhintergründe gestaltet. Dabei wird in einen großformatigen Diaprojektor an der Stelle des Dias ein schmaler Glastank mit destilliertem Wasser eingesetzt, in den dann mit einer Spritze oder einer Pipette Farbe gegeben wird. Eine weitere Art der Projektion mit Farbeinmischungen wurde in der Filmproduktion ähnlich der „Küvettenprojektion“ angewendet. Man benutzte dazu Glasplatten oder Glasschalen die auf einem Overheadprojektor lagen. Dabei wurden in verschiedene Öle oder auch Wasserfarben unterschiedlicher Zusammensetzung eingelassen oder vermischt. Die entstehenden Bilder wurden fotografisch er-

5 Ein Hinweis zu Richard Teschner: Es gibt zwei Diplomarbeiten zu R. Teschner. 1. Martina Meiderle, Wien 2013: R. Teschner: Maler, Graphiker und Kunsthandwerker. 2. Hanna Kohn, Wien 2012: R. Teschner: Teschners Figurenspiel als Spiegel des Zeitgeistes... - Beide Arbeiten Philosophische Fakultät der Universität Wien.

PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen

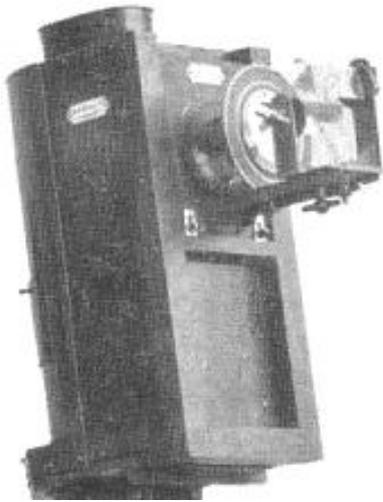


Abb.33: Regenbogenprojektor, Hugo Bähr, 1906



Abb.34: Regenbogenvorsatz, Hugo Bähr, 1925

fasst und als Hintergrundbilder eingeblendet.

Eine andere Variante war die entstehenden Bilder mit Hilfe der Video-Technik aufzunehmen und entsprechend zu projizieren. Bei dieser Technik konnte man durch Drehen und Schwenken der Glasplatten oder Glasschalen sehr verblüffende Effekte erzielen. In vielen Filmproduktionen wurde ein Verfahren „Cloud Tank“ für die Effektgestaltung angewendet.⁶

In einem Beitrag in der Zeitschrift „Der Puppenspieler“ vom September 1949 beschreibt der Puppenspieler Walter Röhler eine Projektionstechnik, die auf den Puppenspieler Richard Teschner zurück geht. Walter Röhler hat diese selbst angewendet. Das ganze nennt sich „**Kristallprojektion**“.

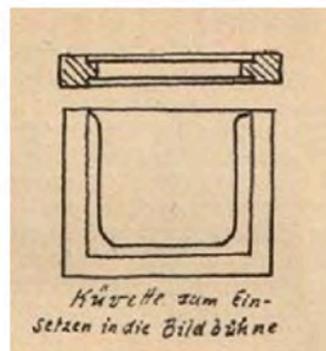
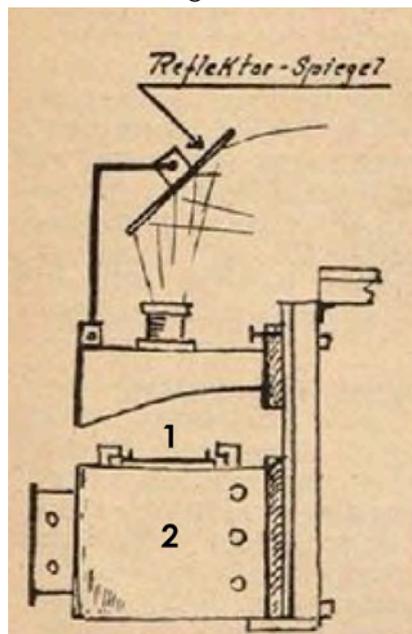


Abb.35: Prinzip „Kristall- und Küvettenprojektion“ nach Teschner von Walter Röhler - Die Skizzen zeigen einen auf dem Kopf stehenden Projektor und eine spezielle Glasplatte. 1. Glasplatte - 2. Lampenhaus aus „der Puppenspieler“ Zeitschrift September 1949 Bearbeitung: D. Frank

„Die mit einem 2 mm hohen Zellen-Rand versehene Glasplatte ist mit Alkohol gereinigt und bildet ein flaches Becken. Da hinein werden soviel einer gesättigten Lösung von Salmiaksalz, Zinkvitriol, Kupfervitriol oder Harnstoff in einer Mischung aus gleichen Teilen Alkohol und Wasser gegeben, so dass die Fläche gerade bedeckt ist. Nach kurzer Zeit wird die Wärme der Lichtquelle das Lösungsmittel zum Verdunsten bringen und auf dem Projektionsschirm entstehen fantastische Gebilde, Kristallnadeln schießen aus den Ecken über die Bildfläche, wachsen und breiten sich aus, bis am Ende des Vorgangs der ganze Hintergrund von Kristallen bedeckt ist. Dieser Effekt wirkt noch geheimnisvoller wenn man durch Vorhalten einer Farbfolie das Licht färbt“.

Die Projektionsfläche (im Text Projektionsschirm) ist leider nicht näher beschrieben. Im gleichen Beitrag ist auch die „Küvettenprojektion“ beschrieben.

Die Küvette besteht aus 2 Glasplatten, ist auf 3 Seifen wasserdicht verklebt und wird in die Bildbühne wie ein Diapositiv eingesetzt.

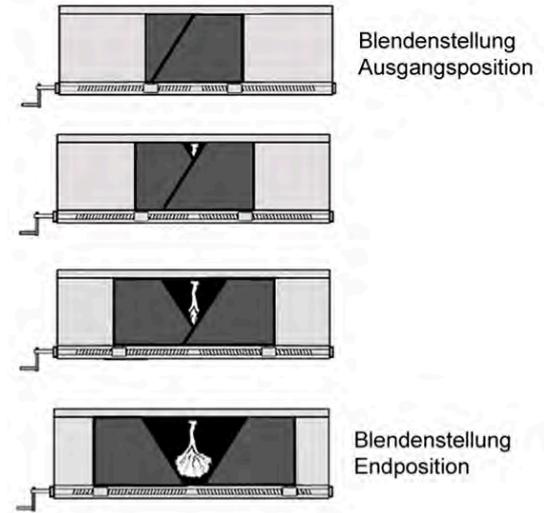
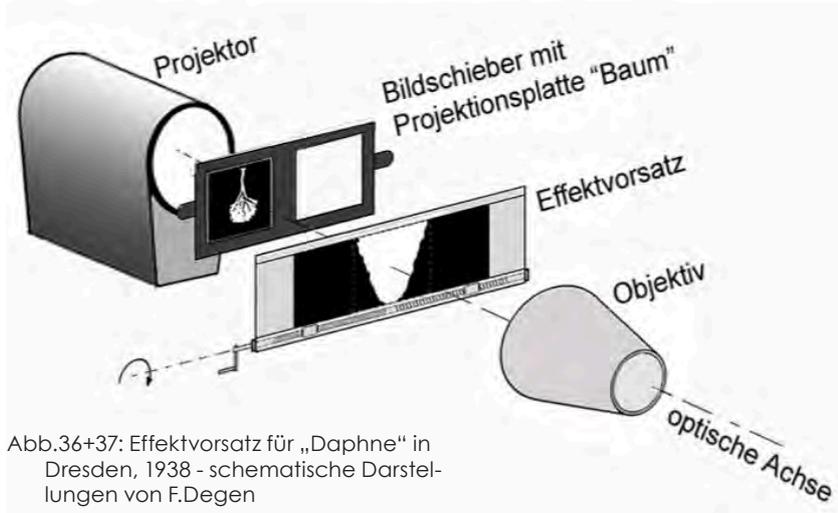
„Füllt man diese Küvette zu dreiviertel mit reinem Wasser und lässt dann von oben eine mit farbiger Tusche gesättigte Kochsalzlösung mittels einer Pipette einfließen, so wird der Horizont von fantastisch wallenden Wolkengebilden bedeckt sein. Füllen wir die Küvette mit einer dunkelblauen Kaliumpermanganatlösung und lassen von oben zunächst tropfen-

weise, dann stärker, eine mit einigen Tropfen Schwefelsäure versetzte Wasserstoffperoxydlösung einfließen, so wird der zuerst fast dunkle Horizont unter aufsteigenden Blasen und wirbelnden Bewegungen schließlich ganz aufhellen, so dass dabei ein hinter der Küvette stehendes Bild sichtbar wird. (Erscheinung von Unterwasserpalästen, Feenreich, etc).“

Eine weitere und sehr interessante Projektionstechnik wurde in der Semperoper Dresden 1938 für die Uraufführung der Richard Strauss Oper „Daphne“ entwickelt. Am Ende der Oper wurde Daphne in einen wachsenden Baum verwandelt, dargestellt mittels einer Projektion. Da Filmeinspiel nicht möglich war, wurde dafür ein Effektvorsatz entwickelt, der das zu projizierende Bild des Baumes per Handbetrieb langsam wachsen lies (siehe Abb. 36 und 37). Dieser Vorsatz bestand aus zwei schräg geschnittenen Blenden (Blechen), die, in einer Schiene geführt, mittels einer Gewindespindel auseinander gezogen werden konnten.

⁶ unter <https://www.youtube.com/watch?v=RypKI8MJPRE> findet sich eine Beschreibung nebst interessanten Filmsequenzen

Dieser Effektvorsatz ist, wie so vieles andere, bei der Zerstörung der Semperoper im Februar 1945 zerstört worden.



Aus vielen Berichten und Aufzeichnungen zu Inszenierungen im Festspielhaus Bayreuth geht der Einsatz vieler Wolkenprojektionen hervor. Von 1876 bis 1906 belieferte Hugo Bähr das Haus mit vielen, oft auch speziell angefertigten Geräten. Bähr fertigte für Bayreuth vor allem Wolkenapparate mit allem Zubehör. Daneben Bühneneffekte wie Fackeln, Feuerstellen und Schwerter. Er verkaufte teils bemalte große Glasscheiben oder Glimmerscheiben mit verschiedenen Motiven. Im Katalog von 1906 sind angeboten: Ziehende Wolken, dazu mit Morgenrot oder Mond, ziehende Gewitterwolken, aufsteigende Wolken, Feuer, Rauch, ziehende Geister und Hexen.

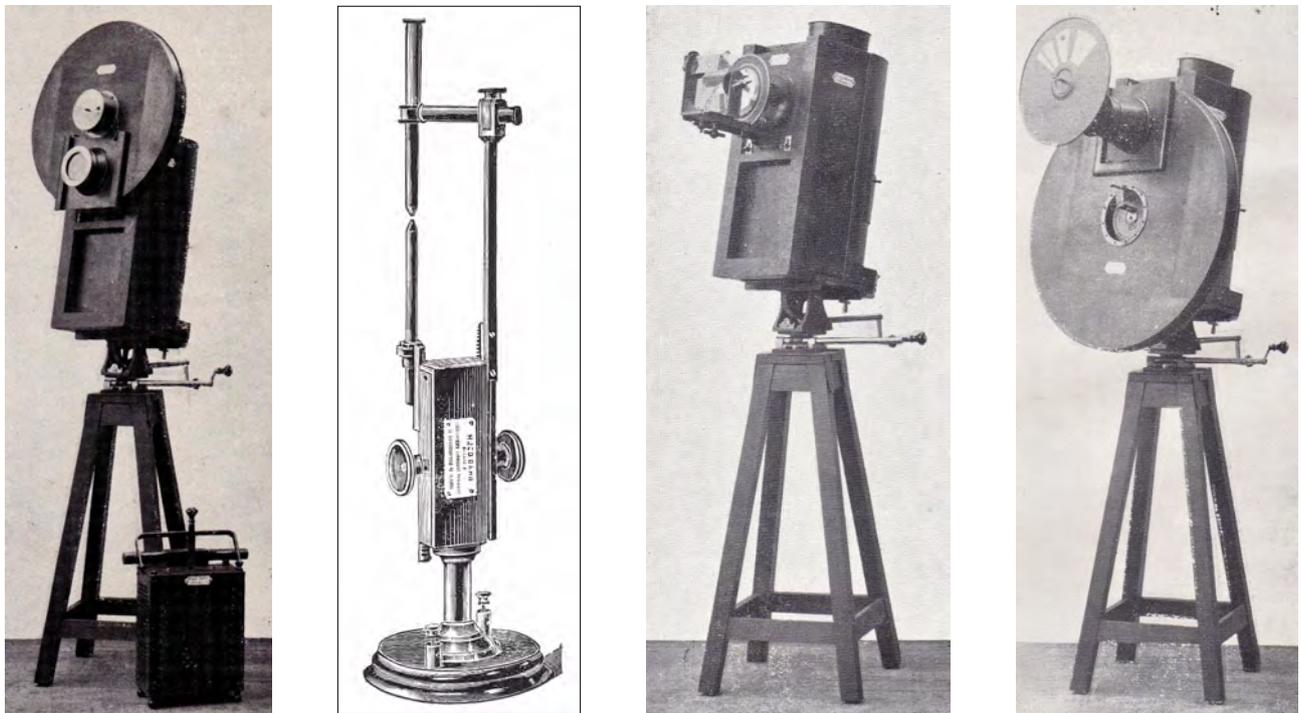


Abb.38-41: Hugo Bähr, Katalog 1906
Der Regler in 38 gehörte auch zu den Geräten 40+41, ebenso das Kohlelicht in 39

Neben Hugo Bähr ist ein weiterer Hersteller von Effektgeräten für Bayreuth bekannt. A. Krüss aus Hamburg lieferte für die „Walküre“ 1876 einen neuen Projektor (bezeichnet als „Laterna Magica“). Dieses Gerät wurde mit einer Bogenlampe betrieben. Die notwendigen Projektionsplatten für den „**Walkürenritt**“ wurden von Carl Emil Doepler entworfen. Über die Qualität der gezeigten „Walküren“ gab es verschiedene Aussagen, die Kritik bezog sich wahrscheinlich auf die geringe Lichtstärke der Projektoren.⁷ Es lag aber wohl auch an der Qualität der Linsen.

⁷ aus: C.F.Baumann, *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*. München, 1980.

PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen



Abb.42+43: Projektionsplatten nach Entwürfen von Doepler für „Die Walküre“, festspielhaus Bayreuth, 1876, Sammlung W. Frauendienst, München

Bewegte Wolkenprojektionen auf Horizonte

Frühe Wolkenprojektoren wurden (AEG) mit Handantrieb und (Weil/Richter) mit einem Uhrwerk betrieben. Im AEG- Gerät war ein Kohlelichtbogen, im Richter-Dr. Weil-Gerät eine Glühlampe die Lichtquelle. Bei beiden Geräten waren bemalte Glaszylinder die Motivträger, mehrfarbig bemalt dienten sie zur Projektion von bewegten Wolkenbildern auf Horizonte. Diese Geräte nannte man „objektivlose Projektoren“. Das Gerät der Staatstheater Dresden wurde mit einer 500 Watt Allgebrauchslampe und einem regelbaren Getriebemotor betrieben.



Abb.44: Wolkenprojektor AEG, 1896

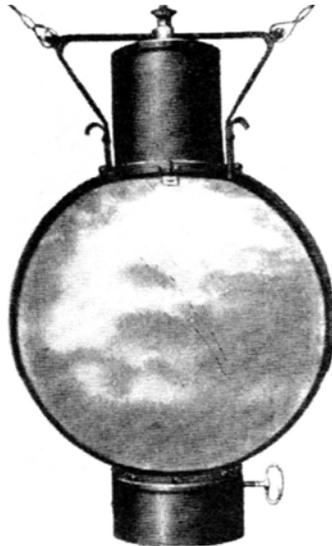


Abb.45: Wolkenprojektor Richter & Dr.Weil, ca.1900



Abb.46: Wolkenprojektor Eigenbau des Staatstheaters Dresden, nach 1945

Der Wolkenprojektor von Schwabe & Co. wurde am 15. Oktober 1913 am Kaiserlichen Patentamt Berlin patentiert. Es arbeitete nach dem Episkop-Prinzip und war für nicht durchleuchtbare Vorlagen geeignet. Für die Projektion ist nur der geringe Anteil des diffusen Lichts, welches von der Vorlage reflektiert wird, nutzbar. Das restliche Licht geht verloren.

Das Licht der Kohlenbogenlampe wurde über die Spiegel auf die plastisch gestalteten Wolken, im Patent beschrieben als „... aus Gips oder anderem geeigneten Material, weiß oder auch verschieden gefärbt..., hergestellt“, geworfen. Es gibt leider keinen Hinweis über den Einsatz des Geräts in einem Theater.

Ein weiteres oft angebotenes objektivloses Gerät ist der Panorama-Projektor von Reiche & Vogel, der noch bis 1965 im Katalog der Firma angeboten wurde. Er war ausgestattet mit einer Lampe 24V 500W und elektrischem Antrieb. Der Cellon-zylinder wurde mit Landschaften, Wolken u.ä. bemalt.

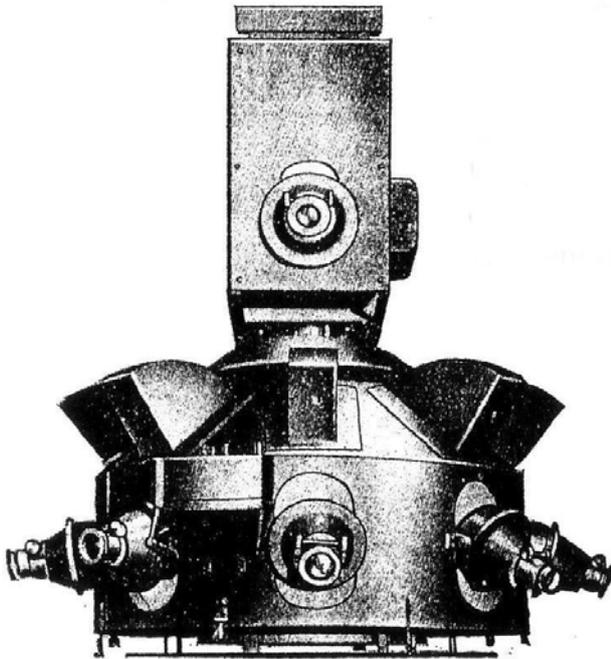
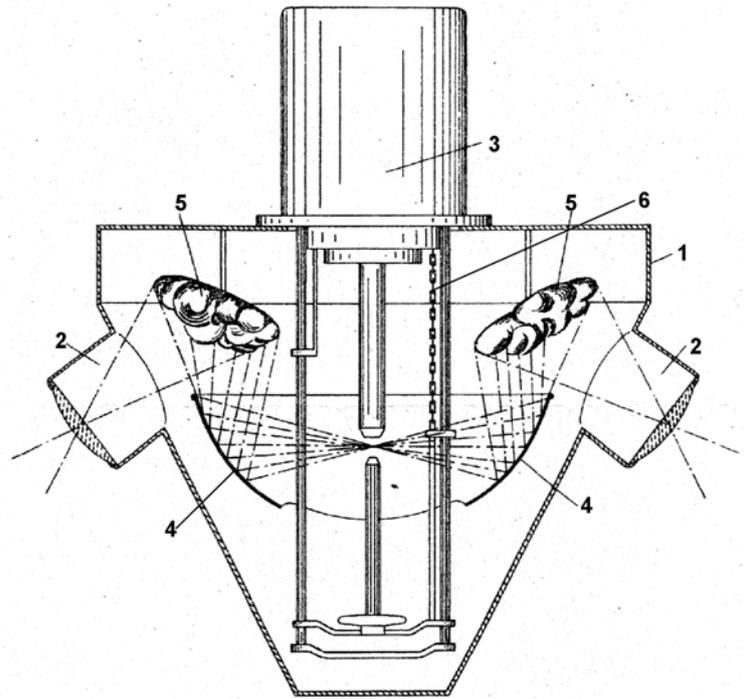


Abb.48: Projektor Schwabe & Co., 1910



1 – Gehäuse; 2 – Objektiv; 3 – Anschlüsse und Antrieb; 4 – Spiegel; 5 – plastische Wolken; 6 – Lampenverstellung

Abb.47: Wolkenprojektor Schwabe & Co. Berlin, 1913.
Bearbeitung: D.Frank

In der weiteren Entwicklung wurden von den Firmen Schwabe & Co, AEG, Siemens-Schuckert, Willi Hagedorn, Reiche & Vogel (R&V), Weil und Fr. Schützenberger, nach 1955 auch von der Firma Pani in Wien, viele dieser Geräte weiter entwickelt und hergestellt.

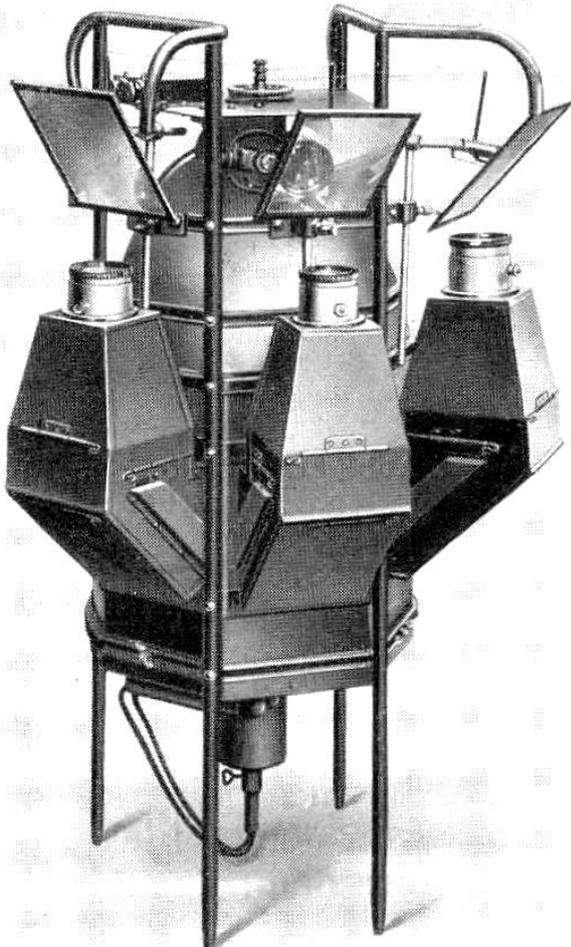


Abb.50: Reiche & Vogel Projektor, 1965

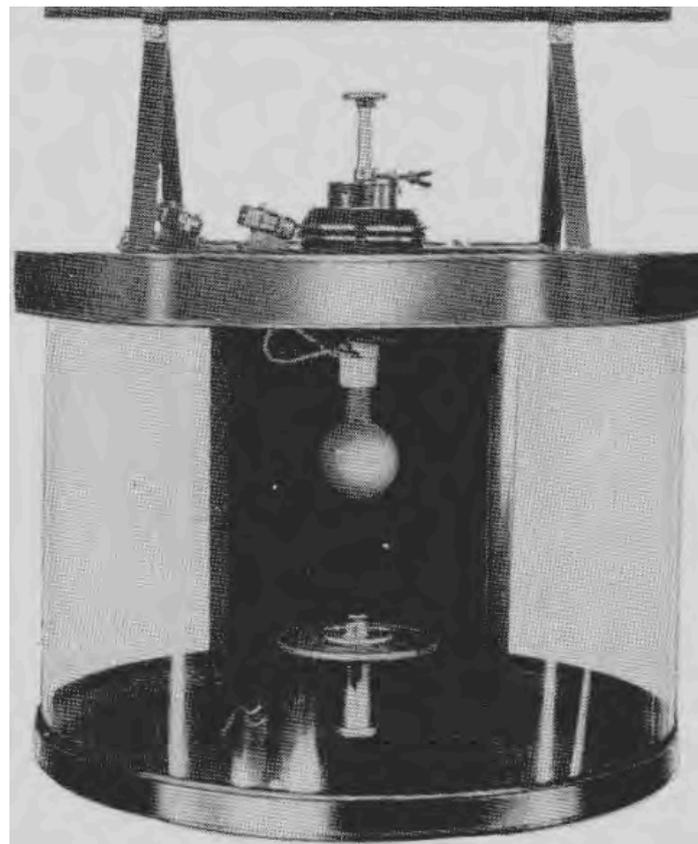


Abb.49: AEG Projektor, 1925

PROJEKTIONEN - PROJEKTOREN

Eine Evolutionsgeschichte

von Dieter Frank und Friedewalt Degen

Die verschiedenartigsten Konstruktionen zeugen von großen Bemühungen und technischen Fähigkeiten der damaligen Techniker. Der AEG-Projektor von 1925 arbeitete mit einer 3KW-Lampe, fünf einzelnen Projektionsschächten und über Seilzug verstellbare Spiegel. Der Schwabe-Projektor war mit einer „Halbwattlampe verspiegelt von 6000 Kerzen“ ausgestattet und drehbar gelagert. Bei diesem Projektor war es möglich, mehrere Wolkenbilder übereinander zu projizieren und ineinander verlaufen zulassen. In diesem Gerät wurden schon fotografische Platten mit natürlichen Wolkenbildern angewendet. Im Katalog heißt es wörtlich: *“Durch die Fähigkeit unseres Wolkenapparates wird es auch möglich, andere Erscheinungen in freier Landschaft langsam hervortreten zulassen und wieder verschwinden zulassen“.*

Man kann annehmen, dieser „**Schwabe-Projektor**“ war der Grundstock einer ganzen Reihe weiterer Geräte, speziell der späteren Firma Reiche & Vogel.

Einer dieser „Schwabe-Projektoren“ hat im Vogtlandtheater Plauen eine Rekonstruktion erhalten und steht dort im Foyer funktionsfähig zur Ansicht.

Ein weiterer Projektor der Firma R&V aus dem ursprünglichen Bestand des Festspielhauses Bayreuth fand den Weg über die Sammlung „BBS- Lichttechnik“ in den Bestand des Scheinwerfermuseums der Firma Geriets GmbH, dieses befindet sich in Volgelsheim, im Elsass, Frankreich.

Dieser Wolkenprojektor wurde in aufwendiger Arbeit von den Betreuern und mit Unterstützung der Firma „Theater – Architekturlicht Chemnitz GmbH“ aufgearbeitet und ist betriebsfähig ausgestellt.

Die wichtigsten Wolkenprojektoren von Reiche & Vogel

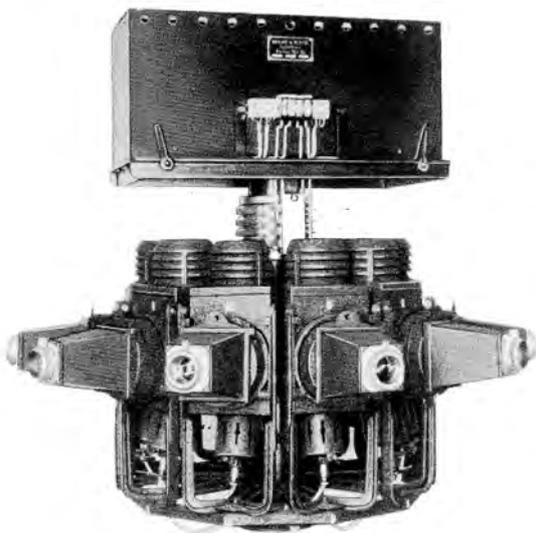


Abb.51: Woki 10

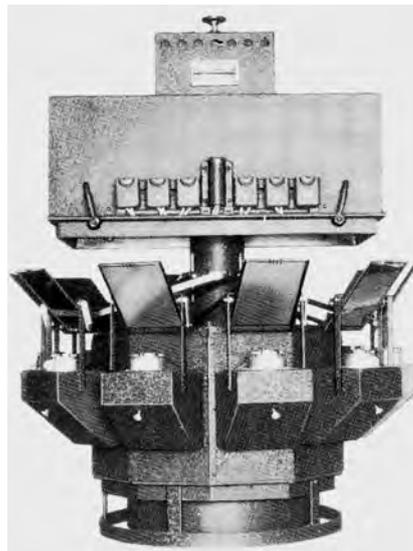


Abb.52: Wo 10

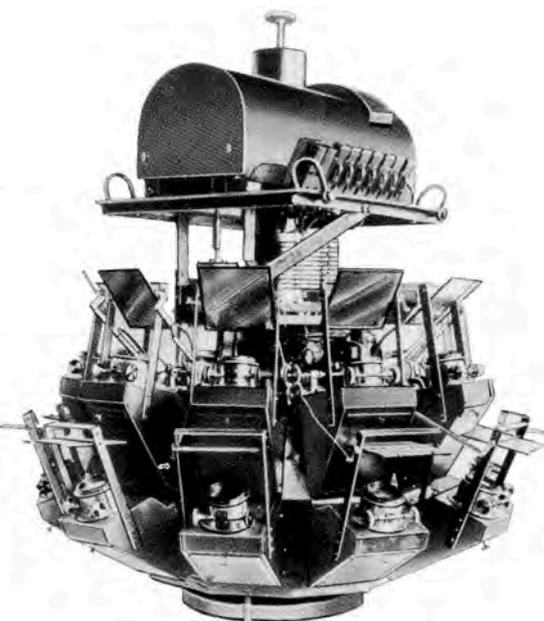


Abb.53: Wo 20



Abb.54: Wo 20 im ScheinwerferMuseum

Der **Woki 10** bestand aus zehn einzelnen Projektoren und je einer 1000 W-Lampe, (Osram, Philips, Radium) 110 V / 220 V. Der Apparat war drehbar gelagert, ein regelbarer E-Motor trieb den Apparat an.

Die Bilder wurden waagrecht mit einer Neigung von 45° abwärts als ziehende Wolken bewegt, auf den Horizont projiziert. Die Projektoren waren schwenkbar, miteinander mechanisch verbunden und motorisch bewegbar, es entstanden ziehende Wolken. Die Projektoren waren schwenkbar eingebaut, miteinander verbunden, in der Höhe einstellbar und durch einen Motor angetrieben entstanden aufsteigende Wolken.

Der **Wo 10** bestand aus zehn Projektionsystemen, Die Lichtquelle war eine 3000 W-Lampe (Osram, Philips, Radium) 110 V / 220 V. Die Bilder wurden über über Winkelspiegel auf den Horizont projiziert. Die Spiegel konnten um 25° mit einem Motor um ihre waagrechte Achse bewegt werden wodurch steigende Wolken ent-

standen. Zudem war das gesamte Gestell um seine Achse drehbar wodurch ziehende Wolken entstanden.

Der **Wo 20** verfügte über in zwei Ebenen angeordnete Projektionssysteme. Die Ausrüstung mit allen Spiegelbewegungen ist mit dem Wo 10 identisch.
Bei allen erwähnten Projektoren waren die Schalttafeln im Stellwerksraum installiert.

Der Wo 20 im Scheinwerfermuseum Volgelsheim ist komplett funktionsfähig, verfügt gegenüber dem Original aber nur über eine 1000W-Lampe. Diese Maßnahme dient dem Schutz der Gehäusefarbe und dem Schutz der Projektionsplatten, diese stammen nach dem Wissen der Mitarbeiter des Scheinwerfermuseums aus dem Festspielhaus Bayreuth.

Im Bestand des Festspielhauses sollen sich mehrere (genaue Zahlen sind nicht bekannt) dieser Wolkenprojektoren befunden haben. Nach einem Bericht über die Ausstattung des Festspielhauses ist bekannt, dass es auch einen Siemens-Projektor, zudem mehrere kleine und große Wolkenapparate gab. Diese sollen noch vereinzelt 1958 im Bestand gewesen sein.⁸

Neben deutschen Herstellern gab es auch andere Firmen, die sich mit Laufwerkprojektoren befassten. Ein Beispiel ist Strand Lighting, zwei solcher Projektoren sind hier vorgestellt.

Im Zuge der fortschreitenden Modernisierung und Neuentwicklung von Projektoren für den Bühnenbetrieb ergaben sich Bedingungen zum Erhalt der Projektionsplatten. Da diese durch die wesentlich höheren Lichtleistungen (und damit verbundenen Wärmebelastungen) der Beschädigung oder Zerstörung ausgesetzt waren, kam es zu verschiedenen Entwicklungen und Zwischenschritten hin zur digitalen Wiedergabe mit Scannern.



Abb.55: Cadenza Effect Projektor with effects disc, 2000 W (GY16, CP79 Halogen). Eingeführt 1985. Ersetzt im Jahr 1996 durch Toccata.



Abb.56; Toccata Effect EP Projektor, 2000/2500 W (G22, CP92/91 Halogen) interne Ventilatorenkühlung. Seit 1997 verfügbar.

ergänzende Bildnachweise:

Sammlung D. Frank: Abb. 4, 20, 30, 32, 47

Abb.: 21- 24, 27-29 = Fotos: A. Henrich, Scheinwerfermuseum Gerriets GmbH, Volgelsheim

Der Autor Dieter Frank ist Beleuchtungsmeister i.R. und im Team des Scheinwerfermuseums der Firma Gerriets GmbH ehrenamtlich tätig.

Der Autor Friedewalt Degen ist Diplom-Ingenieur (FH Dresden) i.R.

8 Aus: C.F. Baumann, *Bühnentechnik Festspielhaus Bayreuth*. München, 1980.

DIE GESTALTUNG VON PROJEKTIONEN

Eine Übersicht

von Friedewalt Degen und Fabio Antoci

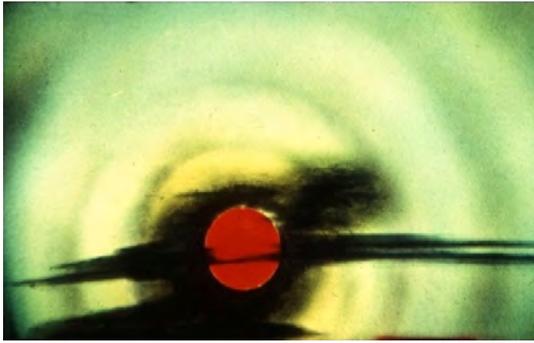


Abb.1: eine von etwa 20 Projektionen für den Horizont zur Opern-Inszenierung „Salome“ von 1955 an der Staatsoper Dresden im damaligen Großen Haus von H. Martin.



Abb.2: Projektion auf die Courtine zu „Die Zauberflöte“, Semperoper Dresden 1989 von R.Zimmermann



Abb.3: Hainer Hill: Projektion zu „Faust I“, Prolog im Himmel, von 1959 am Staatstheater Dresden, projiziert auf den gemauerten Rundhorizont.

Projektionen werden wirksam in das Bühnenbild einbezogen, aber vorwiegend durch stehende Bilder. Die Entwürfe oder Vorlagen dazu werden meist von speziellen Projektionsmalern auf eine, mit einer glasklaren Gelatine - oder Fotoschicht belegten 18x18cm großen Hartglasplatte, gemalt. Für 1KW Kleinprojektoren oder Projektionsvorsätze auch im Format 13x13cm.

Dazu werden transparente Anilinfarben verwendet die beim Malen sofort in die Fotoschicht einziehen, d.h., dass Retuschen am Gemalten nicht mehr möglich sind. In Dresden wurde auf den weißen, gemauerten Rundhorizont mit drei 5KW-Projektoren der Firma Reiche&Vogel projiziert. Dadurch waren Überblendungen und Überlagerungen der Bilder problemlos möglich. (Abb.1)

Eine völlig andere Maltechnik ist, eine unbeschichtete Hartglasplatte mit lichtundurchlässiger Abdeckfarbe zu bestreichen. Nachdem die Abdeckfarbe getrocknet ist, kann das Motiv mit einer Nadel heraus gekratzt werden. (Abb.2) Korrekturen sind an solchen Platten jederzeit möglich. Bei beiden Varianten wird die Mal-schicht zum Schutz mit einer zweiten Hartglasplatte abgedeckt.

Gerühmt als einen „Meister der Projektion“ wurde 1974 der Bühnenbildner Hainer Hill (1913–2001), der seit 1935 durch die Zusammenarbeit mit Caspar Neher neue Maltechniken entwickelte, um aus Zeichnungen konkrete Bühnenräume durch Lichtbilder zu schaffen, die aber nicht nur billiger Ersatz für teure Kulissenbauten sind, sondern um szenische Transparenz zu erzeugen und der Phantasie des Zuschauers die nötige Orientierung zu geben. Eine angewandte Mischtechnik bestand darin, eine gekratzte Platte mit einer farblich gestalteten Deckplatte zu versehen.

Projektionen waren auch ein wesentlicher Bestandteil der Bühnenbilder von Günther Schneider-Siemssen (1926–2015).

Zum Malen auf unbeschichteten Glasplatten eigneten sich besonders PANI-Projektionsmalfarben. Durch reichlich aufgetragene Farbe und Bewegungen der Platte lässt sich die Verteilung der Farbe beeinflussen. Unterschiedliche Trocknungszeiten der verwendeten Farben erzeugen abgegrenzte Farbübergänge.

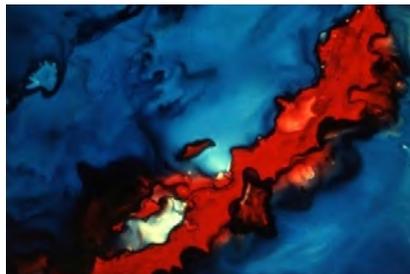


Abb.4+5: Projektionen zu einem mehrteiligen Ballettabend der Semperoper Dresden, 1991, von F. Degen

Der Kreativität des „Herstellers“ sind bei der Anfertigung von Projektionsplatten keinerlei Grenzen gesetzt. Für eine Projektion zur

Ballett-Inszenierung „Lear“ an der Semperoper wurde nach einigen Versuchen eine Lösung gefunden: Auf eine Hartglasplatte wurde in loser Anordnung Hanf (Material zum Abdichten von Rohrleitungen), und darauf eine farbig bedruckte Overhead - Folie gelegt. Das Ganze wurde abschließend mit der Deckplatte fixiert. (Abb.6+7)

Hergestellt wurden zwei Platten. So konnte auf zwei rechts und links der Tanzfläche, diagonal nach hinten stehende weiße Wände aus den Portaltürmen projiziert werden.

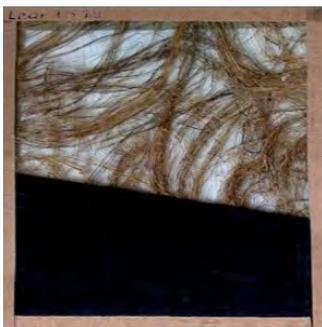


Abb.6: Projektionsplatte 13x13cm für 1KW-Kleinprojektor



Abb.7: Projektionsbild der Platte von Abb.6

Für die Projektion von Strukturen, Flecken o.ä. eignen sich besonders gut Ornament- oder Strukturgläser. Von der Industrie werden sie in den unterschiedlichsten Mustern angeboten.

Auf die Plattengröße von 18x18 bzw. 13x13cm zugeschnitten, bedarf es für diese Gläser keine besondere Rahmung oder Deckplatte.

Damit diese Gläser aber beim Einsatz in leistungsstarken Projektoren nicht auf Grund der Wärmebelastung platzen, ist eine wirksame Kühlung durch geeignete, d.h. geräuscharme Gebläse nötig.

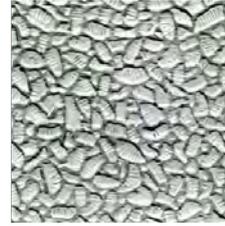
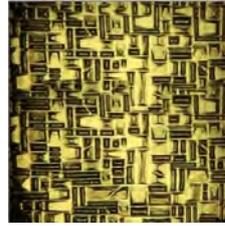


Abb.8: Ornamentgläser

Immer mehr durchgesetzt und auch bewährt hat es sich, die Projektionsvorlage fototechnisch auf großformatiges Diaterial zu kopieren. Dieses so entstandene wird zur Stabilisierung in einen 18x18 cm große Rahmen gespannt. Einer der Vorteile der so eingespannten Diapositive besteht darin, dass die Hartglasplatten entfallen können, die auf Grund der Wärmebelastung durch den Projektor, wenn auch selten, aber doch platzen konnten. Dann muss eine neue Platte gemalt werden, absolut identisch zur Originalplatte - bei zusammengesetzten Bildern (Abb.11) war das so gut wie unmöglich. Dagegen ist bei fotografisch hergestellten Dias eine Kopie jederzeit problemlos möglich.



Abb.9: 2 Einzelbilder für breite Projektionsfläche

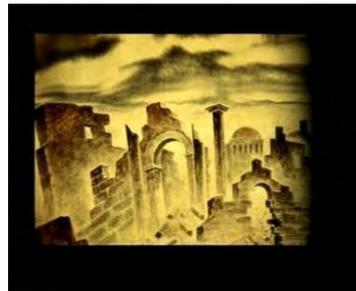


Abb.10: 2 Einzelbilder für breite Projektionsfläche mit Blendschieber-Einsatz

Beim Einsatz jeglicher Art von Projektionen muss das Licht für die Szene gut auf Intensität des Projektionsbildes abgestimmt werden, da unkontrolliertes Streulicht die Brillanz von Projektionen äußerst nachteilig beeinflusst. In der Praxis unterscheiden sich Projektionen grundsätzlich durch Aufprojektion oder Rückprojektion.

Aufprojektion bedeutet immer, dass das Bild auf die Projektionsfläche, z.B. Rundhorizont, von vorn, d.h. aus der Blickrichtung des Zuschauers projiziert wird. Das ist meist aus dem Zuschauerraum oder von der Portalbrücke aus möglich. Nachteilig wirkt sich aus, dass davor stehende Dekorationsteile oder agierende Personen sich in Form von Schatten auf der Projektionsfläche abbilden und an diesen Stellen das Bild auslöschen. Eine Projektion auf eine extrem breite Projektionsfläche wie einen Rundhorizont sie darstellt, macht den Einsatz mehrerer Projektoren erforderlich, deren einzelne Bilder der Abb.9 zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden.



Abb.11: Ergebnis als zusammengesetztes Bild („Nabucco“, Staatsoper Dresden, 1960)

Dabei werden die Projektoren so eingestellt, dass sich die rechte Bildkante des linken Bildes mit der linken des rechten Bildes überlagert. Damit sich die überlagernden Bildhälften nicht scharf abbilden, befinden sich im Projektor zwischen Bildschieber und Objektiv ein Blendschieber ähnlich dem eines Profilscheinwerfers. Abb.10 zeigt, wie durch diese Bildschieber die senkrechten Bildkanten weich ausgeblendet werden. Werden diese Bilder übereinander projiziert, ergibt sich ein „nahtloses“ Bild.

Ein wesentliches Kriterium beim Einsatz von Projektionen stellt der Standort des Projektors dar. Das wird in den meisten Fällen ein Standort auf der Portal- oder einer Projektionsbrücke sein (Abb.16). Das bedeutet, dass das Bild in einem von 90° abweichenden Winkel projiziert wird. Die Folge ist, dass senkrechte Linien nicht parallel und senkrecht, sondern verzerrt abgebildet werden (Abb.13).

Um diese physikalische Gesetzmäßigkeit der Verzerrung, die sich bei einer Schrägprojektion zwangsläufig ergibt zu umgehen, muss das projizierte Bild verzerrt gemalt werden. Der Grad der Verzerrung ergibt sich aus dem Winkel, in dem die Projektionsrichtung vom rechten Winkel abweicht. Eine Möglichkeit die Verzerrung konstruktiv zu ermitteln, zeigt Max Keller in seinem Buch „Faszination Licht“¹ auf.

1 Keller, Max: *Faszination Licht*, München, 1999, S.140-141.

DIE GESTALTUNG VON PROJEKTIONEN

Eine Übersicht

von Friedewalt Degen und Fabio Antoci



Abb.12+13: Bildentwurf nach K.F. Schinkel (1781-1841)

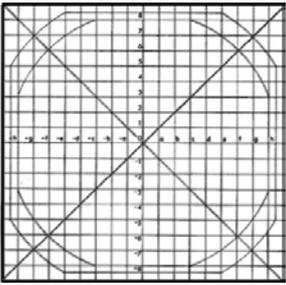


Abb.14: unverzerrte Rasterplatte

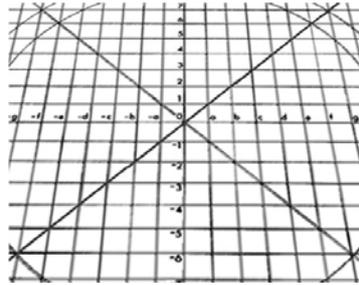


Abb.15: verzerrte Projektion der Rasterplatte

Für die fotografische Herstellung einer Projektionsplatte wird der Entwurf des Bildes (Zeichnung, Gemälde, wie z.B. Abb.12) fotografiert und auf den Computer übertragen. Mittels eines Bildbearbeitungsprogrammes lassen sich beide Bilder, das Rasterbild und das Entwurfsbild, in zwei Ebenen übereinander legen (Abb.17). Das unter dem Raster liegende Bild kann nun so verzerrt werden,



Abb.17: Überlagerung unverzerrtes Bild und verzerrtes Rasterbild

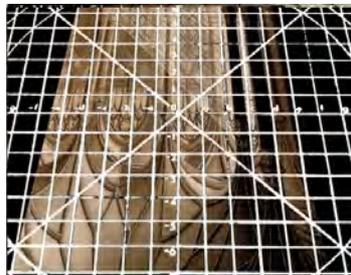


Abb.18: Anpassung der Verzerrung des Projektionsbildes



Abb.19: Diaspannrahmen, Spezialanfertigung von PANI für „Don Carlos“, 1. Akt

Zum Problem werden kann der Platzbedarf, der bei Rückprojektionen hinter der Projektionsfläche erforderlich ist. Die Größe des zu projizierenden Bildes bestimmt den Abstand des Projektors zur Bildfläche und die Brennweite des Projektionsobjektivs. Je kürzer die Brennweite, um so größer wird bei gleichem Abstand das projizierte Bild. Der Abstand lässt sich durch die Berechnung wie folgt ermitteln (Gilt auch für Aufprojektion).

Unkompliziert ist es, mit Hilfe einer Digitalkamera und eines Bildbearbeitungsprogrammes am Computer die Verzerrung zu ermitteln. Dazu wird das Bild einer Rasterplatte projiziert (Abb.14) und das verzerrt projizierte Bild fotografiert (Abb.15). Dabei sollte die Position der Kamera aus der Blickrichtung der Zuschauer so gewählt werden, dass die Kamera im rechten Winkel zur Projektionsfläche steht (Abb.16).

Einen idealen Standort für die Kamera kann es aber nicht geben, da von jedem Zuschauerplatz der Blickwinkel auf die Projektionsfläche ein anderer ist. Also stellt dieses Verfahren ein Kompromiss dar. Dennoch verfügt das Ergebnis über eine ausreichend hohe Genauigkeit.

Zur Anfertigung einer Projektionsplatte wird das fotografierte Rasterbild auf den Computer übertragen und als Vorlage für die Verzerrung ausgedruckt. Legt man die zu bemalende Hartglasplatte auf diese Vorlage, lassen sich senkrechte Linien entsprechend der Rasterlinien exakt nachzeichnen.

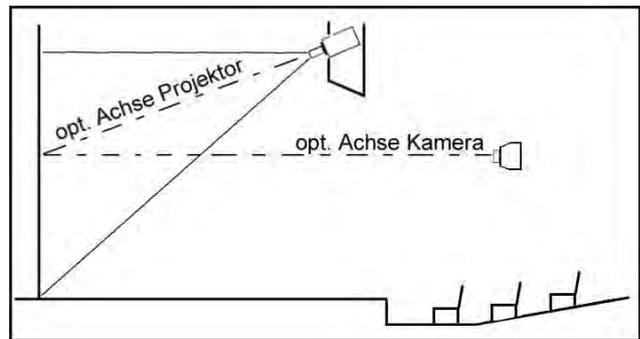


Abb.16: schematische Darstellung der Positionen für Kamera und Projektor

dass die senkrechten Linien parallel zu den Rasterlinien verlaufen (Abb.18)

Das so entstandene Bild ist ohne dem Raster auszudrucken und auf großformatiges Diarmaterial (eine Spezialfolie mit hoher Hitzebeständigkeit für Großflächenprojektion) zu kopieren.

Das so entstandene Diapositiv ergibt, auf dem Kopf stehend und seitenverkehrt in einem 18x18cm Diaspannrahmen eingespannt, das fertige Projektionsbild (Abb.19).

Eine Sonderform der Aufprojektion ist die **Bodenprojektion** d.h. das Bild, meist einfache Strukturen, wird auf den Bühnenboden projiziert. Als „Projektionsplatte“ kommen dafür Gobos oder Ornamentgläser zum Einsatz, als Projektoren Proflscheinwerfer oder Moving Lights.

Rückprojektion bedeutet, dass das Bild vom Zuschauer aus gesehen, von hinten auf die Projektionsfläche projiziert wird. Das bedeutet aber auch, die Projektionsfläche muss aus transparentem Material bestehen, z.B. Opera- oder Studiofolie. Diese Folien haben den Vorteil, dass sich die Lichtquelle des Projektors nicht als heller Punkt markiert. Bei textilem Material ist das aber sehr störend der Fall. Der Vorteil der Rückprojektion gegenüber einer Aufprojektion ist, dass störende Schatten durch Dekorationen vermieden werden und die Brillanz des Bildes auch bei relativ heller Bühne weitestgehend erhalten bleibt.

$E = \frac{f(B+d)}{d}$ dabei gilt: **E** = Entfernung (Abstand), **B** = Bildgröße, **d** = Diagröße, **f** = Brennweite

Eine in der Praxis hilfreiche Methode für die Ermittlung des Abstandes, also Platzbedarfs, sowie des Einsatzes von zur Verfügung stehenden Wechselobjektiven, ist die Verwendung einer Schablone.

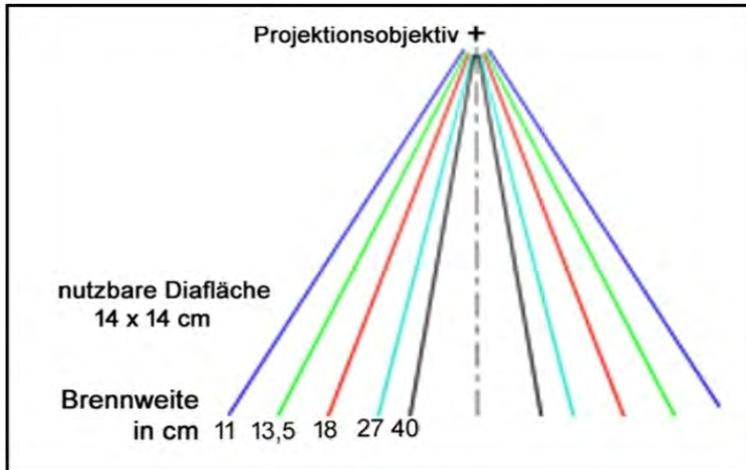


Abb.20: Projektionsschablone

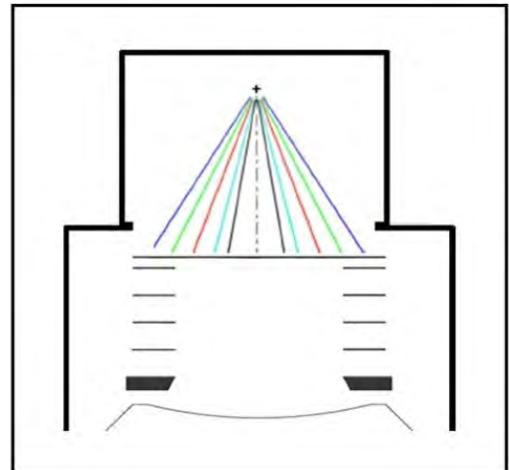


Abb.21: schematischer Bühnengrundriss

Bei einer 18x18cm Projektionsplatte steht eine nutzbare Diafläche von 14x14cm zur Verfügung. In Abhängigkeit von Objektiven mit unterschiedlichen Brennweiten ergeben sich die unterschiedlichen Öffnungswinkel entsprechend Abb.20. Diese Winkel entsprechen der Projektion bei maximaler Ausnutzung der Diafläche. Werden die so entstandenen Winkel auf eine A4 Overheadfolie kopiert, entsteht so die fertige Schablone. Legt man diese transparente Schablone auf den Grundriss einer, z.B. Gassenbühne mit einer Operafolie als hinteren Abschluss der Spielfläche, so lässt sich wie in Abb.21 das entsprechende Objektiv $f = 13,5$ cm, und der Standort des Projektors auf der Hinterbühne, sofort bestimmen.

Dabei ist der Maßstab des Grundrisses ohne Bedeutung. Aus Platzgründen den vom Projektor zur Projektionsfläche durch den Einsatz eines Spiegels zu verkürzen, ist nur theoretisch eine praktikable Lösung.

Die Abb.22 zeigt, dass bei einer Anordnung wie Pos.2 ein Spiegel von 75x75cm erforderlich ist. Dabei ist die Verkürzung des Abstandes der Bühnenrückwand zur Projektionsfläche nur gering.

Pos.1: Standort des Projektors bei direkter Rückprojektion, Entfernung Projektionsfolie zur Bühnenrückwand > 5m

Pos.2: Standort Spiegel und Projektor mit einem Spiegel 75x75cm, Entfernung Projektionsfolie zur Bühnenrückwand ca. 3,7m

Pos.3: Standort Spiegel und Projektor mit einem Spiegel 200x200cm, Entfernung Projektionsfolie zur Bühnenrückwand ca. 3,21m

In der Anordnung verkürzt sich der Abstand von 5m (Pos.1) auf etwa 3m (Pos.3), erfordert aber einen Spiegel von ca. 200x200cm. Einen optisch reinen Spiegel dieser Größenordnung im täglich wechselnden Bühnenbetrieb einzusetzen, rechtfertigt nicht den damit verbundenen Aufwand gegenüber dem erzielten Nutzen. Weitere Nachteile sind: 1. die nach oben stark abnehmende Beleuchtungsstärke, d.h. der Helligkeit des Projektionsbildes und 2. die Verzerrung des Bildes (Abb.23). Eine Berechnung ergibt eine Bildhelligkeit im Verhältnis 1:19.

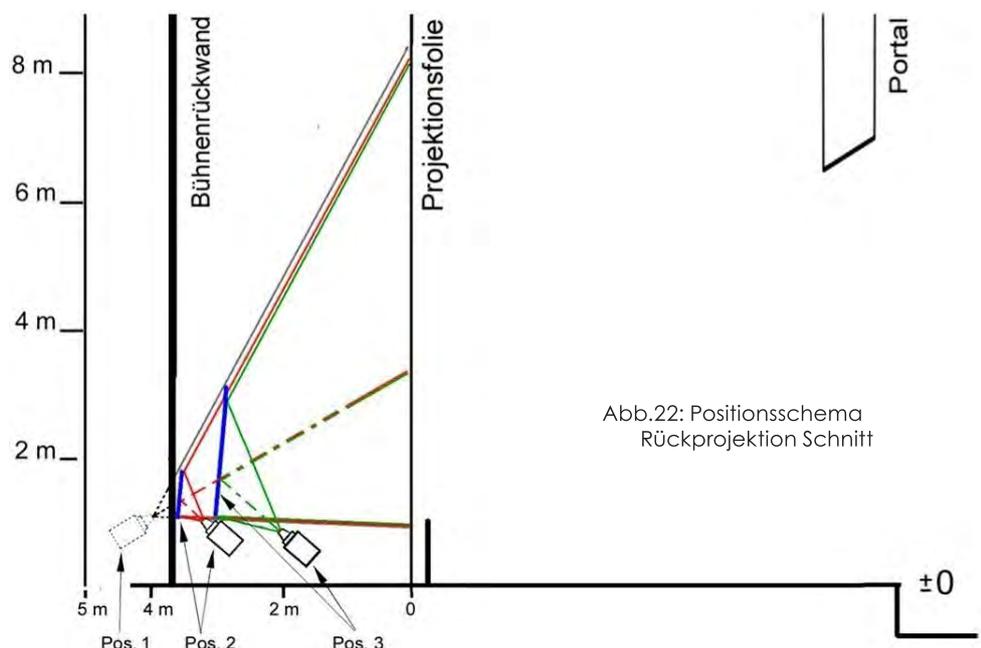


Abb.22: Positionsschema Rückprojektion Schnitt

DIE GESTALTUNG VON PROJEKTIONEN

Eine Übersicht

von Friedewalt Degen und Fabio Antoci

Projektion – Stilmittel oder Ersatzkulisse das ist hier die Frage

Richtig angewandt ergänzen oder kommentieren sie als eigenständiges, systematisch genutztes Gestaltungsmittel als Teil eines Bühnenbildes das inszenierte Bühnengeschehen. Das Bühnenbild hat seine eigene Dramaturgie, die mit der Dramaturgie der Inszenierung konform gehen sollte. Projektionen können dabei eine wichtige, aber nicht die Hauptrolle spielen. Sonst könnte eine gut gemeinte Inszenierung schnell zu einer schlecht gemachten Diashow degradiert werden

Im Zuge der fortschreitenden Modernisierung und Neuentwicklung von Projektoren für den Bühnenbetrieb ergaben sich Bedingungen zum Erhalt der Projektionsplatten. Da diese durch die wesentlich höheren Lichtleistungen (und damit verbundenen Wärmebelastungen) der Beschädigung oder Zerstörung ausgesetzt waren, kam es zu verschiedenen Entwicklungen und Zwischenschritten hin zur digitalen Wiedergabe.

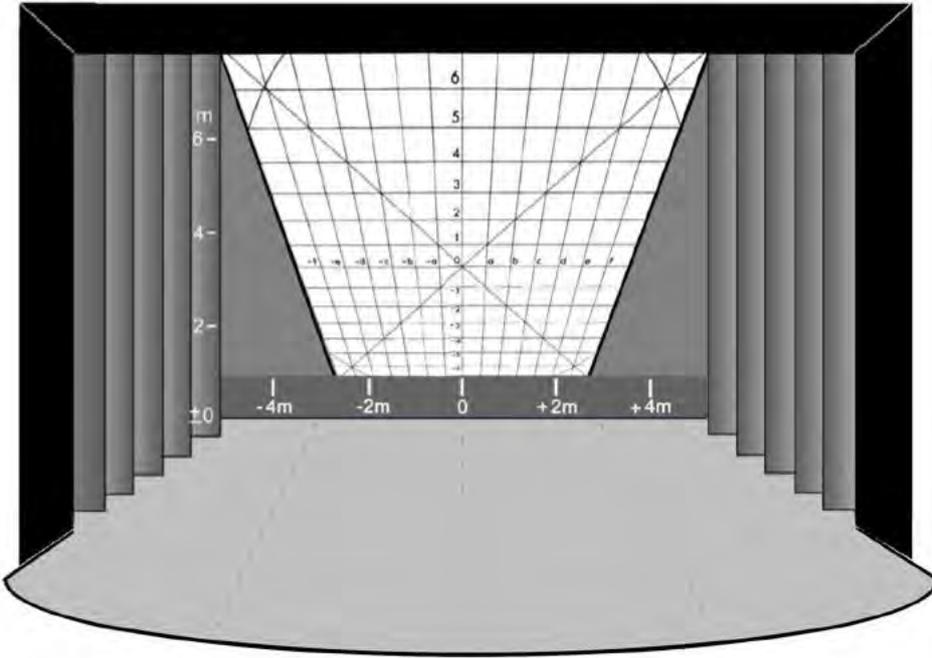


Abb.23: Positionsschema Rückprojektion Ansicht

Projektionen der Semperoper Dresden nach 2000

Im Alltag der Semperoper der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts besetzten die PANI-Projektoren, in ihren unterschiedlichen Leistungs- und Ausstattungsvarianten, die festen Beleuchtungspositionen. Die Portalbrücke für Bodenprojektion und die Projektionskabine im Zuschauerraum für die Frontprojektion waren die Haupteinsatzorte dieser Geräte. Für Seiten- und Rückprojektionen wurden sie als mobiles Equipment und je nach Bedarf auf der Bühne aufgebaut und eingerichtet. Als es noch keine Videoprojektoren und keine Moving-Lights gab, waren diese Geräte die Vertreter der „gehobenen Klasse“ in Bezug auf gestalterische Möglichkeiten und technische Entwicklung einer Beleuchtungsausstattung.

Ab den 2000er Jahren etablierte sich in der Semperoper die Videoprojektion und öffnete neue gestalterische Horizonte, deren Möglichkeiten weit über diejenigen reichten, welche bis dahin durch die Bühnenprojektion bekannt waren. Damit begann das Aussterben der Bühnenprojektion mittels PANI-Projektoren, Dias und Film Laufwerken. Eine eigene, spannende Welt innerhalb der Theater Technik und der Bühnenbeleuchtung ging dadurch langsam zu Grunde. Die letzte Produktion der Semperoper mit einem aktiven Einsatz von Bühnenprojektoren war das Ballett „La Bayadere“ im Herbst 2008. Verschiedene Himmelsbilder wurden abwechselnd von zwei 4KW PANI-Tageslicht-Projektoren projiziert. Die Vorlagen wurden hierfür mit bedruckten Transparent-Folien hergestellt.

Ein Jahr darauf (2009) bei dem Ballett „Schwanensee“ kamen zum letzten Mal die PANI BP2 mit Film Laufwerk von der Portalbrücke zum Einsatz. Sie ergänzten einen mittels Videoprojektor erzeugten Wassereffekt auf den Boden.

In den darauffolgenden Jahren gab es einige wenige (misslungene) Versuche die PANI-Projektoren einzusetzen. Die erhöhte Flexibilität und Lichtstärke der Videoprojektoren ließ der alten Bühnenprojektionstechnik keine Chance mehr. Auch der wachsende Einsatz von Moving-Lights mit statischen und rotierenden Gobos, Farbmischeffekten und mehrfachen Prismen eröffnete neue Möglichkeiten um bewegte Bildeffekte zu realisieren.

So gerieten die Bühnenprojektoren in Vergessenheit und wurden nach und nach ausrangiert. Auf den festen Positionen, wo sie lange gestanden hatten, wurden neue Videoprojektoren bzw. Moving-Lights eingesetzt. Es entstand somit die Notwendigkeit die alten Projektionseffekte durch neue zu ersetzen. Einige, wie z.B. Wassersimulationen, ließen sich einfach durch Moving-Lights austauschen. Für andere, vor allem welche mit Bildinhalten, war es notwendig auf die Verarbeitung mittels digitaler Projektionstechnik zurückzugreifen.

Beispiel Götterdämmerung

Hier ging es darum einen Effekt, der ursprünglich mit einem 2,5KW Halogen PANI -Projektor und Film-
laufwerk erzeugt wurde, zu ersetzen. In dem Vorspiel wurde auf einen schwarzen Tüll aufsteigender
Nebel projiziert. Die Vorlage dafür war ein endloses Filmband mit schwarz-weiß aufgedruckten Ne-
belwolken, welches im Laufwerk des Projektors kontinuierlich ablief. Durch die gegenläufige Bewe-
gung der Filmrolle im Laufwerk entstanden zwei Bildebenen, eine aufsteigende und eine absteigen-
de. Indem die Schärfe auf die aufsteigende Bildebene eingestellt wurde, verschwand beinahe die
Absteigende.

Schließlich konnte durch die Justierung der Laufwerksgeschwindigkeit der Eindruck eines sich lang-
sam bewegenden Nebels mit Tiefenwirkung erzeugt werden.

Um diesen Effekt mit einem Videoprojektor umsetzen zu können, musste dieser optisch-mechanische
Trick digital reproduziert werden. Hierfür wurde die 50cm lange Filmrolle abschnittsweise mit einem
Flachbettscanner abgelichtet. Aus den entstandenen Einzelbildern wurde mit Hilfe einer Bildbear-
beitungssoftware eine zusammenhängende Vorlagendatei hergestellt. Anschließend konnte diese
animiert und zu einem Endlosvideo zusammengefügt werden. Die Animationsgeschwindigkeit wurde
durch einen Direktvergleich mit einem Musteraufbau des originalen PANI-Projektors samt Film-
laufwerk ermittelt. Hierfür sind die Effekteinstellung gemäß Stückdokumentation reproduziert und mit ei-
ner Stoppuhr gemessen worden. Die Tiefenwirkung wurde durch das Anlegen eines zweiten Layers in
der Software, welcher die umgekehrte (absteigende) Laufrichtung der Animation hatte, und durch
die anschließende Einstellung der Transparenz beider Ebenen, sowie eines Weichzeichnereffektes
erreicht. Während der technischen Einrichtung der Wiederaufnahme konnten schließlich die verblei-
benden Parameter eingestellt werden.

Ein- und Ausfadezeiten konnten den im Lichtstellpult gespeicherten Werten entnommen werden. Die
Projektionsgröße, in der Stückdokumentation angegeben, war die Grundlage für die Objektiv-
wahl. Die Helligkeit und die Farbgebung ließen sich lediglich im Rahmen einer Wiederaufnahme-
probe an die Lichtverhältnisse anpassen.

Aus den Erfahrungen ziehen wir folgende Schlussfolgerungen:

Es ist heutzutage für den Repertoirebetrieb sinnvoll aus Zeit- und Personalgründen die analogen Vor-
lagen in digitale umzusetzen. Dieser Prozess ist oft mit einem überschaubaren Aufwand verbunden
und erleichtert die Einrichtung auf der Bühne erheblich.

Auch das Nichtmehrvorhandensein von Geräten und Ersatzteilen für die Bühnenprojektoren auf dem
Markt, sowie das Verlorengelangen manches Know-hows sprechen für diese Umwandlung.

Nicht alle Einsatzfälle lassen sich im Repertoirebetrieb sinnvoll digital umsetzen, dafür würden höhere
Betriebskosten entstehen und manchmal ginge ein gewisser Charme, die einigen alten Werke zu
bieten haben, verloren. Eine wichtige Aufgabe der Beleuchtungsabteilung ist deshalb Bestände an
Bühnenprojektoren dauerhaft in einem gepflegten Zustand und immer einsatzbereit zu halten. Eine
Wiederentdeckung dieser Technik ist aber vorerst nicht in Sicht.

Der Autor Friedewalt Degen ist Diplom-Ingenieur (FH Dresden) i.R.

Der Autor Fabio Antoci ist Leiter Licht, Audio, Video an der Semperoper Dresden.

GERMAN LANGUAGE THEATRE IN BRUSSELS

First Act: 1888-1901

by André Deridder

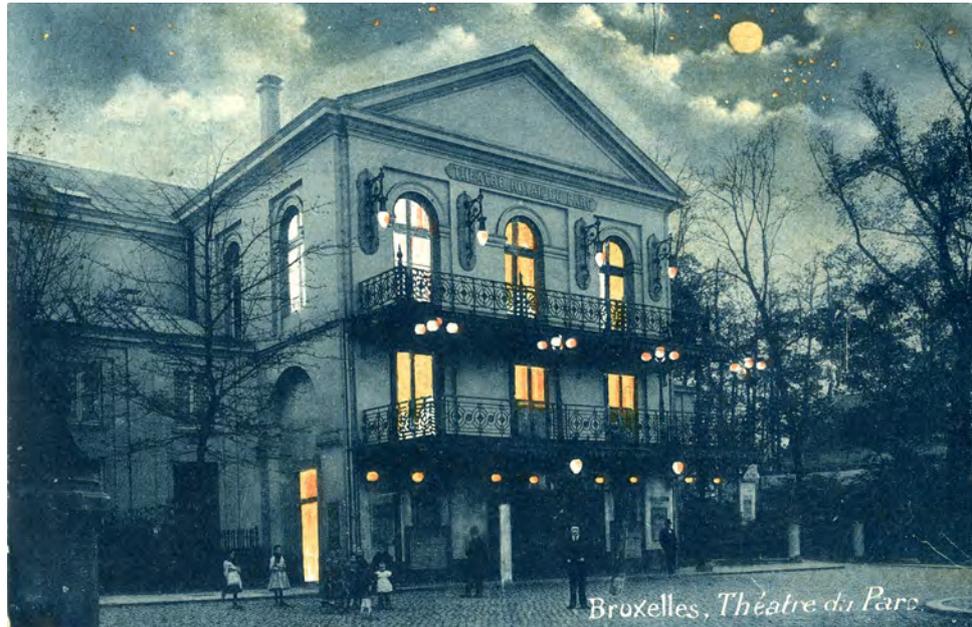
“Yet another curiosity [...] as one must know languages, now, to exercise dramatic criticism.”¹

La Gazette [Brussels], 3 May 1911

Aufziehen den Vorhang!

There is no doubt that the development of the press at the turn of the 20th centuries reached a peak. Not only did circulation continue to grow, but diverse newspapers and periodicals also flooded restaurants, bars and private homes, feeding those who constantly craved information. Theatre critics, articles on events and the daily life of the theatre featured prominently in newspapers. Staying informed of what was currently happening on stage, what to talk about in good company or the latest production was essential. Like the press, theatre and performing arts reached a peak around the same time. In European capitals and other cities influenced by European culture around the world, there had never been so much theatre per square metre.

As pointed out by the anonymous journalist of *La Gazette* quoted above, almost a century before surtitles appeared, dramatic shows in foreign languages seem to have grown in momentum in Brussels around 1910. In fact, from 1850 to 1914, you could see few productions in English, Spanish, Italian, German as well as, more surprisingly, in Japanese. Of all those languages (besides French and Dutch), the most common language in which plays - comedies and dramas - and operettas were performed was German, far ahead of English or other European languages.



Théâtre du Parc, Bruxelles - postcard, collection A.Deridder

Since the creation of the Belgian state in 1830, Brussels had grown in size and population with its new status as a capital city. A new national administration required staff, embassies opened and, last but not least, a new royal family settled in. Along with traditional noble families, the bourgeoisie not only reaped economic success but shared political and social powers. They demanded the cultural and artistic life to which they felt they were entitled. Entertainment was in high demand. Large *boulevards* with luxurious hotels, bars and parks decorated with statues were built. And close by, new theatres appeared. Prestigious temples of the nightlife which had taken off.

Obviously, Brussels was neither Paris, London, Berlin nor Vienna, the four main cultural capitals of Europe that the Brussels elite envied. With a majority of the elite using French as their main language, even among the Flemish bourgeoisie and nobility, all aspired to the world renowned French model established in the 17th and 18th centuries. All stages were heavily influenced by the *Ville Lumière* (City of Light) – Paris. Being relatively close to Brussels, thanks to the new railway, the bourgeoisie and rich land owners could afford to enjoy productions in the French capital from time to time. French theatre groups were accordingly welcomed onto the Brussels stage and what was going on in Paris inspired theatre directors. With some exceptions. Few, but notable.

But make no mistake. French plays and productions dominated at a rate of 95% to 99% above all others. In general, hardly more than 1 percent of plays, perhaps even less, were performed in a language other than French or Dutch. For instance, more than 870 or 95% of productions presented at *Théâtre du Parc*, one of the oldest most famous Brussels theatres², during 15 theatrical seasons from 1899 to 1914 were in French, with a similar percentage of French authors. Even if the *Théâtre du Parc* was by far one of the most notable exceptions, and regularly programmed productions in foreign languages³.

- 1 Editor's note: to facilitate reading of this article, the editor has directly translated extracts from texts or press articles from French to English. If the text remains in French, Dutch or German, the words will be written in italic
- 2 VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), *Le Théâtre royal du Parc : histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.
- 3 DERIDDER (André), « Programmer des spectacles en langue étrangère au Théâtre royal du Parc (Bruxelles) de 1900 et 1914 » in *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 193-206.

A scene dominated by French plays and authors suited largely different audiences, keen to be entertained. Vaudevilles, revues, operetta and comedies were highly popular and theatre directors, cultural entrepreneurs in fact, had to compete, not only to keep their audiences but also to acquire new ones. Large casts of actors and dancers, orchestras, lighting or pyrotechnic games, even the presence of exotic animals on stage were all mobilised in the name of entertainment. Audiences were diverse and their varying tastes needed to be catered for, as they sought entertainment and cultural experiences.

Method and reflections

By analysing performances in the German language, which span from 1888 to World War I, the aim of this article is to examine the main characteristics of the first German theatre troupes in Brussels. Research is based on historical Belgian press⁴ articles and press clippings from the *Théâtre du Parc*⁵. In his *Histoire des théâtres de Bruxelles*, published in 1928, Lionel Renieu (1878-1940), an inveterate collector and well-known Belgian theatre lover, wondered about the regular presence of German theatre troupes in Brussels⁶. *“It is symptomatic to note that the visits of German dramatic groups multiplied in Brussels during the few years preceding the war and one could even wonder to what extent they were encouraged by authorities beyond the Rhine”*⁷. Of course, it is appropriate to place this assertion in the largely anti-German context following the Great War. It is clear that France and Germany developed various means of propaganda intended for the elite and the Belgian population since the founding of the country⁸. With regards to the presence of German theatre groups, a study of the Belgian press neither confirms nor refutes Renieu’s assertion. If this would appear to be true in some cases, further consultation of additional sources located in Germany or Austria could confirm or reject this hypothesis. As an introduction, the Belgian press point of view already gave enough information to question the presence of German speaking theatre groups in Brussels.

As such, questioning this presence is to first look at the motivations to justify this on both sides, for the theatre group as well as for the Belgian theatre director. Both took risks. For a foreign theatre group to appear in a Belgian theatre, required a willingness of both parties, thus attesting to the belief in the relevance of hosting a production whose language could potentially present an obstacle. Neither the quality, real or assumed, nor the reputation of these groups can protect them from failure. In a highly competitive performing arts environment such as the one at the turn of the 20th century, this point was more relevant than ever. As we will see theatre directors learned by experience and developed appropriate strategies for ensuring success.



Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles - postcard, private collection

Quantitative aspects

The table below presents all productions identified so far in the German language from 1888 to 1914. The titles of the shows included in this table are those mainly used in the press or in promotional materials. Not without some confusion, titles were frequently published in French, at least until 1905, which represents a pivotal year. The present article will limit itself to the period of 1888 to 1901. It will look at the 29 performances of the Meininger in June 1888 until the return to the stage, after an absence of twelve years, of the first performances in German by Agnes Sorma (1862-1927) at the *Théâtre du Parc*.

4 Accessible online via Belgicapress from the Royal Library of Belgium (KBR). See www.belgicapress.be

5 Kept at the Archives and Museums of Literature (AML) : Fonds ML 04439/0001 à 0086.

6 Renieu (Lionel), *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928, Tome I, p. 142.

7 Ibidem.

8 Bitsch (Marie-Thérèse), *La Belgique entre la France et l'Allemagne 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 263-317.

GERMAN LANGUAGE THEATRE IN BRUSSELS

First Act: 1888-1901

by André Deridder

Host theatres in Brussels

A: Théâtre de la Monnaie¹

B: Théâtre du Parc²

C: Théâtre de l'Alcazar³

Theatre company

M: Meininger

AS/DT: Agnes Sorma / Deutsches Theater

MB: Marie Barkany

Performances dates	Host	Company	Play performed ⁴	Playwright	Number of performances
2-4 June 1888	A	M	<i>Jules César / Julius Cäsar</i>	William Shakespeare	3
5-9 June 1888	A	M	<i>La Pucelle d'Orléans Die Jungfrau von Orleans</i>	Friedrich von Schiller	5
10 June 1888	A	M	<i>Le Camp de Wallestein + Piccolomini Wallensteins Lager + Die Piccolomini</i>	Friedrich von Schiller	3
11 June 1888	A	M	<i>La Mort de Wallenstein Wallensteins Tod</i>	Friedrich von Schiller	1
12 June 1888	A	M	<i>Le Camp de Wallestein + Piccolomini Wallensteins Lager + Die Piccolomini</i>	Friedrich von Schiller	1
13 June 1888	A	M	<i>La Mort de Wallenstein Wallensteins Tod</i>	Friedrich von Schiller	1
14 June 1888	A	M	<i>Le Camp de Wallestein + Piccolomini Wallensteins Lager + Die Piccolomini</i>	Friedrich von Schiller	1
15-20 June 1888	A	M	<i>Marie Stuart / Maria Stuart</i>	Friedrich von Schiller	4
21-24 June 1888	A	M	<i>Le Marchand de Venise Der Kaufmann von Venedig</i>	William Shakespeare	4
25-27 June 1888	A	M	<i>Guillaume Tell / Wilhelm Tell</i>	William Shakespeare	3
28-29 June 1888	A	M	<i>Un conte d'Hiver / Ein Wintermärchen</i>	William Shakespeare	2
30 June 1888	A	M	<i>Comme il vous plaira / Was ihr wollt</i>	William Shakespeare	1
1 July 1888	A	M	<i>Un conte d'Hiver / Ein Wintermärchen</i>	William Shakespeare	2
2 July 1888	A	M	<i>Comme il vous plaira / Was ihr wollt</i>	William Shakespeare	1
13 Octobre 1900	B	AS/DT	<i>Nora / Nora, oder ein Puppenheim</i>	Henrik Ibsen	1
14 Octobre 1900 (matinée)	B	AS/DT	<i>Faust</i>	Johann Wolfgang von Goethe	1
01 May 1901	C	MB	<i>Heimath (Magda)</i>	Hermann Sudermann	1
01 May 1901	C	MB	<i>Die Schulreiterin (L'Ecuyère)</i>	Emil Pohl	1
02 May 1901	C	MB	<i>Maria Stuart</i>	Friedrich von Schiller	1
04 May 1901	B	MB	<i>Madame Sans-Gêne</i>	Victorien Sardou	1

1 The *Théâtre de la Monnaie* is now known, in German, as the *Brüsseler Opernhaus La Monnaie/De Munt*. It is one of the oldest theatres located in central Brussels.

2 The *Théâtre du Parc*, now called the *Théâtre Royal du Parc (Königliches Parktheater)*, is the second oldest remaining 18th century theatre (1781). It is located in the upper part of central Brussels just opposite the Belgian Parliament

3 The *Théâtre de l'Alcazar* was built in central Brussels in 1865, very close to the Grand Place. It ceased its activities in 1922 and the building has been destroyed.

4 The titles of the performances included in this table are those as they were most frequently used in the press. The original title, in German, is given in italics. It is important to note that, except for the plays presented in 1901 at the *Théâtre de l'Alcazar* they are almost always announced in French only.

Everyone on stage!

First came the Meiningers, who performed in Brussels in June 1888, led by their famous *Intendantzrath* Ludwig Chronegk (1837-1890). What a glamorous beginning that must have been! Interestingly, their tour in Belgium didn't start in Brussels but in Antwerp where they performed very successfully in April 1888, just before the end of Antwerp *Théâtre Royal's* theatrical season, where 29 performances took place. These were mainly plays by Shakespeare, Schiller and Lessing. Their success was celebrated in all Belgian newspapers to such an extent that a special evening train was organised from Brussels to ensure that those who wished to see the productions could be back home later⁹. Antwerp had an important German community and the its bourgeoisie often expressed itself fluently in French and also spoke Flemish, a Germanic language.

It appears that, according to the well-informed newspaper *L'Indépendance belge*, talks for a stay in Brussels were already on track in September 1887. The original stage was supposed to have been, interestingly again, the *Théâtre flamand*. However during a visit, Chronegk considered "*the inadequacy of the installations [...] and the relative smallness would be incompatible with the adaptation of the German*

⁹ *Journal de Bruxelles*, 10 April 1888.

scenery”¹⁰. Other Brussels stages then came into consideration. Around that time, the *Théâtre Royal de la Monnaie* was probably the most famous if not the most appropriate.

If Antwerp was to enjoy the prestigious Meiningers, then Brussels could obviously not be outdone. Its presence in the Belgian capital could be attributed to Charles Buis (1837-1914), one of the most famous mayors, who not only went to Antwerp twice to see *Julius Caesar* by Shakespeare¹¹ but was also visited by Cronégk just three days before the première at *La Monnaie*¹². With a highly supportive press, all was set for a success.

Unfortunately, it did not materialise. The verdict was indisputable: “*When these lines appear, the Meiningers will have left Brussels, undoubtedly taking from this capital a deplorable impression and marking its name with a large black cross in their travel journal*”¹³. The Belgian writer who wrote these lines in *L'Indépendance belge*, Georges Eekhoud (1854-1927), noted that the Meiningers were welcomed in an “*atmosphere of pedantry, fransquillonism, germanophobia*”¹⁴.

Various reasons could be easily considered. Obviously, the domination of French theatre plays its part. But other factors also guided the future programming of Brussels theatres.

First of all, the choice of plays may not have been wise despite the undoubtedly high literary and performance qualities. Shakespeare was not yet in favour and Schiller was, with a few exceptions, not known to the general public. Directly after Shakespeare’s tragedy, *Julius Caesar*, which was not the most attractive play by the Bard of Avon for a Brussels public used to lighter entertainment, five Schiller plays were programmed over fourteen days. The public’s preferences and tastes were not for tragedies, not even in French, and much less so in German, least of all in the summer.

Scheduled in June, after the end of the opera season at *La Monnaie*, was not the best time. If the summer days were too warm, the Brussels bourgeoisie preferred to drink a beer on a terrace along



Georg II. „Polyxenes“ (Figurine), W. Shakespeare „Ein Wintermärchen“ - TheaterMuseum Meiningen (MM/ IV 267 H)



Theaterzettel Meiningen Hoftheater, W. Shakespeare „Ein Wintermärchen“, Brüssel, 1. Juli 1888 - TheaterMuseum Meiningen (MM/ IV F 279/ 26a)



Georg II. „Florizel“ (Figurine), W. Shakespeare „Ein Wintermärchen“ - TheaterMuseum Meiningen (MM/ IV 250 H)

the prestigious boulevards rather than watch a tragedy in German. Performing on an election day, Tuesday 12 June 1888, may also have proven unwise in trying to bring in an audience, even for Schiller’s masterpiece.

In addition, performances of the same production were scheduled back-to-back. Shakespeare’s tragedy, which came first, was performed three days in a row. By the time rave reviews had appeared in the press, the show had already been removed from the programme. With only one exception, this was the case for all performances. The comparison with the programming of Shakespeare’s plays presented in June 1910 by the *Deutsches Theater* is obvious. Its presence, under Max Reinhardt’s direction, is the best comparison with that of the Meiningers in 1888, not only in terms of the large number of performances but also in terms of the level of the productions. Shakespeare and Schiller were back and the order was slightly reversed. Judiciously, three of Shakespeare’s plays, which were much better known to the Brussels public, were presented alternately, allowing good reviews to take effect.

10 *L’indépendance belge*, 19 January 1888.

11 *Journal de Bruxelles*, 6 April 1888.

12 *L’indépendance belge*, 30 May 1888.

13 Article available in *L’invention de la mise en scène : dix textes sur la représentation théâtrale. 1750-1930*, Bruxelles, 1989, pp. 131.

14 *Ibidem*, pp. 130-138.

GERMAN LANGUAGE THEATRE IN BRUSSELS

First Act: 1888-1901

by André Deridder

In 1888, the number of performances in Brussels also competed directly with those in Antwerp. It was most probably far too high. Despite notable exceptions, the average number of performances on Brussels stages did not exceed ten to fifteen. Once again, the lesson was well understood when the *Deutsche Theater* performed in 1910. Even when programmed within the framework of the Universal Exhibition, the number of performances did not exceed 10. The other German theatre groups from 1900 to 1914 gave, in most cases, only one performance of the same play.

Finally the financial results were low: only 46,746 francs for almost 30 performances¹⁵. Meaning around 1,500 francs per performance when the minimum average income of a performance at *La Monnaie* at that time ranged between 3,000 and 4,000 francs.

A well-documented article from a Liège newspaper, pointed out that income in Antwerp was above 4,000 francs per performance and, interestingly enough, the Meiningers needed 3,200 francs per evening to recoup their costs.¹⁶ Brussels may not have been the pleasant stay they expected.

Ironically, thanks to these performances in Brussels, their influence was considerable on theatre professionals, such as the famous French theatre director, André Antoine (1858-1943), who came especially from Paris to see them. Meiningers' works are considered a milestone in the development of contemporary staging and the Brussels performances contributed to it. Sadly, the Brussels audiences missed a great treat.

The failure of Meiningers' performances had a lasting influence on German performances on the Brussels stage. First, it took more than 10 years before another play in German was performed. Second, lessons were learned from this experience.

Behind the return of German theatre groups to the Belgian capital, lay one courageous and clever



Georg II. „Forum Romanum“ (Bühnenbildentwurf), W. Shakespeare „Julius Cäsar“ - TheaterMuseum Meiningen (MM/ IV 293 H)



Theaterzettel Meiningers Hoftheater, W. Shakespeare „Julius Cäsar“, Brüssel, 2. Juni 1888 - TheaterMuseum Meiningen (MM/ IV F 279/ 1)

man: Victor Reding (1834-1932), the director of Brussels' second stage, the *Théâtre du Parc*. Built in 1781, and located in the royal park between the palace and the parliament, the fame of this theatre was as much for its years of unreliable management during the 19th century as its productions. Appointed at the turn at the 20th century, Victor Reding proved to be its most enduring manager remaining as its head until 1925, passing the torch onto his son, followed by his nephew.

As soon as he was appointed as the head of the *Théâtre du Parc* in 1899, Victor Reding specified his objectives: the new management wanted to re-introduce *“the element of surprise [...] shows of a special nature will not be neglected”*¹⁷. The German language performances by the *Deutsches Theater* scheduled for October 1900 were the first event in German. Although there would be interruptions in the programming of foreign-language performances until 1914, documentary proof published in *L'Éventail*, the *“official sheet of the [Royal Park] Theatre”*¹⁸, is testament to its continuity. In 1908, the presence of the German actress Rosa Poppe (1867-1940) was included in *“the continuation of a project that he [Victor Reding] wished to carry out in the Park and which consisted of introducing us to prominent*

15 Sales (Jules), *Théâtre royal de la Monnaie : 1856-1970*, Nivelles, Imprimerie Havaux, 1971, p. 100.

16 *La Meuse*, 13 April 1888.

17 *L'Éventail*, 17 septembre 1899.

18 VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), op. cit., p. 37.

foreign artists”¹⁹. In 1910, for the performances of the Berlin Neues Schauspielhaus, *L'Éventail* declared: “These performances [in German] also gave us the opportunity to become acquainted with contemporary German dramatic literature, a secret often jealously guarded by Latin cultures [.] the Théâtre du Parc has fulfilled its educational and literary diffusion role by giving us the opportunity to hear them”²⁰.

The stage is set

Victor Reding seems to have been willing to occupy a niche that differentiated his theatre from its competitors. He was, however, careful. First, learning from the Meiningen experience: limit the number of performances. Second guarantee: fame. The reputation of Agnes Sorma, who arrived in September 1900, exceeded that of the *Deutsches Theater*, which was less frequently cited than her name by the press. To ensure that the public discovered this new prima donna, Reding used his qualities as a man of the press. Almost all the capital's newspapers announced the arrival of “The Duse of the North”, referring to the famous Italian actress Eleonora Duse (1858-1924). The amount of coverage was notable in comparison with the other productions to come. Scheduled at the beginning of the season, on a Saturday evening, it was the surprise Reding offered his faithful public.

Last but not least Agnes Sorma gave first her version of *Nora*, the famous play by Henrik Ibsen. Thus the very first performance in German at the *Théâtre du Parc* was that of a Norwegian author. This unique performance was followed the next day, *en matinée*, by the performance of *Faust*. Ibsen preceded Goethe, *Nora* came before *Faust*.

Nora had also been performed in the same theatre for the first time in French more than ten years earlier, in March 1889. It was well-known and was already fashionable. *Nora* is also a linguistically neutral title, which removes any German reference and highlights the actress interpreting the role, whose star quality had been particularly well maintained. Although the play was performed entirely in German, it is clear that no reviewer dwelt on this fact. In fact, the adjective “German” was rarely used. Brussels was pleased to welcome a new star to its seraglio, who, moreover, had already made it in Paris. A quality stamp which was not lost on the audience.

According to columnists, *Nora* was a success. The *Théâtre du Parc* was fully booked. The critics were much less favourable about the production of *Faust*. Poor Goethe. The presentation of some of the text left the public with a taste of too little. Nevertheless, these experiences must have strengthened Victor Reding's convictions. However the challenges remained, among which the greatest was ensuring a returning audience. The strategy had yet to be honed.

Surprisingly, there was another challenge: competition! In May 1901, the *Théâtre de l'Alcazar*, which, under the direction of the unstoppable and renowned theatrical entrepreneur Gaston Mouru de Lacotte (1867-1952), had specialized in hosting tours, programmed two performances in German. The troupe was led by Marie Barkany (1862-1928), another rising star who had also enjoyed success in Paris and was a competing prima donna to Agnes Sorma. Victor Reding quickly regained the upper hand and put on a final performance for the actress at the *Théâtre du Parc* before her departure²¹. The success was questionable but the *Théâtre du Parc* management made sure that the German performances in Brussels would remain within its domain. At least for a while.

(to be continued)



Mary Barkany, Fotografie von J.C. Schaarwächter, Berlin - TheaterMuseum Wien



Agnes Sorma as Nora - postcard, signed 1902, collection A.Deridder

The author is executive Assistant at the Library of Arts and Letters (BFLT) and Head of the Library of the Center of Theater Studies (BCET) at the Université catholique de Louvain in Belgium.

¹⁹ *L'Éventail*, 18 novembre 1908.

²⁰ *L'Éventail*, 6 novembre 1910.

²¹ *L'indépendance belge*, 05 April 1901.

AMERICAN SCENIC ART

The Immigrant Contribution

by Dr. Wendy Waszut-Barrett

“Scene Painting is an art by itself. There is no other branch of painting just like it, either in the variety of subjects embraced or in the methods employed.”

“The Art of the Stage,” *The Building News*, 29 July 1881, p. 150



Fig.1: Example of scenic artists using opaque washes to paint a tree trunk. Sosman & Landis Scene Painting Studio, Chicago, Illinois.



Fig.2: Example of scenic artists using thin glazes to paint a tree trunk. Twin City Scenic Co., Minneapolis, Minnesota.

Scenic Art in the United States began as a large melting pot of languages, traditions and techniques, with two dominant approaches emerging between 1850 and 1900. There were either American scenic artists who worked with opaque washes or those who worked with thin glazes. To distinguish between the two painting techniques for the purpose of this article, opaque washes completely conceal an underlying color, whereas thin glazes merely tint the color beneath. Among the many immigrants who contributed to the development of nineteenth-century American theatre, scenic artists arrived with experience successfully garnered in their homelands and continued their trade in the new world. Their knowledge was soon passed along to the next generation. Immigrant artists shared their skills with fellow craftsmen and family members, guiding the future of painted illusion in the United States for the ensuing decades. Their techniques found fertile ground throughout the country, laying the foundation for later methods that would become recognized as painting standards in each region. This article explores the emergence of two particular American scenic art schools and the painted legacies they left behind.

Throughout the nineteenth century, America was perceived as a land of endless opportunities. There was the continuous expansion of her western borders and an unending stream of new entertainment venues. The demand for painted illusion surpassed the supply of scenic artists able to produce it. Theatrical work was plentiful in large metropolitan areas, as well as small rural towns, yet each was driven by capitalism. Unlike the state-funded theaters across the Atlantic, American businessmen hoped for great profits from all theatrical endeavors and investments. The scenic art profession followed suite, with most artists working as independent contractors; individuals were employed on a “per show” basis, and if they were lucky, for an entire season. But business drove the industry, and no job was ever secure. Alliances were formed and partnerships developed, with firms targeting particular regions. Theatrical circuits dominated specific areas and scenic artists could only hope to become the “favorite” of any famous stage personality or organization. Those with great skills rose to the top of the profession, but very few lasted there for more than a decade. Meanwhile, those with minimal skill could still turn a profit and support a family, entering the profession with little or no training. Nineteenth century American theatre also witnessed the rise of the scenic studio and mass-production of painted scenes by an ever-changing staff of studio artists.

In 1889, W. J. Lawrence wrote, *“Paradoxically enough, America enjoys at once the somewhat equivocal honor, of having elevated scene painting to the highest pitch of artistic excellence on the one hand, and degraded it to the lowest level of mechanical production on the other. While the leading scenic artists, attached or otherwise, have improved the technique by a judicious blend of the various European systems, commercial enterprise and the universal custom of touring have occasioned the upraising of several scenic depots where orders from the innumerable small theatres, which abound in the States, are completed ‘with promptitude and dispatch.’”*¹ Of the studios that mass-produced scenery for smaller venues, the *Boston Weekly Globe* reported, *“These establishments keeps a regular stack on hand, duplicates of course, and can supply any theatre with a set of scenery that will answer all*

*ordinary requirements at a much lower cost than it would require to engage a regular scene painter. These establishments, however, are frowned upon by the members of the craft who denounce them as examples of Chinese cheap labor and a general disgrace to the art. But they are making money nevertheless, and are willing to let artists complain.”*²

1 “Scenery and Scenic Artists,” *The Theatre*, July 13, 1889, 371-374. First published as “Scenery and Scenic Artists,” *The Gentleman's Magazine*, Vol. CCLXVI (June 1889), 611

2 “On the Paint Bridge,” *Boston Weekly Globe*, May 3, 1890, 8.

Until the late nineteenth century, American scenic artists were primarily itinerant, traveling from one town to another to complete a variety of projects that ranged from ornamental sign painting and residential décor to the stock scenery collections and spectacles for professional stages. A few fortunate souls had the luxury of establishing their studio in a particular theatre. The paint bridge or scene room allowed artists to take additional work for other venues, thus establishing a centralized hub for scenery production; these were the forerunners of stand-alone scenic studios.

American scenic artists were part of extensive theatrical networks across the United States. Individuals, artistic partnerships, and larger scenic concerns were connected by an ever-expanding transportation network, whether road, river or railway. As the arms of progress in the United States continued to stretch outward, regional scenic studios (scenic depots) were established along the way. Scenic artists passed from one studio to another, seeking a position at any shop that offered employment. Busy times prompted a rapid increase in labor and varied from season to season, and year to year. Often studios kept a skeleton crew, adding additional labor as necessary; job security was scarce, even for talented individuals. On February 22, 1891, *The Morning Call* of San Francisco reported, “*There are no schools in which the scenic artists may acquire his profession save in the paint-room of the theater. While a preparatory course of study similar to that for landscape or portrait painting would be of great benefit to scenic artists, very few of them ever enjoy such an advantage.*”³

For those running studios, the owners implemented specific painting techniques and guidelines during the manufacturing process. Many studio owners expected consistency, regardless of the current staff. Signatures on the corners of front curtains, or studio marks on the backs of scenes paid homage to their creators and offered a little free advertising to touring productions along the way. Most often studio owners functioned as the artistic directors, establishing the aesthetic tone for all projects. A backdrop produced by unnamed staff members would still carry the studio's mark and adhere to a specific artistic quality. This oversight standardized the painted aesthetic for venues in each region. Scenic artists adapted to changes from one region to the next, as they adapted to changes in the lighting industry or stage mechanics. Although the scenic art aesthetic for the American stage continued to shift with each wave of immigration, it was studio owners who ultimately sided with either opaque washes or thin glazes during the painting process. Those who produced the greatest amount of scenery and those

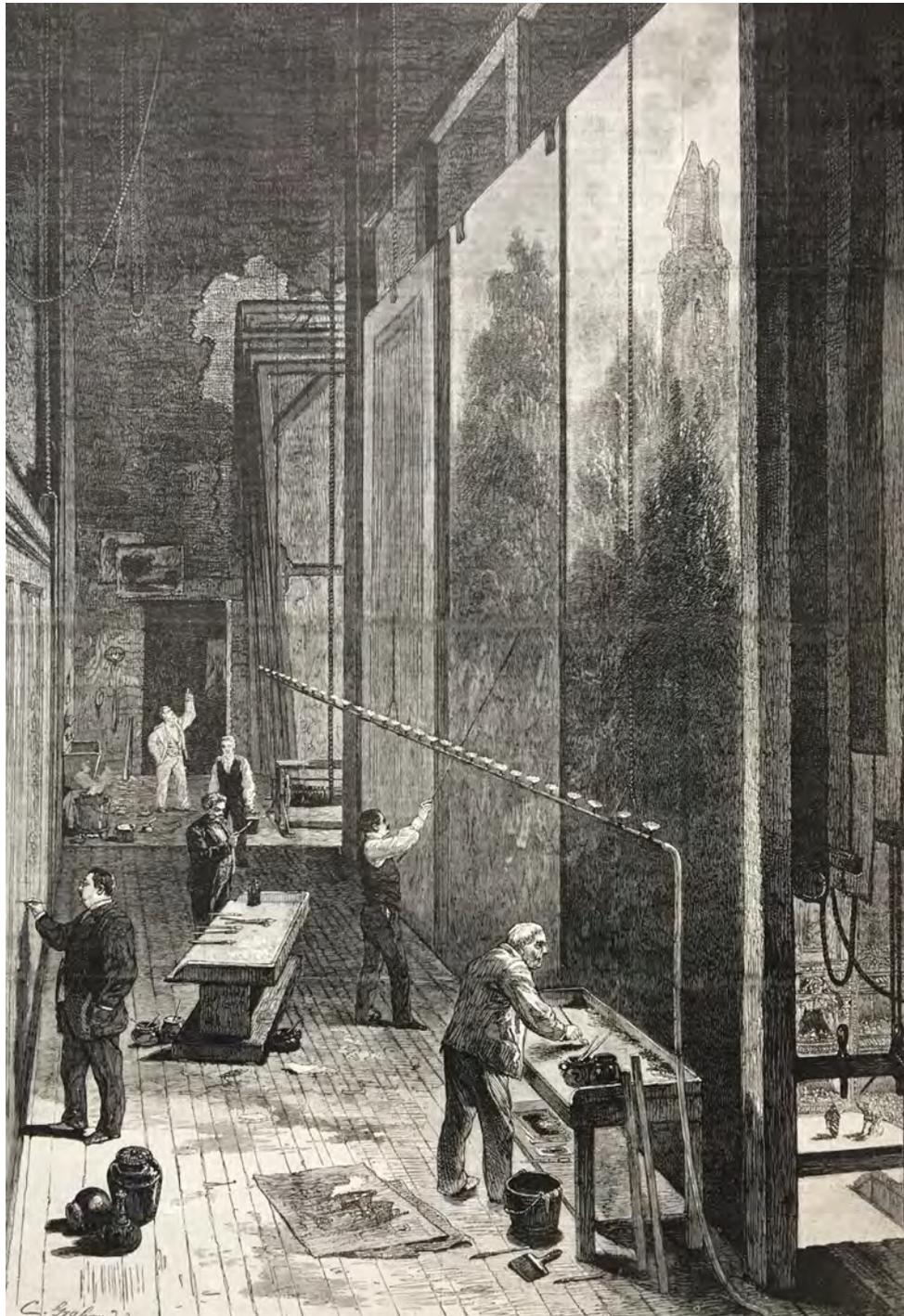


Fig.3: Illustration by scenic artist and illustrator Charles Graham for Harper's Weekly, Nov. 30, 1878.

3 “The Manner in Which Pretty Stage Pictures are Made,” *The Morning Call*, 22 February 1891,13.

who hired the largest staffs created regional standards, managing expectations for both patrons and players in the area. Painting methods became further institutionalized as generations of artists were trained in a specific system before establishing studios of their own. This is not to say that there were not hundreds of locals who functioned as amateur scenic artists, offering scene painting as one of many decorative painting services. When demand outweighs supply, many novices produce stage scenery with minimal training in scenic art or an understanding of scenic illusion. Even amateurs attempted to imitate popular compositions and painting techniques.

There were two main approaches to American scenic art throughout the duration of the nineteenth century, each promoting specific painting techniques associated with a respective group of immigrants. One group of scenic artists employed a series of opaque washes while painting down on the floor, while the other group of scenic artists employed a series of thin glazes while painting up on a vertical frame. Regardless of paint consistency, however, by the late-nineteenth century the majority of American scenic artists uniformly adopted the use of suspended paint frames. Whether using opaque washes or thin glazes, American scenic artists painted on vertical surfaces located high above stages, in separate paint rooms, or stand-alone scenic studios, no longer tacking the backdrops to the floor. Ropes and pulleys manipulated either the artwork or the scenic artist's platform to keep the composition upright. This method became the standard in most American scenic studios by the end of the nineteenth century; floor painting was almost unheard of in the United States by the dawn of the twentieth century.

The demand for painted settings and the mass-production of painted illusion during the nineteenth century supported the need for studios to suspend the scenes, allowing the maximum space for multiple projects. Vertical paint frames provided the most economical use of space in a structure, with dozens of paint bridges accommodating a legion of artists. This facilitated the mass production of painted scenes. Unlike the floor painting used by many European artists at the time, the American scenic studio was set up as a factory to manufacture scenery for numerous shows in a compressed timeframe. By 1903, *The Tennessean* commented on the unusual practice of floor painting employed by a visiting scenic artist. The French scenic artist in question had studied with both Bainard and Stuck of Munich, and the article reported, "*His methods of work are not familiar to most American scene painters. He prefers to work on the outspread canvas when the stage is free, rather than paint in the usual way on the canvas suspended from the roof and reached by a ladder or swinging platform.*"⁴ The field of American scenic art has continued to remain fluid. Painting on the floor became more popular by the end of the twentieth century, eclipsing the use of many paint frames in scenic studios across the country. Now, very few scenic studios use paint frames; they no longer represent the painting standard for many twenty-first century American scenic artists.

Opaque Washes and Body Color

In 1881, several American newspaper articles announced, "*Different painters have different methods and there is a much variety in the schools of scene-painting as in other branches of art. The German, French, and American artists use opaque washes, or, as it is usually expressed, work in 'body color.'*"⁵ On May 3, 1890 the *Boston Weekly Globe* reported, "*Most of the colors used in scene painting are solid, or what are technically known as body colors.*"⁶ The use of the term body color, was synonymous with opaque watercolors or gouaches. Each consisted of natural pigment, water, and a binding agent. The paint for each could be re-wetted, re-worked and continued to dry to a matte finish. For American scenic art, the binding agent was diluted hide and hoof glue, called *size* or *size water*. The use of dry pigment and size water for scenic art was gradually phased out in the United States, until it was only found at a handful of academic institutions. Beyond a few classes sporadically taught in North America, this type of scenic art has disappeared, and extant scenes are the only reminder of this traditional process.

The early use of body colors by American scenic artists was further described in the *Santa Cruz Surf* on Dec. 2, 1886. A scenic artist was quoted as saying, "*Ten years ago the scenic painter depended upon pure colors for effect.*"⁷ A painted wing and border installed the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, during 1879 exemplifies this reference to pure colors; much had to do with visibility under stage lights at the time. The draperies on both the Tabor Opera House's painted border and wings were initially covered with a deep base. On top of this uniform color, pure colors were added to define the shape of the subject, whether it was a fabric or tassel. The colors would remain vibrant under the gaslights at the venue. Furthermore, the use of pure colors and opaque washes often demanded that paint values were applied from mid-tone and dark to light. The contrast of value read well from a distance, a key component to stage settings. It is the opacity of each layer, however, that makes the particular

4 "New Scenic Artist," *The Tennessean* (Nashville, Tennessee), 6 Aug. 1903, 6.

5 This same statement appears in several different newspaper articles during 1881, including "Art on the Stage," *St. Louis Globe-Democrat*, 2 Jan 1881, 15; "How a Scene Painter Works," *The Boston Globe*, 30 Jan. 1881, 9, and the "The Art of the Stage," *The Building News*, 29 July 1881, 150.

6 *Boston Weekly Globe*, May 3, 1890, 8.

7 "Scenic Artists," *Santa Cruz Surf*, 2 Dec. 1886, 1.



Fig.4: Painted detail from original side wing at the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, ca. 1879.



Fig.5: Painted detail showing use of opaque washes by Sosman & Landis Scene Painting Studio artist, 1901.



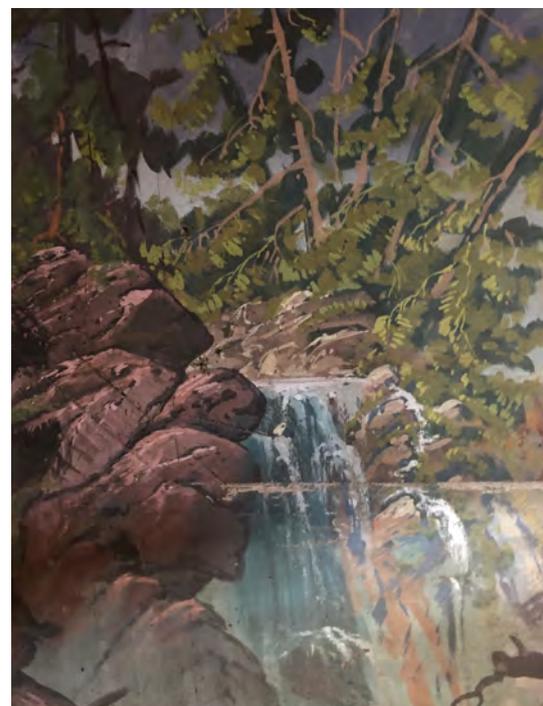
Fig.6: Backdrop produced with opaque washes by Sosman & Landis Scene Painting Studio artist, 1901.

school of American scenic art easily identifiable or another. The underlying paint is not visible when opaque washes are implemented. The use of opaque washes allowed a subject to be painted from a mid-tone dark to light, whether foliage or tapestries.

The use of opaque washes continued to dominate the work of scenic artists in the Midwest and western United States during the second half of the nineteenth century, even after the mid-nineteenth century arrival of English artists who promoted the use of thin glazes. This is not to suggest that either technique did not employ highlight or shadows, but the basic approach to the painted composition was different and distinct. Opaque washes easily concealed darker layers beneath and quickly defined dimensionality with dots and dashes of highlights. Thin glazes, used in a series of transparent layers, worked in exact opposite and deepened the value of any hue; thin glazes did not conceal the underlying color. Thin glazes defined dimensionality with the placement of shadow. Similar to watercolor painting, the composition was created from light to dark. In other words, the light areas first defined by the artist's brush became the highlights at the end of the process. In the case of ornate frames surrounding a drop curtain's central composition, the pattern was defined by a series of consecutive darker glazes. This technique is apparent in the work of both itinerant and studio artists working up and down the eastern seaboard during the nineteenth century.

Opaque washes remained the prominent practice in many studios established in Chicago, Kansas City, and St. Louis. This was also an area that became home to some of the largest German populations during the nineteenth century. Between 1820 and 1870, more than 7.5 million German immigrants arrived, with most settling from Pennsylvania to the Oregon coast in a swath that cut through the country known as the "German belt". However, it was a handful of studios that delivered painted illusion to thousands of rural performance venues, each established along an expanding westward railway that eagerly grasped at newly settled western lands. One particular Midwestern theatrical manufacturer that shaped the landscape of American Theatre at this time was Sosman & Landis Scene Painting Studio of Chicago. Their artists were schooled in opaque washes, especially under the direction of the studio's head artist David Austin Strong (1830-1911). Fellow scenic artist Walter Burrigide (1857-1913), a student of English scenic artist Harley Merry (née Ebenezer J. Britton, 1844-1914) and trained in the glazing tradition, affectionately remembered

Fig.7: Painted detail from an original shutter the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, ca. 1879.



AMERICAN SCENIC ART

The Immigrant Contribution

by Dr. Wendy Waszut-Barrett



Fig.8: Painted detail on tree unit by T. Frank Cox for the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, ca. 1888.



Fig.9: Tree unit painted by T. Frank Cox for the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, ca. 1888.

Strong as a representative of the Dusseldorf School, noting his “*facile brush*,” and “*the quality of opaqueness peculiar to his school*.”⁸ His mentioning Strong’s “*opaqueness*” indicated the use of opaque washes. Strong was directly responsible for many of the Masonic backdrops produced at Sosman & Landis until 1904. Examples of his work from 1898 to 1900 are still hanging in Scottish Rite theaters across the country, including the scenery at the Scottish Rite Theatre in Austin, Texas,

In addition to manufacturing scenery and stage machinery, the firm was a well-known distributor for scene painter’s colors, scenery canvas, stage carpets, lighting equipment and stage hardware. Regardless of



Fig.10: Backdrop produced under the supervision of David A. Strong at the Sosman & Landis Scene Painting Studio in 1900.

Strong’s presence in the shop, or an attempt to maintain consistency by any studio founder, there were some variations as itinerant artists filtered in and out of specific studios. For example, during in 1898-1902, one unknown artist employed glazing techniques for fraternal scenery installations at Scottish Rite theaters in the United States. Instead of opaque washes for both organic and architectural scenes, translucent glazes added the dimension to each subject. For example, Egyptian settings manufactured at Sosman & Landis for Wichita, Kansas (1898) and Guthrie, Oklahoma (1900) were painted with dark glazes being systematically applied to a relatively light base coat.

Those supporting the use of translucent glazes for America scenic art referred to their competitors’ artworks as *slapdash* and *daubing*. These derogatory terms attempted to dismiss the work of these

⁸ “Paint Mimic Scenes,” *Chicago Tribune*, Dec. 18, 1892, 41.

artists, especially those located in the western half of the United States. Theatrical supply firms that mass-produced scenery with traditional opaque techniques were dubbed “scenic depots” that produced “patent medicine scenery.”

In 1889, W. J. Lawrence wrote: *“Several scenic firms have sprung up in St. Louis, Chicago, Kansas and elsewhere, which employ artists of marked inferiority and turn out work which bears as much resemblance to the genuine article as a chromo does to an oil-painting. Produced almost entirely by mechanical means, no wonder it has been facetiously dubbed ‘patent medicine scenery.’ In this way the firm of Sosman and Landis of Chicago, which employs about twenty-five ‘artists,’ has in the course of nine years supplied upwards of a thousand places of*



Fig.11: Backdrop produced under the supervision of David A. Strong at the Sosman & Landis Scene Painting Studio in 1900.

entertainment with complete stocks of scenery. That such work falls short of the domain of art is clearly proven by the fact that it is not unusual for these firms to receive an order by telegraph in the morning for a scene, say thirty feet square, which will be completed dried, and sent on its way to the purchaser before nightfall. So far as the scenic depot is concerned the days of glazing and second painting are gone for ever. What matters is that the adoption of the broadest system of treatment possible – working slapdash fashion in a full body colors- makes the painting crude and garish? All the more merit: for the average provincial American gives his vote for gaudiness and plenty of it.”⁹

When Lawrence cited the Chicago-based firm of Sosman & Landis in his 1889 article, they were the largest scenic studio in the country. The 1889 Sosman & Landis catalogue announced:

“We have, at a cost of \$50,000 built and equipped the largest and most complete painting studio in the world. Our main paint room, 50x150 feet, with 40 feet height of ceiling, fully equipped with every modern appliance, is a wonder to managers who visit it.

With all these facilities, and a large corps of skilled artists and stage machinists, does it not seem as though we should be able to do your work better than most if not all others, none of whom have such facilities for doing work?

We can supply good, artistic, first-class scenery cheaper than any one. It will pay you to get this kind of work, for badly designed and painted scenery is cheap at not price.

In our extensive business we are not obliged to ask for exorbitant profits on our work. We are satisfied with moderate ones.

We believe we can do better by you than others and therefore respectfully solicit your patronage.

Yours very truly,

SOSMAN & LANDIS¹⁰

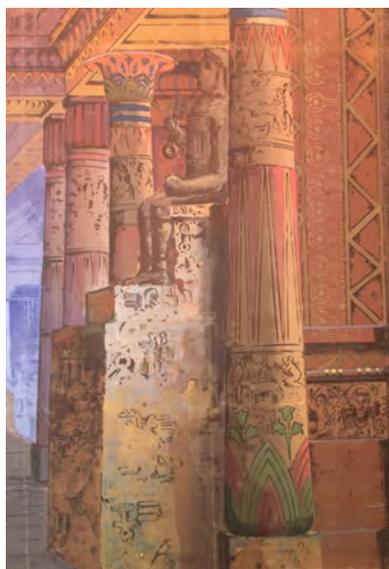


Fig.12: Backdrop produced by scenic artist using glazing technique in 1898.



Fig.13: Backdrop produced by scenic artist using glazing technique in 1898.

⁹ “Scenery and Scenic Artists,” *The Theatre* (July 13, 1889), 371-374.

¹⁰ *Catalogue of Scenery, Stage Hardware and Supplies. Sosman & Landis Scenic Studio.* (Chicago: Chas. E. Marble, Fine Commercial Printer, 1889) 2.

AMERICAN SCENIC ART

The Immigrant Contribution

by Dr. Wendy Waszut-Barrett



Fig.14: The main studio for Sosman & Landis Scene Painting Company was constructed in 1886.

Established in 1877, the firm delivered stock scenery collections to 4000 places of entertainment between 1880 and 1894; this was before they increased their production capacities in Chicago and employed a staff of over sixty artisans. Already in 1892 the main Chicago studio was not large enough to handle all of the projects, so the firm opened a series of annexes that continued until WWI.

By the 1880s, Sosman & Landis established several regional offices in both Kansas City and New York. It was their aggressive play for contracts on the east coast that prompted an increased wave of criticism from the competitors.

At Sosman & Landis, staff members specialized in one particular branch of scenic art,



Fig.15: Shipping label by Sosman & Landis Scene Painting Studio on scenery produced for the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, 1902.

streamlining the painting process and increasing overall production capabilities.

The 1894 Sosman & Landis catalogue advertised, *“Our artists are selected with reference to their special abilities. Some excel in designing and painting drop curtains, others in landscapes and others in interior scenes; we so divide our work that each is given that which he can do best.”*¹¹ This was an approach that smaller firms could not replicate, causing their production prices to remain substantially higher than the larger studios. The scenic work of Sosman & Landis dominated North American theatrical guides, including every issue of *“Julius Chan’s Official Theatrical Guide”* from 1896 to 1910. The 1896 issue by Julius Cahn, credited 49 installations to Sosman & Landis, ten-times the amount of any other scenic artist, or studio listed in the publication.



Fig.16: “Center Door Fancy” setting produced by Sosman & Landis Scene Painting Studio for the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, 1902.



Fig.17: Painted detail from Fig.16

¹¹ Sosman & Landis *Great Scene Painting Studio*, (Chicago: The Mable Press, 1894), 4.

In 1902, Sosman & Landis delivered interior settings to the Tabor Opera House in Leadville, Colorado; a subcontracted project from Kansas City Scenic Co. of Kansas City, Missouri. Shipping labels were attached to many of the set pieces, helping identify projects both in the shop and during transit. The alliance between Sosman & Landis and Kansas City Scenic dominated the region, helping each other out during busy times. Kansas City Scenic Company had originally been established as a regional office for Sosman & Landis; the ties between the two companies remained strong over the decades. Each studio perfected a rapid formula to mass-produce theatrical scenes ranging from grand circus spectacles to picture settings for silent films by the early twentieth century, catering to the increased demand for painted illusion by many popular entertainment venues. However, the standard stock scenery collections for opera houses, vaudeville theaters, social halls, music academies, fraternal lodges, and other public stages remained their mainstay for projects. Thousands of painting scenes produced in Chicago and Kansas City found homes in distant little western venues, such as opera houses in Leadville and Trinidad, Colorado.

Thin Glazes

To fully appreciate the evolution of scenic art in America, one must also explore the origin of glazing techniques credited to one particular English artist. Dozens of nineteenth-century articles credit John Henderson Grieve as being the first to revolutionize the scenic art industry with the introduction of glazing. In 1889, W. J. Lawrence's article "Scenery and Scenic Artists" for *Gentleman's Magazine* recorded, "*John Henderson Grieve (father of the brothers Grieve) had in or about the year 1810, revolutionized ordinary methods of scene painting by the introduction of a glaze, which rival artists referred contemptuously as the 'Scotch wash.'*"¹² Lawrence continued, "*It appears that previously to this time only solid colours had been employed.*" Solid colors referred to the practice of opaque washes previously discussed. Lawrence goes on to explain that by 1850, the system of glazing had been accepted by most scenic artists in England. This layering of thin, yet vibrant, glazes produced a unique luminosity in exterior stage settings that was especially successful with landscape backdrops. Grieve's glazing technique was not only replicated by other English scenic artists, but also American scenic artists in Boston, Philadelphia, Baltimore, New York and eastern other cities.



Fig.18: Painted detail of thin glazes employed by scenic artist at the Twin City Scenic Co., ca. 1900.

Mid-nineteenth century American scenic artists emulated many of the painting techniques that arrived with touring productions, especially those from England. At the time, English touring production threatened the livelihood of those theatrical artists in the United States. Great pains were taken to limit the amount of foreign shows touring American playhouses. This prompted a variety of organizations to form, such as the Theatrical Mechanics Association. However, those in the audience seldom recognized the discord and prompted American scenic artists to replicate anything that was popular. Foreign shows were quickly emulated, with techniques being quickly studied and incorporated into future productions. Although very few examples of American scene painting from the mid-nineteenth century remain, the Thalian Hall of Wilmington, North Carolina still boasts a front curtain painted by William Thompson Russell Smith (1812-1896) in 1858. Smith was a prominent artist in eastern theaters, especially those in Philadelphia. His Thalian Hall front curtain exhibits a series of thin glazes over logwood ink, creating a lovely luminosity and ethereal atmosphere to the scene. Although his painting bears the marks of time, Smith's work continues to convey the radiance of the water and the flash of gold on draped figures ascending the palatial steps.



Fig.19: Painted detail on front curtain painted by W. T. Russell Smith in 1858 for the Thalian Hall, Wilmington, North Carolina.

¹² "Scenery and Scenic Artists," *The Gentleman's Magazine*, Vol. CCLXVI (June 1889), 611.

AMERICAN SCENIC ART

The Immigrant Contribution

by Dr. Wendy Waszut-Barrett

There were many critiques that promoted the superiority of thin glazes over opaque washes. In 1881, the *New York Times* reported, “*The English school, in which the greatest advances have been made, use thin glazes. This scene painting is the quickest and most effective. Morgan, Marston, Fox and Voegtlin are among the leading representatives of this school in America, and their method is gradually spreading among the artists of that country.*”¹³ By 1892, the *Chicago Tribune* would credit Richard Marston as “*one of the pioneers of the modern school,*” meaning the use of thin glazes.¹⁴ There were many more mid-nineteenth to late-nineteenth century scenic artists who trained in England before painting for theaters in New York, Philadelphia, Boston, Baltimore and other cities along the eastern seaboard. Those well-known artists, who started in London and Dublin, later enjoyed successful scenic art careers in America. Charles Graham, James Roberts, Charles S. Hawthorne and Harley Merry were just a few representatives from the generation of scenic artists working with thin glazes. Merry, in particular, trained the next generation of scenic artists that included Walter W. Burridge and Ernest Albert.

In 1889, Lawrence suggested that the English school of scenic art in America was far superior to those practiced in other countries, writing, “*Not only are English scene painters, at the present day, unrivalled in the several departments of their art, but instances are not wanting to show that they have improved the technique and carried their reformation into other countries.*”¹⁵ By 1891, American scenic artist Arthur Palmer suggested that the English school of scenic art in America was far superior to that from any other country, writing, “*English scenic artists as a class possess a breadth and freedom of style that are unequaled by those of any other nationality. These qualities, which are the highest excellences in scene painting, are especially noticeable in their landscapes, which are simply unapproachable, possessing, as they do at once a beauty, a realism and a fidelity to nature which we look for in vain in the work of the scenic artists of any other land.*”¹⁶

The use of thin glazes in scenic art continued to remain associated with scenic artists and studios not only in eastern states, but also in areas of California, Minnesota, and Ohio. Some of the studios in these states maintained close ties with the traditions of the east. For example, nineteenth century scenic artists steeped in the English tradition traveled from London to Australia, continuing their theatrical journey to the west coast of America, working in San Francisco and other California cities. One example is the English artist Philip Goatcher who enjoyed a successful American career in both California and New York. Similarly, New England artists who employed the use of thin glazes in scenic art worked throughout Canada, occasionally venturing to work the northern routes of theatrical circuits that included both Minneapolis and St. Paul, Minnesota. For example, John Z. Wood of Rochester, New York, spent some time employed as a scenic artist for the Twin City Scenic Co. Examples of his stage designs stand out in stark contrast to other who relied on the tradition of opaque washes.

Thousands of extant scenic artworks still remain, scattered across the country as silent testimonies to an ever-shifting industry. It is possible to trace one particular scenic artist's training through the



Fig.20: Painted detail on sketch by John Z. Wood for the Twin City Scenic Studio of Minneapolis, Minnesota.



Fig.21: Painted detail on front curtain by Sosman & Landis Scene Painting Studio, ca. 1890.

work of his predecessor. Many historic backdrops, roll drops, wings, shutters and other scenic pieces still lay undisturbed, tucked away under layers of dust at various opera houses, social halls, music

¹³ The article was referring to Matthew S. “Matt” Morgan, Richard Marston, James Fox and William Voegtlin. “The Art of the Stage,” *The Building News*, 29 July 1881, 150.

¹⁴ “Paint Mimic Scenes,” *Chicago Tribune*, Dec. 18, 1892, page 41.

¹⁵ “Scenery and Scenic Artists,” *The Theatre* magazine on July 13, 1889, pages 371-374.

¹⁶ “The Manner in Which Pretty Stage Pictures are Made,” *The Morning Call*, 22 February 1891, page 13.

academies, cinemas, and other theaters; each scene tells a story of training and techniques. Some painted compositions have not been lowered or unrolled for decades. These hand-painted treasures are windows into the world of our forbearers; their careers built upon pots of dry pigment paste and hide glue.



Fig.22: A painted wing delivered to the Tabor Opera House of Leadville, Colorado, now waits in silence, high above the stage in the attic.

Each extant piece of scenery represents a unique moment in the history of American theatre, capturing specific materials and techniques as a theatrical time capsule. Certain colors or fabrics represent specific distributors and the availability of products at the time. In addition to the materials, painted scenes trace the technical lineage of scenic artists, specific brush strokes, netting techniques, glazes and opaque washes. Additional information includes the mixing of colors, thickness of paint, selection of brushes and basic painting techniques. These aspects of the past still cast shadows on professional shops and academic institutions across the United States today. Historic stage settings are living legacies, each telling a unique story written by generations of scenic artists who shaped the landscape of scenic art and contributed to the development of American Theatre.



Fig.23: Example of opaque washes employed by a Sosman & Landis Scene Painting Studio artist in 1898.



Fig.24: Example of opaque washes used for a grand border drape at the Tabor Opera House in Leadville, Colorado, 1879.



Fig.25: Tassels created with opaque washes for a drop curtain produced at Sosman & Landis in 1900.

The author is from Minneapolis, Minnesota and is current president of Historic Stage Services LLC. She specializes in the evaluation, restoration and replication of painted scenery. Trained in historical scene painting methodology and the dry pigment painting system, she has restored over 500 historical backdrops throughout the US for a variety of venues.

EIN SCHLACHTENPANORAMA WIRD INSZENIERT

Die Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines

von Michael Kutzer



Abb.1
Friedrich Wilhelm Heine
(Milwaukee County Historical
Society)

Seit 2008 arbeite ich an der Transkription, also der Lesbarmachung, eines Stapels von alten Tagebüchern, die der Maler Friedrich Wilhelm Heine (1845–1921) hinterlassen hat. Heine lebte bis April 1885 in Dresden und fuhr dann nach Amerika, um die künstlerische Leitung eines Panoramastudios in Milwaukee zu übernehmen. Auch nach dem baldigen Ende dieses Studios – es wurden insgesamt nur 4 Panoramen und 4 Kopien hergestellt – blieb Heine in Milwaukee, unterhielt dort eine private Schule für Aquarellmalerei und führte Aufträge verschiedenster Art aus von Druckvorlagen bis zu größeren Bildaufträgen.

Seine Tag für Tag festgehaltenen Notizen geben ein unmittelbares Bild der soziokulturellen Verhältnisse in Milwaukee, dessen Einwohnerschaft vor dem Ersten Weltkrieg zu zwei Dritteln aus Deutschen bestand. Im Hinblick auf die Panoramamalerei sind diese Tagebücher von besonderem Interesse, da wir bisher keine andere Quelle kennen, die den Entstehungsprozess eines Panoramas so genau beschreibt, nicht pauschal aus der Erinnerung, sondern auf täglicher Basis.

Exkurs I: Was ist ein Panorama?

Ein Panorama oder (wie es in Amerika fast treffender heißt) Cyclorama ist ein Rundbild, das den Betrachter mit 360 Grad vollständig umgibt. Dieser hat von seinem Standpunkt, einem erhöhten Podium, die visuelle Sensation eines scheinbar grenzenlosen Seh-Erlebnisses. Das 15 m hohe und 120 m lange Gemälde umgibt ihn vollständig mit einer räumlich gestalteten Malerei, deren Illusionismus noch dadurch verstärkt wird, dass ein über den Betrachtern angebrachter Schirm das Sehfeld begrenzt, sodass kein Abschluss nach oben ausgemacht werden kann. Der Faux Terrain genannte Vorbau zwischen Podium und Gemälde ist durch seine dreidimensionale Gestaltung so angelegt, dass die Grenze von realen Objekten und gemalter Darstellung vom Betrachter nicht wahrgenommen werden kann.

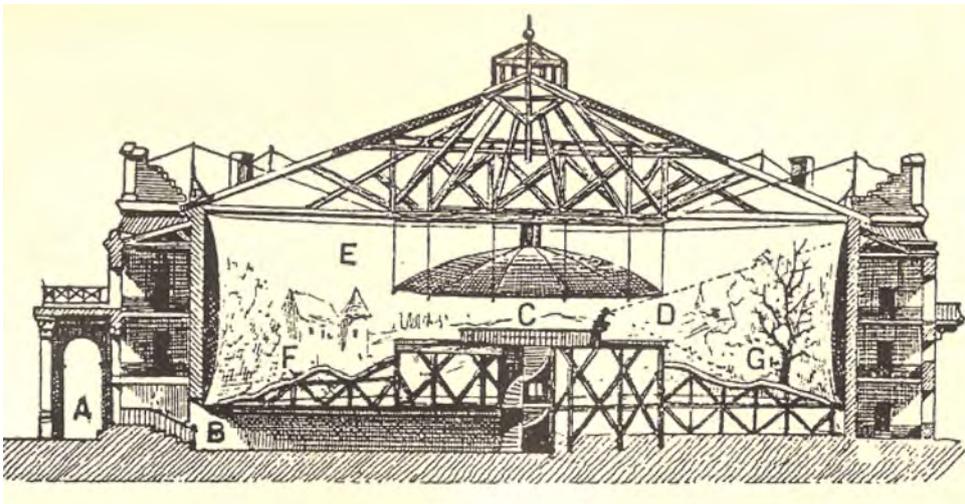


Abb. 2
Schnitt durch ein Panorama-Gebäude:
A Eingang und Kasse
B verdunkelter Gang und Treppe zur
C Besucherplattform mit Schirm
D Sehwinkel des Betrachters
E Rundleinwand
F Faux Terrain oder Vorbau mit realen
Gegenständen
G räumlich-illusionistische Malerei auf
der Leinwand
(Illustration aus Nouveau Larousse
Illustré (1897–1904))

Im 19. Jahrhundert waren zunächst Panoramen von berühmten Städten und Landschaften sehr beliebt, da diese vor der Entwicklung des Tourismus für die meisten Menschen unerreichbar waren. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dominierte nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71 auf beiden Seiten das Schlachtenpanorama, das in den 80er Jahren von Amerika übernommen wurde, um Schlachten des Bürgerkrieges von 1861/65 darzustellen.

Der Panorama-Standort Milwaukee und das Panorama „Battle of Missionary Ridge“

Da Amerika zunächst über keine ausgebildeten Schlachtenmaler verfügte, überließ man dort die Ausführung der Panoramen europäischen Malern, vor allem den Franzosen, die Recherchen auf den Schlachtfeldern anstellten, die Bilder aber in ihren Heimatländern ausführten, was sie der Kontrolle und Korrektur seitens der Auftraggeber entzog und einen teuren Transport der tonnenschweren Leinwandrollen bedeutete. Das brachte den deutsch-amerikanischen Kaufmann William Wehner auf den Gedanken, ein Panorama-Studio in Amerika einzurichten und die Bilder vor Ort malen zu lassen. Weil er deutschsprachige Künstler engagierte, erschien ihm Milwaukee mit seinem hohen Anteil an deutscher Bevölkerung als der geeignete Standort.

Im Folgenden soll die Rede von dem ersten von der American Panorama Company gemalten Panorama sein, das die Schlacht von Missionary Ridge zum Thema hatte. Die Aufzeichnungen von F.W. Heine zeigen uns den genauen Entstehungsprozess des Bildes und können damit zugleich Fehler und Gerüchte klären. In den 1880er Jahren brachte nämlich auch die seriöse Presse oft Gerüchte als Fakten und neigte zu Übertreibungen. Diese fehlerhaften oder falschen Informationen fanden zuweilen Eingang in die Fachliteratur.

Die „Schlacht von Missionary Ridge“ ist ein gutes Beispiel dafür. So glaubte man noch 1980, dieses Panorama sei lediglich die Wiederholung eines Panoramas zur gleichen Thematik von dem Berliner Landschaftsmaler Eugen Bracht und seiner Gruppe¹. Eine nähere Untersuchung kann diese Behauptung, obwohl keines der beiden Panoramen mehr besteht, widerlegen: Beide Panoramen entstanden, wie wir aus Heines Tagebüchern wissen, mit einer mehrmonatigen Verschiebung zeitparallel zueinander, sodass ein Kopieren gar nicht möglich war. Außerdem waren die Kompositionen grundverschieden: Das Brachtsche Bild stellt, wie vorhandene Fotos zeigen, die Schlacht von der Höhe aus dar, vom Hauptquartier der Konföderierten, während Heines Komposition den Angriff der Unionisten von unten bergan zeigt.

Der Betrachter-Standpunkt als Ausgangspunkt der Komposition

Damit aber kommen wir zum eigentlichen Thema, der Inszenierung eines Schlachtenpanoramas. Wie das eben genannte Beispiel zeigt, konnte diese sehr unterschiedlich ausfallen je nachdem, wie der Maler den Standpunkt festlegte, von dem aus das Publikum später die Darstellung betrachten würde. Dieses war Heines zentrale Aufgabe, als er mit seinen Kollegen August Lohr und Bernhard Schneider nach Chattanooga fuhr, um Recherchen auf dem nahe gelegenen Schlachtfeld von Missionary Ridge anzustellen. Zum besseren Verständnis des Folgenden sei in aller Kürze der Verlauf dieser Schlacht wiedergegeben.

Exkurs II: Die Schlacht von Missionary Ridge

Chattanooga, an einem Bogen des Flusses Tennessee gelegen, wird im November 1863 von den Konföderierten unter General Bragg belagert. Dieser hat sein Hauptquartier auf der Höhe von Missionary Ridge aufgeschlagen. Der steile Hang verschafft ihm den Vorteil eines umfassenden Rundblicks und wird mit seinen drei ausgehobenen Schützengraben schwer zu nehmen sein. General Grant ist zur Entsetzung Chattanoogas mit 20.000 Mann angerückt, General Sherman bringt zusätzlich 17.000 Unionssoldaten. Obwohl sein Stab ihm zum Rückzug rät, hält Bragg seine Position für uneinnehmbar und bleibt. Zunächst sichert General Grant die Flanken zu beiden Seiten. Am 24. November erobert General Hooker im Süden den Lookout Mountain und General Sherman setzt sich am Nordende von Missionary Ridge auf einer Anhöhe fest. Von dort versucht er am 25. November Missionary Ridge von der Seite her anzugreifen, stößt dabei aber auf heftigen Widerstand. Um ihn zu entlasten, gibt General Grant, der mit seinem Stab auf Orchard Knob Stellung bezogen hat, General Thomas den Befehl, die Anhöhe von Missionary Ridge frontal anzugreifen, allerdings nur den ersten Schützengraben zu nehmen.

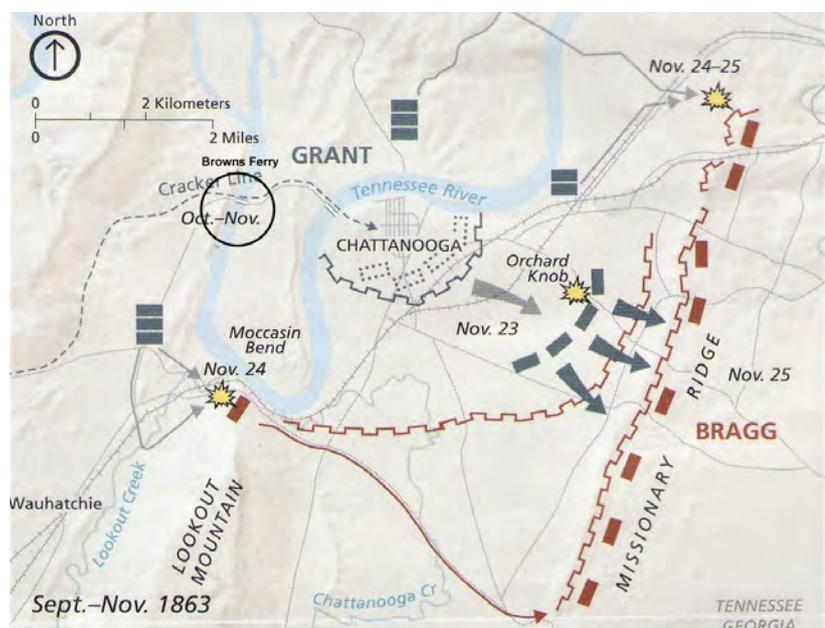


Abb. 3
Karte zum Verlauf der Schlacht von Missionary Ridge (Battle of Missionary Ridge by Carly Hartenberger on prezi.com)

Die Generalität ist darum schockiert, als die Truppen nach Überrennung der ersten Linie einfach weiterstürmen. Sie tun dies in der verzweifeltsten Einsicht, dass das Feuer von oben verheerende Verluste anrichtet. Also stürmen sie weiter, erobern eine Kanone und drehen deren Mündung seitwärts entlang des Grabens. Die Wirkung auf den Gegner ist verheerend. Innerhalb weniger Minuten sind die Stellungen der Konföderierten überrannt und General Bragg muß sich nach Atlanta zurückziehen.

1 Stephan Oettermann: *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt a/M 1980 S. 274: „Das erste ausschließlich für amerikanische Zuschauer bestimmte Panorama war das 1885 unter der Leitung von Eugen Bracht für Philadelphia gefertigte Bild der Schlacht bei Chattanooga, gelegentlich auch unter dem Titel „Battle at Missionary Ridge and Lookout Mountain“ annonciert, das in Wiederholungen von August Lohr, T.W. Heine und William Wehner in den Rotunden vonkursierte.“

EIN SCHLACHTENPANORAMA WIRD INSZENIERT

Die Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines

von Michael Kutzer

Recherchen auf dem Schlachtfeld

Es waren nur drei Maler, die den Ort des Geschehens in Augenschein nahmen. Zeitungen berichten zuweilen über monatelange Recherchen von größeren Künstlergruppen. Was aber fanden sie 22 Jahre nach der Schlacht noch vor? Sie konnten sich vertraut machen mit dem zu malenden Gelände, deshalb waren die Landschaftsmaler wichtig. Aber selbst da ergab sich die Schwierigkeit, dass das Schlachtgeschehen sich im November abgespielt hatte, Heine aber im Mai nach Chattanooga kam. Zudem hatte sich nach so langer Zeit die Vegetation verändert, Bäume waren umgefallen, andere weiter gewachsen.

Noch waren Spuren der Verteidigungsgräben sichtbar. Doch das genügte nicht, um die Schlacht zu rekonstruieren. Den Verlauf der Kampfhandlungen konnte man bei Harper's und der inzwischen anwachsenden Literatur über den Civil War nachlesen², Einzelheiten des Geschehens mussten von Augenzeugen erfragt werden. Vor Ort war da nicht viel zu tun und während die Landschaftsmaler sich mit dem Gelände vertraut machen, vertreibt sich Heine die Zeit damit, mit Aquarellen von Maultierkarren und Schwarzen etwas Folklore einzufangen.

Er wartet auf Theodor R. Davis, den William Wehner, Manager und Besitzer des Studios in Milwaukee, für die Vorplanung bestellt hat. Davis war als Kriegszeichner für Harper's tätig gewesen, hatte auch diese Schlacht miterlebt und konnte daher genau angeben, wo welche Truppenteile gestanden und wie sie sich im Verlauf der Schlacht bewegt hatten. Heine hofft, mit ihm auch den Betrachter-Standpunkt diskutieren zu können, aber als Davis endlich eintrifft, bringt er bereits eine feste Vorstellung mit, wie die Komposition aufzubauen sei.

Das Panorama verlangte, wie bereits gesagt, einen erhöhten Betrachter-Standpunkt, von dem aus das Geschehen möglichst umfassend in 360° gezeigt werden konnte. Das bedeutete im Falle der Schlacht von Missionary Ridge, dass im Rundblick Chattanooga und der Lookout Mountain mit einbezogen werden mussten und auch der Tennessee River zur Orientierung des Betrachters zu sehen sein sollte. Deshalb hatte Bracht seinerzeit die Anhöhe von Missionary Ridge selbst gewählt. Heine fand noch das Gerüst, von dem herab Bracht seine Komposition ausgerichtet hatte.

Der Landschaftsmaler Bracht erhielt damit eine gute Übersicht über das landschaftliche Umfeld und nahm dafür in Kauf, dass das bergauf verlaufende Kampfgeschehen nur in erheblicher Verkürzung dargestellt werden konnte. Heine dagegen war als Schlachtenmaler vor allem an der Darstellung der Kampfhandlung interessiert. Deshalb kam für ihn nur der unverkürzte Blick auf den Hang in Frage, der ihm erlaubte, das Geschehen in voller Breite wiederzugeben.

Damit handelte er sich aber die Schwierigkeit ein, dass er zwischen Missionary Ridge und Chattanooga eine Erhebung finden musste, die hoch genug war, um einen geeigneten Überblick zu vermitteln. Er fasste die Anhöhe Cameron Hill ins Auge, aber sie war nicht hoch genug und ungünstig weit von Missionary Ridge entfernt. Dann bot sich noch Orchard Knob an, von wo aus der Generalstab der Unionisten das Geschehen beobachtet hatte. Dieser Hügel lag nahe am ehemaligen Schlachtfeld, bot aber keinen weiten Ausblick.

Abb. 4
Illustration aus dem Tagebuch Vol. I, Seite 325:
Heine und Davis in der alten Eiche



Kontroverse Ansichten

Nach ein paar Tagen taucht endlich Theodor R. Davis auf. Er nimmt es von vornherein als gegeben, dass Orchard Knob in den Vordergrund gerückt werden müsse. Nur so könne man am besten General Sherman's und General Hooker's Truppen zeigen und vor allem die versammelte Generalität im Vordergrund. Das Publikum wolle Sherman sehen und all die anderen Generäle. Die Presse werde ungehalten reagieren, wenn die Generäle nicht genügend berücksichtigt würden. Heine äußert heftige Bedenken, denn dieser vorgeschobene Feldherrnhügel diene nur der Verherrlichung der Generalität und das Schlachtgeschehen selbst werde in den Hintergrund gerückt und sei nicht mehr Hauptthema des Bildes. Davis argumentiert als Geschäftsmann, der mit dem Panorama möglichst viel Geld verdienen will und daher dem Interesse des Publikums Genüge tun muss. Heine dagegen sieht als Künstler die Aufgabe der Kunst darin, das Interesse des Publikums erst zu wecken, nicht nur zu bedienen. Eine Einigung ist nicht möglich und man kommt überein, Wehner, der in einigen Tagen eintreffen soll, die Entscheidung zu überlassen. Bis dahin unterläßt Davis nichts, seine Bildlösung publik zu machen, unter anderem auch dem Leiter der Chattanooga Times, Adolph Simon Ochs, dem späteren Besitzer der New York Times.

2 Harper's Weekly, A Journal of Civilization, war ein politisches Magazin, herausgegeben von Harper & Brothers in New York von 1857 bis 1916. Es berichtete intensiv über die Ereignisse des Civil War mit Illustrationen seiner Kriegszeichner.

Heine willigt, um nicht unnötig Zeit zu verlieren, ein, es mit Orchard Knob als Standpunkt zu versuchen. Bei der Erkundung wird allerdings schnell klar, dass selbst das Erklettern einer mächtigen Eiche nicht den gewünschten Rundblick bringt. Davis meint leichthin, Heine müsse sich eben nur vorstellen, 100 Fuß höher zu stehen, wenn er die Komposition mache, aber er sieht schnell selber ein, dass er Unmögliches verlangt. Am nächsten Morgen hat er jedoch eine gute Idee: Sie wollen den Besitzer von Orchard Knob um Erlaubnis bitten, auf seinem Grund ein Gerüst von 24 englischen Fuß Höhe errichten zu dürfen. Von da aus will er in 8 Richtungen Skizzen vom Terrain machen und darauf die Positionen der Truppen eintragen. Schon am Morgen darauf sind Heine, Davis und ein Zimmermann bei der Arbeit. Es ist ein heißer Tag und das Wasser wird eimerweise „vertilgt“, wie Heine schreibt. Am Abend ist das „Castle Davis“, wie Heine das Gerüst anerkennend nennt, fertig.

Die Rolle der Fotografie

Schon am nächsten Tag beginnt Davis mit seiner Arbeit auf dem Gerüst. Aber Heine weiß, dass Davis' Skizze allein nicht genügen wird. Er braucht eine mehr detaillierte Darstellung der Landschaft. Diese Arbeit würde für die Landschaftsmaler längere Zeit in Anspruch nehmen, zumal Schneider inzwischen erkrankt ist. Hier hilft nur die Fotografie. Heine ist nicht der erste, der auf diesen Gedanken kommt. Der in Chattanooga lebende Fotograf Judd hat schon für den französischen Panoramamalier Paul Philippoteaux solche Landschaftsfotos gemacht, als dieser das Gelände ebenfalls für ein ins Auge gefasstes Panorama untersuchte. Leider sind diese Fotos für Heine nutzlos, da Philippoteaux einen anderen Standort gewählt hatte. Jede Aufnahme wird 10 Dollar kosten, aber das Verfahren spart Zeit und Heine will möglichst schnell wieder in Milwaukee sein und mit der Komposition beginnen.³ Die Fotografie spielt also als Grundlage für die Komposition eines Panoramas bereits eine wichtige Rolle. Auch Bracht soll sich der Fotografie bedient haben. Außerdem werden Fotos aus der Zeit des Bürgerkrieges benutzt, wie sie Davis mitgebracht hat. Sie dokumentieren Uniformen und Ausrüstung der Soldaten beider Seiten. Bei einem Besuch des Lookout Mountain macht Heine nicht einmal Skizzen, sondern kauft sich nur zwei Ansichtskarten.

Ein salomonisches Urteil

Als William Wehner überraschend eintrifft, ist er bereits von Davis und Lohr jeweils schriftlich über die unterschiedlichen Standpunkte unterrichtet. Sofort in die Kontroverse zwischen Heine und Davis hineingezogen, fällt er ein wahrhaft salomonisches Urteil: Der Betrachter-Standpunkt soll Orchard Knob selbst sein und Heine bekommt seinen generalfreien Vordergrund. Davis erhält dafür seine Generalität in voller Größe, dargestellt auf einem beigefügten Diorama⁴.

Mit den Fotos und Davis' Einträgen der Truppenpositionen kann Heine mit der Komposition beginnen. Keine drei Wochen hat er in Chattanooga verbracht und es ist für ihn einiger Leerlauf dabei gewesen, da er auf Davis und Wehner warten musste. Von Zeugen erfährt er übrigens auch, dass Bracht und seine Begleiter mehr Zeit in der Kneipe als auf dem Schlachtfeld zugebracht hätten.

Die Rolle von Augenzeugen

Nachdem so der Rahmen der Komposition abgesteckt war, galt es ihn mit Details zu füllen. Heine hatte als Kriegsmaler an den Kämpfen im Deutschen Krieg 1866 und dem Krieg 1870/71 gegen Frankreich teilgenommen und war daher um Details von Kampfhandlungen nicht verlegen. Diese ergänzte er so weit wie möglich durch Befragung von Augenzeugen. Diese waren aber naturgemäß eher subjektiv. Amüsiert notiert Heine: „Wenn die Amerikanischen Soldaten vom Krieg sprechen, da ist ein jeder selbst am weitesten vorn gewesen, alle andern weit zurück.“ Detailfragen wurden teilweise widersprüchlich beantwortet. Hatte soeben ein Gruppe erklärt, man habe im Kampf keinen Knappsack auf dem Rücken getragen, so widersprachen dem die Aussagen anderer Veteranen, dass dies durchaus der Fall gewesen sei. Neue Erkenntnisse und Berichte über Details führen im Lauf des Malprozesse zu Änderungen und Einfügungen. So muss sich Heine z.B. sagen lassen, dass Verwundete nicht vor Ort behandelt, sondern sogleich aus der Kampfzone weggebracht wurden.

³ Wenn Fotograf Judd eine Rundschau aus acht Aufnahmen erstellte, hatte jedes Foto seine eigene Zentralperspektive. Diese Perspektiven mussten aneinander angeglichen werden, da es bei einer 360 °Darstellung keine Zentralperspektive geben kann. Bei einem landschaftlichen Hintergrund war das nicht so schwer.

⁴ Der Begriff Diorama hat im Lauf der Zeit gewechselt. Im 19. Jahrhundert verstand man darunter eine beidseitig und teilweise transparent bemalte Leinwand, die es erlaubte, eine Darstellung in unterschiedlicher Beleuchtung zu zeigen, je nachdem das Licht von vorn oder von hinten auf die Leinwand gerichtet wurde. Heine waren solche Effekte fremd und er verstand unter einem Diorama lediglich eine zweidimensionale Darstellung, die das Hauptbild des Panoramas in einzelnen Aspekten ergänzte. So musste z.B. die Generalität extra gezeigt werden, da der Betrachter ihren Standort auf dem Podium selber einnahm, und der Kampf um den Lookout Mountain erforderte eine eigene Bildfläche, da er am Vortage des gezeigten Geschehens stattgefunden hatte.

EIN SCHLACHTENPANORAMA WIRD INSZENIERT

Die Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines

von Michael Kutzer

Generell versucht Heine, so nahe wie möglich an das Geschehen heranzukommen. Als er mit Lohr bei einem späteren Kurzbesuch nahe dem Standort von Braggs Hauptquartier die Reste einer mächtigen gefallenen Pappel entdeckt, schicken sie Äste und Blätter nach Milwaukee, um den Baum in der richtigen Form und Farbe darstellen zu können.

Abweichungen

Während durch Befragung von Augenzeugen und Einarbeitung persönlicher Erlebnisse versucht wurde, den Details des Kampfgeschehens so nahe wie möglich zu kommen, war Heine jedoch aus rein technischen Gründen gezwungen, vielfach frei zu gestalten. Wenn er den zunächst erstellten 1:10 Entwurf vergrößerte, wuchsen auch die Abstände zwischen den Figuren. Was im kleineren Maßstab ein dichtes Kampfgetümmel gewesen war, zog sich nun zehnfach auseinander, so dass Heine hunderte von weiteren Figuren einsetzen musste, um den Eindruck des Gedränges wiederherzustellen.

In einem anderen Fall wich man auch ohne Not von der Dokumentationsstreue ab. Lagen Fotos der am Kampf Beteiligten vor, wurden diese nach Möglichkeit eingearbeitet. Das war natürlich nur machbar, wenn die zu Porträtierenden in Kampfhandlungen verwickelt waren, die mehr im Vordergrund stattfanden. Aus diesem Grund verschob Heine z.B. das 19th Illinois Regiment mehr nach vorn, um dem Wunsch einiger Veteranen dieses Regiments, porträtiert zu werden, nachzukommen. Die Porträtmaler machten aber auch nebenher ein einträgliches Geschäft, indem sie Soldaten auf Wunsch von Besuchern deren eigene Porträts verliehen, obwohl sie gar nicht an den Kämpfen teilgenommen hatten. Der Preis für diese Gefälligkeit richtete sich nach dem Dienstgrad, als Offizier dargestellt zu werden kostete etwas mehr.



Faux Terrain

Über die Malerei hinaus war auch der dreidimensionale Vordergrund ein wichtiger Teil der Strategie des Illusionismus. Als Überbrückung vom Podium zur Leinwand musste er glaubhaft in Szene gesetzt werden und war eine ausgeklügelte Komposition von Objekten: Wurzelwerk, herumliegende Feldflaschen, zerbrochene Waffen und sogar ein Geschütz. Letzteres bauten die Panoramamalerei selbst aus leichtem Material. Das erlaubte ihnen eine leichtere Handhabung beim Ortswechsel. Vor allem aber konnten sie so selber die Größe des Objekts bestimmen. Die im Faux Terrain gezeigten Gegenstände mussten nämlich zur Leinwand hin dem Gesetz der Erscheinungsgröße entsprechend in der Größe abnehmen, um den Abstand zur Leinwand weiträumiger erscheinen zu lassen und auf die Figuren im Vordergrund abzustimmen. Wären diese in natürlicher Größe erschienen, hätten sie wie Riesen gewirkt. Heine arbeitete mit Erfahrungswerten, indem er die Figuren anderer Panoramen nachmaß. Erfahrungswerte ersetzen wissenschaftliche Genauigkeit. Die Größen, die Heine nachmaß, lagen zwischen 1 und 1,30 m. Die Gegenstände waren so aufeinander abgestimmt, dass sie vor einem Umzug in das Panoramagebäude einer anderen Stadt nummeriert werden mussten, um den einmal erzielten Eindruck am neuen Standort wiederherstellen zu können.

Abb.5
Ausschnitt Faux Terrain der Schlacht von Missionary Ridge der Eugen Bracht Gruppe (Wisconsin Historical Society)

Wie authentisch war die Darstellung?

Panoramen dienten nicht nur der Unterhaltung, sondern wurden bewusst als Mittel zu patriotischer Erziehung und Begeisterung fürs Militär eingesetzt. Ein bekanntes Beispiel für eine solche Manipulation war das Sedan-Panorama von Anton von Werner⁵. Natürlich war man auch in Amerika daran interessiert, die Verdienste der Sieger herauszustellen. Das ergab sich schon zwangsläufig daraus, dass die meisten Panoramen zum Bürgerkrieg Siege der Unionisten darstellten. In Heines Aufzeichnungen findet sich aber keine Parteinahme. Er nennt die Konföderierten zwar „Rebellen“, weil er sie so nennen hört, aber als Deutscher ist er an den weiterschwelenden Konflikten zwischen

⁵ Ich verweise hierzu auf den Aufsatz von Oliver Grau „Das Sedanpanorama“ in Fohrmann, Schütte, Voßkamp (Hg): „Medien der Präsenz“ Dumont 2001.

Nord- und Südstaaten nicht interessiert. Seine Kompositionen sind generell bestrebt, das Geschehen so wahrheitsgemäß wie möglich darzustellen.⁶

Wie authentisch war nun diese Inszenierung eines Schlachten-Panoramas? Es wurde immer wieder berichtet, wie erstaunt die Veteranen über den Grad an Genauigkeit dieser Bilder waren. In ihren Augen schienen alle gezeigten Details mit ihren Erinnerungen überein zu stimmen. Rein objektiv betrachtet war eine solche Präzision trotz allen Bemühens unmöglich, aber auch gar nicht nötig. Dass die Veteranen sich mit der Darstellung identifizieren konnten, lag vor allem daran, dass sie selber während der Kämpfe ihr Umfeld nur begrenzt wahrnehmen konnten und eine eher verschwommene Erinnerung an das Geschehen um sie herum mitbrachten. Das erlaubte ihnen, ihren begrenzten Erlebnis-Ausschnitt in das Gesamtbild nahtlos einzufügen. Wichtig war nur, dass der allgemeine Rahmen stimmte: das wiedererkennbare Terrain und einige signifikante Aktionen wie das Erobern und Umdrehen einer Kanone, das Aufwärtsstürmen im Feuerhagel oder die verzweifelte Abwehr Steinbrocken werfender Konföderierter. Das genügte, um den Eindruck einer vollständigen Authentizität zu bewirken.

Kunstwerk oder nicht?

Heines Inszenierung der Schlacht von Missionary Ridge hielt sich gegenüber der Nutzung optischer und akustischer Effekte, wie sie in anderen Panorama-Studios aufkamen, bewusst zurück. Nur durch die Malerei wollte er die Betrachter überzeugen, nicht durch Beleuchtungs- oder Beschallungseffekte.⁷ Als Teil der Unterhaltungsindustrie aber folgte die Weiterentwicklung des Panoramas diesem nicht mehr umkehrbaren Trend. Das führte schließlich dazu, dass Panoramen für lange Zeit als minderwertig eingestuft wurden. Viele Künstlerbiografien verschwiegen daher schamhaft, dass der Maler an solchen Werken mitgearbeitet hatte. Als 2019 das zweite unter Heines künstlerischer Leitung entstandene und noch erhaltene Panorama „Battle of Atlanta“ nach einer langwierigen und sorgfältigen Restauration wieder eröffnet wurde, war dieses Vorurteil in der amerikanischen Presse noch wirksam. Die Künstler wurden nicht einmal namentlich erwähnt und der Kritiker der New York Times sprach dem Panorama explizit den Status eines Kunstwerkes ab. Diese Reaktion entspricht allerdings keineswegs der Wertschätzung, die dem Panorama heute wieder zunehmend zuteil wird. Dies ist vor allem der Arbeit des seit 1992 tätigen International Panorama Council (IPC) zu verdanken.

Nachwort

Es war im Rahmen dieses Artikels nicht möglich, auf die technischen Details der Fertigstellung eines Panoramas einzugehen, wie sie Heine in seinen Tagebüchern beschreibt. Ich habe diese schwer lesbaren Texte ins Reine geschrieben und der Milwaukee County Historical Society (MCHS) zur Verfügung gestellt. Die auf die Herstellung eines Panoramas bezogenen Informationen sind allerdings vermischt mit vielen anderen täglichen Einträgen bis hin zu Banalitäten wie Wirtshausbesuchen und Kinderkrankheiten. Eine systematische fachwissenschaftliche Auswertung der Texte steht leider noch aus. Deshalb sei hier auf die Fachliteratur verwiesen, die im Internet unter dem Stichwort „Panorama (Kunst)“ bei Wikipedia zu finden ist.

Michael Kutzer wurde 1941 als Sohn des Tiermalers Heinrich Kutzer in Leipzig geboren. Er studierte in Stuttgart Malerei und Drucktechniken an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste und Kunstgeschichte an der Universität. Für drei Jahrzehnte war er Kunsterzieher an der Jörg-Ratgeb-Schule in Stuttgart. 2004 zog er nach Milwaukee, USA, wo er als Maler und Radierer lebt. Seit 2008 arbeitet er an der Transkription der Tagebücher Friedrich Wilhelm Heines.

6 Heines zweites Schlachtenpanorama „The Battle of Atlanta“ wurde - Ironie der Geschichte - nach seiner endgültigen Aufstellung in Atlanta im 20. Jahrhundert durch Übermalungen manipuliert, um es günstiger für die Konföderierten erscheinen zu lassen. Diese „Verbesserungen“ wurden bei der Restauration 2018 wieder entfernt.

7 Diese Auffassung vertritt er noch 1898, als er in San Francisco an dem Panorama „Schlacht von Manila Bay“ malt. Das Panoramastudio von Howard H. Gross in Chicago malte das gleiche Thema, arbeitete aber bereits mit Spezialeffekten. Heine notiert dazu am 16. Dezember: „Wellen bewegbar / Mondschein [,] Sonnenaufgang u[nd] Schlacht / muß ganz theatralisch sein / jedenfalls ist das unsere mehr historisch ohne Theaterspielen ... aller dieser Fis[c]hfang ist nicht nothwendig“

VOM ROTEN MANTEL UND DEN ROTEN STIEFELN

125 Jahre Tanz im Theater des Westens, Berlin

von Thimo Butzmann

Seit fast 125 Jahren sind der Tanz und die Farbe Rot ein fester Bestandteil des Theaters des Westens (TdW). Sei es die Ur-Aufführung des Ballettstückes „Der rote Mantel“ (Musik: Luigi Nono, Choreographie: Tatjana Gsovsky, 1954) oder die Roten Stiefel (Lied von Jim Steinmann) im Musical Tanz der Vampire (Idee von Roman Polanski, 2006) oder der „plüschige“, in rot getränkte Zuschauersaal. Man könnte meinen, der rote Faden des Tanzes sei hier gesponnen worden. Immerhin zieht er sich seither durch die ereignisreiche Geschichte des Theaters.

Begibt man sich heute im TdW in den Raum 311, wird man augenblicklich gewahr, dass es sich um einen Ballettsaal handelt. Ein alter, großer, von der Berliner Gemälde-Rahmen-Fabrik Fritz Stolpe 1896 hergestellter, goldumrahmter Tanzspiegel prangt vollflächig an der Wand. Ihm gegenüber ist die Seite mit gewöhnlichen zierlosen, zeitgenössischen Spiegeln gepflastert. Ein Klavierflügel, getäfeltes Tanzparkett, Ballettstangen und einige Yogamatten füllen den Saal. Einige Teile der historischen Ballettstangen an der Fensterfront wurden im Jahr 2003 im Zuge der Umbauarbeiten der Stage-Entertainment entfernt.

Ein weiteres Zeugnis befand sich bis 1992 auf dem Treppenabsatz zwischen Ballettsaal und Bühne. Ein originaler Holzkasten, der mit Kolophoniumbroken (natürliches Harz) gefüllt war. Darin tauchte man die Tanzschuhe ein, worauf durch die Bewegung das Kolophonium unter der Sohle regelrecht zerfallen wurde. Diese in allen Tanztheatern bis dahin gängige Praxis, verhinderte ein Ausrutschen auf den Bühnenbrettern durch das anhaftende Kolophoniumpulver.

Die Grundsteinlegung für den Theaterbau fand am 4. September 1895 in der Kantstrasse 10 in Berlin-Charlottenburg statt. Am 1. Oktober 1896 eröffnete dann das Theater des Westens. Bis heute ist dieser Prachtbau eine musikalisch-ausgerichtete Spielstätte. Der Besitzer des Gebäudes war der aus Edderitz (Sachsen Anhalt) stammende Architekt Bernhard Sehring.

Das Theater des Westens in Charlottenburg ist über viele Jahrzehnte bis heute ein Heimatort für viele Tänzerinnen und Tänzer, Choreographinnen und Choreographen gewesen. Symbolhaft für diese Kunst steht seit der Gründung des Theaters im Jahr 1896 eine vom Bildhauer Fritz Heinemann erschaffene Bronzestatue mit dem Titel „Tänzerin mit Gewand“, die unübersehbar an einem repräsentativen Ort im imposanten Foyer aufgestellt wurde.

Erste Tanzeinlagen waren schon gelegentlich 1896, in den ersten Operetten, auf der Bühne zu sehen - erste Ballett Divertissements ab dem 25. Oktober 1898.

Als Erfinderin der erneuerten, modernen Tanzkunst galt die US-Amerikanerin Isadora Duncan, die bis heute als Reformerin des freien Tanzes, für die Verfechtung einer neuen Lehre der Körper- und Bewegungskunst ohne Spitzentanz, wie im Ballett üblich, steht. Im Jahr 1903 kam Isadora Duncan in das Theater des Westens und zeigte barfüßig ihre sogenannten Tanz-Idyllen untermalt von der Musik des Komponisten Frederic Chopin. Isadora Duncan gründete daraufhin gemeinsam mit ihrer Schwester eine Tanzschule in Berlin-Grunewald.

Plakat Ballett Diaghilew Berlin 1924



Im Jahr 1910 war das von dem Impresario Sergei Diaghilew gegründete Russische Ballett (Balletts Russes) an insgesamt zwölf Abenden im TdW zu sehen, angeführt durch die Stars des Abends: der Prima-ballerina Tamara Karsavina und dem Tänzer Vaslav Nijinsky. Beide Solisten geben bis heute weltweit das Urbild des Balletttanzes ab. Hierfür wurden sogar die Aufführungen der Operette Tanzhusaren unterbrochen.

„Das Personal des Russischen Balletts, zusammen über 100 Personen, ist bereits eingetroffen, um mit dem auf 80 Musiker verstärkten Orchester die letzten Proben abzuhalten.“
(19.5.1910, Berliner Lokalanzeiger - Der Morgen)

1912 besuchte das Diaghilew Ballett während ihrer Welttournee nochmals das Theater des Westens. Für dieses fünftägige Gastspiel wurde, wie auch schon 1910, der Spielplan geändert und die Wiener-Blut Aufführungen unterbrochen. Das Ensemble sah sich veranlasst durch den großen Andrang des Publikums sein Gastspiel um zwei weitere Wochen zu verlängern. Zwei Jahre später, im Jahr 1914, zeigte Meistertänzerin Anna Pawlowa im ausverkauften Haus nicht nur den sterbenden Schwan sondern auch Orientalische Fantasien sowie Slawen- und Matrosentänze.

„Wie soll ich den Beifall schildern, den die Pawlowa mit ihrer Schar im Publikum fand? Gestern Abend donnerte es wirklich von den Rängen, sechs- und siebenmal wurden die Künstler gerufen.“

(8.6.1914, Berliner Lokalanzeiger, Abend)

Nach der Oktoberrevolution 1917 in Russland und der Beendigung des 1. Weltkrieges, emigrierten viele Intellektuelle, Künstlerinnen und Künstler in das westliche Ausland. Ballettensembles wie das Ballet Russes aus St. Petersburg mit Direktor Diaghilew siedelten sich schon früh in Paris und später in Monte Carlo an. Ballettschulen schossen vermehrt aus dem Boden. So auch in Berlin, wo die aus Russland stammenden Ballett-Tänzerinnen Eugenie Eduardowa und Tatjana Gsovsky die Leitungen übernahmen.

Im Jahr 1921 eröffnete die Kabarettistin Trude Hesterberg ihre Wilde Bühne im Souterrain des Theaters des Westens, die später von Wilhelm Bendow als Tütü übernommen und ab 1930 von dem Komponisten Friedrich Holländer als Tingel-Tangel-Theater weitergeführt wurde. Auch hier standen drei Größen des Tanzes noch ziemlich unbekannt auf der Bühne: Hedi Schoop, Genia Nikolajewa und Henriette Hiebel, die später als „La Jana“ für Furore sorgte. La Jana, bald ein Star der Haller- und Charell-Revuen, wurde in 25 Spielfilmen besetzt. Sie starb im Alter von 35 Jahren am 13. März 1940 in Berlin-Wilmersdorf an einer Lungenentzündung.

„Noch eine junge Dame muss ich erwähnen, deren Aufstieg auf meinen kleinen Brettern begann. Jenny (Henny) Hiebel hieß sie und war Tänzerin. Sie war so hübsch gewachsen, dass man vergaß, dass sie eigentlich nur wenig konnte.“

(Hesterberg, Trude: Was ich noch sagen wollte..., Henschelverlag Berlin, 1971, S. 102 f.)

Die Theaterproduzenten Fritz und Alfred Rotter pachteten das Theater des Westens ab 1920 vom Hausherrn Bernhard Sehring. Im Frühjahr 1922 war hier das Schwedische Ballet auf der Bühne zu sehen. Kurz danach vermieteten die Gebrüder Rotter das Haus ab dem 1. September 1922 an die Große Volksoper AG. Direktor der Aktiengesellschaft war Otto Wilhelm Lange. Darsteller ohne Superlative in soliden Alltagsopern sorgten für ein eher volkstümliches Repertoire, das somit, trotz des täglich wechselnden Spielplans, zu gewöhnlich war für die „wilden“ 1920er Jahre in Berlin. Die Große Volksoper AG finanzierte sich hauptsächlich durch Aktien. Dem Anteilszeichner, der 1.000 Mark investierte, wurden 20 Freikarten sowie höchste künstlerische Genüsse zu ermäßigten Preisen versprochen. Das Aktien-Publikum fühlte sich jedoch betrogen angesichts der gähnend leeren Sitzreihen. Diese Kapitalkonstruktion scheiterte, da kaum jemand die überbewerteten Aktien kaufte, bis letztendlich im Januar 1925 die Volksoper verschuldet geschlossen wurde. Trotzdem sind hier zwei choreographische Ereignisse zu erwähnen: eine Tanz-Matinée mit Lucy Kieselhausen, die durch einen tragischen Unfall, eine Benzinexplosion in ihrem Badezimmer, 1926 ums Leben kam sowie das nunmehr zum fünften Mal angereiste Diaghilew Ballett. Zu den Freunden des Leiters Sergei Diaghilew zählten auch einige Maler wie Georges Braque oder Pablo Picasso. So erschuf Pablo Picasso für das Gastspiel *Le Tricorne* (Der Dreispitz von Martinez Sierre) den Vorhang, die Dekorationen und die Kostüme, die im Theater des Westens zu sehen waren. Ob Pablo Picasso dafür je das TdW betreten hat, ist jedoch nicht überliefert.

Lydia Sokolova als Müllerin Ballett Diaghilew *Le Tricorne* 1924 im TdW



VOM ROTEN MANTEL UND DEN ROTEN STIEFELN

125 Jahre Tanz im Theater des Westens, Berlin
 von Thimo Butzmann

GROSSE VOLKSOPER

GASTSPIEL
 des russischen Balletts

DIAGHILEW

Le Tricorne (Der Dreispitz).

Ballett von MARTINEZ SIERRE. Musik von MANUEL DE FALLA. Choreographie von L. Massine. Vorhang, Dekorationen und Kostüme von Pablo Picasso.

Der Müller	Leon Woizkowsky
Die Müllerin	Lydia Sokolova
Der Landeshauptmann	Nikolas Zwerew
Seine Frau	Ehrlein Rosenstein
Der Dandy	Theodor Slavinsky

Die Alguazils:
 Herren Jazvinsky, Fedorow, Hoyer, Pavlow, Hoyer II, Singaevsky.

Die Nachbarn:
 Damen: Devalois, Malkerska, Soumarakova, Chantie, Zalvzka, Coxon, Nemtchinova, Antonosa.
 Herren: Kremnew, Savitsky.

Jota:
 Damen: Lydia Sokolova, Schollar, Nikitina, Allanova, Komarova, Krasovska, Soumarakova u. d. Obengen.
 Herren: Woizkowsky, Slawinsky, Kremnew, Kolanovsky, Ungee und die Obengenannten.

Gesang hinter der Bühne: Frau SWET.

Siehe nächste Seite!

Programmzettel Diaghilew Ballett und Picasso

Danach entstanden zunehmend Verschmelzungen zwischen Ballett, Volks- und Gesellschaftstanz, Akrobatik, Flamenco und Pantomime. Viele Tänze entsprachen schon lange nicht mehr dem künstlich wirkenden Hof-Ballet de cour aus Frankreich oder dem Ballett des Zaren-, Bolschoi- oder Mariinski Balletts. Grundelemente wie der Spitzentanz, Plié und pas de deux wurden nur noch reduziert in die Choreographie einer Revue der 1920er Jahre eingearbeitet. So pachtete der aus Wien kommende Revueproduzent Emil Schwarz das Theater im Jahr 1926 und zeigte 109 mal seine Ausstattungsrevue „Der Zug nach dem Westen“ (Musik: Willi Kollo). Knapp 120 Darstellerinnen und Darsteller sowie Tänzerinnen und Tänzer in 900 verschiedenen Kostümen wurden der Größe nach sortiert und waren ein Bestandteil in den einzelnen Bildern in Form von Nymphen, Walker-Girls oder Vienna-Girls. Die einzelnen Bilder trugen die schönen Namen „Der weiße Traum“, „Der

Theater des Westens
 Direktion: Emil Schwarz

Mittwoch, den 29. Dezember 1926, 8 Uhr

Gastspiel Anna

PAWLOWA

unter Mitwirkung von

Laurent Novikoff

J. Zalewski / F. Warzinski / A. Algeranoff / M. Domoslawski
 und einem Ballettensemble von 40 Tänzern und Tänzerinnen

Ballettmeister:
Iwan Clustine / M. Pianowski

Dirigenten:
Lucien Wurmser Hans Oswald
Fenslein

Sologeiger: Fernando Caruana / Solocellist: J. Lebefaude

Gastspielleitung: Konzerldirektion LEONARD
 Berlin W9, Schellingstraße 9

Programmzettel Anna Pawlowa 1926



Bühnenbild Pablo Picasso Le Tricorne 1924 (1919)

rosige Traum“ und „Waldgeheimnisse“.

1926 folgte noch einmal ein zweimonatiges Gastspiel der schon 45 Jahre alten Primaballerina Anna Pawlowa gemeinsam mit ihrem Tanzpartner Laurent Novikoff und weiteren 40 Tänzerinnen und Tänzern.

„Dann sind wir zur Pawlowa gegangen. Ich sage Dir mein liebes Tagebuch einfach himmlisch. Wir haben die Trampel-Loge gehabt, getrampelt haben wir nicht, aber geklatscht. Aber dann kam die himmlische Pawlowa mit dem sterbenden Schwan, nein das kann man gar nicht beschreiben, so schön war das. Es war so hinreizend, das ich geneigt war, los zu heulen“

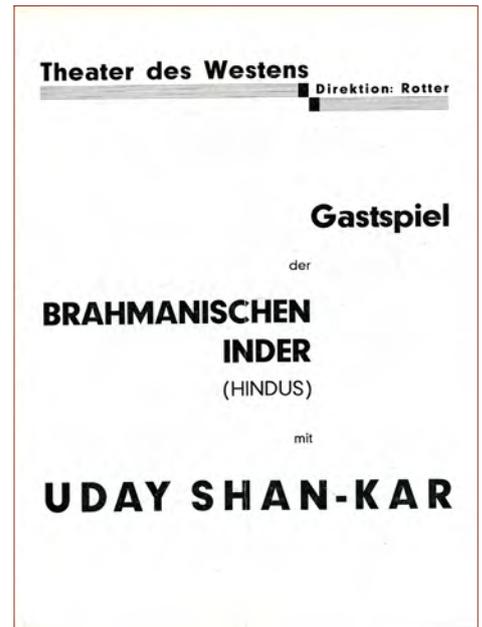
(Tagebucheintrag vom 5.12.1926, Marga Berndt 15 Jahre alt)

Ab 3. November 1928 ist Josephine Baker in der Revue Bitte Einsteigen (Musik: Friedrich Holländer) zu sehen. Im Jahr 1930 folgt die Operette Jim und Jill (Clifford Grey und G. Newman) mit der Tänzerin Dinah Grace und im selben Jahr tritt die Minstinguett in der Revue Miss auf Reisen mit Tanzeinlagen, inszeniert von ihrem persönlichen Tanzlehrer Earl Leslie, auf.

Der aus Indien stammende Tänzer und Choreograph Uday Shankar erschien 1932 mit seiner Hindu-Tanzgruppe und 56 Musikern auf der Bühne. Seine Musiker hinterließen mit ihren Trommeln aus Metall, gebranntem Ton, Holz und Porzellan sowie den Flöten und Streichinstrumente einen bleibenden Eindruck beim Berliner Publikum.

Ab dem 22. Juli 1935 wurde das Theater des Westens in „Volksoper“ umbenannt und gehörte von da an zum Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, finanziert von der Deutschen Arbeitsfront. Zuvor gab Trudi Schoop noch zwei Abschiedsvorstellungen mit den tanzenden Komikerinnen des Züricher Stadttheaters bevor sie in die USA emigrierte. Aufgeführt wurden die Tragikomödien Zur Annoncenaufgabe und Fridolin Unterwegs, am Klavier-Flügel begleiteten Paul Schoop und Max Fickel.

Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten fanden zunehmend Ausgrenzungen und Verfolgungen statt. Wem es möglich war, der verließ Deutschland durch Emigration. Während der Nazi-Zeit gab es innerhalb der Opernhäuser oft nur noch staatlich organisierte, klassische Ballett-Ensembles. Gründer und Mitglieder freier Tanzgruppen gingen meist ins Exil. Die Volksoper (TdW)



oben.: Programmheft Uday Shan Kar 1932
mitte: Programmheft Trudi Schoop 1934
links: Marga Berndt und Genia Nikolaiwa
Proben im Foyer TdW 1928

gehörte fortan zum KdF (Kraft durch Freude). Das Publikum wurde regelrecht „angekarrt“, der Zuschauersaal war zwar gefüllt doch konnte man nicht von einem wirklichen Erfolg und Interesse sprechen. Der Spielplan war nun klassisch-traditionell, ohne innovative moderne Elemente. Das Ballett-Ensemble der Volksoper bestand aus 5 Herren und 10 Damen, darunter Hertha Wegeleben, Gerda Kretzschmar und Erika Lindner (laut Mitarbeiterkartei des TdW 1896 – 1961).

VOM ROTEN MANTEL UND DEN ROTEN STIEFELN

125 Jahre Tanz im Theater des Westens, Berlin
 von Thimo Butzmann

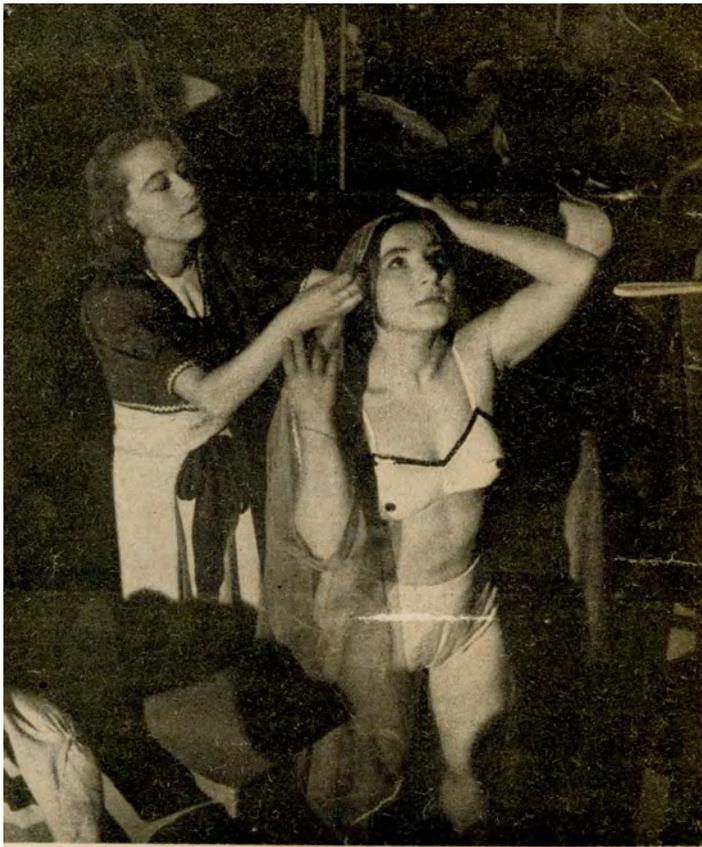


Foto Backstage Hertha Wegeleben Gerda Kretzschmar 1942

Künstlerisch gesehen verkam das Theater zu einer an das klassische Opernrepertoire angelehnten Spielstätte mit kleinem Ballett, jedoch mit einem 101-Mann-starkem Orchester und 116 Bühnenhandwerkern. Nur gelegentlich gab es Tanzmatinées der Tänzerinnen und Tänzer am Nachmittag.

In dem privaten Fotoalbum von Erich Orthmann, seit 1935 Intendant der Volksoper, steht in schwarzer Tinte geschrieben:

„Der Bau in der Kantstraße wurde einer eiligen Auffrischung unterzogen. Viel roter Plüsch musste weichen, mancher Kater sein junges Leben lassen.“

Dieser Satz von einem unbekanntem Autor an den Intendanten und Mitglied der NSDAP war keine Prophezeiung, sondern wohlwissendes Kalkül, denn die Schauspieler Otto Wallburg, Paul Morgan, Kurt Lilien und Kurt Gerron, die oft an der Seite von Tänzerinnen und Tänzern standen und Triumphe im Theater des Westens feierten, mussten fliehen und wurden schließlich in Konzentrationslager deportiert. Paul Morgan verstarb im KZ Buchenwald, Kurt Gerron und Otto Wallburg wurden im KZ Auschwitz und Kurt Lilien im Vernichtungslager Sobibor ermordet.

Am 7. Juni 1944 entstanden erste Schäden an der Bausubstanz des Theaters durch die Angriffe alliierter Flugzeuge, die man schnell beseitigte. Ein täglicher Spielbetrieb war durch öfter eintretenden Bombenalarm immer schwerer aufrecht zu erhalten. So fanden nur noch Bunte Tänze und Klänge der Romantik und keine ganzen Opern-

aufführungen mehr statt. Am 30. April 1944 erfolgte die letzte Vorstellung während des zweiten Weltkrieges.

Die Nachkriegszeit ab 1945, war geprägt durch die Aufbruchsstimmung des Neuanfangs, so auch in der Kantstrasse. Das Theatergebäude wurde nicht allzu stark getroffen, so hatten nur das Dach und die Fassade des Vorderhauses einige Schäden abbekommen. Die Wiedereröffnung nach dem 2. Weltkrieg fand offiziell am 15. Juni 1945 durch den russischen Stadtkommandanten Nikolai Bersarin mit einem Gala-Ballett-Abend statt.

Da das Deutsche Opernhaus in der Bismarckstraße stark ausgebombt war und später nur noch durch einen Wiederaufbau gerettet werden konnte, zog die

Programmzettel Gala Ballettabend 1945

DEUTSCHES OPERNHHAUS
 INTENDANT MICHAEL BOHNEN
GALA-BALLETTABEND
 KÜNSTLERISCHE LEITUNG: JENS KEITH
 DIRIGENT: A. FRITZ GUHL - BÜHNENBILDER: PAUL HAFERUNG / PETER SIABKYN

„Dorfgeschichten“ L. v. Beethoven
 „Symphonie in Weiß“ Choreographie: Jens Keith Josef Rixner
 Kostümentwürfe: Eugenie Spies

Die Polka-Marie Ulrich Keffler
 „Geschichten aus dem Wiener Wald“ Choreographie: Jens Keith J. Strauß
 „An einem schönen Sonntag“ J. Strauß
 „Hahn im Korb“ Choreographie: Jens Keith J. Strauß

Solisten: Liselotte Köster — Eilo Herbeth — Maria Litto — Eddy Albertini
 Erwin Bredow — Carl Jäger
 und das Ballett-Ensemble:
 Th. Angeli — R. Becker — G. Casper — L. Cohrs — E. Dill — M. Grobe — E. Hardtke
 F. Herfarth — J. Hönisch — J. Hönisch — A. Hübner — J. In — W. Jahn — R. Janssen
 M. Jung — M. Krüger — G. Leber — J. Lechmann — L. Lind — D. Müller — J. Nowacki
 E. Peisker — J. Preiß — E. Randt — H. Réna — P. Reiß — J. Richter — J. Salomon
 A. Scriba — H. Steinbach — G. Weiß — G. Wolfsecker — H. Worms — E. v. Wiantch

„Nach dem Ball“ G. Betce
 Kostüme: Atelier Hermann André

SONNTAG, DEN 23. DEZEMBER 1945, 17.30 UHR

Amfertigungen aus Ihren Stoffen und Zutaten
 Reparaturen und Umänderungen
 von Damen- und Herren-Kleidung
HERREN- UND DAMEN-MODEN
DKK Kürfürstendamm 48/49
 (zwischen Bücherei- u. Schlittenstraße)

GERD ROSEN
 BUCHHANDLUNG UND GALERIE
 KANTSTRASSE 111
 10117 BERLIN
 Die Buchhandlung des Westens
 Die Galerie der jungen Kunst
 ANKAUF - VERKAUF

Städtische Oper als Ausweichquartier in das Theater des Westens. Diese Zeit kann man rückblickend als einen herausragenden Abschnitt bezeichnen. Die Ballettmeister - Jens Keith, von 1945 bis 1952, gefolgt von Tatjana Gsovsky, 1953 bis 1961 - trugen einen großen Teil dazu bei. So kam es zu einigen Ballett-Uraufführungen.

Das Ballett-Ensemble bestand aus 43 Ballett-Tänzerinnen und -Tänzern, darunter die Koryphäen Gert Reinholm, Gisela Deege, Liselotte Köster und Jockel Stahl. Das Ehepaar Köster-Stahl waren neben

Gert Reinholm die Publikumsliebliche der Berliner. Eine eigene integrierte Ballettschule für den erfolgshungrigen und zahlungskräftigen, jungen Nachwuchs leitete Ballettmeisterin Ines Mesina. Voller Hoffnung mit Aussicht auf einen Auftritt auf der großen Bühne fand regelmäßig in einem straffen Zeitfenster der Ballettunterricht ganz im Zeichen der Musikerziehung und Bewegungskunst statt. Hier konnten Choreographen Tanztalente entdecken, sich ihre ELEVinnen aussuchen und formen.

Während die Städtische Oper beschäftigt war mit dem Umzug in das neue Gebäude der Deutschen Oper in der Bismarckstraße, fand während der Deutschen Rundfunk-, Fernseh- und Phono- Ausstellung, das Gastspiel Ballets USA von Jerome Robbins mit seinem Ballettensemble statt. Begleitet wurde die Ballettgruppe vom Berliner Symphonischen Orchester unter der Musik von Claude Debussy, Robert Prince und Frederic Chopin.

Hausherr im TdW war seit 1964 Karl-Heinz Stracke. Er löste den Theaterdirektor und Musicalproduzent Hans Wöllfer ab.

Vom 30. November bis 8. Dezember 1965 fand das Gastspiel des Australischen Balletts mit den Stargästen Margot Fonteyn und Rudolf Nurejew statt. Nurejew tanzte neben anderen Ballettstücken in Giselle (V. de Saint-Georges und T. Gautier), Le Corsaire (Musik: Tschaikowsky) und in The Display (Robert Helpmann).

Parallel, neben wechselnden Theaterdirektionen im TdW, wurden seit 1951 jährlich die Berliner Festwochen mit zahlreichen Gastspielen aus aller Welt ausgerichtet. Die Veranstaltungen waren zum größten Teil in die Deutsche Oper, ins Theater des Westens und in die Philharmonie verlegt worden. Von Auftritten des Nationalensembles Kamerun mit volkstümlichen Tänzen und Ritualen über das Wiener Staatsballett (1973) bis hin zum Alvin Ailey City Center Dance Theatre aus New York (1976) glänzte das TdW mit den unterschiedlichsten Tanzgenres.

Der Opernregisseur und Intendant der Deutschen Oper, Götz Friedrich, war ab 1984 auch zeitgleich Intendant des TdW. Parallel zur Deutschen Oper fanden so Gastspiele des Balletts der Deutschen Oper im Theater des Westens statt. Ab 1993 löste dann der bereits seit 1984 installierte künstlerische Leiter Helmut Baumann den Intendanten Götz Friedrich ab und übernahm seine Aufgaben. Helmut Baumann kam vom Tanzforum Köln und war dort seit 1971 neben Gray Veredon, Jochen Ulrich und Jürg Burth künstlerischer Direktor. Jürg Burth kam als Choreograph und Regisseur ebenfalls ans TdW. Die Baumann/Burth-Ära war neben vielen Erstaufführungen geprägt von Tanz-affinen Musicalaufführungen.

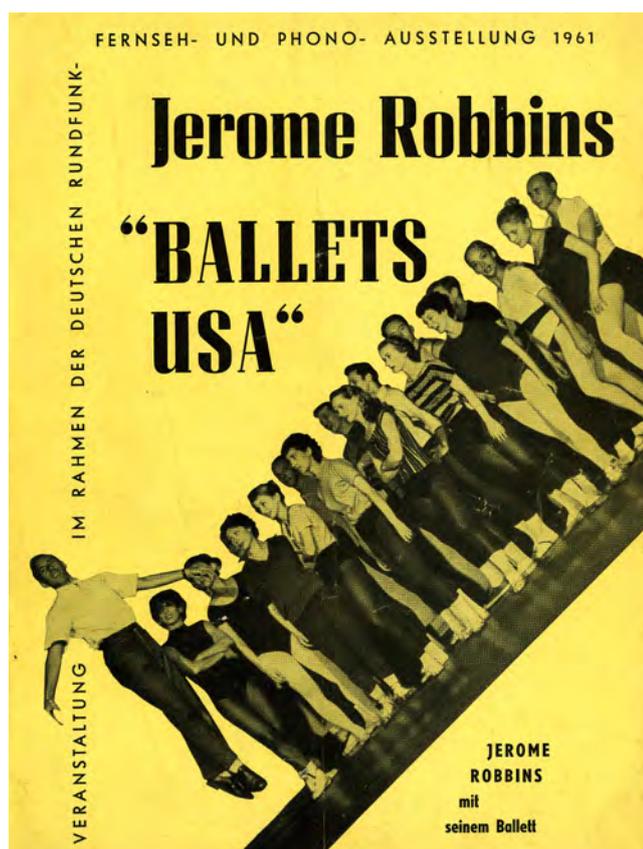
Im Jahr 2002 wurde die Theater des Westens GmbH an die Stageholding (heute Stage Entertainment) veräußert. Während der anschließenden Renovierungsarbeiten fand ein zweiwöchiges Gastspiel Ballett for Live von Maurice Bejart im TdW statt.

Regelmäßige Tanzveranstaltungen wie das internationale Tanzfestival Tanzolymp oder das Bolshoi Staatsballett aus Minsk mit den Ballettklassikern wie Schwanensee, Nussknacker, Giselle oder Dornröschen garantieren heute Jahr für Jahr ein volles Haus. Man muss sich keine Sorgen um das Genre Tanz im Theater des Westens machen.



Gisela Deege u. Lilo Herbeth in Der rote Mantel 1954

Programmheft Jerome Robbins Ballett USA 1961



VOM ROTEN MANTEL UND DEN ROTEN STIEFELN

125 Jahre Tanz im Theater des Westens, Berlin

von Thimo Butzmann

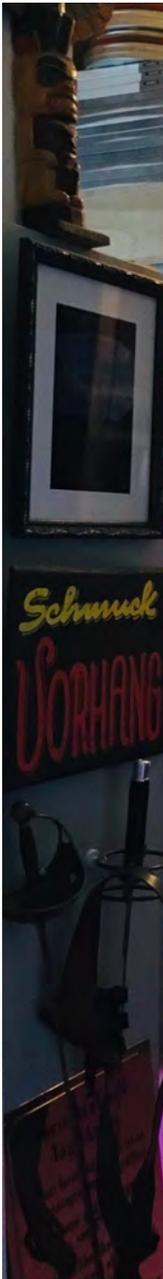
Tanzchronik im Theater des Westens

1903 Isadora Duncan	1964 Nationalensemble Kamerun
1910 Diaghilew Ballett	1965 Margot Fonteyn und Rudolf Nurejew
1912 Diaghilew Ballett	1965 Susana und Jose, spanisches Ballett
1914 Anna Pawlowa	1967 Brasiliana
1918 Ernst Matray	1968 Nederlands dans theater
1919 Moe Mandu	1969 Batsheva Dance Company Israel
1919 Else Berenz	1973 Wiener Staatsballett
1920 Eugenie Eduardowa	1973 Black Africa Ballett aus dem Senegal
1921 Marie Leeder und Hasso Holm	1976 Dance Theatre of Harlem
1921 Eugenie Eduardowa	1976 Alvin Ailey American Dance Theatre NY
1922 Lucy Kieselhausen	1976 Tanzdrama Ensemble Peking
1924 Diaghilew Ballett	1977 Tanztheater der Wuppertaler Bühnen
1925 Tamara Karsavina	1977 Tanzforum Köln
1925 La Jana (Henny Hiebel)	1977 Lotte Goslar
1926 Anna Pawlowa	1983 Fiesta Gitana
1926 Mary Wigmann	1985 Tanzforum Köln
1927 Anna Pawlowa	1985 Eurythmeum Stuttgart
1928 Josephine Baker	1989 Ballett der Deutschen Oper
1930 Dinah Grace	2002 Carmen Ballett Teatro Espanol
1930 Mistinguett / Earl Leslie	2003 Ballett Béjart Lausanne
1932 Udah Shan Kar	2005 Russisches Nationalballett
1934 Trudi Schoop	2007 St. Petersburger Staatsballett
1935 Jutta Klamt	2012 Bolschoi Staatsballett (Belarus)
1939 Erika Lindner	2015 Vladimir Malakhov
1942 Hertha Wegeleben	2016 Tanzolymp intern. Tanzfestival
1942 Gerda Kretzschmar	2017 Bolshoi Staatsballett (Belarus)
1945 Gala Ballett für englische Truppen	2018 Bolshoi Staatsballett (Belarus)
1945 Sadler's Wells Ballett	2019 Tanzolymp intern. Tanzfestival
1961 Jerome Robbins	2020 Bolshoi Staatsballett (Belarus)

Literaturverzeichnis

Programmheft 1924 Anna Pawlowa; Verlag Paul Speier & Co. Berlin W9
Programmzettel 14.3.1914 Diaghilews Russischen Ballett (Fragment)
Programmheft Gastspiel der Mistinguett-Revue 4.5.1931
Programmzettel Gastspiel Diaghilew 1924 Herausg. Gr. Volksoper AG
Programmheft Bitte Einsteigen – Josephine Baker 1928
Programmheft Jim und Jill 1930 Buchdruckerei u. Verlagsanstalt Chr. André, Halensee
Programmheft 1926 Der Zug nach dem Westen; Verlag Paul Speier & Co.
Programmheft Jerome Robbins 1961 Ballett USA
Das Ballett Lexikon; Alexander J. Balcar; 1957; Deutsche Buch-Gemeinschaft
Tänzer unserer Zeit; Rolf Cunz; 1937; R. Piper & Co. Verlag München
Tanz unterm Hakenkreuz; Lilian Karina u. Marion Kant, 1996; Henschel Verlag Berlin
Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961; Detlef Meyer zu Heringsdorf, Band 2;
Deutsche Oper 1988
100 Jahre Theater des Westens; Theater des Westens GmbH, 1996; Propyläen Verlag
Was ich noch sagen wollte ; Trude Hesterberg; 1971 Henschelverlag Berlin
Deutsches Bühnenjahrbuch; Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger;
Berlin/Hamburg 1915 – 2018
Dancing for Diaghilew ; Memoirs of Lydia Sokolova; edited by Richard Buckle 1960;
printed by William Cloves and Sons and published by John Murray.

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens.



DAS ARCHIV THEATER DES WESTENS

neue Räumlichkeiten, offen für Alle!

von Thimo Butzmann

Das Archiv des Theaters des Westens ist innerhalb des Theatergebäudes umgezogen, die Wiedereröffnung fand am 25.10.2019 statt. Auf 36qm Grundfläche befinden sich die Archivalien der Intendanz der Presseabteilung, der Tonabteilung und Technischen Leitung. Die Sammlung umfasst 106 Textbücher, ca. 600 Videos VHS und Beta, über 5000 Fotos, Plakate, 679 Programmzettel ab 1896, Tonaufzeichnungen seit 1980, Diapositive der Technischen Leitung von 1990 bis 1996, Pressematerial 1896-1945 und ab 1980, Tagespläne 1986-2002, sowie ein Gesamtspielplan seit der Gründung. Darunter befinden sich auch einige kleine Schätze z.B. originale Programmzettel oder Briefe einiger Stars wie Enrico Caruso, Maria Callas oder Billy Wilder.

Für die Recherche stehen ein Mitarbeiterverzeichnis von 1896 bis 1961, alle Bühnenjahrbücher von 1915 bis 2018, Neuer Theater Almanach 1904 bis 1915, zur Verfügung.

Unter Voranmeldung per Mail ist das Archiv für alle Forscher und Interessenten, jeden Mittwoch von 14 bis 17 Uhr geöffnet.
Mail: thimo.butzmann@stage-entertainment.com



DIE SCHÖNSTE DER SCHÖNEN

oder - Eine Sylphide hoch zu Ross | Magdalena Kremzow - eine Spurensuche
von Frank-Rüdiger Berger

„Wenn ein Frauenzimmer nicht hübsch ist, darf es sich gar nicht auf's hohe Pferd setzen“¹, befand 1852 der von Moritz Gottlieb Saphir herausgegebene *Humorist* anlässlich einer Darbietung von Alessandro Guerras „Cirque romain“ in Wien. Und auch wenn man sich bei der in leicht ironischem Ton geschriebenen Besprechung fragen kann, ob diese Aussage wirklich ernst gemeint ist, so offenbart sie doch den männlichen voyeuristischen Blick, mit dem das Publikum die Artistinnen wie auch die Tänzerinnen der Zeit betrachtete.

„Die sechsfüßigen² Künstlerinnen Guerras sind Alle hübsch“, fuhr der Rezensent fort, „und Magdalena Kremzow die Schönste der Schönen.“

Immerhin beließ er es nicht bei Äußerlichkeiten, sondern ging, wenn auch nur oberflächlich, auf die artistischen Fähigkeiten der Kunstreiterin ein: „Ihr ‚pas de manteau‘ ist reizend in allen Attituden und Stellungen, ihre Haltung auf dem arabischen Pferd ‚Oriol‘ vortrefflich, und ein Witzling meinte, er wäre lieber das Pferd ‚Oriol‘ unter Dlle. Kremzow, als Unterstaats-Sekretär unter Lord Palmerston!“³

Viel ist allerdings nicht bekannt über die hier so gelobte Magdalena Kremzow, die auch unter dem Namen Ellen Kremzow bekannt war: Sie wurde am 13. November 1835 als Tochter eines Schneiders in Wien geboren⁴ und debütierte bereits 1843, also noch im Kindesalter, als Kunstreiterin im „Römischen Circus“ des Kunstreiters Alessandro Guerra.⁵ 17-jährig beendete sie 1853 ihre Karriere und heiratete; sie starb am 15. April 1899 in Wien.⁶

Aus Friedrich Gerstäckers 1861 erschienener Erzählung *Der Kunstreiter* erhalten wir eine Vorstellung, wie der Auftritt der Kunstreiterinnen in einem Zirkus Mitte des 19. Jahrhunderts ausgesehen hat:

„Mochte nun die Beleuchtung und die vielleicht aufgetragene Farbe dem Gesichte der Frau diese jugendliche Frische geben, kurzum Georgine war wirklich schön, und ein lautes unwillkürliches „Ah!“ entflohen den Lippen der Versammlung, als sie leicht geschürzt [...] im Circus erschien.

Ein paar junge Cavallerie-Officiere fingen an zu applaudiren, und das Einstimmen des Publicums war eine Huldigung, die man der lieblichen Erscheinung brachte.

Madame Bertrand zeigte sich auch dankbar dafür. Ihre Bahn dahinfliegend, hatte sie fast für Jeden ein Lächeln, wenn auch ein noch so flüchtiges, für Jeden einen freundlichen Blick, eine halbversteckte Kußhand, mit der sie die Herzen gleichsam sichelförmig abschnitt oder mähte – denn zwei genügten für das ganze Publicum. Und wie sie dahinflog, siegesgewiß – siegesgewohnt! Das hochgeschürzte leichte Kleid im Winde flatternd, die Locken von dem Luftzug gelöst, mit den zarten Fußspitzen den Sattel kaum berührend, glaubte man wirklich, sie habe Flügel, und wäre kaum noch erstaunt gewesen, das Pferd unter ihr davon eilen und sie ihren Rundzug ohne dasselbe fortsetzen zu sehen.“⁷

Vor dem hier beschriebenen Auftritt hatte bereits „Mademoiselle Josephine“, ein siebenjähriges Mädchen, seine Künste auf dem Pferderücken gezeigt:

„[...] während des Umherspringens und Ausweichens des Bajazzo's flog plötzlich ein kleiner weißer Ponny in gestrecktem Galopp über die niedere Eingangsbarriere und mitten in den Circus hinein. Auf seinem Rücken aber saß ein kleines, vielleicht siebenjähriges, als Elfe gar phantastisch gekleidetes Mädchen.

Stallknechte, Bajazzo und Stallmeister stoben blitzesschnell aus einander, und während der Ponny den Circus umflog, war die jugendliche Reiterin in die Höhe gesprungen und grüßte, auf dem breiten Sattel stehend, freundlich lächelnd nach allen Seiten hinüber.

Sie trug fleischfarbene Tricots, ein kurzes, leichtes Rosa-Röckchen von durchsichtigem Stoff, das Kleidchen dabei tief ausgeschnitten, und an den halbnackten Schultern ein paar buntfarbige Flügel, handhabte auch ihr zierliches Roß vortrefflich und zeigte eine für ihre Jahre außerordentliche Uebung.

Die Frauen waren ganz entzückt von dem kleinen Wesen, das in jeder seiner Bewegungen – nur nicht im Körper selber – vollkommen erwachsen schien. Zum Aueßersten coquet und überdacht, grüßte und winkte sie bald da, bald dorthin, trieb ihr Pferd mit der kleinen Peitsche an, und hielt plötzlich, um sich von dem rasch herbeispringenden Stallmeister noch einmal die Sohlen mit Kreide streichen zu lassen.“⁸

Dass bereits Kinder in der Manege auftraten, wie eben auch Magdalena Kremzow, kritisierte Friedrich Gerstäcker in seiner Erzählung mit deutlichen Worten:

„Das Publicum applaudirte zwar lebhaft, aber es bleibt doch immer ein eigenes, eben nicht angenehmes, oft sogar unbehagliches Gefühl, ein Kind zu solchen Künsten abgerichtet zu sehen. – Was für Erfahrungen hat das Kinderherz nicht schon gesammelt, das dort, mit der affectirten Handbewegung und halben Kußhänden den Applaus des Publicums erwiedert! Wie lange schon mußte es seinen schönsten Schmuck, die Kindlichkeit, abgeschüttelt haben, jede Bewegung einer erwachsenen Coquette so täuschend nachzuahmen! Ihr applaudirt und jubelt der Kleinen zu. Fragt Euch einmal, wie Euch zu Muthe sein würde, wenn das Euer Kind wäre,

1 Cirque romain von Alexander Guerra, in: *Humorist*, 28.4.1852.

2 Sechsfüßig, weil die Reiterinnen und ihre Pferde hier als Einheit betrachtet werden.

3 Cirque romain von Alexander Guerra, in: *Humorist*, 28.4.1852; Hervorhebungen im Original. Henry John Temple, 3. Viscount Palmerston (1784–1865) war britischer Minister und Premierminister.

4 Schicksal einer Kunstreiterin, in: *Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha*, 7.5.1899.

5 Die Reiterin, in: *Die Bühne*, 1928, H. 191, S. 19.

6 Kleine Chronik, in: *Neue Freie Presse*, 18.4.1899, Abendblatt.

7 Friedrich Gerstäcker: *Der Kunstreiter*. 1. Bd. (Hermann Costenoble) Leipzig 1861, S. 26-27.

8 Ebd. S. 21-22. Die Kreide sollte das Rutschen verhindern.

und dann bedauert das unglückliche Wesen, das sein böses Geschick in solche Bahn, in solch' ein glänzendes Elend geworfen.
 Und fühlt es sich selber glücklich in solchem Leben? – Es nickt und lächelt da oben mit freudestrahlendem Gesicht und sprengt lustig – hinter die Coulissen. – – Was es dort treibt, kümmert das Publicum nicht.“⁹



Magdalena Kremzow hatte eine erfolgreiche, wenn auch nur zehn Jahre währende Karriere: Sie debütierte mit sieben oder acht Jahren im Zirkus und heiratete kurz vor ihrem 18. Geburtstag. Wie bereits im Eingangszitat gesehen, bestach sie sowohl durch ihr Äußeres als auch durch ihr Können:

„Die Perle von Allen ist Fräulein Kremzow, nicht nur was ihr hinreißendes Aeußere betrifft, sondern auch in Hinsicht ihrer großartigen, echt künstlerischen Leistungen“, urteilte die *Illustrirte Zeitung* 1851 anlässlich der Aufführungen von Alessandro Guerras „Römischen Circus“ bei der Leipziger Michaelismesse. „Wie meisterhaft reitet sie die alte gute italienische Schule auf dem feurigen arabischen Hengste Oriol, wie sylphidengleich schwebt sie als Tänzerin auf leichtem Rosse dahin, wie graziös und lieblich sind ihre Attitüden!“¹⁰

Und die *Deutsche Allgemeine Zeitung* schrieb bei gleicher Gelegenheit: „Auch wir in Leipzig haben schon vor mehren Jahren Gelegenheit gehabt, ihn [A. Guerra] und seine Gesellschaft zu sehen und zu bewundern. Die letztere ist seit der Zeit nicht schlechter geworden, hat im Gegentheile viele neue bessere Kräfte gewonnen und die damals vorhandenen haben sich in der anmuthigsten, vollendetsten Weise entwickelt. Dies gilt insbesondere von Frl. Madeleine [sic] Kremzow, deren idealschöne Erscheinung auch den kältesten Beobachter enthusiastmiren muß, und welche neben diesen von der Natur verliehenen Vorzügen alle diejenigen

Magdalena Kremzow als Sylphide
 Kolorierte Lithografie von Hermann
 Goldberg, ca. 1848
 Slg. Frank-Rüdiger Berger

9 Ebd. S. 22-23; Hervorhebungen im Original.

10 Die Leipziger [sic] Michaelismesse, in: *Illustrirte Zeitung*, 18.10.1851.

DIE SCHÖNSTE DER SCHÖNEN

oder - Eine Sylphide hoch zu Ross | Magdalena Kremzow - eine Spurensuche
von Frank-Rüdiger Berger

ihrer Kunst, Muth, Gewandtheit, Körperkraft, in hohem Maße besitzt, sodaß fast jeder ihrer Bewegungen der rauschendste Beifall des Publikums folgt.“¹¹



Marie Taglioni als Sylphide und ihr Bruder Paul als James in *La Sylphide*
Kolorierter Stich von T. W. Huffam nach einem Gemälde von François-
Gabriel Lepaulle, 1834
Slg. Frank-Rüdiger Berger

bringt, seine Braut Effie kurz vor der Hochzeitszeremonie zu verlassen und ihr in ihr Reich, den Wald, zu folgen. Dort trifft James auf die Hexe Madge, die er zuvor aus seinem Haus geworfen hatte; er erbittet von ihr einen Schal als Geschenk für die Sylphide. Als James der Sylphide den Schal umlegt, fallen ihr die Flügel ab und sie stirbt. Madge hat sich für den erlittenen Rausschmiss gerächt und triumphiert über ihn; James muss ansehen, wie Effie seinen Nebenbuhler Gurn heiratet.

Ein Teil des großen Erfolgs von *La Sylphide* lag in dem neuartigen Einsatz von Spitzentanz¹⁴. Statt wie bisher ein rein tanztechnisches „Kunststückchen“ zu sein, mit dem die Tänzerinnen Beifall erringen wollten, diente er nun durch Marie Taglioni's schwerelos erscheinenden Tanz der Rollencharakterisierung des Luftgeists Sylphide.

Auf *La Sylphide* folgten in den 1830er und 1840er Jahren eine große Zahl ähnlich aufgebauter Werke, in denen sich ein junger Mann in ein weibliches Wesen aus einer anderen Welt verliebt (z. B. *Undine*) – eine Liebe, die zwangsläufig unglücklich endet.

Repräsentierten in *La Sylphide* noch zwei verschiedene Frauenrollen die beiden unterschiedlichen Sphären – Effie als Braut die Diesseitigkeit mit bodenständigen schottischen Nationaltänzen, die Sylphide mit luftig-leichtem Spitzentanz die fremde, „andere“ Welt – so vereinte in späteren Balletten

Eines von Magdalena Kremzows Glanzstücken, das sie mit einem Partner zeigte, war die 1840 in Paris uraufgeführte und auch in anderen Reiterzirkussen beliebte Nummer *Der Schotte und die Sylphide*.¹²

„*Der Schotte und die Sylphide führen mit einer erschreckenden Leichtfertigkeit Posen auf zwei Pferden im Galopp aus! Stellen Sie sich auf diesem schmalen und schwankenden Boden, der durch den Sattel gebildet wird, die kühnsten Darbietungen vor, das Gegenteil von Carlotta [Grisi] oder von [Marie] Taglioni*“, berichtete 1845 Théophile Gautier, Schriftsteller und Verfasser mehrerer Ballettlibretti für die erwähnte Carlotta Grisi, nach einem Besuch im Cirque-Olympique in Paris.¹³

Gautier wies bewusst auf Marie Taglioni und Carlotta Grisi hin, zwei der berühmtesten Tänzerinnen der Epoche des romantischen Balletts, da die Figurenkonstellation eines Schotten und einer Sylphide, einem weiblichen Luftgeist, dem Ballett *La Sylphide* entnommen war. Dieses hatte bei seiner Uraufführung 1832 in Paris eine neue Ära der Gattung Ballett eingeläutet, die heute als „romantisches Ballett“ bezeichnete Epoche.

Das Ballett *La Sylphide* stammte von Filippo Taglioni und bereitete seiner Tochter Marie den internationalen Durchbruch. Marie Taglioni hatte in der Titelrolle durch ihre neuartige, luftig-leichte Art zu tanzen sensationellen Erfolg. *La Sylphide* ist bis heute in einer 1836 von August Bournonville geschaffenen Fassung im Repertoire der großen Ballettcompagnien.

In *La Sylphide* träumt der junge Schotte James an seinem Hochzeitstag von der Sylphide, die dann auch wirklich vor ihm erscheint und ihn dazu

11 Sehenswürdigkeiten der Leipziger Michaelismesse, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 3.10.1851, Zweite Ausgabe.

12 Stephanie Haerdle: Keine Angst haben, das ist unser Beruf! Kunstreiterinnen, Dompteusen und andere Zirkusartistinnen. (AvivA Verlag) Berlin 2007, S. 27.

13 „*L'Ecoçais et la Sylphide exécutant des poses d'une légèreté si effrayante sur deux chevaux au galop! Figurez-vous les temps les plus hardis, les renversemens des Carlotta ou de Taglioni, sur cet étroit et mouvant plancher formé par une selle.*“ Théophile Gautier: Cirque-Olympique des Champs-Élysées, in: *La Presse*, 9.6.1845.

14 Längere tänzerische Passagen auf Spitze, wie heute üblich, waren erst seit der Entwicklung des Spitzenschuhs mit fester Kappe Ende des 19. Jahrhunderts möglich. Davor wurden die Spitzen des Schuhs zwar mit Lederstreifen verstärkt und die Zehen umwickelt, damit waren allerdings nur relativ kurze Erhebungen auf Spitze möglich.

die Ballerina beide Sphären. Giselle im gleichnamigen Ballett z. B. ist im ersten Akt ein lebenslustiges Mädchen, im zweiten Akt erscheint sie nach ihrem Tod als geisterhafte Untote.

Der Nachhall von *La Sylphide* und von Marie Taglionis Tanz beim Publikum der beiden Balletthochburgen Paris und London, aber auch in Europa insgesamt, war überwältigend. Nicht nur erlebte die Kunstform Ballett ein ungeheures Interesse beim Publikum, bei Literaten, Komponisten und bildenden Künstlern, auch im Alltagsleben schlug sich die Begeisterung über Marie Taglioni und *La Sylphide* nieder: So gab es eine modische Frisur „à la Sylphide“ und einen Sylphiden-Turban¹⁵ – und sogar ein Taglioni-Korsett: „Frauen, welche elegant gekleidet seyn wollen, ohne der Unbequemlichkeit und Gefahr sich auszusetzen, welche der Druck der gewöhnlichen Mieder verursachen kann, tragen ein Taglioni-Corsett nach der Erfindung des Hrn. Pousse in Paris. [...] Der beste Beweis von der Trefflichkeit der genannten Corsets ist, daß sie allgemein getragen werden“, berichtete die *Allgemeine Theaterzeitung* 1838.¹⁶

In einem anlässlich der Industrieausstellung 1851 erschienenen Londoner Reiseführer wird der Sylphide-Sonnenschirm der Firma W. & J. Sangster besonders angepriesen:

„Unter diesen beliebten Artikeln muss zuallererst der Sylphide-Sonnenschirm genannt werden; leicht und anmutig, wie sein Name nahe legt, ist er beim schönen Geschlecht sehr beliebt und kann nun auf den elegantesten Ausflügen und Promenaden in und um London gesehen werden.“¹⁷

Kein Wunder also, dass sich auch der Zirkus von diesem und anderen Balletterfolgen zu spektakulären Nummern inspirieren ließ. Waren James und die Sylphide aus *La Sylphide* die Vorlage zu *Der Schotte und die Sylphide*, so zeigte z. B. die Kunstreiterin Camille Leroux auf dem Pferderücken auch eine *Cachucha*, den spanischen Tanz, mit dem Marie Taglionis große Konkurrentin Fanny Elßler 1836 ihren Durchbruch erlebt hatte.¹⁸

Losgelöst von der Ballettvorlage, aber die Figur der Sylphide aufgreifend, scheint die Reiternummer *Die drei Sylphiden* „auf drei Pferden ausgeführt“ gewesen zu sein, die Alessandro Guerras Truppe 1849 im Repertoire hatte. Magdalena Kremzow war eine der drei Sylphiden.¹⁹

Nicht nur beliebte Ballette, sondern auch Opernerfolge dienten als Quelle für Zirkusnummern: So stand Gaetano Donizettis Oper *La fille du régiment* (*Die Regimentstochter*) Pate für eine neue Nummer, die Magdalena Kremzow für ihre Benefizvorstellung²⁰ am 27. Mai 1852 ankündigte: „[...] im dritten Auftritt zum ersten Male: die Tochter des Regiments, auf gesatteltem Pferde, worauf die Benefiziantin das militärische Exercitium ausführen, als auch die Trommel nach dem Takte der Musik schlagen wird [...]“²¹

Alessandro Guerras „Römischer Circus“ gastierte 1848 auch in Berlin.

Mit einem Bildmaß von 41,9 x 54,2 cm ist die hier gezeigte, in Berlin entstandene kolorierte Lithografie von Magdalena Kremzow als Sylphide ein durchaus repräsentativer Druck und kein Gelegenheitsbild – das lässt den Schluss zu, dass Magdalena Kremzow auch in Berlin großer Erfolg zuteilwurde.



Marie Taglioni als Sylphide
Kreidelithografie nach Alexandre Lacauchie, 1832
Slg. Frank-Rüdiger Berger

15 Vgl. Judith Chazin-Bennahum: *The Lure of Perfection. Fashion and Ballet, 1780-1830.* (Routledge) New York, London 2005, S. 217.

16 Für *Mode und Luxus*, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 17.3.1838; Hervorhebungen im Original.

17 „Foremost amongst these favourite articles, must be named the Sylphide Parasol, light and graceful as its name implies, it has fully secured the favour of the fair sex, and may now be seen in all the most fashionable drives and promenades in and about London [...]“ In: London as it is to-day: Where to go, and what to see, during the Great Exhibition. (H. G. Clarke & Co.) London 1851, S. 412.

18 Zu Camille Leroux vgl. Caitlyn Lehmann: *The Taglioni of Horsewomen*, in: *Dancing Times*, Dez. 2016, S. 30-31.

19 Anzeige: *Römischer Circus* in Leipzig, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2.5.1849.

20 Bei Benefizvorstellungen erhielten die Künstlerinnen und Künstler einen Teil der Netto-Einnahme, seltener die ganze Netto-Einnahme. Benefizvorstellungen konnten sowohl bei festengagierten als auch bei gastierenden Künstlerinnen und Künstlern Vertragsbestandteil sein; sie konnten aber auch zu besonderen Gelegenheiten wie bei Dienstjubiläen oder anlässlich der Pensionierung gewährt werden.

21 Anzeige: *Römischer Circus* im k. k. Prater des Alexander Guerra, in: *Humorist*, 27.5.1852. Der Olympische Circus von Ernst Renz hatte eine „plastische Sc[ene] zu Pferde“ mit dem Titel *Masaniello, der neapolitanische Fischer* im Repertoire; vgl. Anzeige: *Olympischer Circus*, in: *Vossische Zeitung* (eigentl.: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*), 4.1.1848. Masaniello ist die männliche Hauptfigur in Daniel-François-Esprit Aubers Oper *La Muette de Portici* (*Die Stumme von Portici*).

DIE SCHÖNSTE DER SCHÖNEN

oder - Eine Sylphide hoch zu Ross | Magdalena Kremzow - eine Spurensuche
von Frank-Rüdiger Berger

Ein Bewunderer huldigte ihr gar mit einem Gedicht in der Vossischen Zeitung:

Mlle. Magdalena Kremzow.

Kränze, die schönsten Blumen der holden Sylphide
Reichet! – Herrlich Sie Anmut, Liebreiz schmücken
Ewig Ihr treu sind die göttlichen Grazien nie müde
Mächtig die Herzen zu fesseln, uns zu entzücken!
Zauberisch Amoretten Sie schützend umschweben
O! auf die fliegenden Rosse im Tanz zu erheben
Weithin die Liebliche tragen und Ruhm sie Ihr geben.²²

Wie einige Balletttänzerinnen, z. B. Marie Taglioni oder Therese Elbler (die Schwester der erwähnten Fanny Elbler), heiratete auch Magdalena Kremzow einen Adligen und gab ihren dann im damaligen Gesellschaftsgefüge nicht mehr als standesgemäß geltenden Beruf auf. Bei ihrer Hochzeit mit dem deutlich älteren Arthur Graf Mensdorff-Pouilly (1817–1904) am 25. Oktober 1853²³ war Magdalena Kremzow knapp 18 Jahre alt und hatte eine zehnjährige Karriere als Kunstreiterin hinter sich.

Die Ehe wurde nach 20 Jahren geschieden, berichtete der „Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha“ in seinem Nachruf auf Magdalena Kremzow:

„Mehrere Jahre verflossen dem Paare in ungetrübtem Glücke. Weder die Vorwürfe der gräflichen Verwandten noch die Verdächtigungen der Neider vermochten die Liebe des Grafen zu seiner Frau zu erschüttern. Dann aber traten Umstände ein, welche zwischen den Ehegatten eine tiefe Kluft eröffneten. Welcher Art die Ursachen der Trennung gewesen, ist niemals bekannt geworden. Aber Ende der Siebzigerjahre schieden die Gatten von einander. Im Jahre 1882 erfolgte die gerichtliche Trennung der Ehe. Seither führte die ehemalige Künstlerin „Ellen“, jetzige Gräfin Magdalena, ein einsames verlassenes Dasein. Die reiche Dotation, die sie von ihrem Gatten erhielt, versetzte sie in die Lage, nicht blos ihre bescheidenen Bedürfnisse zu befriedigen, sonder[n] auch größere Wohlthätigkeitsacte auszuführen. Aber gesellschaftlich hatte sie fast gar keinen Verkehr. Die aristokratischen Kreise waren ihr verschlossen, die armen Nachbarn, die einstmals das Schneiderskind verhätschelten, waren gestorben, ebenso auch der größte Theil ihrer ehemaligen Colleginnen aus der Circuswelt.“²⁴

Diese Darstellung von Magdalena Kremzows Leben scheint allerdings ihrem ehemaligen Gatten oder seiner Familie nicht gefallen zu haben. Zumindest hat man den Eindruck, dass interveniert wurde, denn wenig später erschien in derselben Zeitung eine überarbeitete Darstellung ihres Lebens:

„Wir haben in unserer letzten Nummer über den Lebenslauf der kürzlich verstorbenen Gräfin M. nach einer uns aus Artistenkreisen zu gekommenen Meldung berichtet.²⁵ Auf Grund von Mittheilungen, die wir von kompetenter Seite erhalten, sind wir in der Lage, jene Notiz in einigen Details zu rectificiren, wodurch unsere Leser ein umso klareres Bild der ehemals gefeierten Kunstreiterin erhalten. Magdalene Kremzow war nicht in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen. Ihr Vater gehörte zu den angesehensten Patricierkreisen Wiens, und darum hatte das Mädchen noch weit größere Hindernisse zu überwinden, als sie den Entschluß kundgab, sich der Artistenlaufbahn zuzuwenden. Welches Anpassungsvermögen an jede Lebenslage die mit seltenen Geistesgaben ausgestattete Frau besessen hatte, erhellt wohl am Besten aus den drei Stadien, die sie durchgemacht. Als geachtete Bürgerstochter wußte sie durch Anmuth und Liebreiz ihre Umgebung zu entzücken; als Kunstreiterin war sie wegen ihrer Elegance und Kühnheit gefeiert; als Gräfin endlich – nach der in Venedig erfolgten Vermählung mit Grafen Arthur M. – verstand sie es, sich bei ihren Standesgenossen nicht bloß Duldung, sondern Achtung und Zuorkommenheit zu erwerben. Die aristokratischen Cirkel waren ihr jederzeit geöffnet, und selbst nach der Trennung von ihrem Gatten war sie – wie wir nunmehr von denkbar bester Quelle im Gegensatz zu den uns früher gemachten Mittheilungen erfahren – in allen Kreisen gerne gesehen und war in den distinguirtesten Badeorten in Gesellschaft von Angehörigen der hohen Aristokratie häufiger Gast ... Die „Schicksale einer Kunstreiterin“ haben in unseren Leserkreisen so nachhaltiges Interesse wachgerufen, daß wir uns gerne bereit fanden, dieses interessante Lebensbild durch einige Striche zu ergänzen und richtig zu stellen.“²⁶

Die wenigen, verstreuten Quellen zeigen, dass Magdalena Kremzow eine kurze, aber wohl sehr erfolgreiche Karriere als Kunstreiterin hatte. Bleibender Nachruhm war ihr jedoch nicht beschieden:

„Der Name der Reiterin Ellen Kremzow (eigentlich Kremsov, und auch Ellen war nur ‚prénom de guerre‘) ist heute wohl nur mehr wenigen Artisten der älteren Generation in Erinnerung“, schrieb 1891 der Artist, Journalist und Schriftsteller Hermann Otto unter seinem Pseudonym Signor Saltarino; *„er theilt das*

²² (Eingesandt), in: Vossische Zeitung, 5.1.1848.

²³ Schicksal einer Kunstreiterin, in: Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha, 7.5.1899.

²⁴ Ebd.

²⁵ Im ersten Nachruf hieß noch es, die Todesmeldung sei in „Wiener Blätter[n]“ erschienen, vgl. Schicksal einer Kunstreiterin, in: Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha, 7.5.1899. Nun beruft man sich auf „Artistenkreise“ als Quelle, vermutlich um dieser im Unterschied zur nun angeführten „kompetente[n] Seite“ Fehler oder Ungenauigkeiten zu unterstellen.

²⁶ Schicksale einer Kunstreiterin, in: Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha, 21.5.1899.

Schicksal so vieler zu ihrer Zeit vielgenannten Künstlernamen des Circus; in der Glanzepoche ihrer Träger in Aller Mund, tauchten sie in den Orkus der Vergessenheit hinab, waren sie einmal von dem Schauplatze ihrer Triumphe abgetreten, – auch den Circusgrößen flieht die Nachwelt keine Kränze. Der Sternschnuppe gleich, die, hellaufleuchtend für eine kurze Spanne Zeit, unser Auge blendet und, alsbald unseren Blicken entschwindend, in dunkle Nacht versinkt, der Flugbahn vergleichbar, die kühn aufstrebend, in steilem Bogen, nicht selten in unvermittelt-jähem Ruck sich wieder herabsenkt – so endete und endet ja auch heute noch die grosse Mehrzahl jener Beifall umrauschten, strahlenden Künstlergestalten der Manège ...“²⁷



[Heinrich] Riffarth: Ellen Kremzow
 Aus: Signor Saltarino [d. i. Hermann Otto]: *Pauvres Saltimbanques*. (Ed. Lintz) Düsseldorf o. J. [1891] (S. 127)
 Slg. Frank-Rüdiger Berger

Der Autor studierte Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Neuere deutsche Literatur in München, war im Pressebüro der Staatsoper Unter den Linden und bei Dancers' Career Development in London tätig. Als Theaterwissenschaftler widmet er sich schwerpunktmäßig der Ballettgeschichte.
www.frberger.de

27 Signor Saltarino [d. i. Hermann Otto]: *Pauvres Saltimbanques*. (Ed. Lintz) Düsseldorf o. J. [1891], S. 126.

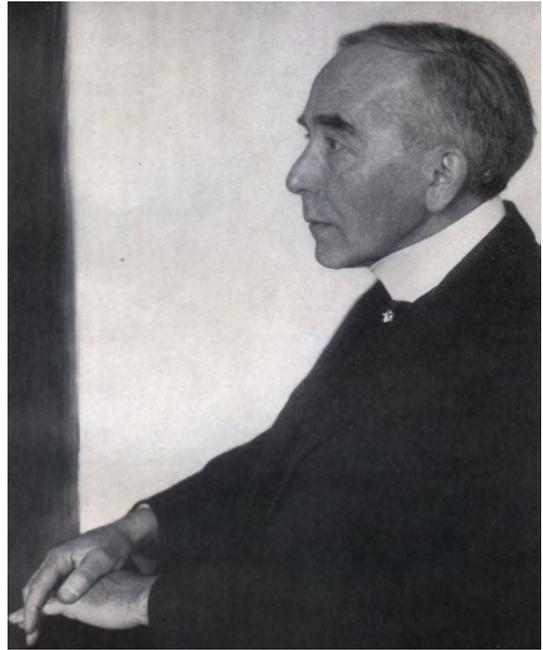
DIE THEATERVISIONEN DES EDUARD STUCKEN

und ihre musikalischen Folgen

von Prof. Dr. Peter P. Pacht

Sucht man heute im Internet nach Büchern von Eduard Stucken, so schlägt einem in erster Linie eine Flut von Editionen seines Romans „Die weißen Götter“ entgegen – in fast sämtlichen Ausgaben von 1918 bis heute, ungeachtet der zahlreichen Übersetzungen in andere Sprachen. Zweifellos, zumindest die Bände 1 und 2 dieser Trilogie über die Eroberung Mexikos durch Hernán Cortés und über den Untergang des Aztekenreiches waren Bestseller. Stucken verfasste das Werk mit deutlichem Bezug auf die Schrecken des Ersten Weltkriegs, wie er selber eingestand:

„Ohne die Erschütterung des Krieges hätte ich es mir nicht zum Ziel gesetzt, im Untergang Mexikos unsere Zeit und unser Schicksal zu spiegeln, eine Art Götterdämmerung und Weltbrand, das Schreckensbild einer Kulturvernichtung, einer Kulturausrottung mit Stumpf und Stiel – wie sie seit Ninives und Iliions Fall immer wieder möglich gewesen ist und wohl immer auf Erden möglich sein wird.“¹



Eduard Stucken, fotografiert von Hugo Erfurth 1929

Wer war dieser Eduard Stucken, der 1865 in Moskau geboren wurde und 1936 in Berlin starb?

Zweifellos ein Multitalent. Nach seiner Lehrzeit in Bremen studierte der Sohn eines deutsch-amerikanischen Großkaufmanns Naturwissenschaften, Philologie, Assyrologie und Ägyptologie. 1890/91 nahm er an einer Expedition nach Syrien teil, danach lebte er als freier Schriftsteller in Berlin. Neben seiner Tätigkeit als Dichter beschäftigte er sich auch erfolgreich mit Völkerkunde, mit religions- und sprachwissenschaftlichen Vergleichen. Im Zuge seines Studiums der Geschichte Amerikas publizierte Stucken das vorkolumbianische Maya-Drama „Rabinal Achi“ unter dem Titel „Die Opferung des Gefangenen“.

Heute noch fußt die komparative Wissenschaft gemeinsamer Quellen in den Mythen unterschiedlicher Völker – jenen der Maya- und weiterer Kulturen – auf einem umfassenden wissenschaftlichen Werk von Eduard Stucken, den „Astralmythen“:

„Noch ehe die Menschheit in Erz und Stein zu meißeln lernte, projizierte die mythenbildende Fantasie ihre Gestalten an das gestirnte Himmelsgewölbe. Das ist das Anfangsstadium aller Kunst, älter und primitiver als die Zeichnungen der Rentierhöhlen“², heißt es in Stuckens Abhandlung.

Stucken trat aber auch als Zeichner hervor, als minutiöser Realist und – dies am überzeugendsten – als Phantast in der Nachfolge eines E. T. A. Hoffmann.

Dramenzyklen

Die Konzeption von Eduard Stuckens „Der Gral“ geht von einem elfteiligen Zyklus aus. (Die Zyklusform ist bei diesem Dichter auch im Lyrischen anzutreffen, etwa in seinem Romanzyklus „Triumph des Todes“ oder 1911 in den „Romanzen und Elegien“.) Max Reinhardt (1873-1943), dem Stucken es verdankte, wie eine Leuchtrakete am Dramatikerhimmel aufzusteigen, gab im August 1917 nach seiner Lektüre neuer Dramen in einem Schreiben an seinen dramaturgischen Mitarbeiter Felix Hollaender ein lapidares Fazit: „Bahr hat sich an Goethe begeistert, Stucken an Wagner, Fulda an sich selbst.“³

Eine emotionale Verbindung zu Richard Wagner und dessen Werken mag bei Stucken biographisch begründet sein, kurioserweise durch das Haus Wesendonck. Denn Stuckens Onkel war mit Otto Wesendonck befreundet, und dessen kränklicher Sohn Hans war Stuckens Spielkamerad. Leider ist Stuckens frühe Tragikomödie „Wieland der Schmied“ aus dem Jahre 1887 verschollen, mit der er – wie so viele seiner Zeitgenossen⁴ – Wagners dramatischen Entwurf zur Ausführung brachte.



Max Reinhardt von Nicola Perscheid 1900

- 1 Eduard Stucken: Musste ich *Die weißen Götter* schreiben? Aufsatz. Zitiert nach Ingeborg L. Carlson: Eduard Stucken. Ein Dichter und seine Zeit. Berlin 1978, S. 9.
- 2 Eduard Stucken: Astralmythen. Band 1: Abraham. Leipzig 1896, S. S. 51.
- 3 Max Reinhardt an Felix Hollaender, Sils Maria, 15. 08. 1917. In: Hugo Fetting (Hg.): Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin 1989, S. 128.
- 4 „Wieland der Schmied“ komponierten u. a. die Komponisten Max Zenger, Kurt Hösel, Edmund von Mihalovich, Paul Graener, Jan Le-voslav Bella, Siegmund von Hausegger; als Drama gestalteten den Stoff u. a. Oscar Schlemm und Carl Vollmoeller.

Balladen und andere Schriften

Stuckens erste Edition seiner „Balladen“, ausgestattet vom Maler Fidus (alias Hugo Höppener), enthält das Epos-Fragment „Götterdämmerung“, eine Paraphrase auf die Götterwelt der Edda, die dem Leser jener Tage insbesondere aus Wagners Musikdramatisierung bekannt war. Derselbe Band schlägt wiederholt den Bogen vom Buch zur Bühne, so mit dem fünftaktigen Ritterdrama „Wisegard“, 1905 in München uraufgeführt. Als „*Psychoanalyse hemmlungsloser Leidenschaften*“ umreißt Stuckens Biografin Ingeborg L. Carlson dieses Drama mit seinen „*übernatürliche[n] Vorgängen, wie astrale[n] Liebesumarmungen*“⁵. Ästhetisch verbunden durch Fidus' Zeichnungen, steht in den „Balladen“ neben dem Keltischen auch Fernöstliches wie „Die Höllenfahrt der Ishtar“.

Stuckens erster „Balladen“-Edition waren im Jahre 1892 unter dem Titel „Die Flammenbraut“ diverse Erzählungen vorangegangen. Von 1896 bis 1907 folgten in vier Bänden die bereits genannten „Astralmymen“. Ein indianisches, erotisches Kurzepos ist die 1901 erschienene „Hine-Moa“. 1902 erschienen Stuckens „Beiträge zur orientalischen Mythologie“, 1911 ein Band mit „Romanzen und Elegien“. 1913 folgte die wissenschaftliche Abhandlung „Der Ursprung des Alphabets und die Mondstationen“ und 1917 „Das Buch der Träume. Lieder“. Als Zeichenkünstler zu erleben ist Stucken in eigenen Publikationen der Jahre 1922 und 1923, dem „Saalecker Skizzenbuch“ und den „Grotesken. Lithographien“. 1926 veröffentlichte der Autor einen Roman „Lariòn“ über die fanatische Selbstverstümmelungssekte der russischen Skopzen. Im Jahr darauf folgte eine wissenschaftliche Abhandlung über „Polynesisches Sprachgut in Amerika und Sumer“. Stuckens Romane „Im Schatten Shakespeares“ (1929) und „Giuliano“ (1933) fanden eine breite Leserschaft. 1935 erschien ein Band mit den Erzählungen „Adils und Gyrid / Ein Blizzard“, 1935 eine neue Ausgabe von Gedichten und Balladen unter dem Titel „Die Insel Perdita“. Postum verlegt wurden die Erzählung „Die segelnden Götter“ 1937 und im Jahr darauf ein weiterer Band seiner „Gedichte“.

Bevor ich zum Hauptthema dieses Aufsatzes, zu Stuckens Gralswelten komme, seien noch jene Bühnenwerke erwähnt, die dem Drama „Yrsa“ von 1897 und der Uraufführung von „Wisegard“ folgten und die Stuckens „Der Gral“ ergänzend umrahmten: das psychologische Drama „Myrrha“ (1908, uraufgeführt 1920); das Ödipusnahe Drama „Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf“ (1908; 1909 in Düsseldorf uraufgeführt); die Familien-Saga aus dem 11. Jahrhundert „Astrid“ (1910, uraufgeführt in Berlin 1913); das Tanzspiel „Die Opferung des Gefangenen“ (1913; in der Vertonung von Egon Wellesz 1926 in Köln inszeniert⁶); das Vagabunden-Drama „Die Hochzeit Adrian Brouwers“ (1914; 1915 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg aus der Taufe gehoben); für das 25-jährigen Jubiläum⁷ eben dieses Theaters dichtete Stucken das szenische Gespräch „Die Flamme“, uraufgeführt am 15. 9. 1925; zur Hochzeit von Paul und Margarete Schulze-Naumburg schrieb Stucken 1922 das Scherzspiel „Amors Missetat“⁸; 1937 schließlich, also nach dem Tod des Dichters, wurde die bis heute unveröffentlichte Tragikomödie „Der irrende, wirrende Liebesbrief“ uraufgeführt.

Nach dem Tod seiner ersten, jüdischen Frau Ania, die 1924 verstarb, war der Dichter in zweiter Ehe verheiratet mit der über 30 Jahre jüngeren Anna Schmiegelow. 1926 bekam er mit ihr sein erstes und einziges Kind Tankred. Der Sohn, Medizinalrat Dr. med. Tankred Stucken, Facharzt für Neurologie und Psychiatrie, verwaltete in Berlin bis zu seinem Tod das in Familienbesitz befindliche Eduard Stucken-Archiv.



„Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf“ Szenenfoto der UA in Düsseldorf, 1909



„Die Flamme“ Szenenfoto der UA in Hamburg, 1925

5 Ingeborg L. Carlson: a. a. O., S. 40.

6 Eduard Stucken sah darin durchaus ein mit dem Komponisten gemeinsames „Kind“, wie aus seinem Schreiben vom 31. 12. 1929 an Egon Wellesz hervorgeht (Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar). Nach Wellesz komponierte noch Erwin Schulhoff diesen indianischen Stoff, unter dem Titel „Xahoh-Tun“.

7 vom 14. bis 19. September 1925.

8 Ein Exemplar und Fotos dieser Aufführung müssen sich im Stucken-Archiv befunden haben, denn sie sind heute – aus dem Nachlass des Dichters – im Besitz des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Ingeborg L. Carlson lässt dieses Drama unerwähnt, vermutlich um nicht näher auf die anfängliche Freundschaft zwischen Stucken und Paul Schultze-Naumburg, dem Direktor der Weimarer Kunstakademie, eingehen zu müssen. Bei Carlson ist zu lesen:

„Das germanisch orientierte Schönheitsideal Schultze-Naumburgs kam der Ideologie der Nationalsozialisten entgegen. Saaleck wurde in frühen zwanziger Jahren mehr und mehr zum Treffpunkt der Parteiführer. Stucken fühlte sich in Saaleck deplatziert, nicht nur der jüdischen Abstammung seiner Frau wegen. Seine Besuche wurden auch nach dem Tode Frau Anias 1924 seltener. Ein Unglück, dass die Familie Schultze-Naumburg betroffen hatte, brachte die alten Freunde menschlich wieder näher. Doch es stand zu viel zwischen ihnen, und im Jahre 1930 konnte die versöhnende Geste Stuckens, sich am Grab seiner jüdischen Frau in Saaleck nochmals zu treffen, Schultze-Naumburg kaum noch erreichen. Der Bruch war endgültig.“

(a. a. O., Seite 73 ff.)

DIE THEATERVISIONEN DES EDUARD STUCKEN

und ihre musikalischen Folgen

von Prof. Dr. Peter P. Pacht

Aufgrund der Währungsreform verarmt, wenn auch zu seinen runden Geburtstagen überaus geehrt, verstarb Eduard Stucken mit 71 Jahren in Berlin.

Zyklus „Der Gral“

Die zyklische Abfolge der zwischen 1901 und 1924 entstandenen Grals-Dramen ist:

- „Lucifer, ein Mysterium“ (ursprünglich „Merlins Geburt“)
- „Vortigern, eine Tragödie“
- „Uter Pendragon, ein Drama“ (ursprünglich „Das verlorene Ich“)
- „Zauberer Merlin, ein Drama“
- „Gawân, ein Mysterium“
- „Lanvâl, ein Drama“
- „Tristram und Ysolt, ein Drama“
- „Lanzelot, ein Drama“.

Im Jahre 1924 erschienen als Band 1 einer der auf vier Bände projektierten, aber infolge Insolvenz des Berliner Verlegers Erich Reiß nie über diesen ersten Band hinausgelangten Ausgabe, Stuckens „Gesammelte Werke in vier Bänden“.



Bruno Decarli als „Lucifer.“

UA im Sächsisches Staatstheater, Schauspielhaus, Dresden, 1925

„**Lucifer**“: Stuckens Zyklus beginnt in der Frühgeschichte Britanniens. Lucifer ist der gefallene Engel der Bibel, welcher sich gegen Gott aufgelehnt hatte. Beim Sturz aus dem Himmel war ein Smaragd aus seiner Krone gebrochen, dessen grün schimmernder Stein zum Gral der Gnade wurde. Aus einem weiteren Stein der Krone Luzifers, einem Rubin, wollen die Geister der Finsternis einen Gegengral schmieden, um mit seinem heißen Feuer das milde Licht des Grals zu besiegen. Lucifer will mit seiner Geliebten Dahüt den Antagonisten des Guten erzeugen, aber Dahüt gebiert ihm den Sohn Merlin, der gleichermaßen über höllische wie über lichte Kräfte verfügen wird.

An Shakespeares „Richard III.“ erinnert die Dramatis Persona des „**Vortigern**“. Dessen Tochter Ronwen ist Priesterin des Satanskults. Ronwens Kunst jedoch wird von Merlin mit weißer Magie besiegt. Die Geburt Uters soll das Ende der Tyrannei bringen.

„**Uter Pendragon**“: Der „Pendragon“ genannte Drachentöter König Uter gereicht seinem Land zum Segen, bis er in Liebe zu Ygraine, der Gattin seines Vasallen, fällt. Mit Hilfe von Merlin verwandelt sich Uter in die Gestalt seines Vasallen Gymerth und begattet Ygraine. Da er ihr nicht seine wahre Identität einzugestehen vermag, nimmt Merlin ihm das Ich: als aussätziger Bettler Yack erkennt ihn niemand mehr. Merlin klärt Ygraine über die Zusammenhänge auf. Sie vergibt Uter, der entschönt stirbt. Durch die Geburt ihres Sohnes Artus soll die Welt von der Sünde befreit werden.



„Gawân“: Friedrich Kayssler als Gawân und Leopoldine Konstantin als Marie. UA Berliner Kammerspiele, 1910



„**Zauberer Merlin**“: Auch Artus wird vom Zauberer Merlin zum Königtum verholfen, verstrickt sich aber in Sünden, indem er eine Liebesbeziehung seiner Gemahlin Ginover zu seinem Freund Lanzelot gewährt. Das Ende des Dramas bringt die Verkündigung der Geburt des Lichtkinds Galahad, geboren von der Gralskönigstochter Elaine. Die Ritter von Artus' Tafelrunde werden zu den Helden in den nachfolgenden Dramen des Zyklus.

„**Gawân**“: Sangive („ohne Arg“) ist eine Tochter von Ygraine und Gymerth, Mutter der Söhne Agravain à la dure main, („mit der harten Hand“) und Gawân sowie der Tochter Lionor. Gawân, der Streiter für Marie, steht dem kinderlosen Artus als Neffe zur Seite.

„**Lanvâl**“: Lionor liebt den wirklichkeitsfernen Ritter Lanvâl. Dieser hat Zugang zur Welt verwunschener Schwanenkinder. So spannt Stucken einerseits den Bogen zum Undinen-Mythos, andererseits zu dem der Walküren, die in der nordischen Mythologie ein Schwanengefieder

tragen. Im Duell durchbohrt Lanvâl einen schwarzen Ritter mit geschlossenem Visier. Dahinter verbirgt sich seine Schwanengeliebte Finngula. Weder durch Lionors Opferbereitschaft noch durch Artus' verstehendes Verzeihen kann Lanval gerettet werden. Finngula, seine Geliebte aus dem Jenseits, bereitet Lanvâl den Tod, damit er sich mit ihr in den seligen Gefilden von Avelun auf ewig vereinen kann.

„Tristram und Ysolt“: Stuckens bereits in der Schreibweise eigenwillige Dramatisierung des „Tristan“-Stoffes legt den Schwerpunkt auf König Markes Seelenkampf und auf den Verrat einer Freundschaft durch erotische Verstrickung.

Diese bestimmt dann auch die Handlung des letzten Dramas in Stuckens Zyklus, **„Lanzelot“**. Im Mittelpunkt steht die ehebrecherische Beziehung zwischen Artus' geliebter Gemahlin Ginover und Artus' Freund Lanzelot. Der aber wird erlöst durch Anfortas' Tochter Elaine, die sich Lanzelot im Dunkel der Nacht hingibt, während er glaubt, Ginover in den Armen zu halten. Damit will Elaine eine Prophezeiung Merlins erfüllen, wonach der Gral nur wieder aufleuchten werde, wenn sich ein Mädchen aus dem Geschlecht des Gralkönigs mit dem ruhmreichsten Ritter der Tafelrunde vereinige: *„Und ein Kind in den Armen hält, an dem Bosheit zerprallt*

*Und um das alles Gute der Welt sich wie Wasser kristallt.“*⁹ Dies bedeutet eine „synkretistische Hoffnung“ als Zukunftsprojektion: die Erlösung des Antagonismus von Gut und Böse „durch die Wiedervereinigung der Urelemente der Urgottheit selber“.¹⁰

Rezeptionsgeschichte

Stuckens erfolgreichstes Gralsdrama war „Lanvâl“, das nach der Uraufführung am Wiener Burgtheater über ein Vierteljahrhundert an verschiedenen Bühnen gespielt wurde.



„Lanvâl“. Else Wohlgenuth als Ginover und Alfred Gerasch als Lanvâl. UA Burgtheater Wien 1911



„Lanzelot“. Szenenfoto. UA Burgtheater Wien 1911



Eduard von Winterstein, Postkarte

„Lanzelot“ wird in den Verzeichnissen der Arbeiten Max Reinhardts genannt. Die Uraufführung erfolgte am 3. Januar 1911 in Max Reinhardts Kammerspielen. Auch wenn der Regie-Magier beim „Rosenkavalier“ nur als Undercover Regie führte, konnte er Stuckens Stück nicht selbst federführend aus der Taufe heben. Dies besorgte für ihn der Darsteller und Regisseur Eduard von Winterstein (1871-1961), der insgesamt drei Dramen Stuckens inszeniert und darin auch selbst als Darsteller mitgewirkt hat.

Alfred Kerr (1867-1948) setzt sich in seiner Rezension in „Der Tag“ anlässlich der Berliner Premiere des „Lanzelot“ ausführlich mit Stuckens Drama auseinander:

„Das ausschlaggebende bei dem (unverdrießbaren und reichen) Kunststarbeiter Stucken ist die Form seiner Verse. Nicht bloß hinten reimen sie sich: sondern auch einmal in der Mitte. [...] Dieser Doppelreim bedingt zweierlei. Nicht nur den Klang. Er bedingt auch die Länge des Dramas. Alles muss deshalb gedehnt werden. Man kommt nicht

rasch los vom Wort. Statt eines Lautes erscheint ein Kunstgefüge. Statt eines Rufes manchmal ein Aufsatz. Stucken ist ein eigener auf seinem Feld; das ist wertvoll. Die andere Frage heißt: ob dieses Feld wertvoll ist. [...] Das Gereim schiebt seine eigene Wortkunst in den Schatten. Sie ist aber da – man sieht sie bloß nicht. Ein



„Lanzelot“. Friedrich Kayssler als Lanzelot, UA, Berlin, 1911

9 Eduard Stucken: Lanzelot. In: Der Gral, a. a. O. S. 607.

10 Carlson, a. a. O., S. 51.

DIE THEATERVISIONEN DES EDUARD STUCKEN

und ihre musikalischen Folgen

von Prof. Dr. Peter P. Pacht

Gleichnis. Gösse jemand über zartes, nur wie mit aufhorchender Zunge schmeckbares Artischockenmus einen schweren kalabrischen Wein: so wäre das Artischockenmus noch da, – man schmeckte jedoch fast nur den Kalabrier. Der doppelte Reimreiz, die doppelte Reimbeize setzt sich gar zu siegreich durch.

II.

Es tauchen vor dieser Kunst in mir aber widersprechende Stimmungen auf. Der Stoff entfließt dem Sagenkreis um König Artus. Wenn ich mich frage, ob es überhaupt irgendwelche Dinge gibt, die mir noch näher stehen als der Sagenkreis des König Artus, so muss ich freimütig bekennen: Ja. Ich trenne mich von verschwommenen kritischen Genossen durch die Überzeugung: es ist affektiert, vor jedem Mythos auf dem Rücken zu liegen. Aber Mythenstimmung im einzelnen –: wie gerne. Das schon. Das ist die Poesie selber. Nein: ein Teilchen von ihr. [...] Doch es ist bei Stucken... Nicht ein Kinderton, sondern ein Kulturton. Ecco. Seine Kunstarbeit wird öfter trocken in der Wirkung. Er gibt kein fliegendes Blatt: er gibt Gobelins. (Auch Gobelins wollen leben – aber ein fliegendes Blatt, hol mich der Teufel, ist herrlicher.)

III.

Dazu kommt ein kaum wägbares Etwas bei Stucken. Zurückhaltung ist sein Fall nicht. Die impassibilité der Dichter (welche still sind; welche das Urteilen, das Folgern den Lesern, den Hörern zuweisen) – diese impassibilité schätzt er nicht. Er legt Süßes und Holdes gehörig selber hin. Und bei dem Reichtum so vieler Versbildungen ist es nicht denkbar, immer gewählt zu sein. Hindurch schimmert ein Abglanz von Dagewesenheiten. [...] Diese ganze Sagenwelt mit Untreue, Verwechslungen, Utensilien, Irrtümern [...] – schrecklich, ich habe genug davon. Auch vom Gral, dem erglimmend-mystischen Weißbiertglas. Auch von den Trottel-Irrtümern des Helden, der nachts bei einem neuen, jungen Mägdlein liegt und sie für seine vieljährig altgewordene Dame nimmt. So etwas hält man doch auseinander.¹¹

Das Verstummen Stuckens auf den Bühnen des Deutschen Reichs hängt – neben einer Wandlung des Publikumsgeschmacks – sicherlich auch damit zusammen, dass das NS-Regime diesen deutschen Dichter an seinem Lebensabend gerade noch ertrug, obgleich ihm dessen literarische Kritik am totalitären System der NS-Politik nicht unbekannt geblieben war. Zwei der Grals-Dramen Stuckens sind bis heute unaufgeführt: „Uter Pendragon“ und „Zauberer Merlin“. Diese beiden Dramen, „hätten mit ihrer Fülle sprechender ‚Bilder‘ [...] selbst dem damaligen Bühnenzauberer Reinhardt Schwierigkeiten bereitet“¹², mutmaßt Stuckens Biografin im Jahre 1978, wohingegen „die moderne Verwendung von Filmbliquen und psychedelischen Lichteffekten [...] einer heutigen Aufführung auf der Sprechbühne entgegenkommen“¹³ würde. Die heutige Praxis des Schauspiels hat mit der Wiedergabe kunstvoller Verse allerdings noch sehr viel größere Schwierigkeiten als sie bereits den Zeitgenossen Stuckens im Umgang mit dessen Dramen attestiert wurden.

Evokation von Musik

Stucken besaß deutliche Affinität zur Musik. Bereits seine sprachlichen Werke sind musikalische Klanggebilde. Der Amateurpianist Eduard Stucken hatte konkrete musikalische Vorlieben für Chopin als Erotiker und für Liszt als Tonphantasten. In seinem Freundeskreis wurde Stucken hingegen als ein herausragender Bruckner-Interpret am Klavier geschätzt.¹⁴



Pierre Maurice: „Lanvâl“ Oper in zwei Akten und vier Bildern.
UA im Großherzoglichen Hoftheater Weimar am 9. Januar 1913

Der Stoff des „Lucifer“ existierte bereits vor Stucken als ein „Tanz- und Glanzspiel“¹⁵ aus der Feder von Richard Dehmel, der dies im Jahre 1898 in der Zeitschrift „Pan“ veröffentlicht hatte. Zu den Folgen von Stuckens Dramatisierungen des Grals-Umfeldes zählt die von Pierre Maurice (1868-1936) komponierte, 1912 in Weimar uraufgeführte Oper „Lanvâl“.

Stuckens Plan zu einer szenischen Umsetzung seines dann zur Romanform geronnenen Stoffes über die Belagerung Mexikos und um das Ende der Aztekenherrschaft, „Die weißen Götter“, mag ein Vorbild haben in Heinrich Grauns Oper „Montezuma“, auf ein Libretto Friedrich des Großen, ein für seine Zeit (Uraufführung: 1755 in Berlin) formal innovatives¹⁶ „Musikalisches Trauerspiel in drei

11 Alfred Kerr: Eduard Stucken, Lanzelot. In: Der Tag, Berlin, 5. 1. 1911. Zitiert nach: Günther Rühle: Alfred Kerr. „Ich sage, was zu sagen ist“, Theaterkritiken 1893 – 1919. Frankfurt/Main 1998, S. 435 ff.

12 Carlson, a. a. o., S. 47.

13 Ebenda.

14 Vgl. Carlson, a. a. O., S. 25.

15 Vgl. Richard Dehmel: „Lucifer. Ein Tanz- und Glanzspiel“. In: Eduard Flaischlen (Hg.): Pan, Bd. IV. Berlin 1898, Heft 2, S. 92 ff.

16 Denselben Stoff, ebenfalls als „Montezuma“, vertonte 1733 auch Antonio Vivaldi.

Akten“. Wolfgang Rihms im Jahre 1992 uraufgeführte Oper „Die Eroberung von Mexiko“ fußt uneingestanden, aber fraglos – wenn auch möglicherweise auf dem Umweg über andere nachschöpferische Autoren – auf Eduard Stucken.¹⁷

Zu Lebzeiten Stuckens wurden insbesondere seine Gedichte als Lieder vertont, so etwa „Mondzauber“ durch Max Marschalk (1863–1940).

Ab dem Sommer 1932 komponierte der Musikdramatiker Franz Schreker (1878–1934) Stuckens „Das Weib des Intaphernes“ für die Schauspielerin Toni Halbe-Halberstamm als Melodram. Da deren Vater, der Schriftsteller Max Halbe, mit Eduard Stucken zusammen Mitglied in der Akademie der Künste war, liegt die Vermutung nahe, dass Halbe dem Komponisten diesen Auftrag vermittelt hat, um so dem im Juni 1932 als Direktor der Hochschule für Musik zwangsweise in den Ruhestand versetzten Komponisten eine Arbeit zu vermitteln. Die Uraufführung der Ende Januar 1934 von Schreker abgeschlossenen Partitur konnte denn auch nicht mehr in Deutschland stattfinden. Sie erfolgte drei Monate nach Schrekers Tod durch Toni Halbe-Halberstamm in Schrekers erster Heimatstadt Wien.¹⁸ Die deutsche Erstaufführung kam erst sehr spät, 1988 in Frankfurt am Main.¹⁹

Fazit

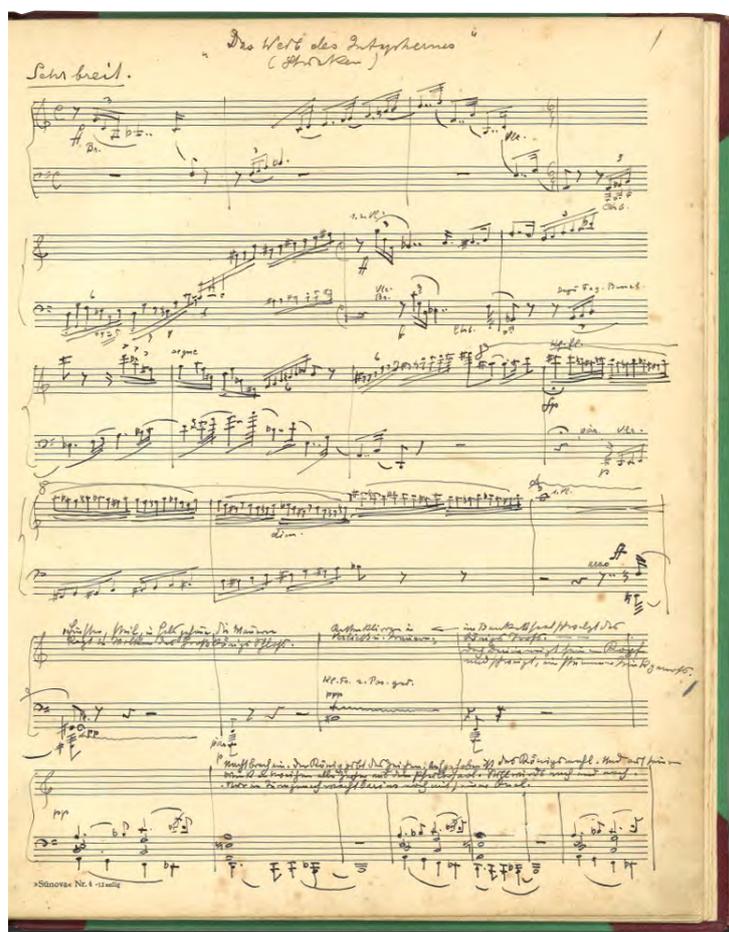
Besonders treffend umreißt der Kritiker Moritz Heimann (1868–1925) in einem Essay zu Stuckens 60. Geburtstag die Persönlichkeit des Menschen und vielseitigen Kunst-Menschen:

„Unter den Balladen gibt es Verse von waghalsigster, leider aufs Formale hin noch nie untersuchter Kompliziertheit; doch immer ist der mitzuteilende Inhalt bis auf den letzten Tropfen in sie geflossen, das Gefäß durstet weder, noch läuft es über, und der Satz ist ganz rein, so rein wie Prosa, ohne Verlegenheiten, ohne die Unarten, die dazu da sind, schlimmere Unart zu verstecken. Um das zu können, muss einer freilich im elfenbeineren Turm Haft nehmen. Indessen, wie gesagt, ist das die Hälfte des Mannes. Die andere Hälfte – ja, dieser nervöse Dichter, von dem die Instanzen zu glauben belieben, er habe seine Heimat in einer Landschaft von Burne-Jones, der rasiert sich – mit einem Messer! – im schaukelnden Eisenbahnzug, und ich wollte keinem raten, seine Muskeln auf eine ernste Probe zu stellen. [...] Sein Bild wird unvollständig, wenn man ihn nicht sieht, wie er auf der Sternwarte in Hamburg astronomische Ortsbestimmungen zu machen lernt, bei den Ausgrabungen in Sendschirli mitarbeitet, das weitwirkende und zeugende Werk der ‚Astralmythen‘ schafft und immer dichterisch bewegt ist. Diese zweite Hälfte Stuckens half ihm zu der gewaltigen Kraftleistung, sich aus dem Ring seiner Gralsdramen, ohne sie im Stich zu lassen, herauszuwinden und den großen mexikanischen Tempelbau der ‚Weißen Götter‘ aufzuführen.“²⁰

Dem vermag der Autor dieser Studie – als Interpret von zwei Stucken-Dichtungen, dem Melodram „Das Weib des Intaphernes“ in der Vertonung von Franz Schreker²¹ und der „Vampyrkatze“ in der improvisatorischen Vertonung von Rainer Maria Klaas²² – nichts mehr hinzuzufügen.²³

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant, Kiritiker und Publizist.

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl



Frank Schreker: „Das Weib des Intaphernes“, 1. Seite des handschriftlichen Klavierauszugs. Österreichische Nationalbibliothek

17 Der Komponist nennt als Quellen u. a. Antonin Artauds Theaterentwurf und indianische Lyrik.

18 Eine Kopie des Uraufführungszettels, Großer Musikvereinssaal Wien, 27. 3. 1935, verdanke ich Christopher Hailey. Daraus geht klar hervor, dass Toni Halbe-Halberstamm durchaus die Interpretin des ihr gewidmeten Melodrams war. Hingegen behauptet das Beiheft zur Ersteinpielung, dass die Schauspielerin „allerdings schon kurz nach dem Ausbruch des braunen Terrors nach England emigrierte und für die Uraufführung nicht mehr zur Verfügung stand.“ (E[ckhardt]V[an den]H[oogen] in Franz Schreker: *Der Geburtstag der Infantin. Das Weib des Intaphernes*. Koch/Schwann 2000, CD 3-6591-2, Beiheft. S. 5).

19 Theater am Turm Frankfurt, 10. 6. 1988.

20 Moritz Heimann: *Kritische Schriften*. Zürich 1969, S. 102.

21 <https://www.bella-musica.de/cth26333-auf-dem-meer-der-lust-in-hellen-flammen/>

22 <https://www.bella-musica.de/cth2659-melodram-iii/>

23 Dieser Artikel ist ein bearbeiteter Auszug einer Forschungsarbeit von 2015: *Die Gralswelt des Eduard Stucken und ihre musikalischen Folgen*, München, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/287747>

EDITORIAL

The anniversary edition of our publication is being published in a very special year, which confronts all areas of our lives - but not least of all those of culture - with very special challenges. The forced but unavoidable renunciation of public events throws an entire industry into a lasting crisis and our society has to reflect unexpectedly on the categorisation of systemic relevance in a way that probably nobody could have ever imagined.

So how to deal with this and what lessons can be learned?

Of course, this publication does not have adequate answers to these questions. The personal circumstances (both private and professional) of the authors writing for free and the general conditions under which this magazine was produced ultimately led to a postponement of going to press. In view of postponed or even cancelled fairs, meetings and conferences, the shift in priorities, we are nevertheless very pleased that there was (almost) no cancellation.

What is more, we are delighted to be able to publish this issue bilingually for the first time. This is mainly due to the strong international interest in our publication. Feedback from non-German-speaking countries continues to rise and has been exceeding domestic feedback for quite some time. This is a circumstance that should only be mentioned here, but not commented on. The reasons for this are presumably speculative.

The translations into the other language were done with the help of the online platform DEEPL, which in principle provides very good results, which usually also meet scientific requirements, but a revision remains inevitable. Especially when it comes to historical quotations and very specific technical terminology, this technique quickly reaches its limits.

Although all articles have been proofread, we ask for your indulgence in case of possible inaccuracies.

Perhaps especially in such times it becomes clear how important the scientific processing of culture in general and theatre in particular is. The documentation and research of processes. And furthermore, the reflection on how to use digital media to make this knowledge accessible.

Many learning processes have been set in motion in these times.

Let us hope that they will not remain temporary phenomena. A sustainable exchange must be continued. The definitely absurd scepticism towards digital possibilities, which continues to exist especially in Germany, should finally be overcome. However, the way numerous German theatres are dealing with this situation is causing this hope to fade. I don't even want to start with the presence of theatre-related collections.

Germany's well-known technological deficit with regard to the Internet is only exceeded by the certain helplessness in dealing with the use and perception of the positive possibilities.

With kind regards, yours


(chairman)

Appreciate scenography appropriately at last!

by Dr. Stefan Gräbener (translated with DEEPL, revised by the author)

At the Prague Quadriennale 2015 I met Raymond Marius Boucher, scenographer and senior lecturer in Quebec, Canada. In a performance-like presentation he and his students dealt with the topic of documenting scenography. The action was deliberately provocative and could be understood as an „accusation“ against the neglect in scientific discourse. On the one hand, it was about the self-presentation of scenographers, on the other hand it was about the conscious destruction of all documents after the end of the design process.

Theatre collections have difficulties with scenography. This is not least due to the „unwieldiness“ of three-dimensional models. The notorious flatware is therefore also preferred here. Even though working models in particular are not only more vivid but also more exciting in terms of the investigation of creative work.

The enormous space requirement naturally often leads to destruction or recycling after the premiere, even for the scenographers themselves.

Individual artists are of course documented and sometimes even exhibited.

Overarching investigations, however, remain the exception rather than the rule.

But it remains the difficulty of deciding what should/can be kept and what not. Moreover, the dilemma is often that the true significance of artists only becomes apparent in the course of their career, possibly even posthumously.

Here too, the easily accessible technological possibilities for self-documentation could be helpful. Taking useful photographs and even videos of models is becoming increasingly easy. The mixing of digital and analogue techniques is also part of the creative work process of many scenographers. To a certain extent, these developments are in line with a possible scientific reappraisal.

Since 2015, PD Dr. Birgit Wiens has been a fellow in the DFG's Heisenberg Programme with the research project „Scenography: Epistemes and Aesthetic Productivity in the Contemporary Arts“¹ at the LMU Munich. A publication in English was published in 2019.² At the beginning of 2020, a conference on this topic was held at the Volksbühne in Berlin³ shortly before the start of the pandemic, which met with enormous interest and thus clearly showed a clear need. It was preceded by an event in Munich in 2016.

The wooden scientific title, in my opinion, conceals the actual core of the investigations, the well-founded scientific debate with the scenography. At least for interested laymen.

There is a deliberate explicit reference to scenography and not to the repeatedly criticised concept of stage design. It is not for nothing that the „**Bund der Szenografen**“ is not called „Bund der BühnenBildner“. Scenography is simply broader and more distant from the rather static association of the term „image“. Moreover, the aim of the work is to make it clear that scenography is an art form and an important part of a production. This is a point which, surprisingly, does not seem to be taken for granted in the minds of theatre scholars, but also of audiences or even critics. Especially the latter usually put the direction above everything, scenographers at best mention it, often perceive the space only as decoration without really grasping its meaning.

I don't even want to start with the even poorer reception of the costume designers. A real tragedy.

In the end, the impression remains that scenographers, architects and theatre technicians are much closer to each other than theatre scientists. This is certainly due to the direct practical relevance of the three fields and the direct collaboration. Respect for the direct creative cooperation between architecture and scenography, the latter as a special form of the former.

Thus there is also an urgent need for action here for theatre studies to become more involved. A start has at least been made.

1 please find the Interview with Birgit Wiens in PLOT from february 14th, 2020, checked 2020-08-30: <https://www.plotmag.com/blog/2020/02/birgit-wiens-ueber-die-neubetrachtung-von-szenografie/>

2 Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design, ed. Birgit E. Wiens, London, New York: Bloomsbury-Methuen 2019

3 https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/forschung/szenographie/tagung_buehnenbild/index.html - checked 2020-08-30

NO CHANGE WITHOUT COMPULSION

Rethinking in times of Corona

by Dr. Stefan Gräbener (translated with DEEPL, revised by the author)

Times of crisis do have an advantage: they force us to rethink. Things have to be reassessed and put in a new perspective. And in most cases, it is only out of compulsion that something new is created. Because the habitual animal, the human being, is all too often too lethargic to change things without acute need for action, even if they have been recognised as needing improvement.

However, the downside may also be that optimal solutions are not necessarily found in an emergency. Either because time is pressing or because the framework conditions are not right. First and foremost the financial means.

At least the state institutions, theatres such as museums, collections, universities and other research institutions do not really need to worry about this and have the chance to stop the forced lockdown and reflect on their own actions and activities with a certain amount of time and leisure.

Some theatre people seem to have done this and named the positive aspect of the whole dilemma. Also and especially in view of the imminent gradual opening of theatres at the time of the 2020/21 season, at least in Germany.

The desire to produce fewer productions, but with more time and intensity, is there. Nevertheless, even the supporters have doubts whether this is actually feasible, if - hopefully soon - the game operation can be continued without restrictions.

But why shouldn't that actually work?

The „Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.“ will also have to rethink. Especially since the topic seems to have no lobby. Museums on all sorts of topics are being created again and again. And, miraculously, there is always (state) money available, where before there were complaints about empty coffers.

For years we have been trying to initiate a rethink, with moderate success. Our work does not seem to be in vain, but the processes are extremely slow.

On the occasion of the 2019 annual meeting of the „Bundesverband der TheaterSammlungen in Deutschland“ (TheSiD) in Leipzig, a special guided tour of the Technical Cabinet in the basement of the Leipzig Opera House was organised. Attentive readers of this publication are well aware of it. For the participants, however, it was their first encounter with such treasures of historical theatre technology. It was pleasing to see that there was such a great deal of interest that the author was asked shortly afterwards at the Round Table of the Berlin Theatre Archives to tell those at home about it. The Spotlight Museum of the Gerriets company in Volgelsheim, Alsace, was also presented on this occasion.

Something's happening.

Contrary to the self-definition of theatre studies in Germany, the association's propaganda MUST integrate theatre technology and theatre architecture into the considerations and understand them as an integral part of the work slowly penetrates the consciousness of more and more scientists. And so we are also very pleased that with the acquisition of the Brandt Collection, the TheaterWissenschaftliche Sammlung of the Berlin FU is now able to call an important area from this sector its own and bring it to research.

And I can't repeat it often enough, but the areas mentioned must then also be reflected in exhibitions. The next „SorgenKind“ on the way to a functioning TheaterMuseum. After all, what use is all this collecting and research if, in the end, there is no public presentation and, above all, no knowledge transfer?

The need for research is undisputed. But it should not only be done for its own purpose, but should have a goal in mind. Not least because the financiers - i.e. the taxpaying citizens - have a right to know what is stored and hoarded in all those archives. And because the need for background information is there and should be met!

Truly informative exhibitions, however, which want to do justice to the complex organism of the theatre, must not be as narrowly focused as research necessarily is. It provides the building blocks that have to be put together step by step so that in the end the result can be understood at all. No isolated view of individual artists or the final staging without contextual observation! And above all, not without examining the process in detail, how it came about.

The process is exactly what needs to be explained in a museum. Then film excerpts and also the even more excerpt-like photographs become comprehensible. Without all these backgrounds, they remain independent interpretations of what is actually already an interpretation and ultimately only lives through direct experience in a performance.

The principle does work at the FilmMuseum! The „making of“ as a guiding principle. And that even though the film is the final product and can be retrieved „authentically“ at any time, thus remaining alive and unaltered. But even here, one is not content with that and digs deeper. So why do we have the feeling that there is a real refusal to do so in relation to theatre, always with this flimsy excuse that theatre is alive, must be experienced directly and does not belong in a museum. What nonsense!

„A really good idea can be recognised by the fact that its realisation seems impossible from the outset“.
(Albert Einstein)

Our modest association - which unfortunately has far too few energetic members - is persistently trying to „advertise“ the aforementioned rethinking. Not only since Corona. However, volunteer work in our thematic area does not seem to meet with too much enthusiasm. The quote from Einstein may act as an encouragement here, because of course the association believes in the meaningfulness of its goals, even if one may despair and resignation again and again.

In addition to discussions and memberships in associations and organisations, **DIE VIERTE WAND** continues to be in the foreground. Again and again connected with a considerable amount of work, this seems to be worthwhile in our eyes. Nevertheless, a massive perseverance is necessary, as the proposed rethinking seems to shake the basic convictions of many people. At least from the field of science, i.e. the circle of people who would run a theatre museum or already do so.

But from this follows another, very fundamental question: who should run such a museum? Not least because of the limited self-definition already mentioned, theatre scholars are, in my opinion, not likely to be considered. And in general, the question arises whether the general trend towards the so-called museum makers - i.e.

people who have not necessarily studied the subject area their museum deals with - are logically the solution for a theatre museum. I mean YES - a decisive YES! Because only those who have an interdisciplinary overview can do justice to this topic.

Archivists emphasise time and again that it is not their job to exhibit. That's right! Absolutely correct. Similarly, researchers are not the right choice to work out mediation work for interested laypersons. Again and again one can observe how seldom this species is able to express itself in a generally understandable way and is only too happy to float on a high - but not seldom everyday level, where even scientists with a different focus quickly lose out.

All of this has its justification. But in terms of museums, this is the wrong way. So the bottom line is this: Consultation: YES (absolutely), but even the conception and not least the design: NO. Exceptions may confirm the rule.

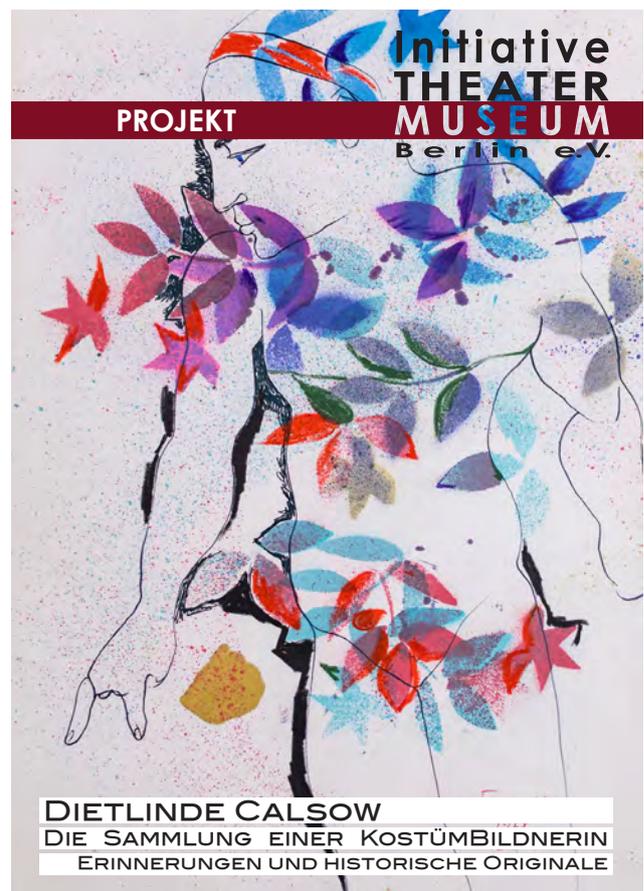
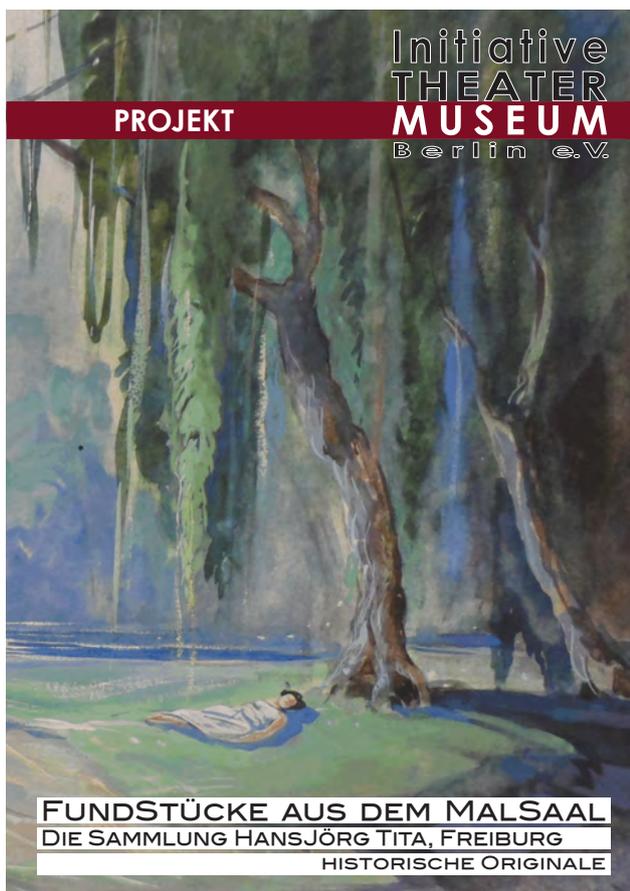
Digitisation is progressing in all places and the pandemic has brought the need for it into sharper focus. Of course, globalisation does not stop at science and opens up incredible opportunities. However, to do so, the ivory towers of some scientific institutions must be torn down or opened up. And as you can see from the contributions in our publication, there are various international scientists who deal with the theatre events in Germany or, in sometimes surprising ways, make references where most of us would not have expected them to be. And yet we know all too well that in the history of Europe alone there has been a lively international exchange. Not only in terms of authors, but also of performing artists, architects, scenographers and theatre technicians. And of course, this was not limited to Europe.

The mutual influence has always existed and is not an invention of the digital age. Especially the younger generations are probably not aware of this.

“You can never solve problems with the same way of thinking that created them.” (Albert Einstein)

But before I begin to repeat what has been said in previous editions of this series, I would like to conclude with the hope that this unhappy year 2020 will ultimately bring something good: time to reflect, time to rethink - even beyond the pandemic and for the future. And perhaps then it will be possible to question habits and conveniences without being forced to do so, in order to make them a little better. Because, as is well known, there is always a better way. When in doubt, you can also just try it out, experiment. What is there to lose? Actually, all of us can only win. Valuable experience in any case!

The author has been chairman of the iTheaM since 2014, studied architecture and received his doctorate on the stage design work of Hans Dieter Schaal.



THE ESTATE OF THE BRANDT FAMILY

A collection of theatre technology at the Freie Universität Berlin

by Halvard Schommartz (translated with DEEPL, revised by the author)

I The Brandt Collection

The Brandt family can probably be described as the most influential “*theatre technician family*” in Germany in the 19th and early 20th centuries. Over several generations they set up stages, operated their machines and excelled in innovations and technical solutions for the theatre. For later generations and students, the family represented a permanent fixture within a rapidly developing and industrialising theatre system. The Brandt pupil Friedrich Kranich, for example, honoured the Brandts in his pertinent contemporary stagecraft (1929) with an arrangement of portraits that emphasised the influential family association as the bearer of practical machine knowledge (Fig.1).

In this way, the machine and technology knowledge of the four sons of the wallpaperer and machinist Elias Friedrich Brandt (1800-1878) incorporated eventful developments in the Wilhelminian period from the mid-19th century to the 1920s. In addition to Ludwig Brandt (1835-1885), machine inspector in Dresden and Hanover, and Georg Brandt (1846-1923), for many years machine inspector at the Court Theatre in Kassel, it was above all Carl and Fritz Brandt who contributed to the reputation and after-effect of the “*Technician Family*”.

Carl Brandt (1828-1881) distinguished himself, beyond his activities as machinist at the Munich Court Theatre, machinist and theatre master at the Königstädtisches Theater Berlin and head of the mechanical engineering department at the Court Theatre Darmstadt, particularly through the technical equipment of Richard Wagner’s operas, such as the “*Ring of the Nibelung*” for the opening of the Bayreuth Festival Theatre in 1876. During this period Darmstadt was a kind of reloading point for technical expertise, not least because of the Brandts. It was here that Carl Brandt, like his “*teacher*” Ignaz Dorn, passed on his technical knowledge to such influential names as Carl Lautenschläger (1843-1906), “*inventor*” of the revolving stage, and it was also here that Josef Hoffmann came to work on Wagner’s “*Ring*”.

In the Bayreuth projects Carl supported his brother **Fritz Brandt (1846-1927)**, who then worked as technical director of the Königliche Schauspiele in Berlin for over four decades until 1917. Here he was instrumental in advancing the development of stage technology through conversions, developments and new lighting concepts. It was probably during this period that the impulse for the systematic collection of technical theatre objects was given, which could be closely linked to the work and interests of Fritz Brandt. With his son **Georg Brandt (1889-1958)** - next to **Fritz (1854-1895)**, the son of Carl Brandt, the next generation of technicians - he arranged the manifold material from technical practice, supplemented it with historical models, illustrations, drawn and painted stage designs and other stage-related objects, thus making it a highly interesting source for technical education and training as well as for historical (self-)documentation.

In accordance with this project, the estate available today is comprehensive. The material inventory comprises a total of around 900 sheets. They can be systematized in different ways. For orientation, six groups of material can be distinguished, each of which comprises heterogeneous objects and periods of time. In a prominent way, 79 sheets fall into stage plans for the Bayreuth Festival stage, scenic designs and other objects documenting an examination of Richard Wagner’s music theatre. The stages, sets and machinery of Wagner’s theatre work, such as a human-controlled “*Fafnerwurm*” for the Berlin premiere of “*Siegfried*”, can be impressively demonstrated here. The logic of the collection becomes particularly evident when painted scenery, such as the “*Hunding’s Hut*” from Josef Hoffmann’s “*Ring of the Nibelung*”, is collected together with the resulting technical stage plans (Figs.2 and 3). In this way, the movement of a visual idea to its theatrical implementation and thus at the same time the “*world-creating*” dexterity of the technicians could be documented. Here, exciting insights into the incipient systematization of representation and abstraction in stage technology practice become possible.

18 sheets are taken from the design outlines of Gottfried Semper’s famous Munich Festspielhaus project in the 1860s. Although the Festspielhaus remained unrealised, the designs were most likely taken up again by the productive Semper for other theatre buildings, possibly even for the Bayreuth plans.

187 collection sheets provide insights into the stage technology and machinery of Berlin’s theatres - only a small codified excerpt of many mechanical improvements, realised and unrealised conversion and new construction projects, modernisations and adaptations of the theatre building stock in the heyday of conventional monumental theatre construction. A technical time-image, probably created by the work of Fritz and Georg Brandt in Berlin.

The majority of the objects in the collection are 494 sheets on various theatres, which testify to the extensive activities of the Brandt family. They played a major role in numerous modernisations that were planned and realised in German-speaking and European countries. In addition to references to the theatres in Chemnitz, Detmold and Karlsruhe, the collection also shows places of work in London and Prague.

In addition, over 100 sheets of detailed technical drawings executed in various techniques were produced and collected, and 23 diverse sheets, such as decoration and furnishing designs and portraits, were added.

The six material groups can also be divided into four object groups: About 700 sheets of plans and drawings of individual stages, about 100 sheets of detailed drawings of general, technical solutions, a rather heterogeneous group of materials collected with reference to the first Bayreuth Festival and the collaboration of the Brandt family with Richard Wagner, and finally a group of collection objects with individual drafts, original drawings and portraits, such as illustrations of Carl and Fritz Brandt, for example.

II Importance in the history of knowledge

In terms of the history of knowledge, the collection is an interesting testimony to a historical threshold situation. The collecting activities of Fritz Brandt and, after his death in 1927, of his son Georg Brandt, are an expression of the beginning of a systematic codification of knowledge that until then had been passed on primarily in a personal and practical way. In words and pictures, the knowledge of theatre technology reacted to important developments of the time.

a) On the one hand, a start was made on writing a history of theatre and stage technology and the practical work associated with it, i.e. to put it in writing.

In the foreword of his relevant handbook ‘*Bühnentechnik der Gegenwart*’ Friedrich Kranich notes: “*Georg Brandt - Dresden, however, made his father’s scientific legacy available to me, which we later worked on with*

the theatre historian Paul Alfred Merbach - Berlin for a two-volume 'Bühnentechnik der Vergangenheit'.¹ Here it becomes clear that the Brandt estate should even be used explicitly to historicize the theater technology. It is possible that it was specifically compiled and made available under Georg Brandt under historicizing collection perspectives.

b) On the other hand, this transition of dynastic knowledge into systematically collected knowledge went hand in hand with an economization idea of the theatre business. If "*the former secrecy and the passing on of all experience and inventions only from the master to the pupils, or, as it happened several times, from father to son, hopefully has an end forever*"², Kranich said, knowledge can be used freely and for the benefit of all. With the Taylorist motto, "*Don't waste energy*", he and his "*teacher and fellow expert Privy Councillor Fritz Brandt*" aimed not only at improving the technical process, but also at the universal usability of codified and documented knowledge.

The scope, content and system of the collection thus form a highly interesting relationship for the history of knowledge. In this perspective, the collection actually presents a theatrical and stage knowledge that, due to its heterogeneous material, could not only be used for historical documentation and bundled publication, as Kranich emphasized in his introduction, but also for teaching and school purposes. The "*Longitudinal Section 3*" of the Detmold Theatre is an obvious example of this (Fig.4). The audience area and the stage, from the stage tower with its precisely drawn wire rope hoists to the understage with lifting podium, can be seen equally well. At least three fields of knowledge are bundled here: The structural-architectural conditions and machines, the visual experience of the audience, i.e. a certain reception-aesthetic framework, and the stage-technical practice, which links all three areas by inserting an operating figure in the upper machinery: a concealment of the technician in the drawing floor by the portal, indicated by dotted lines of sight, indicates the necessary place of operation of the machinery, including the measures of distance, and the functionality of the operated cable pull for a certain idea of (illusion) theatre.

In addition to these drawings, which aim at a specific functioning of the performance, the estate also documents general technical developments of the time in plans. With the help of detailed circuit diagrams, for example, it is possible to see how the electrification of the theatre was implemented on stage. The sketches made with the help of Siemens & Halske or the Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), a company competing for the electrical market, document in terms of the history of knowledge electricity as an essential moment of modernity (Fig.5). In addition to aspects of increased fire protection, which electrical lighting promised in comparison to gas lighting, it also meant the centralisation of lighting and stage control.

In this respect, the collection offers material for a wide range of research interests. Questions about the history of technology and architecture can be posed to the estate, as well as questions that could provide information for Wagner and scenography research. The history of specific stages and their technology offers an exciting field of investigation, as does the academization and institutionalization of practical knowledge. And of course, this also opens up a large field of research for theatre studies with its clear connection to the collection.

III Place of collection

Since January 2018, the "*Estate of the Brandt Family of Stage Technicians*" has been part of the Theater History Collections of Freie Universität Berlin. From the estate of Georg Brandt's widow, the collection first went to the Institute for Cultural Buildings of the GDR, then to its legal successor, and finally as a gift to the Institute of Theater Studies at Freie Universität.

The current location of the collection forms an interesting relationship to the collection itself - a relationship that was already referred to about 90 years ago. Parallel to Brandt's collecting activities, an independent Institute for Theatre Studies is being founded at Berlin University. The theatre technician and Brandt pupil Friedrich Kranich, who has already been mentioned, explicitly took this institute and its founder into account in the introduction to his inventory of contemporary stage technology: "*Despite all the contemporary treatment of past and present theatre-scientific material in university lectures and seminar exercises, in books and dissertations, in museums and institutes, stage technology has never been presented in context.*

It was³ only touched upon by a few "*writings that emerged from Max Herrmann's Berlin school of theatre studies*". Kranich, however, considers it to be indispensable for a development in stage technology. For the realization of the "*final form of the coming stage type*", it must be fundamentally included in a fruitful division of labor: "*[T]he theater science prepares the basics, the theater experts give the suggestions, the theater industries carry them out and thus provide material for new experiments.*"⁴

The fact that the Brandt legacy, which was once to be processed into a history of stage technology by means of theatre historiographical expertise, is now located in an institute that refers to Max Herrmann and his collections, offers, apart from a material-oriented, collection-analytical approach, also stimulation for interesting questions of theatre research interested in technology.

IV Research questions

In conclusion, three impulses for research fields are outlined here as examples that indicate the scientific potential of the Brandt Collection in the broadest sense. They could bring the theatre studies that provide the collection site into a fruitful relationship with technical and practical stage knowledge.

For the history of theatre and technology, for example, the historical coincidence of the beginning of the systematic collection and description of technical knowledge with the incipient economization of the theatre business can be asked: What was the order and standardization of practical knowledge like in the economic and technical restructuring of the theatre business? How did the organization of the theater landscape, including the theater industries, reacting to the freedom of trade and commerce, and the increased replacement of a courtly theater culture by municipal and state theaters, affect the constitution of stage

1 Friedrich Kranich, *Stagecraft of the Present*, 1929, Preface.

2 *Ibid.*, p. 4.

3 Both quotes *ibid.*, S. 1.

4 Both quotes *ibid.*, p. 9.

THE ESTATE OF THE BRANDT FAMILY

A collection of theatre technology at the Freie Universität Berlin

by Halvard Schommartz (translated with DEEPL, revised by the author)

technology knowledge, its distribution and application? Were these standardization movements possibly themselves an essential part of the development and still are?

At the same time, the academic institutionalization paths of theater studies and theater and stage technology become interesting historiographically. Both, retrospectively roughly separated according to theoretical and practical orientation, both fields of theatre knowledge strove for academic legitimation in the first third of the 20th century. This was achieved through the writing of manuals and standard works, the creation of collections and public presentation in daily newspapers, specialist journals, associations, societies and congresses. On the one hand, it was attempted to professionalize the knowledge of theatre, contrary to the accusations of amateur dramatics, and on the other hand to make traditions of clandestine genealogical knowledge transfer connectable to academic discourse by codification in textbooks. From the point of view of theatre studies in particular, questions of technology could thus be applied to their own subject history, which Friedrich Kranich had already outlined as a common reference. How do the fields of knowledge delimit themselves historically and institutionally? What connections existed between stage technology and theatre studies "education"? Were there common theoretical starting points or „conscious“ demarcations?

Here, the questions of the history of knowledge that have already been touched upon could be connected, which, beyond institutionalization, take into account the differentiation of artistic (directorial) knowledge, applied (stage technical-scenographic) knowledge and constructive knowledge (building and producing stages and machines). Which forms of knowledge are materially ordered in the estate, and in what circumstances? Do these spheres of knowledge perhaps still have an effect even today in the general occupation with theatre and in the special research of theatre studies? And, taking a few more intellectual steps back: what heuristic significance can actually be ascribed to the borderlines between "theoretical" and "practical" knowledge and their representations on the basis of the concrete, historical material? Could one possibly write an "integrative" history of theatrical knowledge, if one thinks about the status of material representations, their corporeality and their organization, as indicated by Kranich?

Kranich's testimony of his closeness to the Brandt family and the Herrmann School in the 1920s thus opens up far-reaching research questions for the history of theatre technology, theatre studies and the history of knowledge. The closed and systematically collected Brandt legacy at the Berlin Institute of Theater Studies could provide an excellent source of material for this, along with many other case-specific questions on historical theater technology and architecture.

The author is currently completing his Master's degree in Theatre Studies at the Freie Universität Berlin with a thesis on the history of theory of theatre studies in the first third of the 20th century. In 2018/2019 he participated in the exhibition Theaterwissenschaft an der „Frontstadt-Universität“, 1948-1968 at the Institute for Theater Studies at Freie Universität and published three articles in the accompanying exhibition catalogue (Peter Jammerthal, Jan Lazardzig (ed.), Front - Stadt - Institut. Theaterwissenschaft at Freie Universität 1948-1968, Berlin 2018). He is interested in questions of the history of theater, especially its theoretical and practical production of knowledge about art, culture and society.

Images:

Fig.1: From: Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, Munich and Berlin 1929, p. 16.

Fig.2: Stage plan for the scene decoration „Hundings hut“, Fritz Brandt jun., Bayreuth, ink on paper, Brandt family estate, Freie Universität, Institute of Theater Studies Berlin, Theater Historical Collections.

Fig.3: Scene painting „Hundings hut“ from the „Ring of the Nibelungs“, Valkyrie, I, 3 by Josef Hoffmann, b/w photography, Brandt Family Estate, Freie Universität Berlin, Institute for Theater Studies Berlin, Theater Historical Collections.

Fig.4: Princely Court Theatre Detmold, longitudinal section, Fritz Brandt, Berlin, October 1913, pencil, ink, crayon on cardboard, Brandt family estate, Freie Universität Berlin, Institute for Theatre Studies Berlin, Theatre History Collections.

Fig.5: Electrical installations on the ground floor of the „Theater Kroll“, with exterior and foyer lighting, as well as the lines and their connections to the basement and machine house, Siemens & Halske, Berlin, 1895, Estate of the Brandt Family, Freie Universität Berlin, Institute for Theater Studies Berlin, Theater Historical Collections.

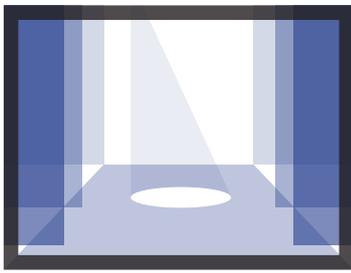
Contact:

Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin

Dr. Peter Jammerthal

peter.jammerthal[at]fu-berlin.de

https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/institut/theaterhistorische_sammlungen/index.html



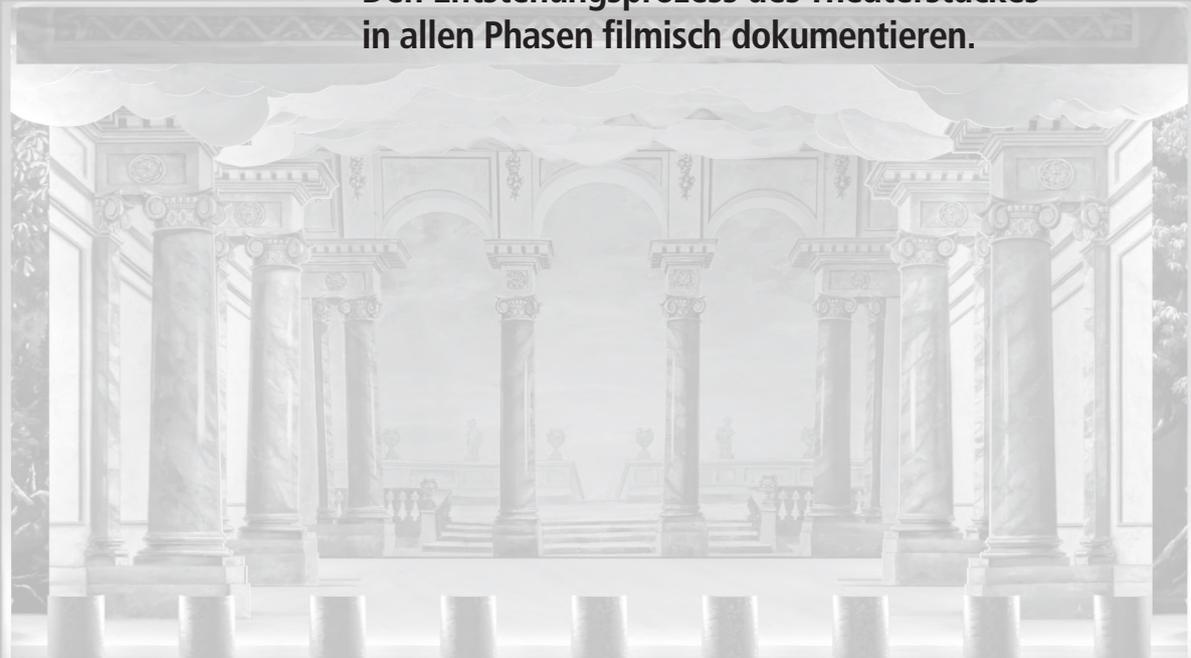
HINTER DEN KULISSEN WIE EIN THEATERSTÜCK ENTSTEHT

EIN UMFANGREICHES PROJEKT FÜR JUGENDLICHE

Bei dem wir von A bis Z
in die Theaterwelt eintauchen
und uns mit Profis austauschen können.

Ein eigenes Theaterstück erarbeiten
und zur Premiere führen.

Den Entstehungsprozess des Theaterstückes
in allen Phasen filmisch dokumentieren.



ROSWITHA KÖNIG + JAMES M. GRIFFIN
PROJEKT- IDEE . ENTWICKLUNG . LEITUNG
+ Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.

Kontakt

Roswitha König (Ansprechpartnerin Theater und Bühnen)
koenig@itheam.de
Mobil 0170.9090230

James M. Griffin (Ansprechpartner Schule und Film)
griffin@itheam.de
Mobil 0157.30413791

THEATRE IN A BOX

The Volksbühnen-Archive at the Academy of Arts Berlin

by Andrea Clos (translated with DEEPL, revised by the author)

Theatre in a box, a title that theatre people certainly consider provocative, when the actual art of theatre only takes place on stage. Basically, of course, I agree.

Let us return to the Theatertreffen 2018 in Berlin. I sat there in Castorf's Faust performance and knew that what I could see at that moment was, on the one hand, already no longer the experience that took place at the Volksbühne and, on the other hand, that you will probably never be able to see it again at all. The well-known question: "What remains of it" came up involuntarily.

In June 2018, a debate entitled "Beware of the Volksbühne" was held at the Academy of Arts on the future of the municipal theatre¹. Members of the Volksbühne, artists from the independent scene, theatre scholars, the Senator for Culture, the Interim Director and the interested audience discussed the future of the theatre, which was so symptomatic of the Volksbühne era of Frank Castorf, Bert Neumann, Herbert Fritsch and René Pollesch, in a highly emotional manner. The fears about the loss of accumulated knowledge and the question: "Where does all that knowledge go? Who will preserve the knowledge of this theatre?" were discussed on the podium, and the temptation of an interjection: "**WE - THE ARCHIVE**", was already quite strong at that time.

It should be said in advance that emotions were at least as high when the Volksbühnenarchiv was taken over as they were during this academy event. An agreement had been reached with the Senate and the State Archive on a transfer to the theatre archive of the Academy of Arts. Deviating from the usual responsibility, the Academy of the Arts was the chosen addressee ready to take over, mainly because of the overlap with personal archives of, among others, Erwin Piscator, Benno Besson and Manfred Karge, which are located there, as well as a high user frequency from the theatre sector. About 140 production documentations of Volksbühnen productions were already in the possession of our theatre archive before the Volksbühnenarchiv was taken over.

In my opinion, an archive such as ours certainly has possibilities to make theater visible again, to reconstruct processes and to put together individual pieces of the puzzle from various traditional materials until a thoroughly vivid picture of the past emerges. By the way, this is one reason why I love this profession so much, it is also my vocation. This pinch of criminalistic intuition, which is necessary to make theatrical images visible, to make relationships between processes and people clear - even if they were decades ago. We can preserve this knowledge and continue to make all aspects of such a staging process available to the visitor in the future. We cannot preserve the medium, but we can perhaps convey the artistic performance in writing and pictures. The myth of the Castorf era is by no means „like an incubus on every conversation and in every detail“², no, to our delight it appears in every text, every photo, every costume detail, every advertising text. However, the takeover of the Volksbühnenarchiv at the end of 2017 was also a great challenge for us. With the departure of artistic director Frank Castorf, the desire arose there to first secure the Volksbühne's website. Dramaturge Thomas Martin turned to Stephan Dörschel, head of the Performing Arts Archive at the Academy of the Arts, and then everything went very quickly. Websites turned into truckloads, and in July 2017, according to the delivery note, the forwarding company Kühne loaded 600 moving boxes, 1 pallet and 3 plastic tubs of posters, 5 bundles of drafts and plans.

The Volksbühnenarchiv was thus the largest administrative archive we have ever taken over. Thanks to our colleagues at the Volksbühne, Barbara Schultz and Elke Becker, the materials were well organized and packed with transfer lists according to rooms. The order at the Volksbühne was more by type of material. In the rooms, either posters or production documentation were stored. Dramaturgical material was just as much a part of the archive as were text and director's books, director's files, exhibition material from previous anniversaries, large photos, negatives and contact prints, advertising and press material, and files of the Volksbühne's Party and Trade Union (BGL). The archive covers the period from 1957, when Fritz Wisten became artistic director, to the end of Frank Castorf's contract in 2017, with the exception of some earlier materials dating back to the 1930s. Hundreds of videos and so-called „born digitals“ such as escape and rescue plans or diskette material were also part of the tradition. Personnel documents were handed over to the Berlin State Archive, and the Volksbühne had already outsourced similar documents there in earlier years.

After an initial review of the materials, it quickly became clear that the processing could not be completed in a few weeks. My estimate of five years' processing time at the time is still proving to be realistic. Meanwhile, two years have passed and almost 6000 data records have been added to the online database, and we can, to return to the beginning, say with a clear conscience: Yes, you can preserve theatre! A different theatre than the audience sees on stage, but from every production documentation - the dramaturges and staff of the Volksbühne have documented almost every premiere from the first to the last production - with their rehearsal and directing notes, photos of the scenes, programme booklets, reviews and advertising material, the text books and stage design documents that have been entered, a vivid image is created that will make this theatre readable for 100 years to come, even if the reading may be different.

Our initial plan to divide the work among the employees of the archive department according to the individual directorships did not work out, even on the basis of the sorting of the materials found. So we had to plan anew, and since then my colleague Gwyn Pietsch and I have been trying to scientifically process the archive and make it accessible for use. The project position, which is now in its third year, with a specialist archivist in the person of Gwyn Pietsch, has achieved almost superhuman things during this time.

After the takeover, however, the first step was to structure the archive. We deliberately decided against sorting out the material in the 600 moving boxes; it would have taken too much time, not to mention the physical work involved in repacking such a large amount of material. Our decision was to first separate and record the

¹ s.a. Theater der Zeit, August 2018

² Simon Strauss FAZ 18.6.2018

almost complete staging documentation. In our experience, these documentations are sought-after objects for all users who find their way into our reading room. In this phase of processing, physical fitness and skill in operating a pallet truck were particularly important.

By handing over the video cassettes and posters to other archive departments such as the Media Archive and the Poster Archive, a few boxes of material and thousands of posters could be handed over to competent hands of employees who professionally photograph and catalogue these materials.

The few stage models from the Castorf period by Herbert Fritsch and Anna Viehbrock were cleaned, assembled, photographed and packed by me and then assigned to the museum collection within our archive.

The next step was to evaluate and record the materials. An evaluation, i.e. the check for final preservation of the documents by the archivist, took place only in the sense that redundancies were collected, i.e. destroyed, especially in the case of advertising materials and press products. All other archival documents were evaluated in terms of their depth of indexing, which is often a very detailed, extended indexing, but can just as well be a simplified indexing that forms a bundle. The question of a suitable systematics arose quite quickly, and we found a practicable way for us.

After research by employees of the Volksbühne and the Landesarchiv, it soon became clear that only the depiction of the organisational structure of the theatre would lead to a satisfactory result. For the non-artistic materials, a subdivision according to the individual directorships was created, again subdivided into the areas of directorship, artistic direction, dramaturgy and technology. In some cases, the material situation required a very small-scale classification, but this is negligible for the user, since a full-text search in our online database allows all search results to be found across the classification points.

A big problem was the soiling of the photos, the negatives and the contact prints. These were usually stored in old files in an upright position, and cleaning of individual sheets was often unavoidable. The administrative documents from the 50s were also very dusty, and the pages, which were often typed on the machine in carbon copy, were bent and torn.

For the year 2019/20, the Federal Ministry of Culture has made funds available in a special programme for the preservation of written cultural heritage in Germany. The Academy of Arts was able to call on a sum of 75,000 €, which enabled it to employ several restorers for a few weeks. A total of 48 cartons of photos, negatives and contact prints as well as 22 cartons of written material were cleaned, freed of metal parts and packed in a manner suitable for archiving. The continuation of the programme is planned for this year and next year.

All other materials are transferred to acid-free packaging, photos and negatives are placed in suitable sleeves. Data and informations are recorded in an online database, which offers convenient search options.

<https://archiv.adk.de>

A large number of names and institutions are linked to the General Standards File of the German National Library. Posters and three-dimensional objects can be previewed internally as attached images.

According to the current state of processing, 142 moving boxes are still unprocessed, compared to almost 900 archive boxes with recorded material that can be researched almost simultaneously via an online database, in other words 86 linear metres of archive material, which can be viewed in our reading room at Robert-Koch-Platz. Audio-visual materials can be seen or heard there in a special cabinet.

And what's in the box? Pieces of the puzzle, stories that cry out to be found and told. Manuscripts behind which faces from several decades appear, and great theatre experiences from almost 70 years of theatre history.

Of course, the website - Origin of History - is also frozen in the meantime and can be used via the academy site at **<https://volksbuehne.adk.de>**.

The author is archivist at the Archive of Performing Arts of the Academy of Arts Berlin

Images:

600 moving boxes in the depot of the Akademie der Künste shortly after delivery

Photo: Andrea Clos, AdK

3 impressions from Anna Duda, AdK

Stage model: Murrel Murrel / after Dieter Roth, Volksbühne Berlin, premiere: 28.3.2012

musical direction: Ingo Günther, director: Herbert Fritsch - Photo: Andrea Clos, AdK

Stage model: found boxes with stage design models, here Judith / Friedrich Hebbel, Volksbühne Berlin,

premiere: 20.01.2016, director: Frank Castorf, stage design: Bert Neumann, Caroline Rössle Harper

Photo: Andrea Clos, AdK

Photo storage at the Volksbühne on Rosa-Luxemburg-Platz - Photo: Andrea Clos, AdK

Maschenka: earliest production documentation of Maschenka / Alexander Nikolajewitsch Afinogenow, Berlin, Theater am Schiffbauerdamm, Premiere: 09.08.1946, director: Fritz Wisten, stage design: Helmut Ruhnau - Photo: Andrea Clos, AdK

Poster with signatures of employees and artists of the Volksbühne in gratitude for the organisation of the Alexanderplatz demonstration on 4.11.1989 - Photo: Andrea Clos, AdK

Storage of recorded material Photo: Andrea Clos, AdK

THEATER- UND PERFORMANCE-SAMMLUNGEN

Victoria und Albert Museum, London

von Ramona M. Riedzewski (übersetzt mit DEEPL, revidiert von der Autorin)

Das Victoria and Albert Museum (V&A) in London beherbergt das Department of Theatre and Performance, das die britische National Collection of the Performing Arts besitzt. Sie wurde 1924 gegründet und ist heute eine der größten Sammlungen für darstellende Künste weltweit. Sie dokumentiert die aktuelle Praxis und die Geschichte aller Bereiche der darstellenden Künste im Vereinigten Königreich, darunter Schauspiel, Tanz, Zirkus, Pantomime, Komödie, Musiktheater, Kostüm- und Bühnenbild, populäre Musik, Puppenspiel und mehr.

Die Ursprünge sind das Resultat von Gabrielle Enthovens' Mission, eine dauerhafte Heimat für ihre umfangreiche Sammlung von Theater-Ephemera zu finden und eine zugängliche Quelle zur Dokumentation des Londoner Theaters zu schaffen. Im Anschluss an die erfolgreiche Internationale Theaterausstellung des V&A: *"Entwürfe und Modelle für das moderne Theater im Jahr 1922"*² ergriff sie ihre Chance und wandte sich erneut an das Museum, nachdem sie zuvor abgelehnt worden war. Im Frühjahr 1924 wurde ihre Sammlung von mehr als 80.000 Theaterzetteln und anderen theatralischen Ephemera angenommen und an das South Kensington Museum übergeben. Gabrielle Enthoven wurde ein Raum innerhalb des Museums zur Verfügung gestellt, wo sie bis zu ihrem Tod 1950 freiwillig und auf eigene Kosten an der weitgehend papierbasierten Sammlung von Theaterzetteln, Entwürfen, Korrespondenz und Fotografien weiterarbeitete.

Die als Enthoven-Sammlung bekannte Sammlung verlor nach ihrem Tod ihre interne Vorkämpferin und Fachkompetenz. Nach jahrelangen externen Kampagnen für die Notwendigkeit eines nationalen Theatermuseums und die Notwendigkeit, Großbritanniens Fülle in den darstellenden Künsten zu dokumentieren, richtete das V&A 1974 eine neue Abteilung ein. Die Enthoven-Sammlung wurde mit mehreren anderen großen Sammlungen kombiniert, die dem V&A geschenkt wurden, darunter Richard Buckles Ballets Russes Kostüme, die Sammlung der British Theatre Museum Association und die umfangreichen Bestände von Harry R. Beard. Im April 1987 schließlich bezog das V&A Theatre Museum seine eigenen Räumlichkeiten mitten im Herzen des Londoner West Ends, bestehend aus Galerieräumen, einem Lesesaal, einem Hörsaal und Büros für das Personal. Aufgrund seiner zentralen Lage war der Platz für die Lagerung der Sammlung sehr begrenzt, und die Materialien wurden an mehr als zehn verschiedenen Orten in der Stadt gelagert.

Viele großzügige Schenkungen, hochkarätige Ankäufe und Vermächtnisse führten zu einer raschen Erweiterung der Sammlung, die alle Formen und Medien umfasst, die die darstellenden Künste dokumentieren. Die umfangreichen Bestände, die zwischen 1957 und 1974 von der British Theatre Museum Association erworben wurden, waren reich an Theatermaterial des 19. und 20. Jahrhunderts, darunter Entwürfe, Fotografien, Archivsammlungen, Manuskripte und andere 3D-Theatermaterialien. Erwähnenswert ist auch, dass sich das Theatermuseum seit 1974 zu einer wahrhaft nationalen Sammlung entwickelt hat, indem Gabrielle Enthovens Theaterzettel und Programmsammlungen auf Spielstätten außerhalb Londons und in ganz Großbritannien ausgeweitet wurden. Mit ihrem akribischen Ansatz, die Theaterzettel chronologisch nach Spielorten zu sortieren, begann das Theatermuseum mit der Aufgabe, zeitgenössische und historische Theaterzettel und Programme auf nationaler Ebene zu sammeln, und tut dies bis heute. Im Jahr 2006 wurde die Entscheidung getroffen, das Gebäude des Theatermuseums in Covent Garden aufgrund der Beschränkungen des Standortes und insbesondere der umfangreichen Investitionen, die zur Modernisierung der Einrichtungen erforderlich waren, physisch zu schließen. Zwischen 2007 und 2009 wurden die Sammlung, das Personal, die Ausstellungen und die öffentlichen Forschungseinrichtungen in das V&A integriert.

Neue ständige Galerien, die den darstellenden Künsten gewidmet sind, wurden im März 2009 am Hauptstandort des V&A in South Kensington eröffnet. Die Anordnung der Galerieräume ermöglicht die gleichzeitige Ausstellung von rund 300 Sammlungsgegenständen neben einem temporären Ausstellungsraum, in dem bereits eine Vielzahl von Ausstellungen stattfand, darunter regelmäßige Kooperationen mit der Society of British Theatre Designers, die aktuelle Arbeiten ihrer Mitglieder zeigt; Ausstellungen, die die Werke von Fotografen wie Ivan Kyncl, Anthony Crickmay oder Chris Nash feiern; 2018 wurde der 50. Jahrestag der Abschaffung der britischen Theaterzensur untersucht, und eine Zusammenarbeit mit der Royal Academy of Dance anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens soll später im Jahr 2020 stattfinden. Die ständigen Galerien sind kostenlos zugänglich und werden durch ein tägliches Programm von täglichen Galerieführungen ergänzt, die meist von Mitgliedern des Kuratorenteams geleitet werden.

Seit 2010 hat die Abteilung für Theater und Performance mehrere der großen Ausstellungen des V&A kuratiert, darunter

- Das Goldene Zeitalter von Diaghilew und den Ballets Russes (2010)
- Hollywood-Kostüme (2012)
- David Bowie Is (2013)
- Sie sagen, Sie wollen eine Revolution (2016)
- Pink Floyd: Ihre sterblichen Überreste (2017)
- Oper: Leidenschaft, Macht und Politik (2018)

Nachdem diese temporären Ausstellungen im V&A abgeschlossen waren, gingen sie an weitere internationale Ausstellungsorte, so dass Besucher an anderen Orten die Sammlung und die kuratorische Arbeit des V&A genießen konnten. Ende Juni 2020 wird die nächste große Ausstellung der Abteilung *"Alice: Curiouser and Curiouser"* eröffnet, die jedoch aufgrund der aktuellen COVID-19-Pandemie auf einen späteren Zeitpunkt verschoben wird.³

1 Weitere Informationen über Gabrielle Enthoven finden Sie in diesem Blogbeitrag aus dem Jahr 2014:

<https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/introducing-enthoven> [Zugriff am 16. Mai 2020]

2 Die Ausstellung wurde Anfang 1922 in Amsterdam gezeigt, bevor sie im V&A und später an anderen britischen Veranstaltungsorten eröffnet wurde.

3 Ein revidiertes Eröffnungsdatum für die V&A's *"Alice: Curiouser and Curiouser"* Ausstellung wird auf der Website www.vam.ac.uk

Nach der Schließung des Theatermuseums im Jahr 2007 wurden alle papierbasierten und kleinen bis mittelgroßen 3-D-Sammlungsstücke in das Hauptsammlungslager des V&A im Blythe House in West-London gebracht.⁴ Öffentliche Dienste wie das Archiv und der Lesesaal der Bibliothek sowie die Büros der Mitarbeiter wurden ebenfalls ins Blythe House verlegt. Das Gebäude ist zwar kein speziell für diesen Zweck gebautes Sammlungslager, aber dieser Umzug hatte entscheidende Auswirkungen:

- Das Personal kann leicht auf die Sammlungsgegenstände zugreifen, sie pflegen und dokumentieren, und
- Der Forschungszugang ist für die Benutzer wesentlich effizienter, da sich der größte Teil der Sammlung im selben Gebäude befindet.

In den letzten zehn Jahren wurden insbesondere durch die vollständige Integration in die Dokumentationssysteme des V&A bedeutende Arbeiten zur Dokumentation der Sammlung durchgeführt.⁵ Die Sammlung der darstellenden Künste umfasst derzeit mehr als 600 Archivsammlungen, mehr als 200.000 Bücher und gedruckte Materialien zur Aufführung sowie mehr als 80.000 Museumsobjekte. Als eines der Nationalmuseen Großbritanniens ist die V&A-Sammlung für jedermann öffentlich zugänglich. Wir bitten jedoch darum, dass sich jeder im Voraus mit uns in Verbindung setzt, um einen Termin zu vereinbaren und uns seine Wünsche mitzuteilen, so dass das Material bereits im Voraus abgeholt werden kann und an diesem Tag zur Verfügung steht. Bei Regalen mit einer Laufweite von mehr als 8 Kilometern und einer Höhe von mehr als 3 Metern nimmt die physische Auslagerung einige Zeit in Anspruch!

Ende 2015 kündigte die britische Regierung ihre Pläne zum Verkauf des Blythe House an, das 30.000 m² großen Lager, das von der V&A, dem Science Museum und dem British Museum genutzt wird, was die drei Museen zwingt, das Gelände bis März 2023 zu räumen. Seitdem alle Sammlungen, einschließlich der Sammlung der darstellenden Künste, auf den Umzug in ihr neues Zuhause vorbereitet wurden, haben bedeutende Vorbereitungsarbeiten stattgefunden. Die drei Museen ziehen unabhängig voneinander an verschiedene Standorte um, wobei das V&A ein bestehendes Gebäude im Queen Elizabeth Olympic Park in London übernimmt.⁶ Hier im Osten entwickelt das V&A ihr neues Lager und Forschungszentrum, das von den Architekten Diller, Scofidio + Renfro entworfen wurde. Das Herzstück wird eine zentrale Sammlungshalle sein, von der aus Besucher und Forscher den Umfang der Sammlung des V&A erleben und erforschen können. Das Gebäude wird über eine Vielzahl von Räumlichkeiten verfügen, um verschiedenen Gruppen und Bedürfnissen gerecht zu werden und so eine vielfältige Nutzung und den Zugang zu den gelagerten V&A-Sammlungen zu ermöglichen. Als Sammlungsverwalterin ist es in der Tat aufregend, endlich die Sammlungspflege und -arbeit, die hinter den Kulissen stattfindet, teilen zu können und die Sammlungen des Museums wirklich zu öffnen.

Vor dem Umzug in das neue Zuhause durchlaufen alle im Blythe House in West-London gelagerten Sammlungen ein umfangreiches Programm zur Überprüfung, sicheren Verpackung und Kennzeichnung, bevor der physische Umzug stattfindet. Die große Vielfalt an Theater- und Schauspielsammlungen erforderte die Entwicklung konsistenter und angemessener Lagerungsstandards unter Berücksichtigung bewährter Praktiken, die Kosten für Lagerungsmaterialien in Archivqualität, während gleichzeitig ein zukünftiges leichtes Auffinden und der Zugang zu den Objekten ermöglicht werden sollte. In Zusammenarbeit mit einem engagierten Team von Restauratoren und Technikern hat das Team die Sammlung von mehr als 700 Puppen und mehr als 3000 Kostümen neu untergebracht, von denen die meisten aufgrund ihres früheren "Aufführungslebens" und ihrer physischen Konstruktion unglaublich fragil sind.

In Erwartung des Umzugs und der Möglichkeit, jeden einzelnen Artikel und jede einzelne Kiste zu verfolgen, führt das V&A auch Strichkodierungen in ihren gesamten Sammlungen ein. Sobald das neue Forschungszentrum für Sammlungen in seinem neuen Heim im Osten Londons den Betrieb aufgenommen hat, ist geplant, die Strichkodierung für eine größere Effizienz zu nutzen. Die Arbeiten zur Entwicklung der notwendigen digitalen Infrastruktur haben begonnen, damit Forscher und Benutzer Zugriffsanträge über ein automatisiertes System stellen können, das mit den Bibliotheks-, Archiv- und Objektdokumentationssystemen des Museums verbunden ist. Dies wird das derzeitige System der langen E-Mail-Ketten und der Benutzer und Mitarbeiter, die individuelle Abrufbelege ausstellen, ersetzen.

Das V&A digitalisiert seit mehr als einem Jahrzehnt systematisch seine Sammlungen, und soweit es das Urheberrecht erlaubt, sind die Bilder für Forschungszwecke über den Objektkatalog des Museums 'Suche in den Sammlungen' zugänglich. Angesichts der schieren Größe bleibt natürlich noch viel zu tun. Eines der wichtigsten Ergebnisse des Umzugs ist die Verpflichtung, jedes im Blythe House aufbewahrte Museumsobjekt zu digitalisieren. Seit Beginn der Umzugsvorbereitungen ist die Digitalisierung der Sammlungsgegenstände des Museums ein zentraler Bestandteil des Prozesses. Zwar handelt es sich bei den meisten Bildern um "Staff Record Photography" welche sich nicht für Publikationen eignen, doch sind sie eine unschätzbare Ressource für Benutzer und Mitarbeiter und über den Katalog des Museums zugänglich.

Mit Blick auf die Zukunft wird es eine unvermeidliche Zeit der Schließung geben, um das endgültige Verpacken und den physischen Umzug der Sammlungen der darstellenden Künste an ihren neuen Standort zu erleichtern, und dann natürlich die Vorbereitungen für die Eröffnung. Es sei auch darauf hingewiesen, dass die Theater- und Schauspielsammlung nur ein Teil des komplexen Blythe House-Auszugspuzzle ist. Blythe House liegt in

veröffentlicht. Der Theaterdesigner Tom Piper ist der Designer dieser bevorstehenden Ausstellung.

4 Aufgrund von Platz- und Zugangsbeschränkungen werden große Gegenstände wie Bühnenvorhänge und Bühnenmaschinerie an anderer Stelle gelagert.

5 Natürlich bleibt noch viel mehr zu tun, ganz zu schweigen von der Diskussion darüber, ob internationale Dokumentationsstandards für die Katalogisierung von Materialien der darstellenden Künste tatsächlich geeignet und für Forscher wirklich zugänglich sind. Aber dazu später in einem anderen Artikel.

6 Weitere Informationen über das V&A-Projekt Ost: <https://www.vam.ac.uk/info/va-east-project> [Zugriff am 16. Mai 2020]

einem Wohngebiet mit engen Einbahnstraßen. Aber wahrscheinlich die größte Herausforderung ist, das fünfstöckige Gebäude, über einen einzigen Lastenaufzug zu verlassen. Dies ähnelt wirklich einer extremen Form eines hochkomplexen Tetris-Spiels.

Vor dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie sah der Plan wie folgt aus:

- **18. Dezember 2020:** Der öffentliche Zugang zu den Sammlungen der darstellenden Künste, einschließlich der Termine im Lesesaal des Archivs und der Bibliothek, Führungen hinter die Kulissen und jede Form des Zugangs für Nicht-V&A-Mitarbeiter im Blythe House wird eingestellt.
- **2020 bis Anfang 2023:** Vollständige Verpackung aller im Blythe House gelagerten V&A-Sammlungen, Umzug nach Here East und Einzug ohne physischen Zugang der Öffentlichkeit.
- **Sommer 2023:** Eröffnung des neuen Lagers und Sammlungsforschungszentrums des V&A in Here East.

Natürlich, während sich COVID-19 auf alle Aspekte des öffentlichen Lebens entfaltet, können Änderungen dieses Zeitplans erforderlich sein, die über die Website des V&A verfügbar sein werden: www.vam.ac.uk.

Aber im Geiste des Theaters gilt natürlich: *“Die Show muss weitergehen... .”*

Wir können es kaum erwarten, in einigen Jahren den Vorhang für das neue Zuhause der Theater- und Performance-Sammlungen in East London zu heben. Natürlich werden die darstellenden Künste weiterhin ihre *“Museumsbühne”* haben. So auf der Website des V&A die zunehmenden digitalen Inhalte, ein Programm von Veranstaltungen und Ausstellungen am Standort des Museums in South Kensington und weitere Wanderausstellungen im In- und Ausland. Und falls erforderlich, lautet die E-Mail-Adresse der Sammlungen für alle Anfragen: tmenquiries@vam.ac.uk

Die in Magdeburg geborene Autorin ist zur Zeit Sammlungsleiterin in der Abteilung für Darstellende Künste am Victoria and Albert Museum in London. Nach der Schule fing sie mit dem Studium der Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Leipzig an, ist dann aber nach Irland gezogen um Musik am Trinity College Dublin zu studieren. Nach einem weiteren Aufbaustudium als professionelle Archivarin und Records Manager, arbeitete sie in öffentlichen Einrichtungen in Dublin, Irland, bevor sie 2009 an das V&A in London gewechselt ist.

Die Theatersammlung - Wer wir sind

Die Theatre Collection wurde 1951 gegründet, um die Etablierung des Theaters als akademische Disziplin in Großbritannien zu unterstützen, und ist zu einer der weltweit führenden Sammlungen zur Geschichte des britischen Theaters und der Live-Kunst herangewachsen.

Missionserklärung

Unsere Aufgabe ist es, eine Sammlung von Weltrang zu kuratieren, die sich auf die Geschichte des britischen Theaters bezieht. Wir werden es ermöglichen, dass die Sammlung für Bildung, Forschung, Innovation, Freude und Inspiration von all jenen genutzt werden kann, die dies wünschen, auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene. In Zusammenarbeit mit akademischen und studentischen Nutzern, dem kreativen und kulturellen Sektor und der Öffentlichkeit werden wir die Generierung neuer wissenschaftlicher, kreativer und sozialer Ergebnisse erleichtern.

Die Theatersammlung umfasst über 140 Einzel-Sammlungen und -Archive, die alle Aspekte des Theaters abdecken. Sie enthält auch Kunstwerke, audiovisuelles Material, Kostüme, Entwürfe, Bühnenbildmodelle, Theaterzettel und Programme dieser flüchtigsten aller Kunstformen. Die Sammlungen konzentrieren sich auf die Zeit ab dem späten 18. Jahrhundert und dokumentieren das Leben auf und abseits der Bühne und bieten einen einzigartigen Einblick in das Theater und die Live-Kunst, ihre kreativen Prozesse und den breiteren kulturellen Kontext. Der ganzheitliche, archiv- und objektübergreifende Sammelansatz der Theatersammlung und die Vernetzung der Sammlungen untereinander machen sie zu einer herausragenden Forschungsressource.

Unsere Ankaufspolitik konzentriert sich auf die britische Theatergeschichte, mit besonderen Stärken des Theaters im Südwesten, des Theaters des neunzehnten Jahrhunderts, des Theaters nach dem Zweiten Weltkrieg, der Live- und Performance-Kunst, des Bühnen- und Kostümdesigns und anderer theaterbezogener Kunstwerke. Die Entwicklung unserer Sammlungen ist von der Großzügigkeit anderer abhängig, wobei ein großer Teil der Bestände aus Schenkungen und Vermächtnissen von Enthusiasten und Fachleuten stammt, die den Wunsch teilen, die Dokumentation des Theaters und der Live-Kunst in Großbritannien zu befördern.

Die Theatersammlung plant, unsere Sammlungen weiterhin in Bereichen zu verstärken, die den Prozess der Entstehung von Theater (d.h. das Wie und Warum, sowie das Wer, Was, Wann und Wo) dokumentieren und anderen helfen sollen, diese Vorgänge besser zu verstehen. Dazu gehören auch die weniger gut dokumentierten, hinter den Kulissen liegenden Aspekte des Theaters, die jenseits der Wahrnehmung des Publikums liegen, um eine vollständige Dokumentation zu erstellen.

Sammlungen von Interesse

Joe Aveline

Das Archiv des Bühnenproduktionsleiters, Schriftstellers und Theaterhistorikers Joe Aveline befindet sich in der Theatersammlung und umfasst weitgehend Material aus einer Vielzahl britischer und europäischer Theaterverwaltungsprojekte. Es enthält Lichtberichte, technische Zeichnungen, Vorlesungsfolien, Fotos, Notizen, Korrespondenz, Zeichnungen und AV-Material. Von besonderem Interesse ist eine Sammlung von historischem Material (ca. 1900-1960er Jahre), das aus dem Playhouse Theatre, Northumberland Avenue, London, während einer Zeit, in der es in den 1980er Jahren leer stand, beschafft wurde.

Joe Aveline begann seine Theaterkarriere 1957 im Bristol Hippodrome und wechselte 1964 über die Bristol Old Vic Theatre School und die Bristol Old Vic Theatre Company zur Nationaltheatersaison am Chichester Festival Theatre. Nach einem Aufenthalt am Theatre Royal E15 kehrte er zum Nationaltheater zurück und wechselte später zum ICA, wo er Generaldirektor wurde. Vor seiner Beteiligung an der technischen Theaterausbildung folgte ein umfangreiches Projektmanagement, um *„einem Schreibtischjob zu entkommen“*. In den 1980er Jahren war er Dozent an der Central School of Speech and Drama, wo er sich auf Lichtdesign und die Geschichte der Inszenierung spezialisierte. Er spielte eine führende Rolle bei der Entwicklung nationaler Qualifikationen für Bühnentechniker und arbeitete mit Kollegen in der Europäischen Union an einem Projekt zur gegenseitigen Anerkennung von Partnern.

Joe Avelines Buch *'Production Management'* wurde bei Entertainment Technology Press veröffentlicht.

Joe Davies

Das Archiv des Lichtdesigners Joe Davies (1912-1984) enthält Fotografien, Tagebücher, Beleuchtungspläne, Zeitungsausschnitte, Geschäftsbücher, Programme, getippte autobiografische Erinnerungen, Medaillen und Armeepapiere.

Als kleiner Junge wurde Joe Davies für Julian Wylies Weihnachtspantomime ins Theatre Royal, Drury Lane, gebracht und war von der erwartungsvollen Atmosphäre verzaubert, als die Lichter des Hauses gedimmt wurden und sich der Vorhang hob. 1926 schloss er sich Strand Electric an, einer 1914 im Londoner West End gegründeten internationalen Theater- und Fernsehbeleuchtungsfirma, die Beleuchtungskörper und Steuerungen für die Unterhaltungsindustrie liefert. Bei Strand Electric arbeitete er an verschiedenen Projekten, wie der ersten Fernsehinstallation im Alexandra Palace, mehreren Londoner Festwochen, der ersten Saison des Freilufttheaters im Regent's Park und vielen Veranstaltungen in der Albert Hall. In seiner langen Verbindung mit den kreativen Künsten arbeitete er mit vielen berühmten Namen und war als Marlene Dietrichs *„maßgeschneiderter“* Theater-Lichtdesigner bekannt.

1961 war Joe Davies der Gründer und erste Vorsitzende der Society of British Theatre Lighting Designers, später ihr Präsident auf Lebenszeit, eine Rolle, die er auch bei der Erweiterung als Association of Lighting Designers fortsetzte.

Edward Gordon Craig (1872-1966) war der Sohn von Ellen Terry (1872-1966) und Edward William Godwin. Ab 1887 spielte er in vielen Produktionen in London und bei Tournee-Firmen mit, aber 1898 hatte er beschlossen, den Schauspielberuf aufzugeben und als Designer, Verleger und *„metteur en scène“* (Regisseur) zu arbeiten. Seine Arbeit mit der Purcell Society umfasste drei Produktionen, die allesamt finanziell gescheitert waren,

ebenso wie sein erster Versuch, *The Page* zu veröffentlichen. Entmutigt verließ Craig London 1904. Bis 1906 hatte sich EGC in Florenz niedergelassen und produzierte von 1908 an zusammen mit Dorothy Nevile Lees die Zeitschrift *The Mask*.

In der Theatre Collection befinden sich elf Drucke von Edward Gordon Craig sowie die meisten seiner Publikationen, darunter eine vollständige Auflage von *The Mask*. Diese Gegenstände decken die meisten seiner Arbeiten ab: Holzschnitte, Plakate und Porträts, Radierungen und Bühnenbilder. Der früheste stammt aus dem Jahr 1898, der letzte ist das Denkmal von 1930, das an die Inszenierung von Ibsens *Die Heuchler* von 1926 in Kopenhagen erinnert. *Hamlet* überwiegt: ein frühes holzgeschnittenes Bühnenbild und drei Probedrucke von Holzschnitten für seine Figuren, die ursprünglich für die Stanislawski-Inszenierung von 1912 für das Moskauer Staatstheater entworfen wurden.

Theater-Projekte

Das Archiv von Theatre Projects Ltd., einschließlich Beleuchtungsakten und -plots, Produktionsunterlagen, Finanzunterlagen, Korrespondenz und Sitzungsprotokolle.

Theatre Projects begann 1957 als eine von Richard Pilbrow gegründete Lichtdesign-Firma, die sich später auch mit Sounddesign beschäftigte. Über einen Zeitraum von 25 Jahren produzierten sie eine Reihe von West End-Produktionen, bevor Richard Pilbrow als Theaterberater am Entwurf des neuen Nationaltheatergebäudes beteiligt war, das eine neue Phase der Theaterprojekte einleitete.

Andere Archive

Wir verfügen über die Archive verschiedener Theatergruppen wie Bristol Old Vic und The Old Vic, London, die alle Aspekte einer Theatergruppe sowohl auf als auch hinter der Bühne detailliert beschreiben. Dazu gehören die Produktionsaufzeichnungen, die Geschäftsunterlagen, die Bildungsaktivitäten und es gibt eine detaillierte Korrespondenz über die Führung einer Theatergruppe über viele Jahre hinweg.

Wir verfügen auch über die Archive einer Reihe anderer Mitarbeiter außerhalb der Bühne, wie Designer, Architekten, Regisseure, Schriftsteller, Kritiker und Lehrer.

Wie Sie auf die Theatersammlung zugreifen können

Zugang vor Ort

Die Theatersammlung ist für jedermann zugänglich.

Der Eintritt in die Theatersammlung ist frei, obwohl wir Spenden willkommen heißen.

Wir verfügen über einen kleinen Ausstellungsbereich, eine frei zugängliche Präsenzbibliothek (nur zur Nutzung vor Ort) und umfangreiche Archivbestände, die in unserem Lesesaal eingesehen werden können.

Da einige unserer Bestände außer Haus aufbewahrt werden, ist es sehr empfehlenswert, einen Termin zu vereinbaren, wenn Sie Material zu Forschungszwecken einsehen möchten, um sicherzustellen, dass wir Ihnen helfen können, das Beste aus Ihrem Besuch zu machen. Für einige dieser Sammlungen benötigen wir eine Vorankündigung, um Ihnen den Zugang zu ermöglichen. Wir können dann auch sicherstellen, dass alle relevanten Mitarbeiter während Ihres Besuchs verfügbar sind.

Besuche von Gruppen

Wir begrüßen Gruppen aus Schulen, Vereinen und anderen Verbänden mit bis zu 15 Personen. Wir bieten eine kostenlose Führung durch die Theatersammlung und eine Auswahl der hier aufbewahrten Materialien an, die bis zu eineinhalb Stunden dauern kann.

Gruppenbesuche sind nur nach vorheriger Anmeldung möglich: Bitte kontaktieren Sie uns, um einen Besuch zu vereinbaren.

Wenn es bestimmte Materialien gibt, die Ihre Gruppe gerne sehen würde, lassen Sie uns dies bitte bei der Buchung Ihres Besuchs wissen.

Fernzugriff

Wenn Sie die Theatersammlung nicht persönlich besuchen können, können Sie sich für weitere Informationen über unsere Sammlungen an uns wenden, und wir können in Ihrem Namen kurze grundlegende Recherchen durchführen. Bei Bedarf können wir Ihnen Scans der Materialien zur Verfügung stellen. Weitere Einzelheiten zu diesem Service finden Sie auf unserer Website.

Katalog

Die erste Anlaufstelle für alle Informationen über unsere Sammlungen ist unsere Website und unser Online-Katalog. Es ist jedoch zu beachten, dass nicht alle unsere Archive katalogisiert sind. Dies ist ein fortlaufender Prozess, und die Datensätze werden immer wieder in den Katalog aufgenommen, sobald sie verfügbar sind.

Für unsere nicht katalogisierten Archive finden Sie nützliche Informationen auf den Sammlungsseiten unserer Website. Auf diesen Seiten finden Sie weitere Einzelheiten über die Archive und Sammlungen, die wir besitzen, unabhängig davon, ob sie katalogisiert sind oder nicht. Auch diese werden regelmäßig aktualisiert.

Außerdem sind die Bücher und Zeitschriften unserer Bibliothek im Hauptkatalog der Bibliothek der Universität Bristol katalogisiert.

Die Theatersammlung hat sowohl den Status eines akkreditierten Museums als auch den eines akkreditierten Archivdienstes erreicht, was die professionelle Art und Weise anerkennt, in der wir unsere Sammlungen betreuen und den Zugang zu ihnen ermöglichen. Die Sammlungen wurden vom Arts Council, England, als herausragend eingestuft.

Die Autorin ist die Leiterin des Theaterarchivs der Theatersammlung der Universität von Bristol. Sie und ihre Kollegen betreuen und stellen das gesamte dort aufbewahrte Material zur Verfügung. Weitere Informationen sind über die Website der Theatersammlung erhältlich:
www.bristol.ac.uk/theatreollection
oder Kontakt: theatre-collection@bristol.ac.uk
wenn Sie eine spezifische Anfrage haben.

Für Informationen zum Besuch der Theatersammlung:
<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/visit/>

Für Informationen über unsere Sammlungen:
<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/theatre/>

Für Informationen über den Zugang zu den Sammlungen:
<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/services/enquiries-and-research/>

Für unseren Online-Katalog:
<http://www.calmview2.eu/bristoltheatrearchive/calmview/>

Bildunterschriften

Abb.1: Zeichnung für das Modell des Globe Playhouse, mit Schnittzeichnungen von William Poel, 1897
(TC/P/M/32)

Abb.2: Edward Gordon Craig: Selbstporträt. Holzschnitt. Quelle: Die schwarzen Figuren von Edward Gordon Craig (Wellingborough: Christopher Skelton, 1989) YXL C866.
Mit freundlicher Genehmigung des Edward Gordon Craig Estate

Abb.3: Schnürboden hinter der Bühne des Bristol Theatre Royal, September 1977. Schwarzweiß-Fotografie.
Fotograf: Derek Balmer. (BOV/P/809)

Abb.4: Kanonenkugel-Gegengewicht - wurde im Theatre Royal Bristol als Gegengewicht für Szenen oder Vorhänge verwendet, um 1800 - 1970 (TC/O/M/15)

Abb.5: Architekturplan - Seiner Majestät Theater, London, für Herbert Beerbohm Tree von Charles J. Phipps, n.d [um 1910] (TC/D/T/15/6)

In den letzten Monaten hatte ich mir gedanklich vorgenommen, einen Artikel über meine Reise mit der Seite „**Archiving Technical Theater History (ATTH)**“ im Laufe des letzten Jahres zu schreiben. Die Höhen und Tiefen der Erstellung von Podcast-Interviews für ein Jahr, meine Studienreise nach Deutschland und die Entwicklung der ATTH-Gruppe von einer Nischengruppe zu einem eigentlichen Bereich, der zu einer Stimme für die Gemeinschaft der Theaterhistoriker, Forscher und Theaterkünstler wird. Dass wir mit dem Canon of Technical Theatre History Project einen Weg gefunden haben, wie unsere Stimme und unsere umfangreichen Ressourcen gehört und genutzt werden können. Wie wir schließlich im letzten Monat die stolze Zahl von 12.000 Mitgliedern erreicht haben (eine Anzahl, die ich mir nie hätte vorstellen können, nicht in meinen kühnsten Träumen), doch nichts davon würde kommen, und ich würde zögern. Ich würde ohne Zweifel erfüllt sein. Warum gab es keine Energie, aus der ich schöpfen konnte? Um etwas herauszuholen, das echt und hörensenswert ist, und nicht eine Aufwärmung oder Wiederaufwärmung einer Idee aus der Vergangenheit. Je mehr ich es hinauszögerte, desto mehr dachte ich, dass ich vielleicht morgen vor den Tasten sitzen könnte und die Worte kommen würden.

Der Artikel, von dem ich vor Monaten dachte, dass ich ihn schreiben wollte, kam nicht. Ich konnte meinen Einstieg nicht finden. Ich konnte mir selbst nicht aus dem Weg gehen oder meinen Kopf frei machen. Ich hatte begonnen, an mir selbst zu zweifeln. Die Tasten waren nicht dabei, sich selbst zu tippen, und monatelang stand kein Artikel an. An dieser Stelle muss ich der Geduld und Weisheit von Stefan Gräbener viel Dank sagen, als er mich durch unsere Gespräche und seine E-Mails ermutigte. Vielleicht war er sich dessen nicht ganz bewusst, aber seine Beharrlichkeit hat mir geholfen, diese Zeit durchzuarbeiten, und ich schätze es sehr, dass er zu mir gehalten hat. Ich danke ihm vielmals.

Die ATTH hat länger gedauert und ist weiter gegangen, als ich mir je vorstellen konnte. Im Juni 2013 wurde die Idee ins Leben gerufen und man dachte, dass sie nicht größer werden könnte als vielleicht ein paar Lehrer, Freunde und Leute, die womöglich ein vorübergehendes Interesse haben. Ich habe mich geirrt. Ich hätte mir nie vorstellen können, an welche Orte ich gehen würde, welche Menschen ich treffen würde und welche Möglichkeiten sich dadurch ergeben würden. Die ATTH und die Gemeinschaft innerhalb der ATTH haben mir geholfen, für mich selbst einen Dreiklang von drei zusammenhängenden Wahrheiten zu entwickeln, zu verstehen und anzunehmen, von denen ich hoffe, dass ich sie weitergeben kann, damit Andere sie weitergeben, nutzen und für sich selbst entwickeln können. Dies sind Wissen, Erfahrung und Neugier.

Wissen ist etwas, das im Laufe der Zeit erworben wird. Wissen kommt im Laufe unseres Lebens auf verschiedene Arten und Gott sei Dank nicht auf einmal, und es wird oft so gesehen, als käme es aus Büchern. Das ist zwar richtig. Wissen entsteht auch aus dem eigenen Wunsch zu verstehen. Aus dem Wunsch nach Erfahrung und aus der Neugierde. Mit der ATTH-Facebook-Seite nimmt das Fenster des Wissens die Form und Gestalt von schriftlichen Beiträgen und historischen oder persönlichen Bildern an. Diese Fenster in das Wissen anderer Menschen bieten oft die Möglichkeit, weiter und weiter in die Welt zu blicken, als man sich manchmal leisten könnte, zu reisen. Nicht alle Fenster sind für jeden zugänglich, aber zu wissen, dass das vorhandene Wissen irgendwann einmal nützlich sein wird und werden kann. Dies kann ein Schritt oder Schritte auf dem Weg zu einem größeren Verständnis sein. Der ATTH ist im letzten Jahr zu einer lebendigen elektronischen Bibliothek herangewachsen. Eine Kombination von Wissen, das frei miteinander existieren kann. Auch wenn nie beabsichtigt war oder die Hoffnung bestand, jemals vollständig oder allumfassend zu sein, so ist es doch ein großer Schritt vorwärts, um zu zeigen, dass es jemanden gibt, eine Person, die es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, über ein Thema zu schreiben, an dem Sie interessiert sind. Die Herausforderung besteht darin, Sie und die Person, die dieses Wissen hat, mit meiner Erfahrung der zweiten Wahrheit zusammenzubringen.

Die zweite Wahrheit, zu der ich eine große Affinität habe, ist die **Erfahrung**. Nichts tritt an die Stelle der Erfahrung. Erfahrungen formen uns und formen uns oft zu dem, was wir jetzt sind. Wie Wissen können Erfahrungen gut für uns sein und uns die Möglichkeit bieten, zu wachsen oder uns zu belasten, und wir werden gebeten, sie zu tragen, bis wir einen Weg finden, sie loszulassen. Erfahrung ist ein reisender Partner mit Wissen. Wohin wir gehen, wen wir treffen, was wir sagen oder tun, Wissen und Erfahrung reisen mit uns. Erfahrung ist fühlen, berühren, sehen, hören und manchmal schmecken. Vielleicht nicht alles zusammen oder sicherlich nicht alles auf einmal, aber manchmal passiert es doch. Deshalb sind Erfahrung und Wissen gute Reisepartner, und deshalb floriert die Facebook-Gruppe von ATTH auch weiterhin. Wir sind in der Lage, die elektronische Barriere zu überwinden, selbst wenn die physischen Barrieren für uns geschlossen sind. Wie ich bereits sagte, besteht eines der Ziele darin, Menschen zusammenzubringen. Es gibt eine Gemeinsamkeit mit geteilten Erfahrungen, sowohl liebevolle als auch nicht so angenehme. Oft müssen und sollten die Menschen sowohl die angenehmen als auch die schrecklichen Erfahrungen machen. Sie werden zu den Geschichten, die wir erzählen. Wie kommen wir also an diese Geschichten heran? Woher kommen diese Geschichten? Das führt mich zu meiner dritten Wahrheit, der Neugierde.

Die dritte Wahrheit, die **Neugier**, sind die Fragen, die uns auf die Suche treiben. Etwas zu bestätigen oder zu widerlegen, von dem wir glauben, dass es wahr ist, und das uns trägt, so dass wir mehr Erfahrungen und Wissen sammeln können, die letztlich unsere Ansichten prägen werden. Es ist der Wunsch, das Bedürfnis und manchmal auch der Wunsch zu verstehen. Nicht alle Menschen teilen jedoch das gleiche Maß an Neugier. Es gibt einige, die neugieriger sind als andere, und innerhalb des ATTH werden Sie manchmal eine leidenschaftliche Neugier auf ein Stück Architektur oder auf das kulturelle Angebot eines Menschen sehen, während einige vielleicht ein vorübergehendes Interesse haben und einen Gegenstand oder eine Idee faszinierend finden. Während die Neugierde eines Jeden von einem anderen Ort oder aus dem einen oder anderen Grund kommen mag, gibt es immer ein Bedürfnis zu verstehen. Mit unseren reisenden Wissens- und Erfahrungsbegleitern kommt manchmal die Neugier mit auf die Reise und kann sich ab und zu zu Wort melden. Zu anderen Zeiten wird die Neugierde die Reise leiten und jetzt das Ende der Wege finden, die es zu erkunden gilt, weil sie es wissen will. Neugier ist oft gut, doch manchmal braucht sie Wissen und Erfahrung, damit sie nicht zu weit geht. Das hat mich zu meiner nächsten Frage geführt: Was vereint dann diese drei Wahrheiten?

Enthusiasmus. Enthusiasmus ist jene Energie, die oft nicht erklärt werden kann. Jeder hat etwas, eine Idee, ein Thema, das, wenn es zur Sprache gebracht wird, die Begeisterung zum Sprechen bringt. Wenn es ein Wort gibt, das ich nicht allzu oft verwende, dann ist es das Wort Experte. Warum fragen Sie? Weil das Wort „Experte“ oft entweder zu weit gefasst ist oder weil es eine Assoziation dazu gibt, die Ego erzeugt. Es gibt Experten in dieser Welt, und einige von ihnen haben sich diesen Titel eindeutig verdient. Sie haben ihre Zeit und Energie darauf verwendet, Meister zu werden und als solche angesehen zu werden, sind sich aber dennoch bewusst genug, um zu wissen, dass sie sich noch auf dem Weg eines Studenten befinden. Sie verfeinern sich weiterhin durch Wissen, Erfahrung und Neugierde, angetrieben von der Begeisterung, die sie auf den Weg geschickt hat. Es ist die Begeisterung, die dazu beiträgt, den Wissensdrang, das Gefühl der Erfahrung und die Neugierde auf Wissen anzuregen. Das ist es, woran die ATTH meines Erachtens wachsen wird und kann und sich auch wie immer weiterentwickeln wird.

Ich weiß, dass mit der Zeit jemand anders weitermachen und den Wagen ziehen muss. Die ATTH-Gruppe in neue Richtungen und Möglichkeiten zu führen. Sich nicht von den Idealen einer Person einschränken zu lassen, sondern vielmehr ein Kompendium zu sein, das sich ständig weiterentwickelt und verändert. Einige Ideen gehen nicht weiter als ein oder zwei Erwähnungen, während andere zur Inspiration werden können, die hilft, Ideen in die Realität umzusetzen. Die Zeiten werden sich ändern. Die Technologie wird sich weiterentwickeln. Die Geschichte wird sowohl elektronisch als auch physisch kommen und gehen. Wo wir heute von hier aus in die Zukunft gehen, wird meiner Meinung nach nur durch die Energien und den Enthusiasmus begrenzt, die wir bereit und in der Lage sind, einzubringen. Wo auch immer dies hingehet und in welcher Form auch immer, ich freue mich darauf, es gemeinsam zu tun. Wir können es besser machen. Wir werden es besser machen. Weil wir es müssen.

Der Autor studierte Lichtdesign und lehrt als Assistenzprofessor an der Abteilung für Darstellende Künste der Universität Trinidad & Tobago. Seine Facebook-Gruppe **Archiving Technical Theater History (ATTH)** ist offen für jedermann und ein perfekter Zugang zu einer großen internationalen Forschungs- und Informationsgemeinschaft:

<https://www.facebook.com/groups/14637544554376/>

Es gibt auch einen Podcast, den Sie sich auf verschiedenen Plattformen anhören können. Beginnen Sie hier:

<https://anchor.fm/archivett/>

Anmerkung des Herausgebers:

In dieser wirklich fabelhaften Facebook-Gruppe gibt es leider immer noch überraschend wenige Mitglieder aus Deutschland. Ich hoffe sehr, dass die aktuelle Covid-19-Pandemie die Skepsis gegenüber Social Media, die hierzulande immer noch vorherrscht, endlich brechen wird. Wie Sie am Beispiel von ATTH sehen, können Sie auch in den sozialen Medien hervorragende Netzwerke aufbauen und diese in einer Art und Weise nutzen, die mit nicht-digitalen Mitteln schlichtweg unmöglich sind.

Ich kann nur immer wieder an unsere deutsche Leserschaft appellieren, die technologischen Errungenschaften des 21. Jahrhunderts zu akzeptieren und sie zu nutzen, statt sie engstirnig abzulehnen.

Neben ATTH gibt es auf facebook unzählige weitere Gruppen, die sich mit der Welt des Theaters beschäftigen und Menschen auf allen Ebenen miteinander verbinden. Seien Sie neugierig und lassen Sie sich überraschen. Es gibt viel zu entdecken.

Um nur einige zu nennen (Stand 30. August 2020):

international

Archiving Technical Theater History	https://bit.ly/2AYlbid	13219
Technical Theater Educators	https://bit.ly/2ZzucIS	7590
Theatre Architecture	https://bit.ly/3giYwNJ	6460
Historic Theatres	https://bit.ly/2B1lo4I	2300
Scenic Artists, Fabricators, and Set Designers	https://bit.ly/2XEOePF	9750
Scenography	https://bit.ly/2XsOAbM	3332
Dry Pigment (Wendy Rae Waszut-Barrett)	https://bit.ly/2WXj8U0	1130
Perspectiv	https://bit.ly/2LTaGPd	429
Costume Networking Group	https://bit.ly/2TAS0YP	34449

german

Koalition der freien Szene	https://bit.ly/2TChNQm	8356
Bühnenkolleg*innen	https://bit.ly/2zguVE5	1645
Szenografie	https://bit.ly/3cVayuB	1579
#wirsind900 Bund der Szenografen	https://bit.ly/2XjsfgE	109
Veranstaltungstechnik	https://bit.ly/2XrK513	7115

The German Theatre Technical Society (Deutsche Theater-technische Gesellschaft, DTHG) provides with digital. DTHG a field of competence for future-oriented technologies such as Augmented and Virtual Reality. Franziska Ritter and Pablo Dornhege are responsible representatives for digitality and new technologies. In various research projects the potentials of digital technologies for the theatre are examined and basic model solutions are developed. Likewise, digital.DTHG sees itself as a discussion forum and communication platform - not only for members of DTHG, but for the entire theatre sector.

The starting point for this new formation is - in addition to the relevant nature of the topic - the DTHG project "Theatre Landscape", which in 2018/2019 under the direction of Wesko Rohde and Hubert Eckart has made a substantial and lasting contribution to the appreciation of the immaterial cultural heritage, to the construction and renovation of the theatre buildings in a series of symposia and a published guideline. In cooperation with the Beuth Hochschule Berlin (Prof. Dr. Bri Newesely), several workshops explored the mediation of the immaterial theatre heritage with the help of digital technologies such as virtual and augmented reality. An interdisciplinary workshop entitled "IM/MATERIAL THEATRE SPACES" was held at the TU Berlin in spring 2019 under the direction of Franziska Ritter and Pablo Dornhege, in which several prototypical application scenarios and mediation strategies for historical and future theatre architectures were tested.

Im/material Theatre Spaces

On the basis of these positive experiences and insights gained, a new application for funding was submitted to the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, which was approved in September 2019. The funded research project "Im/material Theatre Spaces - Augmented and Virtual Reality for Theatre" started on October 1, 2019 for a period of two years with an interdisciplinary team based in Berlin.

The aim of the research project is to explore the new technical possibilities between analogue and digital worlds and make them available to theatre professionals. Through international cooperation with universities, museums, politics and industry, interdisciplinary competences are bundled. For example, there are already cooperations with the Beuth University of Applied Sciences Berlin, the Friedrichstadt-Palast Berlin, the theatre of the young generation Dresden, the Academy for Theatre and Digitality Dortmund as well as numerous freelance stage designers and theatre technicians. In cooperation with these and other partners, various questions are being investigated as to how theatre can be combined with virtual and augmented reality:

How can the future renovation process of a theatre building be discussed with the public in a transparent and participatory way using augmented reality? Can digital technologies be used to improve compliance with safety industry standards on stage? How can im/material cultural heritage be made more accessible to a broad public? Which narrative possibilities arise on the virtual stage? Can stage designs be developed virtually and new digital design methods be established in current theatre operations? What preconditions must be created in theatres in order to make practical use of these technologies in the often hectic working day and production stress?

In various subprojects, application scenarios for Augmented and Virtual Reality in theatres and event locations will be designed and tested. In the centre of the discussion are architecture, stage design and theatre technology as three concrete thematic fields of theatre. Augmented and Virtual Reality will be tested in their manifold application possibilities: for example as a mediation tool in teaching, as an experience space in exhibitions, but also as a tool for planning and execution.

The resulting solutions should serve as sustainable transferable concepts due to their prototypical model character. The knowledge gained and solutions developed will be made available to the entire cultural landscape as open source software for flexible subsequent use.

One Show. Three Perspectives - Großes Schauspielhaus Berlin goes virtual

One of the first sub-projects, on which intensive work has been underway since October 2019, is devoted to the challenge of making theatre heritage visible and finding new virtual forms of mediation that do justice to "theatre" as an immaterial art form in its entirety. The objects are numerous, but the collections for theatre history(ies) – such as private artists' estates, theatre houses, city museums, local history or technology museums – are often organised in a decentralised manner, and insufficiently networked.¹

The museum objects of "theatrical memory" are often removed from their context in the collections and are difficult to access for the public. In addition, the nature of the theatre as an ephemeral art form and its complexity as a "Gesamtkunstwerk" can not or only partially be reflected in the collection structures. There is much more to the cultural heritage of theatre than the material level: the stories and the diversity of its participants, the interplay of artistic and technical forces and the atmosphere in the room.

Under the motto "Sharing Heritage" of the European Cultural Heritage Year, this project addresses the question of how accessibility to "theatre objects" in archives and museums can be improved through the use of digital tools.

As an exemplary case of application, one of the most important theatre buildings of the last century is at the centre of our work: the no longer existing Großes Schauspielhaus Berlin by the architect Hans Poelzig (1869-

¹ see also the articles by Dr. Stefan Gräbener and other authors in *DIE VIERTE WAND*, #006: Museums and Collections in Germany, Berlin, 2016

1936). In 1919, theatre founder Max Reinhardt and his architect Poelzig created one of the most visionary theatre buildings of the 20th century in the middle of Berlin. With an expressionist language of forms, innovative stage technology and trend-setting stage space, they created an icon of architecture that became famous in the vernacular as the “*stalactite cave*”. During the Golden Twenties, theatre director Erik Charell brought the glamour of great Broadway shows to Berlin through his revues.

In 2019/20, the Friedrichstadt-Palast Berlin celebrates its 100th birthday in an anniversary season with numerous events, and will move the building and its stage art back into the public consciousness as part of its own tradition. The virtual reality experience „*One Show. Three Perspectives*“, which is currently being developed, opens a digital window into the past, through which the history and stories of the theatre, its architecture and its art can be spatially experienced in the here and now. A history that we can follow from three different perspectives: The theatre visitor Walter Schatz leads us through the impressive foyers into the huge auditorium, the celebrated singer Fritzi Massary takes us into her dressing room and lets us dive into the cosmos of a stage star, the young lighting technician Otto Kempowski shows us the fascinating world of theatre technology. These three protagonists invite us to take part in their very personal journey of memory through the Great Playhouse - in front of, behind and on stage.

The special feature of this project: historical objects from the Berlin City Museum and other archives are integrated into the virtual narration. The digital exhibits - such as programs, props or stage technology - convey knowledge of theatre history in a poetic way. Hans Poelzig's unique architecture becomes a virtual exhibition space that can be experienced virtually, contextualizing the objects through the stories of the three protagonists.

The opening of this project is planned as a VR installation in the foyer of the Friedrichstadt-Palast and in an online version for autumn 2020.

New ways of narrating theatre stories

This project shows how new technologies open up new and direct ways to tell stories about the theatre - far beyond from common exhibition and publication formats. New, and not only younger target groups can be inspired by a playful, narrative approach to history in comparison to the „*traditional*“ exhibition setting with exhibits or text-based knowledge transfer. Regardless of time and place restrictions, VR projects can provide inclusive, low-threshold access for many users and can complement existing mediation formats. At the same time, the complex and costly development, the technical requirements as well as the effort required for on-site support should not be underestimated. As with any other media format, a VR production can only be convincing if both - content and staging - do justice to this spatial nature. The challenge is to understand the complex varieties and different storytelling methods of the medium and to use them responsibly.

Thus, this project is explicitly intended to provide incentives for theatres and archives to rethink their historical reappraisal and documentation practices and to review their mediation strategies.

Authors and follow up links

Franziska Ritter is a scenographer and studied architecture at the TU Berlin (Dipl.-Ing.) and film and photography at the University of North London. She is co-founder and assistant professor of the study course *Bühnenbild_Szenischer Raum* TU Berlin and was in charge of the DFG-project »digitalisation of the collection of theatre architecture« in the Architekturmuseum. She researches theatre architecture and technology and teaches exhibition design, scenography and theatre construction at various international universities.

Pablo Dornhege researches, develops and designs real and virtual narrative spaces. He was a visiting professor at the UdK Berlin and has taught and researched at other international universities. These include Central Saint Martin College London, HTW Berlin, New York University Abu Dhabi and the Institute for Advanced Architecture Barcelona. He currently teaches at the University of Applied Sciences Europe and is an external consultant for Immersive Storytelling at the American University Sharjah.

Together they lead the research project “*Im/material Theatre Spaces*” and are responsible representatives for digitality and new technologies of the German Theatre Technical Society (Deutsche Theater-technische Gesellschaft, digital. DTHG).

<https://digital.dthg.de>
<https://sketchfab.com/digitaldthg>
Email: digital@dthg.de

Hubert Eckart - CEO of DTHG Service GmbH, Project Management Agency
Sascha Sigl - 3D / Development
Lea Schorling - Concept / Development
Maria Emilie Bürger - Project assistance / Concept / Graphics
Rebecca Eisele - Project Assistance / Conception / Editorial
Vincent Kaufmann - Project Assistance / Theatre Technology

Captions

Fig.1: © digital.DTHG / Maria Bürger

Fig.2: In practical workshops theatre professionals experience VR and test various digital tools.

© digital.DTHG / Maria Bürger

Fig.3: Constructing the dome 1919, Großes Schauspielhaus Berlin, architect Hans Poelzig.

© Architekturmuseum TU Berlin

Fig.4: Large light column in the foyer on the 1st floor of the Großes Schauspielhaus Berlin, architect Hans Poelzig.

© Architekturmuseum TU Berlin

Fig.5: A screenshot from the foyer of the Großes Schauspielhaus shows the work in progress in April 2020

© digital.DTHG / Sascha Sigl

Fig. 6: The three paths of the protagonists open up different perspectives on the building and provide insights in front of, behind and on the stage - the theatre as a living organism. © digital.DTHG / Pablo Dornhege

Fig.7: Digital reconstruction of the cloud machine of the company Schwabe & Co

(year of construction approx. 1922), based on the original of the theatre Plauen-Zwickau

InfoBoxes

Briefly explained: virtual, augmented, immersive - fully involved in buzzword bingo

Since virtual reality is a common term and „immersive technologies“ can also be purchased by consumers in shops, there is pure chaos around the used vocabulary. Here is a short definition about the most important terms:

Virtual Reality (VR) describes the fully immersive simulation of physical space, i.e. the complete immersion in a virtual environment. Due to the constant technological development, future virtual realities may not be distinguishable from the real world. Interactive experiences, into which users* can immerse themselves with VR headsets, are an example of Virtual Realities.

The currently somewhat overused term **immersion** describes, in connection with VR, the process of stepping into an artificial, digital environment. The degree of immersion is determined by the quality of the experience and the recipients willing suspension of disbelief. The higher the degree of immersion, the stronger the **presence** of the user in the virtual experience: the perception of the users own existence shifts from the physical environment to the simulated environment.

In contrast to VR, **Augmented Reality (AR)** „only“ overlays physical reality with digital content. One example of the use of AR are applications in museums, in which visitors* can capture a painting on the wall using a smartphone or tablet camera and the presentation on their device is enhanced by new digital layers, such as early sketches of the work.

The history and architecture of the Großes Schauspielhaus Berlin.

After a construction period of two years, the first permanent market hall in Berlin was built in 1867 according to plans by the architect Friedrich Hitzig on Schiffbauerdamm (on today's Bertolt-Brecht-Platz opposite the Berliner Ensemble). On 64 by 84 meters, 800 wooden piles are driven into the swamp on the banks of the Spree. On top of this - following the Parisian model - a huge structure made of iron and glass was being built. The Panke, which will run right through the middle of the hall, will keep food and flowers fresh and allow fresh fish to be sold. The project, which is largely financed by the „Railway King“ Henry Strousberg, quickly turns out to be a huge misinvestment. The sophisticated iron construction is ultra-modern, but the market hall has to close in 1868 after only six months due to a lack of customers. What remains is an empty shell - with great potential for entertainment culture. After an interim use as a warehouse, the first entertainment business moved in 1873 with the Market Hall Circus, closely followed by the Circus Renz, the New Olympic Giant Theatre and the Circus Schumann. Max Reinhardt, theatre producer and entrepreneur, buys the old Circus Schumann and begins the conversion to an arena theatre during World War I. But only the architect Hans Poelzig, who was engaged by Reinhardt in 1919, mastered the technically difficult task of integrating a giant stage into the iron framework of the old market hall. A theatre of superlatives was created with a 30-metre wide stage with movable stairs and an integrated revolving stage as well as three forestages reaching into the auditorium. At the same time, Poelzig's courageous theatre architecture appears revolutionary. The enormous building with its red façade heralds the dawn of a new era. Visitors are greeted by a surrealistic grotto world, illuminated by the indirect light coming from columns that are inspired by palm trees. After that, they enter the giant round of the stalactite dome. At night, an impressive starlit sky creates the illusion of an open-air theatre. The sculptor - and later wife of Poelzig - Marlene Moeschke played a decisive role in the interior design process. On November 29, 1919, the new mega stage is ready for Reinhardt's ambitious theatre plans and is opened with the „Orestie“ by Aischylos.

In 1924 Max Reinhardt hands over the management of the house to Erik Charell and the revue theatre moves in, his first revue „An Alle“ is a huge success; also beyond the borders of Berlin. Declared a degenerate architecture by the National Socialists, the theatre is renamed „Theater des Volkes“ in 1934 and rebuilt by Fritz Fuß in 1938. Partially destroyed in the Second World War, the building was reopened as Palast Varieté by the artist Marion Spadoni in the summer of 1945. According to this, the building can be put back into operation as an entertainment theatre as early as 1945, and from 1947 it is given its present name, Friedrichstadt-Palast.

The building on Schiffbauerdamm had to be closed in 1980 due to dilapidation and a few years later demolished in 1985 (while at the same time the „new“ Friedrichstadt-Palast was being built at its current location). During the demolition, the architecture of Hans Poelzig's building came to light, as well as Friedrich Hitzig's market hall structure.

MY SCHLOSSPARK THEATER

A theatre story in 5 acts from Henckels to Hallervorden

by Gabriele Schuster (translated with DEEPL, revised by the editor)

Introduction

The exhibition in the Steglitz Museum tells the history of the theatre from its creation to the present day. It is a journey through time in five acts, which had a special relationship with Prussia's first railway at the beginning of the 19th century. It talks about the almost complete transformation of the theatre in the 1920s, a momentous and fundamental transformation of art and culture that made the theatre the pulse of Berlin's stages, in which the Schlosspark Theater is embedded.

The **first act** the exhibition begins with a central event that revolutionized culture and technology. It was the first Prussian railway, which in 1838, coming from England, was to connect Berlin as the future capital city with Potsdam. It was a miracle this railway, which no one had ever seen before. In order to bring this to the people, the railway company used the art of theatre as a lure and installed a summer theatre halfway along the line, in the middle of the small village of Steglitz. A theatre ticket could only be purchased with a train ticket and it must have been a most exciting event for the Berlin bourgeoisie to travel to the gates of the city with a trip to see famous actors of the court theatre on these stage planks. In this way, the theatre was involved in the decisive turnaround to industrialisation and, as a result, it made a significant contribution to shaping the history of the country. Around 1840 Berlin's city limits still extended around the Mitte district. All other parts of the city were small villages. The village of Steglitz with just 900 inhabitants was enlivened by a church, a manor house and a summer castle. The railway raised the village to a special status, because it now had a theatre, where the city dwellers from Berlin came. In the next 60 years Berlin prospered to become an industrial and cultural metropolis. The villages became cities and many built their own theatres. With the merger of all surrounding cities and communities to form Greater Berlin in 1920, the city also grew into a large and diverse theatre community. This event marked the beginning of the history of a theatre culture that subsequently rose to a high culture.

In the **second Act** (1921-36), the eventful history of the Weimar Republic unfolds, in which numerous art movements modernized the culture of the theater with a racing pulse. Berlin briefly became the third largest metropolis in the world and created an undertow in its exorbitant nightlife, its cultural scenes, but also in its contrasts of an almost uncontrollable industrial narrowness, with all facets of poverty and wealth in close proximity.

This cultural change of the former imperial city rubbed off on all parts of the city and everyone wanted to absorb the other, modern life. Even in the still bourgeois Steglitz the theatre was supposed to impress with this spirit. A theatre ensemble was created around the old summer castle of the former village with a pompously furnished theatre hall on the left and on the right the stables of the castle became a small theatre. The first director was Paul Henckels. An actor with passion, honoured many times with high awards for his life's work and completely dedicated to the stage and later also to the screen. The *Feuerzangenbowle* with Heinz Rühmann, or *Der Hexer* with Klaus Kinski were just two examples from his total of 148 films, which are lined up alongside radio plays and directing. But the real threads of what this theatre was to achieve were pulled by the founders of Schlosspark GmbH, who wanted to show modern plays together with entertaining art. The artistic trends of the metropolis were to be reflected here. Art was allowed and should be free, as the new society of the Weimar Republic envisaged. This claim became the attraction of many artists, it sowed a breeding ground for a multitude of art movements, all of which were under the influence of a mechanized and at the same time society-changing world, it was able to break down the floorboards of the past and to clothe man in his essence and thinking in a new way.

Erwin Piscator was one of the famous artists who changed the world of the theater. His modern stage concepts turned everything upside down. Stages began to rotate and film images merged with the play of the artists on stage, the entire theatre technology was electrified, light could suddenly project light and dark and create colours, lifts in the middle of the stage allowed floor-like stage sets and the whole scenario of stage art became a fascination of the imagination. The Steglitz stage was to be touched by this as well. Max Reinhardt was popular as an artist, his inner-city theatres were fully frequented, he was one of the leading heads of new art movements. He designed a theatre ranging from comedies to the big productions with choirs and a lot of technique from film and music recordings. His many fairy-tale play ideas and theatrical passions were to enchant the southwest stage of Berlin's Schlosspark. The leading directors and artists of the 1920s lifted theatre culture out of the old womb of courtly theatre play into a modern, never before experienced theatre and shaped a fundamental transformation of the stage. Dance on the volcano electrified the Berlin cultural metropolis as a city of uniqueness. Everyone entered the theatre and Bertolt Brecht, with his cheeky texts that roused the people, took a socio-critical look at the structure of the traditional layers between the bourgeoisie and the working class. Erwin Piscator's „*Totaltheater*“ in collaboration with the Bauhaus master Walter Gropius meant the union between actor and audience, it wanted to build bridges and overcome rifts and became the means and end of future directing work, and even the small Schlosspark Bühne took part in this development. The classical theatre structures of Jürgen Fehling were preserved in all their modernity and kept alive under the direction of later directors. The theatre became exciting and reflected the changes that were loudly and visibly woven into life with the rapid industrialisation.

But the stage curtain also opened for a second theatre, the film theatre, it was a new, previously unknown dimension. The image, the moving stories, the landscapes from every place in the world, the dramatic scenes were staged in an dramatic and exciting way, and projected onto a single stage, so that the world could be brought onto the screen. That took your breath away, that attracted the masses. The silent movie quickly advanced to a sound film, the technology made everything possible. Its attraction was unstoppable and theaters shot up like mushrooms. The Schlosspark Ensemble drew the mathematical calculation from this and transformed its pompous house from a theatre stage into a cinema, initially on a temporary basis. The provisional arrangement has remained until today, the Steglitzer knows his cinema. The Steglitzer Theaterbühne moved to second place and was content with the small Schlosspark Theater. In the centre of the Berlin metropolis a theatre death began with the end of the „*Golden 20's*“, the blossoming of the art forms dried up, a selection of the stages began and a totalitarian spirit pervaded the mind of the stage art. The theatre became the instrument of a new era.

The Schlosspark Theater closed its doors in 1936.

MY SCHLOSSPARK THEATER

A theatre story in 5 acts from Henckels to Hallervorden

by Gabriele Schuster (translated with DEEPL, revised by the editor)

In the **third act** (1945-72) the stage is newly formed. After 12 years of Nazi rule, with the end of the Second World War, 1945. In Berlin, amidst the rubble, a unique initiative of the theatre awakened, and as if there were no other issues to be resolved in the city destroyed by bombs, stages blossomed, provisionally under every possible roof. From May to December 1945 alone, 120 theatre premieres took place in the city. Actors could think and act freely again, the art of theatre was given a central task, it had to give the people a new identity, reinterpret the culture of the country. Boleslav Barlog and Hans Söhnker recognized what was necessary. To restore a functioning theatre. With the means of the post-war period the little destroyed house was rebuilt. In the unheated hall the visitors warmed themselves with blankets and tickets could be traded even with a handful of nails. Hildegard Knief was the first to stand on the stage planks in Steglitz ... *„I would have carried a bucket of water across the stage, or swept it, the main thing was that I was allowed to be part of the ensemble“*, Knief remembers vividly in film documents in the exhibition. She was the first German actress after the war to hold a film prize in her hands, and a call to America led her to the international scale of stagecraft. In the following epoch actors like Bernhard Minetti, Marianne Hoppe, Martin Held, Klaus Kammer and many more enlivened the stages of a still unique cultural scene. However, culture is always intended by politics and so the stage of the Berlin island city also became the plaything of the Cold War in divided Germany.

The exhibition brings a vividness of time with contemporary documents, interviews and above all the conflict between theatre criticism and theatre reality, between intellectual theatre idea and lived stage practice. Film documents show the extremely lively exchange of words between the theatre critic Friedrich Luft and the artistic director Boleslaw Barlog. The Schlosspark Theater became the city's renowned venue and state theater and Barlog remained its director for 27 years. The comedy was in the centre of interest - it was popular with the audience and critically controversial in the press. Barlog didn't let himself be put off by this, he found rising talents and rubbed up against directors like Hans Lietzau, and discovered in him his successor.

The **fourth Act** (1972-2006) reflects a time in which Berlin theatre culture had formatted itself, but still set out on new and not yet clearly defined goals. The theatre practice in Berlin was on the path of searching for itself and at the same time in a persistent field of tension between ideological views and cultural practical needs. These views were reflected in film documentaries and publications of the time. Hans Lietzau, as General Director of Berlin's state theatres, paved a somewhat different path for stage culture and skilfully connected the stages of the Schiller Theatre, the Werkstattbühne and the Schlosspark Theater. The theatre critic Friedrich Luft presented him with a wealth of critical opinions and, in the end, with an extremely appreciative appraisal of his high performance. Hans Lietzau is still undoubtedly one of the „greats“ of the theatre, and the schools of Max Reinhardt, Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens and many others worked through him on his stages.

The theatre city, especially as an island city during the cold war between East and West, offered Berliners in the western sector a whole bouquet of stage programmes and one made sure that this wide range of offers could reach many people. It was Otfried Laur with the theatre club. His program booklet reached the more than 40,000 members directly in the in-house mail, his ideas about the community of this club created numerous opportunities where visitors and actors met, on steamer trips or events, on trips and parties with barbecue and entertainment. The theatre club became the cement of all West-Berlin stages. Also and especially the Steglitzer Bühne benefited from this. Erwin Piscator's vision of the 1920s, that actors and visitors should come together, became reality 50 years later with Laur's club life. But art is also a part of the political field and the former claim of a free art from the Weimar Republic repeatedly revived the dynamics between grant policy and art. The scales of monetary subsidies were filled by political decisions, official views, public press and what visitors wanted from a theatre.

The successor of Hans Litzau and General Director of the Berlin State Theatre, Boy Gobert, expressed this vividly in an interview - to be seen in the exhibition as a historical recording by the rbb (Berlin-Brandenburg Broadcast Company), which is also the sponsor of the exhibition. Gobert's artistic director and the subsequent one by Heribert Sasse show lively and exciting contemporary documents and film recordings by the rbb. The theatre is alive, renowned actors are on stage and the viewer cannot help but immerse himself in the events. Meanwhile, during the time of the divided city, the Steglitzer Bühne also became a springboard for many artists who had to turn their backs on the „East“, their true home of the GDR, and began a new free life in Berlin West. Katarina Thalbach is one of them, as is Hilmar Thate, or Angelika Domröse, to name but a few. There were many of them who started a new beginning for a free artistic life in Berlins Southwest. After the end of Sasse's directorship, the Schlosspark Theater briefly took on the form of a musical theater, and again the audience rewarded the house with great interest and lively response. Broadway came to Steglitz, and Andreas Gergen shaped the artistic profile of the house in the style of a theatre culture that once again opened a window to the world for the former island city of West-Berlin. Berlin could become a metropolis again - that was also the message of the small stage in Berlin's southwest.

The theatre is always part of the history of its country. With the division of Germany there was a cut through the Berlin stages and with the reunification a new cut was made, the balancing act between the cultural senate and cultural workers spread the stage landscape. A splintering began, in which there had to be winners, but also losers. And always where losses occurred, new germs sprouted with time, which revitalized the market of the arts, or only in a different guise. The Steglitz Theatre was a victim of the splintering and cutting, it let the curtain fall for a long time and sank into a deep sleep.

In the **fifth act** (from 2008) the Schlosspark Theater is raised from the ashes like a phoenix and experiences a new blossoming. Dieter Hallervorden drove this blossoming forward with his private money of more than 5 million euros. The theatre lives from and with the changes of the living worlds of the people, their progress, their regulations by politics and their changing social images, Hallervorden recognized this, he gave his theatre a new dimension. The stage could give people something of the breadth of spiritual life. Again a total theatre, as Piscator imagined it, only more. Totally in that the high culture of language was now combined with literature. Stars of the media world bring the book to the stage, music lives in classical nuances and styles on the boards of the house, politics becomes a conversation with the audience, people interested in theatre enrich the stage

and the young generation gets involved in cultural life. Hallervorden, the actor, plays and questions people's images of life, persistently in film and on stage. As artistic director he gives the theatre a new form of language with the audience. He has been building an impressive communication in these fields of the actor's activity for 11 years and brings stars from film and television onto the stage. It is a difficult balancing act for the actor and the theatre director. Both struggle for public effectiveness and for the dear money, a magical power of influence. He gratefully communicates the small grants and contrasts them with a great personal contribution; it is his gift to the audience, which is impressed by the radiance of this stage. The high culture of the spoken theatre thus lives between plays with classical demands and entertainment theatre. The audience thanks him and loves „his“ Schlosspark Theater. It was his belief in a stage that will last forever, the theatre determines the pulse of the people, it must be lived. It is exactly the belief that Max Reinhardt expressed in his „Speech about the actor“, held in February 1928 at Columbia University in New York: „I believe in the immortality of the theatre“, a truth that is still valid today. In his time, the emerging cinema could be a strong competitor to the theatre, but it could not triumph over the everlasting magic of the stage. The theatre remains, but it changes inwardly. This process began in the 1920s with an emerging mechanization of the stage and a new freedom of art. The actor is at the centre of all creative work, which today - almost one hundred years later - is in turn influenced by a world-changing technical process. The actor remains, only on which stage and in front of which scenery, this question Hallervorden can juggle with skill and the stage gets its victory.

The other stage, the film stage, raises and lowers its curtain like the theatre, but behind its curtain the world of unlimited entertainment possibilities opens up. Its pull is great, it is a work of art and a play world, banal and profound, it is able to capture people in an everlasting offer. It has become transportable into all living rooms and it manages to give people presents in an immeasurable variety. The film has become an empire of entertainment. But its power has not managed to triumph over the magic of the stage. Max Reinhardt continued his statement about the immortality of the theatre with the words that the theatre is „the most blessed hiding place for those who secretly put their childhood in their pocket and made off with it to continue playing until the end of their lives“. This is not only the dream of a great artist, but it would be a most precious dream for all people.

For Berlin, the city of many theatres, the putty that holds them together, that brings them into the house, that informs and motivates them, remains an important motor for keeping the pulse of the stage awake. The Berliner Theaterclub achieves this today with Dirk Streich. It was precisely this concern that was the deeper meaning of the founders of the Schlosspark Theater - it was their highest goal with which the versatile history of this house began. The sphere of activity of the Theaterclub lives in the exhibition in film, word and image. The Steglitzer love their theatre and the circle of friends of the theatre creates a bridge to the actor and connects the audience with this stage.

The author is the director of the Steglitz Museum and curator of the exhibition.
www.steglitz-museum.de

ART TO THE PEOPLE

130 years of Freie Volksbühne Berlin - a chronology

by Frank-Rüdiger Berger (translated with DEEPL, revised by the author)

Call for the foundation of a "Freie Volks-Bühne".

The theatre should be a source of high artistic enjoyment, moral exaltation and a powerful stimulus for reflection on the great questions of the times. However, it is most degraded to the point of view of bland salon ghosts drawing-room wit and light fiction, of the colportage novel, the circus, the joke book. The stage is subject to capitalism, and the tastes of the masses in all classes of society have been corrupted mainly by certain economic conditions.

Meanwhile, under the influence of sincere poets, journalists and orators, a part of our people has freed itself from this corruption. Poets such as Tolstoy and Dostoyevsky, Zola, Ibsen and Kielland, as well as several German "realists" have found a sounding board in the working people of Berlin.

For this part of the people, who have been converted to good taste, it is a necessity not only to read plays of their choice but also to see them performed. Public performances of plays in which lives a revolutionary spirit, however, usually fail because of capitalism, for which they do not prove to be box office fillers, or because of police censorship.

These obstacles do not exist for a closed association. Thus the association "Freie Bühne" has succeeded in bringing dramas of the indicated direction to performance. But since the membership of the "Freie Bühne" is denied to the proletariat for economic reasons, the establishment of a "Freie Volks-Bühne" seems to me to be appropriate.

The undersigned has the following ideas about this Freie **Volks-Bühne**: The association consists of a leading group and its members. The leaders choose the plays to be performed and the actors. The members acquire the appropriate theatre place for three performances by paying a quarterly fee. Every month, on Sundays, one performance takes place. The contributions are only intended to cover the theatre rent and the fees for the actors. They are calculated as low as possible; hopefully the cheap seats can be bought for 1 M. 50 Pf. quarterly (i.e. for three performances!).

All those who are **inclined** to become members of such a "Freie Volks-Bühne" are asked to give the undersigned

- 1) their **name** and **address**,
- 2) the **quarterly contribution** they think they can make

on a postcard (which can of course also contain a number of members). This information is not binding, but only serves the purpose of determining how many members the founders of the "Freie Volks-Bühne" can count on and how low they can estimate the contributions. If a sufficient number of addresses is received, then a company is secured which can contribute to the spiritual uplift of the people. The results of this call (which newspapers and associations would like to disseminate widely) and more detailed proposals will be published soon.

Dr. Bruno Wille,
Writer,
Berlin N.O., Landsbergerplatz 5.²

This appeal in the Berliner Volksblatt of March 23, 1890 marked the beginning of the now 130-year history of the Freie Volksbühne Berlin, the "mother of all Volksbühne associations". The 23rd March was and is therefore often used for anniversary celebrations of this association, even though its actual founding of the association took place a few months later in the summer of 1890. However, 23 March is also associated with one of the blackest points in the history of the association: the deletion of the association from the register of associations by the National Socialists in 1939.³

The following chronology reviews important events in the history of the association:

March 23, 1890

The writer and philosopher Dr. Bruno Wille calls for the foundation of a "Freie Volks-Bühne" in the *Berliner Volksblatt*.

Under the motto "Art to the People", the aim is to give the working class access to theatre performances on favourable terms; at the same time, the non-public performances of socially critical plays within an association are not subject to the grip of the strict Prussian censorship.

July 29, 1890

Public meeting for the foundation of the Freie Volksbühne in the hall of the Böhmisches Brauhaus in Berlin-Friedrichshain, attended by about 2000 interested people of "both sexes", as the chronicle notes.⁴ The official foundation of the association took place at the same place on August 8, 1890 with the resolution on the statutes. Bruno Wille is elected chairman.

October 19, 1890

First own theatre performance of the Freie Volksbühne in the Ostend-Theater (later Rose Theater) in the Große Frankfurter Straße, today's Karl-Marx-Allee. On the programme: Henrik Ibsen's play *Stützen der Gesellschaft*.
Fig. 3 Seating plan Ostend Theatre

1 The "Freie Bühne" association was founded in 1898 by the theatre critic and later director of the Deutsches Theater Otto Brahm and the publisher Samuel Fischer, among others.

2 Bruno Wille: Aufruf zur Gründung einer „Freien Volks-Bühne“, in: *Berliner Volksblatt*, 23.3.1890; Highlights in the original.

3 Cf: Ruth Freydank: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen 1917 und 1939, in: Dietger Pforte (Ed.): *Freie Volksbühne Berlin 1890-1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin.* (Argon Verlag) Berlin 1990, pp. 33-86, here: p. 82.

4 Die Neue Freie Volksbühne. Geschichte ihrer Entstehung und Entwicklung. Berlin 1905, p. 7.

1892

Splitting of the association at an extraordinary general assembly on October 4. Personal animosities as well as the question of whether the Freie Volksbühne should primarily have the character of an educational institution or get involved in the class conflicts of the workers' movement had divided the board. Franz Mehring becomes chairman of the Freie Volksbühne.

Bruno Wille and his comrades-in-arms, who emphasize the educational character of the association, founded the "Neue freie Volksbühne" a short time later.

From 1913, both Volksbühne associations worked together in negotiations with the theatres about ticket contingents and conditions and in 1920 they united to form the "Volksbühne E.V."

1908-1914

In 1908 the Neue freie Volksbühne decided to start building its own theatre. But first, in 1910 the association leased the former "Überbrettli"⁵ in Köpenicker Straße 68 and used it as the "Neues Volkstheater".

Oskar Kaufmann is recruited as architect for the new theatre building on Bülowplatz (now Rosa Luxemburg Platz). The construction is financed without public subsidies, e.g. through interest-bearing share certificates and special contributions.

The opening, delayed by the start of the war, took place on December 30, 1914.

1915-1918

Max Reinhardt is the first director of the Volksbühne am Bülowplatz.

1924-1927

Erwin Piscator has left his mark on the Volksbühne with ten productions, many of them being world premieres. With his stage designers Edward Suhr and Traugott Müller, he experiments with projections and film. Piscator increasingly edits, expands and alters the drama texts in order to bring out the relevance of the plays.

The number of members increases to 160,000 in 1926.

1933-1939

Resignation of the managing director and secretary general Dr. Siegfried Nestriepke, the administration and the artistic committee on May 11, 1933. The Volksbühne is placed under the influence of Joseph Goebbels' Ministry of Propaganda and finally closed down by the National Socialist government in 1939. The association is symbolically deleted from the register of associations on March 23, 1939; the association's assets of over two million RM are confiscated.

1943/45

The Theater am Bülowplatz (renamed Horst-Wessel-Platz in 1933) was largely destroyed in the Second World War.

1947

Reestablishment of the Freie Volksbühne West for the three western occupation zones in the Titania Palast in Steglitz (founding assembly on 12 October 1947) and the Volksbühne Ost in the Soviet occupation zone (21 September 1947). The Volksbühne Ost is dissolved in 1953; its work is integrated into that of the Freier Deutscher Gewerkschaftsbund (FDGB).

1947-1949

Development of the Freie Volksbühne as an audience organisation and as a separate ensemble theatre company in Berlin (West).

1949-1963

Lease of the Theater am Kurfürstendamm (demolished 2018-2019) as the home of the Freie Volksbühne Berlin.

1949-1953

Dr. Siegfried Nestriepke takes over the directorship and from 1953 the management of the Theater der Freien Volksbühne in Berlin (West).

November 15, 1952

On the occasion of Gerhart Hauptmann's 90th birthday, Nestriepke initiated the annual playwright's prize of the Freie Volksbühne, named after the author. From the mid-1970s onwards, the prize is awarded every two years, the last time in 1996. The prizewinners include Rolf Hochhuth, Tankred Dorst, Heinar Kipphardt, Peter Handke, Peter Härtling and Friederike Roth.

1953-1961

Oscar Fritz Schuh, Leonard Steckel and Rudolf Noelte successively shape the Volksbühnentheater in the Theater am Kurfürstendamm as artistic directors and managers.

1961

At the time the Wall is built, the Freie Volksbühne has over 100,000 members from both parts of the city. Since 1955 the association's office has been located in its own building at Ruhrstraße 6 in Berlin-Wilmersdorf.

Siegfried Nestriepke brings Erwin Piscator back to Berlin at the Freie Volksbühne.

First (guest) production of Piscator: *The Death of the Salesman* by Arthur Miller at the Theater am Kurfürstendamm. Günther Abendroth takes over as Nestriepke's successor as chairman of the association.

5 One of the first literary cabarets in Germany.

1962-1966

Erwin Piscator is the director of the Theater der Freien Volksbühne. He makes his debut with the first complete performance of Gerhart Hauptmann's *Atriden* tetralogy at the Theater am Kurfürstendamm. During his directorship, Piscator uses his interpretation of the drama (as in the case of the *Atriden-Tetralogy*) or the choice of the plays (*Der Stellvertreter*, *Die Ermittlung*, *Der Aufstand der Offiziere*) to address the period of National Socialism, which is still repressed in large parts of society, and the threat of nuclear armament (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*).

February 20, 1963

World premiere of Rolf Hochhuth's *Der Stellvertreter* directed by Erwin Piscator at the Theater am Kurfürstendamm. The performance triggers a worldwide discussion about the role of the Vatican during the National Socialist tyranny.

May 1, 1963

Opening of the new theatre designed by Fritz Bornemann at the Freie Volksbühne in Schaperstraße in Berlin-Wilmersdorf with *Robespierre* by Romain Roland. This theatre is also being built by the association without public funding.

1967-1973

Erwin Piscator dies in 1966, and after an interim period with Peter Stoltzenberg, Hansjörg Utzerath becomes artistic director of the Theater der Freien Volksbühne in 1967. Besides Utzerath, the list of directors includes Peter Zadek and Claus Peymann.

1973-1986

Kurt Hübner is the artistic director of the Theater der Freien Volksbühne Berlin; apart from Hübner himself, directors like Rainer Werner Fassbinder, Peter Zadek, Rudolf Noelte, Luc Bondy, Andrea Breth, Klaus Michael Grüber and Roberto Ciulli work at the theatre.

1986-1990

Hans Neuenfels is the artistic director of the Theater der Freien Volksbühne Berlin. In addition to himself, Peter Palitzsch and Robert Wilson are also staging productions, among others.

March 23, 1990

"100 years Freie Volksbühne Berlin": Celebrations in the theatre of the Freie Volksbühne as well as an exhibition on the history of the association in the Akademie der Künste in Hanseatenweg. On this day there is also a call for the re-foundation of a Volksbühne in Berlin (East). In December the unification of the two associations is announced.

1990-1992

Hermann Treusch, who commemorated Erwin Piscator in 1989 with the homage *Hoppla - Du lebst!* is the artistic director of the Theater der Freien Volksbühne Berlin. Directors include B. K. Tragelehn and Christoph Nel.

1992-1997

Dr. Ruth Freydanck is chairwoman of the Freie Volksbühne Berlin e.V.

June 30, 1992

After the cancellation of the public subsidies coming from the state of Berlin, the theatre's own theatre operations must be stopped.

1993-1999

Lease of the theatre to various promoters.

1997-2015

Prof. Dr. Dietger Pforte is chairman of the Freie Volksbühne Berlin e.V.

1999

Sale of the theatre in Schaperstraße to a private investor. Use by the federal government as the current Haus der Berliner Festspiele.

The audience organisation Freie Volksbühne Berlin concentrates on providing a high-quality and diverse cultural programme to all those interested in culture.

October 2007

60th anniversary of the re-foundation of the Freie Volksbühne Berlin after the Second World War in 1947, held on October 27, 2007 at the Deutsches Theater Berlin.

autumn 2008

After the establishment of a function room in its office building, the association is expanding its programme of its own events (concerts, song recitals, lectures, readings) and cultural educational offers.

2010

120th anniversary of the founding of the Freie Volksbühne Berlin. The celebrations will take place on November 21, 2010 at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

March 23, 2015

The Freie Volksbühne Berlin is 125 years old and will celebrate this anniversary with an exhibition in its office building and several events as part of the "Montagskultur" series.

October 1, 2015

Frank Bielka is elected new chairman of the Freie Volksbühne Berlin e.V.

March 21, 2016

Exhibition opening in the office building: On the occasion of the 50th anniversary of Erwin Piscator's death, the association commemorates his formative director and artistic director.

March 1, 2017

The association, officially still called "Freie Volksbühne Berlin e.V.," will appear under its new brand name "KULTURVOLK. Das Publikum". The aim is to use this brand name to make the public more aware of the association's current identity as a modern audience organisation.

March 23, 2020

With an anniversary revue at the Volksbühne Berlin, the association wanted to celebrate its 130th anniversary on the anniversary date of Bruno Wille's call for the foundation of a Freie Volksbühne. Due to theatre closures and assembly bans in the wake of the Covid-19 pandemic, the celebrations had to be cancelled and are now planned for October 26, 2020.

September 14, 2020

Planned: Opening of a poster exhibition on the occasion of the 130th anniversary in the office building of Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin, presenting a selection of theatre posters from the theatre of the Freie Volksbühne in Schaperstraße.

Fig.1 Bruno Wille - From: Siegfried Nestriepke: Geschichte der Volksbühne Berlin, 1. Teil.

(Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs GmbH) Berlin 1930

Fig.2 Böhmisches Brauhaus - Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.3 Ostend Theater, seating plan - From the Agenda 1889 of the Rudolph Hertzog department store. Coll. F-R Berger

Fig.4 New Volkstheater in Köpenicker Straße - From: Siegfried Nestriepke: Geschichte der Volksbühne Berlin, 1. Teil.

(Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs GmbH) Berlin 1930

Fig.5 Volksbühne, Theater am Bülowplatz, seating plan - From the Agenda 1920 of the Rudolph Hertzog department store.

Coll. F-R Berger

Fig.6 Volksbühne, Theater am Bülowplatz - Postcard, Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.7 Volksbühne E.V. - Membership card 1923/24, Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.8 Freie Volksbühne Berlin - Receipt of fees for compulsory events 1959/60 with stamp from East-Berlin

Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.9 "Everybody is involved" - Leaflet calling for support for the construction of the new theatre in Schaperstraße through a

promotional loan, Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.10 Model photo - of the new theatre building in the Schaperstraße, Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Fig.11 Theater der Freien Volksbühne Berlin - Cloakroom ticket, Archive Kulturvolk | Freie Volksbühne Berlin

Small "theatre etiquette" for Volksbühnen members

In the spring of 1925, the Volksbühne published a series of rules of conduct for its members in its membership magazine Blätter der Volksbühne Berlin. Apparently, previous requests had not borne fruit - now, small illustrated poems were used to try to prevent disruptions to performances through the ruthless behaviour of members. The painter, graphic artist and illustrator Hermann Abeking (1882-1939) could be won for the illustrations. The introductory poem was written by Siegfried Nestriepke, the General Secretary of the Volksbühne; the other verses marked with "N." were probably written by the administrative director of the theatre, Heinrich Neff (1868-1944).

Fig.12-19: Blätter der Volksbühne Berlin 1924/25, no. 4, March/April 1925, p. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15

Fig.20-27: Blätter der Volksbühne Berlin 1924/25, no. 5, May/June 1925, p. 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15

The author studied theatre studies, art history and modern German literature in Munich, worked in the press office of the Staatsoper Unter den Linden and at Dancers' Career Development in London. As a theatre scholar, his main focus is on the history of ballet.

www.frberger.de

Wilhelm Malte I Prince of Putbus (1783-1854) and his idea of a residence and a seaside resort are at the beginning of this story about the theatre in Putbus on the island of Rügen. Besides the construction of residential and commercial buildings, hotels and pensions the prince also gave great interest to cultural entertainment and diversion. In 1818 a theatre was established in a carriage show of the old riding stable by Count Karl Friedrich von Hahn-Neuhaus, a student friend of Wilhelm Malte I.

J. C. Krampe was the first acting director in Putbus when the first season opened in 1818. First performances were „The Freemasons“, a comedy by August von Kotzebue, and „The Governess“, a one-act play by Theodor Körner. Further performances took place in a theatre in a small house built behind the „Hotel Fürstenhof“.

Astonishingly quickly, as early as 1819, the construction of a permanent theatre building began on the market. The architect is still unknown today. Construction drawings from this time may have been lost due to the castle fire in 1865. An architect's fee is not recorded in the princely ledger. For decades the Putbuser Theatre was assigned to the princely master builder Wilhelm Steinbach. However, he later studied civil engineering and was then in princely service.

On 20 July 1820 the opening of the Putbus Playhouse took place. The „Stralsundische Zeitung“ reported on the opening programme: a prologue with thoughts by Dr. Carl Schöne and the play „Life a dream or horoscope“ by Calderón de la Barca.

As early as 1826, the theatre was rebuilt and building defects were remedied under the direction of Johann Gottfried Steinmeyer (1780-1851), a student friend of Karl Friedrich Schinkel. To improve the acoustics, the auditorium ceiling and the roof were modified. The gable on the market side got its present form with clock and kythara. The triangular gable gave the portico its present appearance.

The Princely Playhouse was described at that time as having 600 seats. In the stalls there were benches up to the main curtain and numerous standing places. If an orchestra was needed, it sat in front of the stage. For this purpose some rows of seats were taken out. In the 1st tier there were dainty chairs. The 2nd tier was reserved exclusively for standing room. It was only played during the summer months. For this purpose the prince leased the theatre to a director, who brought his troupe with his repertoire as well as costumes and decorations.

Prince Wilhelm zu Putbus (1833-1907), a grandson of Prince Wilhelm Malte I, intended to have the theatre converted into a church in 1882. However, the district building officer proved that it would be cheaper to convert the former Kursalon into a church than to convert the theatre. Thus the district administration saved the theatre at that time.

In 1910 the theatre building got a completely electric lighting. In the same year, for the centenary of the foundation of the village Putbus „Putbus Anno 1810“ - a time picture in four acts was played by Prof. Dr. V. Loebe.

During the First World War the theatre remained closed. In 1914 the management of the court actor Adalbert Steffter, who managed the house for 15 years, also ended the longest period of service of a director in the history of the house.

Under the direction of Schauspielhausdirektor Alfred Schlömer from 1920 on the theatre was renovated and the theatre train between Putbus and Bergen was running again. In 1923 a telephone connection with the number 203 was installed. The municipal theatres of Stralsund and Greifswald tried to take over the summer play operation. In 1937 the Reichstheaterkammer assigned the Putbus theatre to the municipal theatre of Greifswald. In 1939 the Putbuser Haus was hardly playable because of humidity and mould. Until 1945 there was no play operation, the premises of the theatre served as a food store.

Already in December 1945 the „Künstlergemeinschaft Heyn-Motal“ was granted a playing permit. Due to financial irregularities, Kurt Brüßow was given the temporary playing permit in 1946. With a cross-section of opera and operetta the theatre started into the new era.

In 1947 a collective leadership under Hans Ohloff was established. With the performance of the operetta „Das Schwarzwaldmädel“ by Leon Jessel the new programme began. Contemporary witnesses reported that theatre guests „paid“ with coal for the ovens in the hall and natural produce.

At the beginning of the 1950s, it was decided in the GDR to put the existing theatres back into operation. In places whose theatres had been destroyed, alternative venues were used, some of which still exist today. The Putbuser Theater was rebuilt from 1952 to 1953 within the scope of the possibilities at that time. The stage was renewed and received an orchestra pit for 30 musicians. Parquet, 1st and 2nd rank got folding chairs. The theatre had 300 seats at that time. Workshops were created little by little. The era of the artistic director Ernst Saueracker began, who built up the ensemble and led the house very successfully.

On 29. 08. 1953 the Putbus theatre could be reopened with Lessing's play „Minna von Barnhelm“.

In 1954 the second branch of her work began with music theatre. Despite a lack of housing, material shortages and poor transport conditions, sophisticated theatre was performed, and visitors came in droves. Companies and schools signed up for rights and organised trips to the theatre. In 1956 the house at Alleestraße 10, the former Fürstenhof, was taken over as a theatre residence. In 1958-1960 further improvements of the technical facilities (installation of a circular horizon and modern lighting systems, installation of central heating, extension of a scenery magazine) had become possible.

In the 1955/56 season the Putbus Theatre was awarded the Conrad-Ekhof-Prize. On the 10th anniversary of Gerhart Hauptmann's death on 6 June 1956, it was remembered that the Putbus Theatre played a special role in the poet's Sturm und Drang period. Hauptmann visited Putbus several times and described a theatre performance on the occasion of the princely birthday. This performance was processed in his book „Im Wirbel der Berufung“, which was published in 1936. During his second visit to Putbus in 1893 his „Book of Passion“ was written about this time.

The television of the GDR regularly broadcast live theatre performances at that time. Several productions were also broadcast from Putbus. Thus the theatre became known beyond its catchment area. A possibility of electronic recording was still not very common. Therefore there are unfortunately no recordings in the archive.

In 1963 the theatres of Greifswald, Stralsund and Putbus were merged to form „united theatres“. Ernst Saueracker, who had opposed this, was replaced. However, this theatre marriage did not last long. Already in 1968 the city of Greifswald got an independent theatre again. The ensemble from Putbus was incorporated into the Stralsund Theatre, Putbus became „Abstecherbühne“ of the Stralsund Theatre and supplemented the programme with guest performances.

The Putbus Theatre celebrated its 150th anniversary in 1971. In 1976 it was again subordinated to the council of the district of Rügen. It worked in this organizational form until the political turnaround. By the way, the interior shone in the meantime, as usual in many theatres, in white and red with gold.

Despite some renovation measures in the 1980s, the building fabric deteriorated. The roof was leaking, the foundations suffered from the increasing road traffic. In 1992, during a performance, a part of the hall ceiling collapsed, the 2nd tier was in danger of collapsing. Short-term funds were made available for the renovation of the roof and the foundations. However, sponge infestation and further damage became apparent at the start of construction. It had to be fundamentally renovated.

The theatre continued to operate in the former house of the NVA (Nationale Volksarmee-d. A.) in Prora and later in the partially renovated Marstall. The district of Rügen and the district council decided to maintain the theatre as a playable theatre despite the high costs.

Until 1998 the foundations were secured, the building was now held together by a ring anchor, the roof truss was secured, the roof was newly covered with slate and an air conditioning system was installed. The house got a new lighting and sound system, the stage was renovated and a new curtain caused a lot of discussion because of the grey colour. New seating (244 seats) and a chandelier were installed in the hall, the painting of the hall was reconstructed and paintings were restored in the hall perimeter and in the upper foyer. In a new annex there was space for artists' dressing rooms, a magazine and offices.

On 2 May 1998 the theatre was ceremonially reopened, now as an institution of the district of Rügen. The relocation of the theatre holidays to the beginning of the year made a continuous operation possible over the summer.

At the beginning of the 1998 season, a ticketing system was introduced which made it possible to set up numerous advance booking offices which could sell tickets via the Internet. Within a short period of time, the proportion of tickets sold on the Internet rose to over 10%. That was remarkable at the time. This system is now used by the entire Theater Vorpommern and enables worldwide ticket sales.

Despite enormous financial difficulties due to cuts in state subsidies, which could not be absorbed by the county, the theatre was able to reach many visitors with over 70% capacity utilization. The entitlement rings were expanded due to the increased interest. The summer schedule was changed several times until a variant was found that met the interests of the holidaymakers and the locals. Contrary to the usual practice of performing each piece only once, or twice in case of attractive offers, popular pieces were repeated weekly during the summer months. For example on Tuesdays a comedy, on Thursdays a classical play and on Fridays an operetta in small cast with piano accompaniment. For many years, the ensemble „Klassik am Meer“ has given guest performances of impressive productions.

In 2003 „PERSPECTIV - Society of Historical Theatres of Europe“ was founded as a registered association in Bad Lauchstädt. Theater Putbus is a founding member and is represented by the Förderverein Theater Putbus e. V. Since then PERSPECTIV has enormously promoted the cooperation of the 120 historical theatres in Europe. Every two years conferences have been held to deal with the problems of the houses and operators. Twelve routes of the historical theatres enable interested parties to visit many houses. A travelling exhibition has also been created in cooperation with theatre museums. Within the Germany route, the Theatre Putbus forms the transition to the Nordic route with the theatres of Scandinavia.

Since there were repeated water ingresses in the basement of the theatre after the renovation, another pump sump was installed to pump off groundwater. The room with the water reservoir for the sprinkler system and the reservoir itself were renovated.

In the year 2000 the island theatre Putbus received about 230.000 DM from state funds. Measured against the total budget of DM 740.000, this was 31.08%. DM 340.000 was raised from admission fees, which made up 45.84% of the total of the 13 theatres in the state. These were good prerequisites for the thinking models of a theatre limited company to be able to operate more flexibly.

In 2003, 50 years after its reopening in 1953, the Putbus Theatre celebrated its anniversary with a performance of Lessing's „Minna von Barnhelm“, a guest performance of the Bremerhaven City Theatre. 2003 was the financially most successful year since 1998. 32,000 visitors saw 181 events, which corresponds to a 73% capacity utilization.

After the search for partners for the Theaterbetriebs-GmbH was unsuccessful in 2004, District Administrator Kerstin Kassner wanted to secure the operation in the future through a special purpose association. The Vorpommersche Landesbühne Anklam also offered a cooperation.

The theatre summer 2004 brought a new record attendance with „Nathan the Wise“, „Caveman“ and the comedy „Fish for four“ in a musical version.

The state government threatened to halve the subsidies for the Putbuser Theater. In order to avoid a takeover by the Anklam Theatre, a theatre merger with Theater Vorpommern GmbH with the venues Greifswald and Stralsund was examined. This gave in to pressure from the state government. Starting in summer 2005, a joint programme could be prepared with Theater Vorpommern. A new subscription with the productions of Theater Vorpommern expanded the offer.

200 YEARS

A brief history of the Putbus Theatre

by Klaus Möbus (Translation by the author)

In 2006 the administrative district of Rügen became a co-partner of Theater Vorpommern GmbH. In the theatre summer 2006 „Galileo Galilei“, „Jedermann“, „Caveman“ and „Die schöne Galathée“ were offered. With well over 100 performances of „Caveman“ it became the most performed play in the long history of the Theater Putbus. The record was previously held by the fairytale opera „Hansel and Gretel“. With the X. Rügen Cabaret Regatta, the events of which were gradually moved from several places on the island exclusively to Putbus, the founder of Kleinkunst Rügen e.V., Christa Gruhn, handed over the helm to the theatre support association. The association thus became responsible, together with the Theater Vorpommern, for two series of events, the Putbus Festival and the cabaret regatta.

On November 12, 2006, the 250,000th visitor came to the Putbus Theater after its reopening in 1998. CC-Film from Berlin shot crucial scenes in 2011 for the multiple award-winning film „Wunderkinder“ at the Putbus Theatre. Gudrun Landgrebe, Konstantin Wecker, Kai Wiesinger, Gedeon Burkhard were also present.

In preparation for its 200th anniversary, the Putbus Theatre received a new coat of paint in 2019, Kythara and the wall frieze „The Muses“ were renovated, the theatre café got a new video window. The theatre anniversary was set for July 19, 2020, because in 1820 there was already a report about an opening of the princely Putbus Playhouse, although the theatre could not have been finished yet. The district of Vorpommern-Rügen is keeping its theatre in good condition and thus honours an important building of classicism and the oldest and most beautiful theatre in the country.

The author is the chairman of the association of supporters of Theater Putbus.
www.theater-putbus.de
<https://www.erht.eu/page/en/routes/german.php>

Captions

Fig.1: Friedrich Rosmäler: The Theatre in Putbus, 1821

© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Fig.2: postcard of copperplate 1826 by Friedrich Rosmäler

Fig.3: postcard 1909, © J. Wieland & Co., Berlin, stamped 1909

Fig.4: The Orchestra 1946, © Archives Theater Putbus

Fig.5: The theatre 1964, postcard, © Bild und Heimat, Reichenbach Vogtland

Fig.6: Auditorium 1970s, © Archives Theater Putbus

Fig.7: The theatre after the reconstruction, © Elisabeth Lassen

Fig.8: Porticus: the wall frieze shines like new again, © Klaus Möbus

Fig.9: auditorium and stage today, © Pocha Woditz GbR

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts veränderten mehrere wichtige Baustellen das Erscheinungsbild der Stadt Brüssel. Der alte Palast von Karl V. in Ruinen ist zerstört. Es entsteht ein neuer Platz im neoklassizistischen Stil, der an den jüngsten Palast des niederländischen Gouverneurs Karl von Lothringen angrenzt und mit einem Park verbunden ist. Diese neuen Spazierwege, Symbole der Regierung, stellen die Strukturen und Denkmäler der Vergangenheit in Frage, darunter das ehemalige Grand Théâtre de Bruxelles, das 1700 eingeweiht und nach italienischem Vorbild in Holz gebaut wurde. Trotz einiger Maurerarbeiten, die das Durchhängen der Kisten in den oberen Stockwerken auffangen sollten, weist das Gebäude unerbittliche Anzeichen von Verfall auf. Die Behörden zogen ein neues Theaterprojekt für Brüssel in Betracht und wandten sich an Charles de Wailly, dessen Weihe gerade die Grenzen mit dem Meisterwerk des neuen Théâtre français in Paris überschritten hatte, das in Zusammenarbeit mit Marie-Joseph Peyre gebaut und 1781 eingeweiht wurde¹.

De Wailly begann damals mit der Arbeit an einem bescheidenen Gesellschaftstheater im Park des Château de Seneffe in Belgien, das eine Reihe von innovativen Merkmalen in Bezug auf Theaterarchitektur und Szenografie zusammenführte. Die Orangerie des Schlosses diente während der Sommersaison regelmäßig als Festsaal. Graf Joseph Depestre, ein Theaterliebhaber, organisierte Aufführungen und gab den Bau dieses kleinen Theaters in Auftrag, das den Park südlich des Schlosses schmücken sollte². Das Gebäude ist in drei Flügel gegliedert. Im mittleren Teil befindet sich eine schräge Bühne im italienischen Stil, die durch ein Parterre erweitert wird, dessen Rückseite, die als Vorhalle dient, von halbkreisförmigen Erkern begrenzt wird, die an die Halbkreisform antiker Theater erinnern. Sie lassen natürliches Licht aus dem Park herein. Der Pegel wird auf etwa vierzig Personen geschätzt.

De Wailly schmückt das Innere seines Theaters mit dorischen Säulen. Die Bezugnahme auf Apollon, den griechischen Theatergott, wird vermutet. Das Interesse an klassischem Theater und insbesondere am griechischen Theater und an der Tragödie in Frankreich ist zu dieser Zeit exponentiell. Dieser kleine, in die Natur eingebettete Raum öffnet sich nach außen und weist den Weg über den traditionellen geschlossenen Rahmen des Theaters im italienischen Stil hinaus. Die zentrale gewölbte Galerie scheint die eines antiken Palastes oder Tempels zu sein. Sie wird auf jeder Seite von zwei Kolonnaden im Relief und in der Perspektive begrenzt, was an die Arbeiten erinnert, die 1652 in Italien von Borromini für die Trompe-l'oeil-Galerie des Palazzo Spada in Rom ausgeführt wurden. Zu beiden Seiten dieser zentralen Gasse vermitteln zwei schmalere Korridore die Illusion, dass sie an große Säle grenzen. Am Ende befindet sich eine Doppeltür, die durch ein Peristyl mit einem kleinen Altar mit dem Motto "Musis et otio" verlängert wird³ und auf eine Gartenallee als Fluchtpunkt blickt. Zwei Steintreppen ermöglichen den Zugang zur Bühne von dieser Terrasse aus, die den Park überblickt. Es ist möglich, sich eine Inszenierung vorzustellen, die über den traditionellen Rahmen des Theaters hinausgeht.

Mit diesem minimalen und unveränderlichen Dekor dekoriert, besitzt die Bühne keine besondere Maschinerie, sondern eine Dreiteilung des Raumes. Dreigliedrige Bühnen wurden im 18. Jahrhundert in Frankreich von mehreren Theoretikern und Theaterarchitekten, darunter Claude-Nicolas Ledoux und sein Theater in Besançon, erprobt. Voltaire hatte sich in der Tat die Lösung einer dreigeteilten Bühne für die Darstellung seiner tragischen Stücke vorgestellt. Die so gestaltete Bühne könnte dann dem Auge drei verschiedene und gleichzeitige Orte bieten⁴. Nicolas Ledoux setzte diese Idee mit Unterstützung des Bühnenarbeiters Guillaume Dard du Bosco in die Tat um, indem er Rahmen auf schrägen und divergierenden Linien platzierte. Er vergrößerte die Breite der Bühne, um die Gleichzeitigkeit von "drei Bühnen zu gewährleisten, die bei Bedarf verlängert, gestrafft oder auseinander geschoben werden können".⁵ "Die technischen und finanziellen Schwierigkeiten bei der Aufrechterhaltung von drei verschiedenen Bühnenbildern auf einer einzigen Bühne waren der Grund für die Verwendung dieses Systems.

Die einzigartige, aber dreiteilige Kulisse des Seneffe-Theaters bietet eine monumentale Aussicht, die durch das Treppenhausproscenium, das die Bühne zum Publikum hin erweitert, noch verstärkt wird. Dieser Höhenunterschied dient als Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, bleibt aber praktikabel. Die im hinteren Teil abgeschnittenen Säulen verbergen Stützen für die Beleuchtung. Das gesamte Ensemble besteht vollständig aus Stuck und Kolben, wie der Besuch des Dachgeschosses zeigt. Die Technik kommt der von Scamozzi für die Straßenreliefs des Teatro Olimpico von Vicenza sehr nahe, und inmitten dieser illusorischen Nüchternheit verleihen die Statuen des Bildhauers Augustin Pajou, dessen Büsten die Außenseite des Gebäudes schmücken, dem Ort ein klassisches Aussehen. In der Achse des Querteils des Gebäudes kann man noch von einer einfachen Anlage für die Bankette oder von einem möglichen Raum für Brettspiele und vielleicht sogar für ein kleines Orchester ausgehen.

Charles de Wailly produzierte anschließend auf Wunsch des österreichischen Gouverneurs Charles de Lorraine ein Theaterprojekt für die Stadt Brüssel sowie ein Renovierungsprojekt für das ehemalige italienische Grand Théâtre. Aufgrund der politischen Ereignisse in den Niederlanden am Ende des 18. Jahrhunderts wurde keine dieser beiden Versionen produziert.

Das Museum hat jeden Tag außer montags von 10 bis 18 Uhr geöffnet.

Geschlossen am 24., 25. und 31/12 und 01/01.

Das Theater ist für die Öffentlichkeit nicht zugänglich. Es ist ein besonderer Antrag erforderlich.

Rue Lucien Plasman 7-9
B-7180 Seneffe
BELGIEN

Telefon : +32 (0)64 55 69 13
Fax: +32 (0)64 55 69 35
E-Mail: info@chateaudeseneffe.be

Der Autor ist Bühnenmeister des Théâtre de la Monnaie, Brüssel (alle Fotos vom Autor)

1 Jetzt das Odeon-Theater in Paris.

2 Xavier Duquenne: „Das Schloss von Seneffe“. Xavier Duquenne, Brüssel, 1978.

3 « Auf Musen und Freizeit. »

4 Renaud Bret-Vitot: "Die spektakulären Inszenierungen von Corneille im 18. Jahrhundert: das Beispiel des Repertoires von Lekain. "P.U.F. 2004/4 N°225

5 Jacques Rittaud-Huttinet: "Die Vision einer Zukunft: Ledoux und seine Theater". Universitätspresse von Lyon. 1982.p72

HISTORICAL THEATRE TECHNOLOGY

A foray into the present

by Silvio Gahs (translated with DEEPL, revised by the editor)

The Zwickauer Gewandhaus is one of the oldest buildings in Germany where theatre is performed. Even though it was not originally planned for this purpose.

Robert Schumann (1810-1856) was born in Zwickau and attended theatre performances as a student in the Gewandhaus. He experienced the opening of the house as a theatre in 1823 and later his own compositions were performed there.

Friederike Caroline Neuber (1697-1760), called the Neuberin, the great principal of the humanistic German National Theater, also experienced performances in the Gewandhaus in her youth.

In the course of the renovation, numerous questions arose concerning the historical equipment of the theatre. Were there chandeliers with candles before the gas lighting moved in? What stage technology was available? Answering these questions will also be a task for future research.

Zwickau was situated on one of the Saxon trade routes and experienced a heyday of the cloth making trade in the 16th century. The Gewandhaus was built between 1522 and 1525 as a representative guild house of the clothiers on the site of a demolished older department store and clothing store.

The five-storey Renaissance gable on the north side of the building emerges from a late Gothic substructure and carries an old landmark of the cloth makers, the temple glasses, in the upper gable fields.

While the ground floor of the house housed the meat and bread banks, the first floor had a large hall as a sales room for the craftsmen to the fairs. The cloth shows, where the four masters of the cloth makers' guild checked the quality of the cloth, also took place here. Good cloth was stamped, bad cloth marked by tearing.

Wandering comedian troupes and puppeteers already performed in Zwickau before the Thirty Years' War. The theatre experienced a real heyday here. The oldest evidence of theatre play in the Gewandhaus with a „Dockenwerk“ is handed down to us from July 1688, and it can be assumed that this puppet show also took place in the hall on the first floor.

This hall was redesigned in 1812 by the removal of partition walls. An elegant concert hall was built in the southern part. In the front part, facing the market, the larger room was created. This was completed in 1823 as „Theater auf dem Gewandhaus“. At that time Zwickau had over 5000 inhabitants and the need for regular theatre performances grew. Therefore the theatre hall was leased to travelling theatre companies. A season lasted several weeks, around the middle of the century already up to 3 months.

In the opening year 1823 of the „Theater auf dem Gewandhaus“ the Zwickauer Wochenblatt published the operas „Der Kalif von Bagdad“ and „Der Freischütz“ of the Herrmannsche Spieltruppe.

Despite extensive schedules for the respective short lease periods, the theatre space was only a provisional solution, as there was no fixed, built-in stage. This stage construction, made of trestles and boards and repeatedly rebuilt and with a stage opening of 2.80 m height, was repeatedly demolished after the end of the season.

Despite the growing open-mindedness of the Zwickau audience for drama and opera, there was no money for new building plans at that time. So it was decided to rebuild the Gewandhaus and in 1855 a theatre was built along the longitudinal axis of the building. On November 13, 1855, the first purpose-built theatre room in the Gewandhaus opened with Boieldieu's opera „Die weiße Dame“.

In the Zwickau city archive there is an „Acta, the reconstruction of the Gewandhaus, namely the halls ... issued by the city council of Zwickau in 1853“ To process and technically classify this will be a task for the future.

For the use of the large hall, far-reaching decisions on the technical equipment were made in the city council. The „Acten, the acquisition of theatre decorations concerning ... to be enacted by the city council of Zwickau 1865“ give us an exciting insight.

The table of contents includes here:

- A Curtains and decorations
- B Linen and rollers
- C Machines
- D Theater furniture
- E Other inventory
- F For the gas technician, gas equipment
- P Directory of stages, inventory items ... for the janitor of the Gewandhaus

So we read in list C for the directory of machines:

1. the prompter box, which is equipped to fold down and disappear, double lined inside with wool cloth, including the necessary bottom cover.
2. the rod scaffolding consisting of two parts, easily movable by means of lifting and guiding rollers.
3. a fully equipped small countersink with step.
4. a fully equipped large sinking system with tunnel boom and rope.
5. a complete moon apparatus with a frame, consisting of a lighting funnel made of sheet iron with frosted glass panes, as well as three corresponding lamps with silver reflectors and the iron necessary for hanging them up.
6. a complete wave apparatus ... including curtain and movement mechanism.
7. a wind machine.

The heart of theatre technology is jumping for joy at this point, as we have now received proof that this so-called HISTORICAL THEATRE TECHNOLOGY with these strange machines actually existed in Zwickau. These effect machines were all handcrafted one-off productions and were already very expensive at that time. We experience here very closely the finest technical theatre history and allow ourselves a small excursion.

Moon apparatus

The Prague-born technician Romuald Bozek, who is also responsible for the reconstruction of the famous astronomical town hall clock in Prague, is considered the inventor of the moon apparatus.

„From the middle of the century onwards, Bozek occupied himself with stage technology and devoted himself to various effects such as the simulation of twilight and sun and moonrise. His inventions were based on combining mechanical tricks with electrical lighting. At Prague's Estates Theatre he directed his „electro-galvanic

and optical apparatuses“ himself, „not engaged, but out of courtesy“, as the German stage almanac noted in 1858. An apparatus for imitating the sunrise was followed by a moon that was much admired at the time, which could be illuminated and darkened at will and had its premiere in a performance in 1853 in „The Merry Wives of Windsor“. For a performance of „Tannhäuser“ in 1854 Bozek constructed a flickering evening star (...). The series of his inventions was continued with a movable swan for Wagner's „Lohengrin“ in 1856 (...). When stages in Austria, Germany and England began to take an interest in his apparatus, Bozek undertook several journeys on which he presented his inventions (...).¹

His extensive estate is now housed in the National Technical Museum in Prague. Bozek died in 1899.

Wave machine

For this purpose, cylinders were covered with painted fabric. The horizontal cylinders were turned by stagehands, so that the audience had the impression that the waves were moving on the sea. A stagehand was able to move a ship between the individual wave crests.

Wind machine

By turning the big drum a wind noise was created. This could be combined with the use of a rain machine or a thunder machine up to a thunderstorm.

The material listed under point „E Other inventory“ would today be assigned to the trades stage technology, lighting and props:

- three lanterns, of which one has sheet metal lanterns and the other two have only sheet metal racks
- eight tables each with 3 table boxes in the four different wardrobes and four insert sheets to enlarge these tables
- four sheet metal coal containers
- four coal shovels
- four water vats
- two sheet metal washbasins
- six tin water jugs
- two tin spittoons
- four fire patches
- two boxes with padlocks, one in the stage area and the other up two stairs, on the gallery after the city hall
- eighteen adjustable music consoles, nine double and nine single
- a reading desk for the prompter
- seven wire nettings above the gas flames, two under the stage, two in the stage room, two staircases up and one on the laced floor
- a mobile writing desk for the fire brigade
- similar, fixed for the theatre master
- thirteen orchestra lamps with iron and plugs

The term „laced floor“ has been used until today. All the scenery parts that could be moved up and down were let up and down from the level far above the stage by means of strings. On historical pictures the arrangement of the lacing coils is still clearly visible.

The inventory for the gas technician suggests that there was sophisticated gas lighting in the Gewandhaus.

The 1879 listing for ramp lighting shows red, white and green cylinder lighting in the stage area. For the foot ramp 58 sheet metal sleeves are available. The term Argandbrenner appears several times.

The oil and candle lighting commonly used in the theatre and its strong soot formation and odour cloudiness was optimised by a special air inlet into the burning area. This invention was made by Aime Argand in 1783, but it is not known whether these lights were used in Zwickau. With Argand burners is meant here therefore a gas lighting. With this Argand burner, the gas consumption of a flame is significantly reduced compared to conventional cutting torches, as the gas flows out of circularly arranged holes and then burns in the glass cylinder. The cylinders can create different lighting moods on stage with coloured glass panes and the gas regulation. However, gas lighting posed an even greater fire hazard than candle lighting. One of the most terrible fire catastrophes in theatre history occurred in the Ringtheater in Vienna in 1818, with over 1000 visitors already in the auditorium. In the panic that broke out, not all the spectators managed to leave the theatre, 384 people died helplessly in the inferno of flames.

A fire in the Iroquois Theater in Chicago in 1903 killed as many as 602 people.

Almost no year went by without at least one small fire in a European theatre.²

After the fire in the Ringtheater, the protective and safety precautions for the audience were also improved in the Gewandhaus. In 1882 the theatre was closed and a fireproof iron curtain was installed. At the same time, further structural changes were made to the stage, cloakrooms and stairways. The auditorium was renovated. The correspondence of the city master builder with a Döbel „cabinetmaker's workshop with steam operation“ suggests new seating. In September 1884 the house could be reopened.

In a later season's magazine (1954/55), it is said that in 1871 a new chandelier overcame the Egyptian darkness in the auditorium. Further research would have to be carried out in the future, especially with regard to the use of lighting gas in the auditorium.

Alfred Richter-Anschütz from Chemnitz has provided us with the following information on the technical equipment between 1899 and 1906:

The stage house had no heating system. „In the auditorium, to the right and left of the stage, in the standing

1 Offenthaler, Eva: *Vom Wasserwerk zum „Mond-Apparat: der Erfinder Romuald Bozek*, Austrian biographical dictionary, Biography of the month - https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio_Archiv/bio_2014_02.htm

2 see also: Buck, Elmar: *Thalia in Flammen - Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Erlensee/Köln, 2000.

HISTORICAL THEATRE TECHNOLOGY

A foray into the present

by Silvio Gahs (translated with DEEPL, revised by the editor)

parquet, were two large pouring furnaces. The lighting of the stage, the auditorium and the vestibules and stairs was gas lighting. The ramp and festoon lighting of the stage was covered with white, red and green glass or Marian glass panes. The lighting technician, who of course only came in the evenings and had some other profession during the day, used this to conjure his lighting art into the decorations, from the deepest twilight to the raspberry-coloured evening lighting to the brilliant white festive shine, to the amazement of the audience. The technical achievements consisted in the well-known „trains“, on which the recurring, identical decorations hung: a forest, a „bourgeois“ room, a „salon“, a hall and - not to forget! - the „Féerie“, an unreal fairytale landscape in the most kitschy colours. There were also one or two sinkings and some small carriages, i.e. platforms on wheels. Certainly many things were primitive and quite naive. But the time at that time and especially the still quite small town didn't make too big demands... Special events were performances of Wagner's „Meistersinger“ and „Die Walküre“... Decorative and technically many things were also slightly funny... During the fire magic, which of course was still equipped with real and very abundant fire, one burned without any worries of an artistic kind, so-called „fountains“. Not only did these things create a very civilized look on the fire-shrouded rock, but they also always banged alternately quite loud and funny into Wagner's music“.³

In 1902 another renovation of the hall took place. At that time the stage opening was 8.45 m in width and 5.50 m in height. The auditorium could hold about 1100 people. That was 500 seats and standing room in the parquet sides and the gallery.

All theatre matters concerning construction and equipment were topics for the council of the city of Zwickau with its municipal building authority. The correspondence with the studio William Eckhardt for theatre painting and stage construction, production of collapsible concert shells, from Chemnitz still lets us participate in this today. In April 1904 the studio offers its services: „After I have been informed by the management of the Zwickauer Stadttheater that various new decorations are planned for the stage of the Stadttheater, especially a forest decoration, I will take the liberty of personally presenting my sketches and models on the basis of a very special recommendation of my Chemnitz Stadttheater management and politely ask for kind consideration of my institute.“⁴

For the year 1906 we find surprisingly a document with a stamp „Resolution of the city council of Zwickau Department for Theatre“.

The disadvantages and dangers of gas lighting were only overcome by electric stage lighting. With the Prussian police regulation of 1889, the use of illuminating gas for lighting purposes in newly built theatres was prohibited for the first time. Even in the case of major rebuilding work, electric stage lighting had to be installed. In the Gewandhaus, the conversion from gas lighting to electric light took place at the turn of the century. More research will be required in the next few years. Pointers to this can be found in the „Stadtverordneten Kollegium Sitzung 9. Februar 1989“ with a council resolution no. 257/1 on the subject of „taking over the electric stage lighting procured by the director of the Stadttheater“.

Unfortunately there is almost nothing handed down about the stage technology from pre-war times. We know that the house survived World War II almost unscathed.

The Speer-Archive and Zwickau

From 1939, the General Building Inspector for the Reich capital Albert Speer commissioned the publication of a book entitled „Das deutsche Theater“ (The German Theatre). This theatre lexicon was to contain a detailed architectural and stage description of all theatre buildings of the then Greater German Reich. A member of the group of experts was the leading stage technician Prof. Friedrich Kranich. Between 1939 and 1943, despite adverse wartime circumstances, around 500 theatres were contacted in the Berlin office with the help of questionnaires. In 1943 Albert Speer, who was Minister of Armaments at the time, decided to postpone the publication of the book until the post-war period. For a long time the so-called Speer Archive was considered lost, but it was transferred to the University Library of the TU Berlin via the Theatre Research Institute, whose director was Friedrich Kranich, and is now part of the Theatre Construction Collection. Only through a research project was it possible to digitally process the plan folders of 319 theatre buildings. One planning folder contained material on the Zwickau Theater. Among other things also the completed questionnaire from 1942. Regarding stage technology, reference is made to an old way of disassembling the pictures and a manually operated sinking. There was a fixed mobile stage canopy, which could be pulled up to the side. The controller stand for the lighting was located on the left. For the so called sky lights we speak of a rack with 8 lamps and 4 skylights. Unfortunately there is neither drawing nor picture material for this.

This means that we now have an extremely interesting catalogue of questions on the history of the building and in particular on the use of the Gewandhaus as a performance venue, covering everything from the theatre mechanics and lighting to the design of the hall.

On 19 July 1945 the theatre was reopened by the cooperative of independent stage workers. With the reconstruction of the auditorium in the 1946/47 season, the construction of a new painting hall in the 1948/49 season and the purchase of costumes and decorations, a material value of 211,000 marks was handed over when the theatre was taken over by the city on 1 January 1950.

During the reconstruction of the box-shaped auditorium in 1947, a curved line was chosen for the two new tiers.

Documents in the Zwickau building file archive show that plans for the conversion of the stage house were already being made in 1949. A revolving stage with several recesses and a large stage trolley were planned. The stage canopy housed a wooden movable dome part and the stage border was to be designed as a classical winding horizon.

Concerning the major reconstruction of Zwickau's Stadttheater concerning the stage house and the stage technology, I quote here from the 1954/55 season's magazine after an article in the weekly post: „But now the stage of the Gewandhaus was no longer sufficient to play a modern, popular theatre on it. In April 1953, a bold construction decision was therefore made to improve the stage conditions in Zwickau's Stadttheater without

³ loose sheets collection in the Zwickau Ratsschulbibliothek

⁴ fair cops: Offer by Atelier William Eckhardt, April 19, 1904

changing the architectural features of the late Gothic building. The southern gable with the stage section was demolished down to the foundations and rebuilt about 10 m longer. This reconstruction not only created space for a 12-metre wide and 19-metre deep stage with turntable and sinking, but also sufficient dressing rooms and sanitary facilities for the stage artists. Hardly anything changed in the 700-seat auditorium... Then all efforts were directed towards the completion of the stage building. The builders worked in two or even three shifts to complete it on time."

On 25 December 1953, the curtain rose on the reopening and consecration of the new stage building. For the opera with Verdi's „Aida“, for the play with Goethe's „Egmont“. The Sächsisches Tageblatt writes about „the lowering of the orchestra room, which has had a very favourable effect... as well as the acoustics from the stage have been improved“.⁵

Half a year later, in July 1954, a flood flooded the whole city centre, in the Gewandhaus the water was 2.50 m high. „the whole set of scenery had become unusable, about 5000 costumes were lying in the water and mud. Stage furniture, the wig fundus, grand pianos, pianos, all the sheet music and much more was destroyed. Lighting stations and motors - even for the newly installed revolving stage - had to be repaired.“⁶

After the flood damage was overcome, a new circular horizon was installed and projection equipment was set up. The projection devices in the portal tower were able to project large-format images onto the circular horizon in rapid succession, so that the stage design here was enriched by a significant feature using modern technology.

In summer 1956 the auditorium was rebuilt. The creaking wooden chairs were replaced by modern folding chairs with upholstered covers. For the first time in decades, the festive hall received a chandelier. We read about tasteful hall lighting with a chandelier-like light centre.

In 1967 the extension of the functional building was completed. While the ballet had already been given its own ballet hall with the extension of the Gewandhaus in 1953, a large rehearsal stage, an orchestra rehearsal room and cloakrooms for artists and technical staff could now be arranged in the lateral extension. In addition, with the side stage, the theatre decoration now also had a storage area near the stage. A low building for carpentry and locksmith's shop was located at the functional building.

Further structural and technical changes followed. These include the construction of a new puppet theatre, the commissioning of a cellar theatre in the Old Mill, major reconstructions in the Gewandhaus in the seventies and nineties, the move of the painting hall into a machine building for energy supply and and and ...

The current renovation of the Gewandhaus will be completed this year. Due to the change of the architect and acoustician a redesign of the auditorium was necessary. Historical design elements, such as window niches in the hall or beam elements in the foyers will be visible in the future. Wherever possible, daylight will flood into the building through windows and doors; unnecessary drywall cladding will be a thing of the past. If the good theatrical spirit is well-balanced, there are good prospects for a new construction of the functional rooms with rehearsal house and workshop complex in the following years.

The author is Technical Director of the Plauen-Zwickau Theatre and an engineer for theatre and event technology. He made his first theatre steps in the lighting departments of the Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt and the Semperoper Dresden. Since his studies he worked at various theatres from Salzburg to Rostock. He is a founding member of the AG „Historical Theatre Technology“ in the DTHG.

In issues #007-#009 of DIE VIERTE WAND he has continuously reported on the status of the renovation work, which is now coming to an end.

Many thanks to Dr. Warkotsch, Zwickau, for the fair copies of the files from the city archive. There is no translation of the image-descriptions.

5 Sächsisches Tageblatt January 18, 1954

6 Wolfram Günther, head of „Freundeskreis Theater“ on the damage of almost half a million marks in the Festschrift for the reopening in the 1975/75 season.

PROJECTIONS - PROJECTORS

An evolutionary story

by Dieter Frank and Friedewalt Degen (translated with DEEPL, revised by the editor)

In the world of theatre, images of objects and natural phenomena have played and continue to play a major role. Clouds, rain, snow, water as well as complete stage sets were and are included in the actions on stage.

When and by what means did this process begin?

The following observations are an attempt to explain some things. This contribution is not intended to and cannot do everything, often there are only a few templates available in collections and books. But it should be a stimulus to take a closer look at these topics.

Like the theatre itself, the first developments and findings on projection and devices go back a long way in history. Reports on Aristotle (384 to 322 B.C.), Archimedes (287 to 212 B.C.), Alhazen (around 965 to around 1040 A.D.), Athanasius Kircher (1602 to 1680), Giovanni (Johannes) de Fontana (c. 1395 to c. 1455) and Leonardo da Vinci (1452 to 1519), to name but a few, bear witness to developments and findings on optics and light and their various uses in society, be it in churches, at markets, at lectures in the scientific field or in the theatre. These persons are only a selection in relation to the subject of these observations. Like many others, they belong to the „universal geniuses“ with their education as well as their activities and research in technology, painting, medicine and many other fields.

The first device of these observations is the „**camera obscura**“.

The principle was already recognized by **Aristotle** in his apocryphal writing „*Problemata physica*“. He described for the first time the creation of an upside-down image when light falls through a small hole into a dark room, creating a „*projection*“ of the respective environment.

He dealt with the sciences known at that time and described in his collection many questions from different fields of knowledge.

Literally it says at one point: „*Why will someone who looks at the sun through the foliage of a plane tree or through the interlaced fingers at the time of a solar eclipse perceive the sun's brilliance in the form of the incomplete moon? This is because the light passing through an angular hole is not angular, but rather the light looks round and comes out of the opening in the opposite direction. Because it is a straight double cone, which the light from the sun forms to the hole and again from the hole to the earth, so even if the shape of the sun is incomplete, the light will again reproduce the figure that shows the sun. Since the solar circle is not complete, the rays will also emerge accordingly. With small holes, the appearance is clearer than with larger ones.*“¹

He questions his discovery without finding a satisfactory explanation.

Archimedes developed mechanical planetariums and gave valuable hints about optics, which were later used by Alhazen in his research. It was long considered to be unproven that „*Archimedes set fire to the Roman fleet off Syracuse by bundled sunlight*“. This description has often been doubted up to the present day. But there is a report by Ioannis Sakkas, an engineer for solar technology and Archimedes researcher. This describes very precisely the experiment with Archimedes mirrors, which were copied in 1974.

The experiment took place on a naval base near Athens and provided proof of the accuracy of Archimedes' report.²

Alhazen Alhazen (around 965 to around 1040 AD), also known as Alhacen or Avenetan, was a mathematician, optician, astronomer and meteorologist in the heyday of Islam.

He was described as the „*first real scientist in the world*“. His work „*Treasure of Optics*“ has been described as one of the most important works in the history of physics. He described experiments on the nature of light, including reflection by mirrors, light refraction and the division of light into spectral colours, and built what was probably the first camera obscura.

He made special scientific contributions in the field of optics and experimental methodology. For his experiments in this field he was nicknamed „*Father of Optics*“. He is considered the inventor of the magnifying glass and thus of microscopy.

Leonardo da Vinci also examined the beam path of the camera obscura and compared it with the beam path in the human eye. For many centuries, the camera obscura was regarded as an imaging device for examination and representation in nature and science.

In the 16th and 17th centuries, significant improvements of the Camera Obscura were made by the invention and development of lenses which allowed an improvement of the image sharpness.

Around 1670 the „**Laterna Magica**“ was created as a device for reproducing images. Athanasius Kircher and Giovanni (Johannes) de Fontana played a major role in these developments. Their devices were used to reproduce images, initially simple pictures and later also entire sequences of pictures with the help of various devices. The light sources of the „*Laterna Magica*“ were initially candles and oil lamps, later petroleum and gas burners. The lantern housings were initially made of wood, probably oak. Later the lanterns were made of sheet metal and in the 19th century also of copper and brass.

In the 19th century, constantly evolving „*lanterns*“ found their way into theatres as well and quickly became part of the increasingly generous equipment of productions in the form of the projection of appearances and backgrounds up to complete stage sets, albeit still with relatively low light output.

1 Aristotle: The „*Problemata Physica*“ represent a conglomerate of post-Aristotelian writings, the main part of which were essentially compiled in the 3rd century B.C. by members of Peripatos following genuine Aristotelian records for use in the school itself. The collection, which is divided into 36 books, is of particular interest because the material dealt with here from the most varied fields - medicine, zoology, botany, music - has been handed down only in this source and provides information on the history of these sciences.

2 from: <https://www.zeit.de/1973/49/heureka>

„**Fog pictures**“, also called dissolving views or dissolving pictures, (the dissolving of views or pictures) were projected images that gradually merged into each other. They were mostly painted in the 19th century, later they were photographs that were colored. The carrier medium was glass. In order to obtain a fog image, two fog imaging devices, for example two *Laternae Magicae*, were placed next to each other in front of a projection screen. At first both „*devices*“ were closed with a simple mechanism. Then a lens was opened with the mechanism and the first image became visible.

The mechanism was used to uncover the lens of the apparatus that was still closed at the moment, while the lens of the second apparatus gradually closed. The image projected onto the wall slowly disappeared, and slowly the new image emerged. The result was the appearance of one image changing into the other.

In the beginning they showed rather jerky movements. Only after the use of projectors (*Laterna Magica*) with double or triple image planes one could realize almost flowing image transitions by covering two lenses, leaving one open and later closing and opening another at the same time. These „*dissolvers*“ were used on „*biunial or triunial lanterns*“ in the form of irises or fans.

The British physicist William Hyde Wollaston applied for a patent for a „**Camera Lucida**“ in 1806. But the principle was already known earlier. Johannes Kepler is also said to have known such a device. The Camera Lucida was used to draw landscapes or portraits, similar to the camera obscura.

When drawing, one looks through a prism and sees the figure on one side and the drawing paper on the other side and draws the figure through, so to speak.

A special type of *Laterna Magica* is a „**Phantascop**“, a lantern mounted on a mobile frame or fixed. Around 1840, E.G. Robertson used it to demonstrate various „*magic images*“, so-called „*phantasmagorias or ghost images*“.

From the existing illustrations it can be seen that either petroleum burners or candles were used as light sources. One can imagine a projection by this lantern with wheels, which first develops from blurred to perfect sharpness and then steadily increases in size.

The depiction of clouds, water, rain, rainbow and fire as well as moving clouds was often required dramatically and was very precisely described or almost literally prescribed by composers and writers in their scores and textbooks.

The desired representations were realized with very different means and devices. This often led to astonishing results, whether in the choice of templates for projection, i.e. films and plates, or in the technical design of the equipment. Different light sources were used for the projectors. First of all candles, oil lamps, limelight burners, gas lamps and, with the advent of electricity, coal arcs and incandescent lamps of all kinds. Nowadays, HMI lamps play a decisive role in high-performance projectors, as do video projections.

The technical solutions were invented and supplied by stage designers, mechanics and opticians. Apart from rainbows and standing clouds or representations of „*witches and valkyries*“, fire, water and rain were realized with similarly designed equipment using film drives or moving discs. The hand-painted films were specially made. To avoid repetition of images, film drives were later invented that worked with 24-meter-long films. Various other projections work in opposite directions, fading or overlapping. Painted or punched discs were used for this.³

On moving tulle, (designed applications) and veils, standing or moving projections were used to project e.g. water and also abstract images.

Fires were not only projected but also supported with further effects. For this purpose „**fire rolls**“ and similar devices were used, which unfortunately are no longer available today.

The „**Wabereffekt**“ was developed at the suggestion of the stage designer G. Schneider-Siemssen and consisted of an attachment for conventional spotlights to produce „*fire light on people or decorations*“ and, as shown in the sketch, consisted of rotatably arranged wings made of sheet metal which moved in the light beam of the spotlight. This effect was used in combination with other fire effects, film drives, fire rollers and flames made of blown in lycodium.

The depiction of a rainbow was a popular element of stage design in many performances of romantic operas and plays. There have been several technicians who have worked on the subject of rainbows. The author had three descriptions and illustrations at his disposal. Hugo Bähr offered a „**rainbow projector**“ with lamp housing in the 1906 catalogue. The prism attachment is clearly visible, which is also visible on the later rainbow attachment by H. Bähr from 1925. Unfortunately, information about the year of manufacture is missing. Another „*rainbow*“ was developed and patented with an invention of the Busch-Werke Rathenow in 1923. A similar projection attachment is known from Jules Duboscq.

All these devices are based on the refraction of light in and with prisms.

The shape of the rainbow was achieved by special matrices and apertures. (see Fig. 31-33)

Several overlapping projections were also used. Developments of Reiche & Vogel used different drives with short or long film, mostly painted films. Also other companies, e.g. Strand Electric (Rank Strand) were involved in the development and production of these devices.

With the „*double disk units*“, the disks were usually moved in opposite directions and thus achieved effects that ran into each other. In the short film drive, endless films (painted or photographic) were used.

The unprocessed film had the dimensions 50 x 13 cm. The long film was usually 120 x 15 cm. There is also a report about a special production of a long film attachment with a film length of 24 m.

The use of a **water wave** projection at the Bayreuth Festival was mentioned below:

„*The effect of the water wave apparatus astoundedthe audience in Bayreuth in 1923. After Kranich, the wave projection took place with the „Bähr Apparatus“, (water screeching).*“⁴

3 Another interesting development towards „*moving pictures*“ can be discovered at <https://de.wikipedia.org/wiki/Praxinoskop>.

4 Quote from: C.F.Baumann „*Festschrift 100 Years Festival Theatre Bayreuth*“ Prestel Publishing House Munich 1980.

PROJECTIONS - PROJECTORS

An evolutionary story

by Dieter Frank and Friedewalt Degen (translated with DEEPL, revised by the editor)

This water wave projector was offered by Hugo Bähr Dresden in his catalogue of 1906 for the price of 92 Reichsmark including effect screen. The wave projector by Bähr worked with three wave plates, either structured glass plates or with designed wire grids as shown in the picture. Both are moved by an eccentric shaft. This principle is also used in the drive from R&V. Depending on the local conditions the lenses were selected.

The representation of „water“ on stage with the help of projections is very diverse and varies according to the desired effect. For example, water waves are needed as sea background or as waterfalls (crash waves). Besides film drives, special attachments were also considered.

In improved execution later devices of Reiche & Vogel were used.

A rain and snow projection attachment by Hugo Bähr worked with painted mica plates and was offered in the 1906 catalogue for 106 RM including lamp housing. The company Reiche & Vogel offered a variety of projection attachments until 1972 and beyond.

With a film drive, depending on the lens, the image sharpness results from the front or rear film plane or even in the intermediate position as a blurred effect, a frequently used representation with cloud films.

A special form of projection was the „**cuvette projection**“. This is known from various sources. Richard Teschner⁵ was a well-known puppeteer and theatre man around 1900 and the inventor of the „*Figurenspiegel*“. He used cuvette projections to design his picture backgrounds. A narrow glass tank with distilled water is inserted into a large-format slide projector in the place of the slide, into which paint is then added with a syringe or pipette. Another type of projection with colour mixing was used in film production similar to the „*cuvette projection*“. Glass plates or glass bowls were used which were placed on an overhead projector. Different oils or water colors with different compositions were mixed or embedded. The resulting images were recorded photographically and faded in as background images.

Another variant was to record the resulting images using video technology and project them accordingly. With this technique one could achieve very amazing effects by rotating and panning the glass plates or glass bowls. In many film productions a „*Cloud Tank*“ technique was used for the effect design.⁶

In an article published in the magazine „*Der Puppenspieler*“ in September 1949, the puppeteer Walter Röhler describes a projection technique that goes back to the puppeteer Richard Teschner. Walter Röhler used this himself.

The whole thing is called „**crystal projection**“.

„*The glass plate with a 2 mm high cellon rim is cleaned with alcohol and forms a flat basin. So much of a saturated solution of ammonia salt, zinc vitriol, copper vitriol or urea in a mixture of equal parts of alcohol and water is put into it, so that the surface is just covered. After a short time, the heat of the light source will cause the solvent to evaporate and fantastic formations will appear on the projection screen, crystal needles shoot from the corners over the screen, grow and spread until at the end of the process the whole background is covered with crystals. This effect is even more mysterious when the light is „coloured“ by holding a coloured foil in front of the screen.*“

The projection surface (in the text projection screen) is unfortunately not described in detail.

In the same article the „*cuvette projection*“ is also described.

The cuvette consists of 2 glass plates, is glued waterproof on 3 sides and is inserted into the image stage like a slide. „*If you fill this cuvette to three-quarters with pure water and then let a saline solution saturated with colored ink flow in from above using a pipette, the horizon will be covered by fantastically undulating cloud formations. If we fill the cuvette with a dark blue potassium permanganate solution and let a hydrogen peroxide solution mixed with a few drops of sulfuric acid flow in from above, first drop by drop, then more strongly, the initially almost dark horizon will finally brighten completely under rising bubbles and whirling movements, so that an image behind the cuvette becomes visible. (Appearance of underwater palaces, fairy kingdom ,etc.)*“

A further and very interesting projection technique was developed at the Semperoper Dresden in 1938 for the world premiere of the Richard Strauss opera „*Daphne*“. At the end of the opera Daphne was transformed into a growing tree, represented by a projection. Since film projection was not possible, an effect attachment was developed for this purpose, which allowed the projected image of the tree to grow slowly by manual operation (see Figs. 36 and 37). This attachment consisted of two diagonally cut screens (metal sheets) which, guided in a rail, could be pulled apart by means of a threaded spindle.

This effect attachment, like so much else, got lost when the Semper Opera House was destroyed in February 1945. The use of many cloud projections is evident from many reports and recordings of productions at the Bayreuth Festival Theatre.

From 1876 to 1906, Hugo Bähr supplied the house with many, often specially made appliances. Bähr mainly manufactured cloud apparatuses with all accessories for Bayreuth. In addition, stage effects such as torches, fireplaces and swords.

He sold partly painted large glass panes or mica panes with different motives. In the catalogue of 1906 are offered: Dragging clouds, in addition with dawn or moon, pulling thunderclouds, rising clouds, fire, smoke, wandering ghosts and witches.

Besides Hugo Bähr, another manufacturer of effect devices is known for Bayreuth. A. Krüss from Hamburg supplied a new projector for the „*Walküre*“ in 1876 (called „*Laterna Magica*“). This device was operated with an arc lamp.

The necessary projection panels for the „*Ride of the Valkyries*“ were designed by Carl Emil Doepler.

There were various statements about the quality of the „*Valkyries*“ shown, the criticism probably referred to the

5 A note about Richard Teschner: There are two theses on R. Teschner. 1 Martina Meiderle, Vienna 2013: R. Teschner: painter, graphic artist and craftsman. 2 Hanna Kohn, Vienna 2012: R. Teschner: Teschner's figure play as a mirror of the spirit of the age... - Both works at the Faculty of Philosophy of the University of Vienna.

6 at <https://www.youtube.com/watch?v=RypKI8MJPRE> you will find a description together with interesting film sequences

low light intensity of the projectors.⁷
But it was probably also due to the quality of the lenses.

Moving cloud projections on horizons

Early cloud projectors were operated by hand (AEG) and clockwork (Weil/Richter). In the AEG device a carbon arc was the light source, in the Richter-Dr. Weil device an incandescent lamp. Painted glass cylinders were the motif carriers in both devices; painted in several colours, they served to project moving cloud images onto horizons. These devices were called „objectiveless projectors“. The device of the Staatstheater Dresden was operated with a 500 Watt general-purpose lamp and an adjustable gear motor.

The cloud projector by Schwabe & Co. was patented on 15 October 1913 at the Imperial Patent Office in Berlin. It worked according to the episcopo principle and was suitable for non-translucent originals. Only the small amount of diffuse light reflected from the original can be used for projection. The remaining light is lost.

The light of the carbon arc lamp was projected through the mirrors onto the plastic clouds, described in the patent as „... made of plaster or other suitable material, white or differently coloured ...“. Unfortunately, there is no information about the use of the device in a theatre.

Another often offered lensless device is the panorama projector of Reiche & Vogel, which was offered in the catalogue of the company until 1965. It was equipped with a lamp 24V 500W and electric drive. The cellon cylinder was painted with landscapes, clouds etc.

In the further development many of these devices were further developed and manufactured by the companies Schwabe & Co, AEG, Siemens-Schuckert, Willi Hagedorn, Reiche & Vogel (R&V), Weil and Fr. Schützenberger, after 1955 also by the company Pani in Vienna.

The most varied constructions are evidence of the great efforts and technical skills of the technicians of the time. The AEG projector of 1925 worked with a 3KW lamp, five individual projection shafts and mirrors adjustable via cable pull. The Schwabe projector was equipped with a „half watt lamp mirrored by 6000 candles“ and was mounted rotatably. With this projector it was possible to project several cloud images on top of each other and let them run into each other. Photographic plates with natural cloud images were already used in this device. The catalogue literally says: „Due to the ability of our cloud apparatus, it is also possible to allow other phenomena in the open landscape to slowly emerge and disappear again“.

One can assume that this „Schwabe projector“ was the basis of a whole series of other devices, especially of the later company Reiche & Vogel.

One of these „Schwabe projectors“ has been reconstructed in the Vogtlandtheater Plauen and is on display in the foyer.

Another projector from the company R&V from the original stock of the Bayreuth Festival Theatre found its way via the collection „BBS- Lichttechnik“ into the stock of the Spotlight Museum of the company Gerriets GmbH, which is located in Volgelsheim, Alsace, France.

This cloud projector was elaborately refurbished by the supervisors and with the support of the company „Theater - Architekturlicht Chemnitz GmbH“ and is exhibited in working order.

The most important cloud projectors from Reiche & Vogel

The **Woki 10** consisted of ten individual projectors and one 1000 W lamp each, (Osram, Philips, Radium) 110 V / 220 V. The device was mounted rotatably, an adjustable electric motor drove the device.

The images were moved horizontally with an inclination of 45° downwards as moving clouds, projected onto the horizon. The projectors were swivel-mounted, mechanically connected to each other and moved by motor, creating dragging clouds. The projectors were swivel-mounted, connected to each other, adjustable in height and motor-driven, rising clouds were created.

The **Wo 10** consisted of ten projection systems. The light source was a 3000 W lamp (Osram, Philips, Radium) 110 V / 220 V. The images were projected onto the horizon via angular mirrors. The mirrors could be moved by 25° with a motor around their horizontal axis, thus creating rising clouds. In addition, the entire frame was rotatable around its axis, which created dragging clouds.

The **Wo 20** had projection systems arranged on two levels. The equipment with all mirror movements is identical with the Wo 10.

In all the projectors mentioned, the switchboards were installed in the signal box room.

The Wo 20 in the Spotlight Museum Volgelsheim is completely functional, but has only one 1000W lamp compared to the original. This measure serves the protection of the housing colour and the protection of the projection plates, these are from the Bayreuth Festival Theatre according to the knowledge of the staff of the Spotlight Museum.

Several of these cloud projectors (exact numbers are not known) are said to have been installed in the Festspielhaus. According to a report on the equipment of the Festspielhaus, it is known that there was also a Siemens projector and several small and large cloud projectors. These are said to have been in existence only occasionally in 1958.⁸

7 out: C.F. Baumann, *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*. Munich, 1980.

8 out: C.F. Baumann, *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*. Munich, 1980.

PROJECTIONS - PROJECTORS

An evolutionary story

by Dieter Frank and Friedewalt Degen (translated with DEEPL, revised by the editor)

Besides German manufacturers there were also other companies dealing with drive projectors. One example is Strand Lighting, two such projectors are presented here.

In the course of the ongoing modernisation and new development of projectors for stage operation, conditions arose for the preservation of the projection plates. Since these were exposed to damage or destruction due to the considerably higher light output (and the associated heat loads), various developments and intermediate steps towards digital reproduction with scanners were made.

supplementary picture credits:

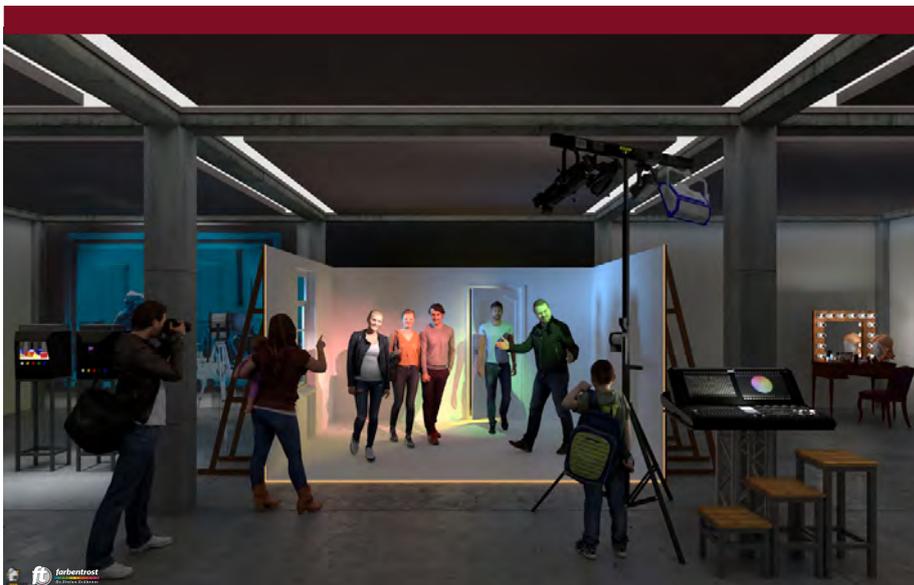
Collection D. Frank: Fig. 4, 20, 30, 32, 47

21- 24, 27-29 = photos: A. Henrich, Headlight Museum Gerriets GmbH, Volgelsheim

The author Dieter Frank is a retired lighting master and works voluntarily in the team of the Spotlight Museum of the company Gerriets GmbH.

The author Friedewalt Degen is a retired graduate engineer (FH Dresden)

Translation pages 64-75



Projections are effectively incorporated into the stage set, but mainly through still images. The drafts or templates are usually painted by special projection painters on an 18x18cm tempered glass plate covered with a layer of crystal-clear gelatine or a photo layer. For 1KW small projectors or projection attachments also in the format 13x13cm.

Transparent aniline colours are used for this purpose, which are immediately absorbed into the photo layer during painting, i.e. retouching of the painted surface is no longer possible. In Dresden, three 5KW projectors of the company Reiche&Vogel were used to project onto the white, bricked circular horizon. Thereby fades and overlays of the pictures were possible without problems. (Fig.1)

A completely different painting technique is to paint an uncoated hard glass plate with opaque covering paint. After the covering paint has dried, the motif can be scratched out with a needle. (Fig.2) Corrections can be made to such plates at any time. In both variants the painting layer is covered with a second hard glass plate for protection.

In 1974, the stage designer Hainer Hill (1913-2001) was praised as a "master of projection". Since 1935, he had been developing new painting techniques in collaboration with Caspar Neher in order to create real stage spaces from drawings by means of light pictures, which are not only a cheap substitute for expensive scenery constructions, but also to create scenic transparency and to give the necessary orientation to the spectator's imagination. An applied mixed technique consisted of providing a scratched panel with a colourful cover plate. Projections were also an essential part of the stage designs by Günther Schneider-Siemssen (1926-2015).

PANI projection paints were particularly suitable for painting on uncoated glass plates. The distribution of the paint can be influenced by applying the paint liberally and moving the plate. Different drying times of the colours used create defined colour transitions.

There are no limits to the creativity of the "manufacturer" in the production of projection plates. For a projection for the ballet production "Lear" at the Semper Opera House, a solution was found after several attempts: Hemp (material for sealing pipelines) was loosely arranged on a tempered glass plate, and a colourfully printed overhead foil was placed on top. The whole thing was finally fixed with the cover plate. (Fig. 6+7)

Two plates were produced. Thus, white walls from the portal towers could be projected diagonally backwards onto two on the right and left of the dance floor.

Ornamental or textured glass is particularly suitable for the projection of structures, stains or similar. They are offered by the industry in a wide variety of patterns.

Cut to the plate size of 18x18 or 13x13cm, no special framing or cover plate is required for these glasses.

However, to prevent these glasses from bursting when used in powerful projectors, effective cooling by suitable, i.e. low-noise fans is necessary.

It has become more and more common and also proven to be a good idea to copy the projection template onto large-format slide material by means of photography. The resulting material is stretched into an 18x18 cm frame for stabilization. One of the advantages of the slides clamped in this way is that the hard glass plates can be omitted, which could burst, even if seldom, due to the heat load of the projector. Then a new plate has to be painted, absolutely identical to the original plate - with composite images (Fig.11) this was almost impossible. In contrast, with photographically produced slides, a copy can be made at any time without any problems.

When using any type of projection, the light for the scene must be well matched to the intensity of the projected image, as uncontrolled stray light has a very negative effect on the brilliance of projections. In practice, projections differ fundamentally between front projection and rear projection.

Front projection always means that the image is projected onto the projection surface, e.g. circular horizon, from the front, i.e. from the viewing direction of the viewer. This is usually possible from the auditorium or from the portal bridge. A disadvantage is that parts of the decoration in front of it or people acting in front of it appear in the form of shadows on the projection surface and erase the image at these points.

A projection on an extremely wide projection surface, such as a circular horizon, requires the use of several projectors, whose individual images in Fig. 9 are combined to form a complete image.

The projectors are adjusted so that the right edge of the left image overlaps with the left edge of the right image. In order to prevent the overlapping image halves from being sharp, there is an aperture slider in the projector between the image slider and the lens, similar to that of a profile spotlight. Fig.10 shows how these image sliders softly mask the vertical edges of the image. If these images are projected on top of each other, the result is a "seamless" image.

The location of the projector is an essential criterion for the use of projections. In most cases, this will be a location on the portal or a projection bridge (Fig.16). This means that the image is projected at an angle other than 90°.

As a result, vertical lines are not parallel and vertical but distorted (Fig.13). In order to circumvent this physical law of distortion, which inevitably occurs with a slanted projection, the projected image must be painted in a distorted way. The degree of distortion results from the angle at which the direction of projection deviates from the right angle. Max Keller shows one possibility to constructively determine the distortion in his book "Light Fantastic".

It is uncomplicated to determine the distortion with the help of a digital camera and an image processing program on the computer. To do this, the image of a grid plate is projected (Fig.14) and the distorted projected image is photographed (Fig.15). The position of the camera should be chosen from the viewing direction of the audience so that the camera is at right angles to the projection surface (Fig.16).

But there can't be an ideal location for the camera, because from every seat in the audience the angle of view on the projection screen is different. So this procedure represents a compromise. Nevertheless, the result has a

1 Keller, Max: *Light Fantastic*, Munich, 1999.

THE DESIGN OF PROJECTIONS

An overview

by Friedewalt Degen and Fabio Antoci (translated with DEEPL, revised by the editor)

sufficiently high accuracy.

To make a projection plate, the photographed raster image is transferred to the computer and printed out as a template for the distortion. By placing the hard glass plate to be painted on this template, vertical lines can be traced exactly according to the grid lines.

For the photographic production of a projection plate, the draft of the image (drawing, painting, such as Fig.12) is photographed and transferred to the computer. By means of an image processing program, both images, the raster image and the draft image, can be superimposed in two planes (Fig.17). The image lying under the grid can now be distorted so that the vertical lines run parallel to the grid lines (Fig.18)

The resulting image can be printed without the raster and copied onto large-format slide material (a special heat-resistant film for large-screen projection).

The resulting slide is mounted upside down and upside down in an 18x18cm slide frame and produces the finished projection image (Fig. 19).

A special form of front projection is **floor projection**, i.e. the image, usually simple structures, is projected onto the stage floor. Gobos or ornamental glass are used as "projection plate" for this purpose, while profile spotlights or moving lights are used as projectors.

Rear projection means that the image is projected onto the projection surface from behind, as seen by the viewer. But this also means that the projection surface must be made of transparent material, e.g. Opera or studio foil. These foils have the advantage that the light source of the projector does not mark itself as a bright spot. But this is very annoying with textile material. The advantage of the rear projection compared to a front projection is that disturbing shadows caused by decorations are avoided and the brilliance of the image is largely maintained even on a relatively bright stage.

The space required behind the projection surface for rear projections can become a problem. The size of the image to be projected determines the distance between the projector and the screen and the focal length of the projection lens. The shorter the focal length, the larger the projected image at the same distance. The distance can be calculated as follows (also applies to front projection).

$$E = \frac{f(B+d)}{d} \quad \text{where } E = \text{distance (spacing), } B = \text{image size, } d = \text{slide size, } f = \text{focal length}$$

A method that is helpful in practice for determining the distance, i.e. the space required, and the use of available interchangeable lenses, is the use of a template.

With an 18x18cm projection plate, a usable slide area of 14x14cm is available. Depending on lenses with different focal lengths, the different aperture angles result according to Fig.20. These angles correspond to the projection with maximum utilization of the slide surface. If the resulting angles are copied onto an A4 overhead transparency, the finished stencil is created. If this transparent template is placed on the floor plan of a stage, e.g. an alley stage with an opera slide as the rear end of the playing surface, the corresponding lens $f = 13.5$ cm and the position of the projector on the backstage can be determined immediately, as in Fig.21.

The scale of the floor plan is of no importance. For space reasons, shortening the distance from the projector to the projection surface by using a mirror is only a practical solution in theory.

Fig. 22 shows that a mirror of 75x75cm is required for an arrangement like pos.2. The shortening of the distance between the rear wall of the stage and the projection surface is only small.

Pos.1: Location of the projector for direct rear projection, distance between projection foil and rear stage wall > 5m

Pos.2: Location mirror and projector with one mirror 75x75cm, distance projection foil to back wall of stage c. 3,7m

Pos.3: Location mirror and projector with one mirror 200x200cm, distance projection foil to the back wall of the stage c. 3,21m

In this arrangement the distance is shortened from 5m (Pos.1) to about 3m (Pos.3), but requires a mirror of about 200x200cm. Using an optically pure mirror of this size in daily changing stage operation does not justify the effort involved compared to the benefit achieved.

Further disadvantages are: 1. the illumination intensity, i.e. the brightness of the projection image, which decreases sharply towards the top, and 2. the distortion of the image (Fig.23). A calculation results in an image brightness ratio of 1:19.

Projection - stylistic device or substitute scenery that is the question here

Used correctly, they complement or comment on the staged events as an independent, systematically used design tool as part of a stage set. The stage design has its own dramaturgy, which should conform to the dramaturgy of the production. Projections can play an important, but not the main role. Otherwise, a well-meant production could quickly be degraded to a badly made slide show.

In the course of the progressive modernisation and new development of projectors for stage operation, conditions arose for the preservation of the projection plates. Since these were exposed to damage or destruction due to the considerably higher light output (and the associated heat loads), various developments and intermediate steps towards digital reproduction were made.

Projections of the Semperoper Dresden after 2000

In the everyday life of the Semper Opera House in the nineties of the last century, the PANI projectors, in their various power and equipment versions, occupied the fixed lighting positions. The portal bridge for floor projection and the projection booth in the auditorium for front projection were the main places of use for these devices. For side and rear projections they were set up and equipped as mobile equipment and on stage as required. When there were no video projectors and no moving lights, these devices were the representatives of the "upper class" in terms of design possibilities and technical development of lighting equipment.

From the 2000s onwards, video projection established itself in the Semper Opera House and opened up new

creative horizons, the possibilities of which extended far beyond those previously known through stage projection. This was the beginning of the extinction of stage projection using PANI projectors, slides and film drives. A separate, exciting world of its own within theatre technology and stage lighting slowly died out. The last production of the Semperoper with an active use of stage projectors was the ballet "La Bayadere" in autumn 2008. Different sky images were projected alternately by two 4KW PANI daylight projectors. The templates were produced with printed transparent foils.

One year later (2009) at the ballet "Swan Lake" the PANI BP2 with film drive from the portal bridge was used for the last time. They supplemented a water effect on the floor, which was created by means of a video projector. In the following years there were a few (failed) attempts to use the PANI projectors. The increased flexibility and light intensity of the video projectors left the old stage projection technology no chance. Also the increasing use of moving lights with static and rotating gobos, color mixing effects and multiple prisms opened up new possibilities to realize moving image effects.

Thus the stage projectors fell into oblivion and were gradually discarded. New video projectors or moving lights were installed at the fixed positions where they had been standing for a long time. Thus the necessity arose to replace the old projection effects with new ones. Some, such as water simulations, could be easily replaced by moving lights. For others, especially those with image content, it was necessary to resort to digital projection technology.

Example Götterdämmerung

This was to replace an effect that was originally created with a 2.5KW halogen PANI projector and film drive. In the prelude, rising fog was projected onto a black tulle. The template for this was an endless film tape with black and white printed fog clouds, which ran continuously in the projector's drive. By moving the film roll in the drive in opposite directions, two image levels were created, one ascending and one descending. By adjusting the sharpness to the ascending image plane, the descending one almost disappeared.

Finally, by adjusting the drive speed, the impression of a slowly moving nebula with depth effect could be created. To be able to realize this effect with a video projector, this optical-mechanical trick had to be reproduced digitally. For this purpose the 50cm long film roll was scanned in sections with a flatbed scanner. From the resulting individual images, a coherent template file was created with the help of image processing software. This could then be animated and merged into an endless video. The animation speed was determined by a direct comparison with a sample construction of the original PANI projector including film drive. For this purpose the effect settings were reproduced according to the piece documentation and measured with a stopwatch. The depth effect was achieved by creating a second layer in the software, which had the reverse (descending) direction of the animation, and by subsequently adjusting the transparency of both layers, as well as a blur effect. During the technical setup of the resume, the remaining parameters could finally be adjusted.

Insertion and removal times could be taken from the values stored in the light control panel. The projection size, indicated in the piece documentation, was the basis for the selection of the object. The brightness and colouring could only be adjusted to the lighting conditions in the course of a resumption test.

We draw the following conclusions from the experience:

Nowadays it makes sense for the repertoire business to convert the analogue templates into digital ones for time and personnel reasons. This process is often associated with a manageable amount of effort and makes the setup on stage much easier.

The lack of equipment and spare parts for the stage projectors on the market and the loss of some know-how also speak for this transformation.

Not all applications can be digitally converted in a meaningful way in repertoire operation, but this would result in higher operating costs and sometimes a certain charm, which some old works have to offer, would be lost. An important task of the lighting department is therefore to keep stocks of stage projectors permanently in a well-kept condition and always ready for use. However, a rediscovery of this technology is not in sight for the time being.

The author Friedewalt Degen is a retired graduate engineer (FH Dresden)

The author Fabio Antoci is head of light, audio and video at the Semperoper Dresden.

“Noch eine Neugierde [...] wie man
jetzt Sprachen kennen muss,
um dramatische Kritik zu üben.”
La Gazette [Brüssel], 3. Mai 1911

Aufziehen den Vorhang!

Es besteht kein Zweifel, dass die Entwicklung der Presse an der Wende zum 20. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte. Nicht nur die Auflagen stiegen weiter an, sondern diverse Zeitungen und Zeitschriften überfluteten auch Restaurants, Bars und Privatwohnungen und versorgten diejenigen, die sich ständig nach Informationen sehnten. Theaterkritiker, Artikel über Veranstaltungen und das tägliche Leben des Theaters standen in den Zeitungen im Vordergrund. Es war wichtig, über das aktuelle Geschehen auf der Bühne informiert zu sein, darüber zu sprechen, worüber man in guter Gesellschaft oder über die neueste Produktion sprechen konnte. Wie die Presse erreichten auch das Theater und die darstellenden Künste etwa zur gleichen Zeit einen Höhepunkt. In den europäischen Hauptstädten und anderen von der europäischen Kultur geprägten Städten auf der ganzen Welt hatte es noch nie so viel Theater pro Quadratmeter gegeben.

Wie der oben zitierte anonyme Journalist der *La Gazette* feststellte, scheinen fast ein Jahrhundert vor dem Erscheinen der Übertitelung die dramatischen Shows in Fremdsprachen in Brüssel um 1910 an Dynamik gewonnen zu haben. Tatsächlich konnte man von 1850 bis 1914 nur wenige Produktionen auf Englisch, Spanisch, Italienisch, Deutsch und, was noch überraschender ist, auch auf Japanisch sehen. Von all diesen Sprachen (neben Französisch und Niederländisch) war die häufigste Sprache, in der Theaterstücke - Komödien und Dramen - und Operetten aufgeführt wurden, Deutsch, weit vor Englisch oder anderen europäischen Sprachen.

Seit der Gründung des belgischen Staates im Jahr 1830 hatte Brüssel mit seinem neuen Status als Hauptstadt an Größe und Bevölkerung zugenommen. Eine neue nationale Verwaltung erforderte Personal, Botschaften wurden eröffnet und nicht zuletzt ließ sich eine neue Königsfamilie nieder. Neben den traditionellen Adelsfamilien erntete das Bürgertum nicht nur wirtschaftlichen Erfolg, sondern teilte sich auch die politischen und sozialen Kräfte. Sie forderten das kulturelle und künstlerische Leben, auf das sie sich berechtigt fühlten. Unterhaltung war sehr gefragt. Große Boulevards mit luxuriösen Hotels, Bars und mit Statuen geschmückten Parks wurden gebaut. Und in der Nähe entstanden neue Theater. Prestigeträchtige Tempel des Nachtlebens, die in Schwung gekommen waren.

Offensichtlich war Brüssel weder Paris, London, Berlin noch Wien, die vier wichtigsten Kulturhauptstädte Europas, die die Brüsseler Elite neidisch beäugte. Da die Mehrheit der Elite Französisch als Hauptsprache benutzte, selbst unter dem flämischen Bürgertum und dem flämischen Adel, strebten alle nach dem weltberühmten französischen Modell des 17. und 18. Jahrhunderts. Alle Bühnen wurden stark von der *Ville Lumière* (Stadt des Lichts) - Paris - beeinflusst. Dank der relativen Nähe zu Brüssel konnten es sich das Bürgertum und die reichen Landbesitzer durch die neuen Eisenbahn leisten, von Zeit zu Zeit Produktionen in der französischen Hauptstadt zu genießen. Französische Theatergruppen wurden dementsprechend auf der Brüsseler Bühne willkommen geheißen, und was sich in Paris abspielte, inspirierte die Theaterregisseure. Mit einigen Ausnahmen. Wenige, aber Bemerkenswerte.

Aber machen Sie keinen Fehler. Französische Stücke und Produktionen dominierten mit einer Rate von 95 bis 99% vor allen anderen. Im Allgemeinen wurden kaum mehr als 1 Prozent der Stücke, vielleicht sogar noch weniger, in einer anderen Sprache als Französisch oder Niederländisch aufgeführt. So wurden beispielsweise mehr als 870 oder 95% der Produktionen, die im *Théâtre du Parc*, einem der ältesten und berühmtesten Brüsseler Theater², während der 15 Theatersaisons von 1899 bis 1914 in französischer Sprache aufgeführt, mit einem ähnlichen Prozentsatz französischer Autoren. Auch wenn das *Théâtre du Parc* bei weitem eine der bemerkenswertesten Ausnahmen war und regelmäßig Produktionen in Fremdsprachen aufführte.³

Eine Szene, die von französischen Stücken und Autoren dominiert wird, die sich für ein weitgehend unterschiedliches Publikum eignen, das gerne unterhalten wird. Varietés, Revuen, Operetten und Komödien erfreuten sich großer Beliebtheit, und Theaterregisseure, eigentlich Kulturunternehmer, mussten sich dem Wettbewerb stellen, nicht nur um ihr Publikum zu halten, sondern auch um neue Zuschauer zu gewinnen. Große Besetzungen von Schauspielern und Tänzern, Orchester, Beleuchtung oder pyrotechnische Spiele, sogar exotischer Tiere wurden im Namen der Unterhaltung auf die Bühne gebracht. Das Publikum war vielfältig, und es musste auf seine unterschiedlichen Geschmäcker eingegangen werden, da es Unterhaltung und kulturelle Erfahrungen suchte.

Methode und Überlegungen

Anhand der Analyse deutschsprachiger Aufführungen, die sich von 1888 bis zum Ersten Weltkrieg erstreckten, sollen in diesem Artikel die Hauptmerkmale der ersten deutschen Theatertruppen in Brüssel untersucht werden. Die Recherche basiert auf historischen belgischen⁴ Presseartikeln und Presseauschnitten aus dem *Théâtre du Parc*.⁵

1 Anmerkung des Herausgebers: Um die Lektüre dieses Artikels zu erleichtern, hat der Herausgeber Auszüge aus Texten oder Presseartikeln direkt aus dem Französischen ins Englische übersetzt. Wenn der Text auf Französisch, Niederländisch oder Deutsch bleibt, werden die Wörter kursiv geschrieben.

2 VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), *Le Théâtre royal du Parc: histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois* (de 1782 à nos jours), Brüssel, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008.

3 DERIDDER (André), "Programmer des spectacles en langue étrangère au Théâtre royal du Parc (Bruxelles) de 1900 et 1914" in *Rendre accessible le théâtre étranger (XIXe-XXIe siècles)*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2017, S. 193-206.

4 Erreichbar online über Belgicapress von der Königlichen Bibliothek Belgiens (KBR). Siehe www.belgicapress.be

5 Verwahrt in den Archiven und Literaturmuseen (AML) : Fonds ML 04439/0001 à 0086.

In seiner 1928 veröffentlichten *Histoire des théâtres de Bruxelles* wundert sich Lionel Renieu (1878-1940), ein eingefleischter Sammler und bekannter belgischer Theaterliebhaber, über die regelmäßige Präsenz deutscher Theatertruppen in Brüssel.⁶ „Es ist symptomatisch festzustellen, dass sich die Besuche deutscher Theatergruppen in Brüssel in den wenigen Jahren vor dem Krieg vervielfacht haben, und man könnte sich sogar fragen, inwieweit sie von den Behörden jenseits des Rheins ermutigt wurden“⁷. Natürlich ist es angebracht, diese Behauptung in den weitgehend antideutschen Kontext nach dem Ersten Weltkrieg zu stellen. Es ist klar, dass Frankreich und Deutschland seit der Gründung des Landes verschiedene Propagandamittel entwickelt haben, die sich an die Elite und die belgische Bevölkerung richteten.⁸ Was die Präsenz deutscher Theatergruppen anbelangt, so wird die Behauptung Renieus durch eine Studie der belgischen Presse weder bestätigt noch widerlegt. Sollte dies in einigen Fällen zutreffen, könnte eine weitere Befragung zusätzlicher Quellen in Deutschland oder Österreich diese Hypothese bestätigen oder widerlegen. Einleitend gab der Standpunkt der belgischen Presse bereits genügend Informationen, um die Präsenz deutschsprachiger Theatergruppen in Brüssel in Frage zu stellen.

Diese Präsenz in Frage zu stellen bedeutet also, zunächst die Motive zu untersuchen, die dies auf beiden Seiten rechtfertigen, sowohl für die Theatergruppe als auch für den belgischen Theaterdirektor. Beide sind Risiken eingegangen. Dass eine ausländische Theatergruppe in einem belgischen Theater auftrat, erforderte die Bereitschaft beider Seiten und zeugte damit von dem Glauben an die Relevanz der Aufführung einer Produktion, deren Sprache möglicherweise ein Hindernis darstellen könnte. Weder die tatsächliche oder angenommene Qualität noch der Ruf dieser Gruppen können sie vor einem Scheitern bewahren. In einem hart umkämpften Umfeld der darstellenden Künste, wie es um die Wende zum 20. Jahrhundert herrschte, war dieser Punkt relevanter denn je. Wie wir sehen werden, haben Theaterregisseure aus der Erfahrung gelernt und geeignete Strategien entwickelt, um den Erfolg zu sichern.

Quantitative Aspekte

Die folgende Tabelle (Anm. der Redaktion: auf eine explizite Übersetzung wurde verzichtet) zeigt alle bisher identifizierten Produktionen in deutscher Sprache von 1888 bis 1914. Die Titel der in dieser Tabelle enthaltenen Stücke sind diejenigen, die hauptsächlich in der Presse oder in Werbematerialien verwendet werden. Nicht ohne gewisse Verwirrung wurden die Titel häufig in französischer Sprache veröffentlicht, zumindest bis 1905, das ein entscheidendes Jahr darstellt. Der vorliegende Artikel wird sich auf den Zeitraum von 1888 bis 1901 beschränken. Er wird sich mit den 29 Aufführungen der Meininger im Juni 1888 befassen, bis nach zwölfjähriger Abwesenheit die ersten deutschsprachigen Aufführungen von Agnes Sorma (1862-1927) im *Théâtre du Parc* auf die Bühne zurückkehren.

Alle auf die Bühne!

Zuerst kamen die Meininger, die im Juni 1888 in Brüssel auftraten, angeführt von ihrem berühmten Intendantzrath Ludwig Chronegk (1837-1890). Was für ein glanzvoller Beginn muss das gewesen sein! Interessanterweise begann ihre Belgien-Tournee nicht in Brüssel, sondern in Antwerpen, wo sie im April 1888, kurz vor Ende der Theatersaison des Antwerpener *Théâtre Royal*, wo 29 Vorstellungen stattfanden, sehr erfolgreich auftraten. Dabei handelte es sich hauptsächlich um Stücke von Shakespeare, Schiller und Lessing. Ihr Erfolg wurde in allen belgischen Zeitungen so sehr gefeiert, dass von Brüssel aus ein Sonderzug am Abend organisiert wurde, damit diejenigen, die die Aufführungen sehen wollten,⁹ später nach Hause zurückkehren konnten. Antwerpen hatte eine wichtige deutsche Gemeinde, und das Antwerpener Bürgertum drückte sich oft fließend in Französisch aus und sprach auch Flämisch, eine germanische Sprache.

Es scheint, dass laut der gut informierten Zeitung *L'Indépendance belge* die Gespräche für einen Aufenthalt in Brüssel bereits im September 1887 im Gange waren. Die ursprüngliche Bühne soll interessanterweise wieder das *Théâtre flamand* gewesen sein. Während eines Besuchs überlegte Chronegk jedoch, „dass die Unzulänglichkeit der Installationen [...] und die relative Kleinheit mit der Anpassung der deutschen Szenerie unvereinbar wäre“¹⁰. Andere Brüsseler Bühnen kamen dann in Betracht. Zu dieser Zeit war das *Théâtre Royal de la Monnaie* wahrscheinlich das berühmteste, wenn nicht sogar das geeignetste.

Wenn Antwerpen in den Genuss der prestigeträchtigen Meininger käme, dann könnte Brüssel natürlich nicht übertroffen werden. Seine Anwesenheit in der belgischen Hauptstadt könnte Charles Buls (1837-1914) zugeschrieben werden, einem der berühmtesten Bürgermeister, der nicht nur zweimal nach Antwerpen fuhr, um *Julius Cäsar* von Shakespeare zu sehen¹¹, sondern der auch von Chronegk nur drei Tage vor der Premiere in *La Monnaie* besucht wurde¹². Mit einer sehr unterstützenden Presse war alles auf einen Erfolg ausgerichtet. Leider ist sie nicht zustande gekommen. Das Urteil war unanfechtbar: „Wenn diese Linien erscheinen, werden die Meiningers Brüssel verlassen haben, zweifellos haben sie von dieser Hauptstadt einen beklagenswerten Eindruck gemacht und ihren Namen mit einem großen schwarzen Kreuz in ihrem Reisetagebuch markiert“¹³. Der belgische Schriftsteller, der diese Zeilen in *L'Indépendance belge* schrieb, Georges Eekhoud (1854-1927), bemerkte, dass die Meinger in einer „Atmosphäre der Pedanterie, des Fransquillonismus, der Germanophobie“

6 Renieu (Lionel), *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928, Tome I, S. 142.

7 Ebd.

8 Bitsch (Marie-Thérèse), *La Belgique entre la France et l'Allemagne 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, S. 263-317.

9 *Journal de Bruxelles*, 10. April 1888.

10 *L'indépendance belge*, 19. Januar 1888.

11 *Journal de Bruxelles*, 6. April 1888.

12 *L'indépendance belge*, 30. Mai 1888.

13 Artikel verfügbar in *L'invention de la mise en scène: dix textes sur la représentation théâtrale. 1750-1930*, Brüssel, 1989, S. 131.

empfangen wurden.¹⁴

Verschiedene Gründe könnten leicht in Betracht gezogen werden. Offensichtlich spielt die Dominanz des französischen Theaters eine Rolle. Aber auch andere Faktoren haben die künftige Programmgestaltung der Brüsseler Theater bestimmt.

Zunächst einmal mag die Auswahl der Stücke trotz der zweifellos hohen literarischen und darstellerischen Qualitäten nicht klug gewesen sein. Shakespeare war noch nicht so beliebt, und Schiller war, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dem breiten Publikum nicht bekannt. Unmittelbar nach Shakespeares Tragödie *Julius Cäsar*, die für ein an leichtere Unterhaltung gewöhntes Brüsseler Publikum nicht das attraktivste Stück des Bardens von Avon war, wurden an vierzehn Tagen fünf Schillerstücke aufgeführt. Die Vorlieben und der Geschmack des Publikums bezogen sich nicht auf Tragödien, auch nicht auf Französisch, und noch viel weniger auf Deutsch, am wenigsten im Sommer.

Der Termin im Juni, nach dem Ende der Opernsaison in *La Monnaie*, war nicht die beste Zeit. Wenn die Sommertage zu warm waren, trank die Brüsseler Bourgeoisie lieber ein Bier auf einer Terrasse entlang der prestigeträchtigen Boulevards, als sich eine Tragödie auf Deutsch anzusehen. An einem Wahltag, Dienstag, dem 12. Juni 1888, aufzutreten, könnte sich auch als unklug erwiesen haben, wenn man versuchte, ein Publikum zu gewinnen, selbst für Schillers Meisterwerke.

Darüber hinaus wurden Aufführungen derselben Produktion nacheinander geplant. Shakespeares Tragödie, die an erster Stelle stand, wurde drei Tage hintereinander aufgeführt. Als in der Presse schwärmerische Kritiken erschienen waren, war die Aufführung bereits aus dem Programm genommen worden. Mit einer einzigen Ausnahme war dies bei allen Vorstellungen der Fall. Der Vergleich mit den Aufführungen der Shakespeare-Stücke, die im Juni 1910 vom Deutschen Theater gespielt wurden, liegt auf der Hand. Seine Präsenz unter der Leitung von Max Reinhardt ist der beste Vergleich mit der der Meininger im Jahre 1888, nicht nur in Bezug auf die große Zahl der Aufführungen, sondern auch in Bezug auf das Niveau der Inszenierungen. Shakespeare und Schiller waren wieder da, und die Reihenfolge war leicht umgekehrt. Vernünftigerweise wurden drei Stücke von Shakespeare, die dem Brüsseler Publikum viel besser bekannt waren, abwechselnd aufgeführt, so dass gute Rezensionen wirksam werden konnten.

1888 konkurrierte auch die Zahl der Aufführungen in Brüssel direkt mit denen in Antwerpen. Sie war höchstwahrscheinlich viel zu hoch. Trotz bemerkenswerter Ausnahmen betrug die durchschnittliche Zahl der Aufführungen auf den Brüsseler Bühnen nicht mehr als zehn bis fünfzehn. Als das Deutsche Theater 1910 auftrat, war die Lektion wieder einmal gut verstanden. Selbst als man im Rahmen der Weltausstellung spielte, betrug die Zahl der Aufführungen nicht mehr als 10. Die anderen deutschen Theatergruppen von 1900 bis 1914 führten in den meisten Fällen nur eine Aufführung desselben Stücks auf.

Schließlich waren die finanziellen Ergebnisse niedrig: nur 46.746 Francs für fast 30 Vorstellungen.¹⁵ Das bedeutet etwa 1.500 Francs pro Aufführung, als das durchschnittliche Mindesteinkommen für eine Aufführung in *La Monnaie* zu diesem Zeitpunkt zwischen 3.000 und 4.000 Francs lag.

Ein gut dokumentierter Artikel aus einer Lütticher Zeitung wies darauf hin, dass die Einnahmen in Antwerpen über 4.000 Francs pro Aufführung lagen und interessanterweise benötigten die Meininger 3.200 Francs pro Abend, um ihre Kosten wieder hereinzubekommen.¹⁶ Brüssel war vielleicht kein so angenehmer Aufenthalt, wie sie erwartet hatten.

Ironischerweise war dank dieser Aufführungen in Brüssel ihr Einfluss auf die Theaterfachleute beträchtlich, wie zum Beispiel auf den berühmten französischen Theaterregisseur André Antoine (1858-1943), der eigens aus Paris kam, um sie zu sehen. Die Aufführungen der Meininger gelten als Meilenstein in der Entwicklung der zeitgenössischen Inszenierung, und die Brüsseler Aufführungen haben dazu beigetragen. Leider verpasste das Brüsseler Publikum einen großen Leckerbissen.

Das Scheitern der Aufführungen der Meininger beeinflusste die deutschen Auftritte auf der Brüsseler Bühne nachhaltig. Zunächst dauerte es mehr als 10 Jahre, bis ein weiteres Stück in deutscher Sprache aufgeführt wurde. Zweitens wurden aus dieser Erfahrung Lehren gezogen.

Hinter der Rückkehr deutscher Theatergruppen in die belgische Hauptstadt verbarg sich ein mutiger und kluger Mann: Victor Reding (1834-1932), der Direktor der zweiten Brüsseler Bühne, des *Théâtre du Parc*. Das 1781 erbaute und im königlichen Park zwischen dem Palast und dem Parlament gelegene *Théâtre du Parc* verdankt seinen Ruhm ebenso der jahrelangen unzuverlässigen Leitung des Theaters im 19. Jahrhundert wie seinen Inszenierungen. An der Wende zum 20. Jahrhundert eingesetzt, erwies sich Victor Reding als der ausdauerndste Manager, der bis 1925 an der Spitze des Theaters stand und die Fackel an seinen Sohn und anschließend an seinen Neffen weiterreichte.

Schon bei seiner Ernennung zum Leiter des *Théâtre du Parc* 1899 präziserte Victor Reding seine Ziele: Die neue Leitung wolle "das Element der Überraschung [...] wieder einführen [...] Schauspiele besonderer Art werden nicht vernachlässigt"¹⁷. Die für Oktober 1900 geplanten deutschsprachigen Aufführungen des Deutschen Theaters waren die erste Veranstaltung in deutscher Sprache. Obwohl es bis 1914 Unterbrechungen in der Programmgestaltung der fremdsprachigen Aufführungen geben sollte, zeugen dokumentarische Belege, die in *L'Éventail*, dem "offiziellen Blatt des [Königlichen Park-]Theaters"¹⁸, veröffentlicht wurden, von seiner Kontinuität. Im Jahr 1908 wurde die Anwesenheit der deutschen Schauspielerin Rosa Poppe (1867-1940) in "die Fortsetzung eines Projekts einbezogen, das er [Victor Reding] im Park durchführen wollte und das darin bestand, uns prominente ausländische Künstler vorzustellen".¹⁹ 1910 erklärte *L'Éventail* für die Aufführungen des Berliner Neuen Schauspielhauses: "Diese Aufführungen [auf Deutsch] gaben uns auch die Gelegenheit, die zeitgenössische deutsche dramatische Literatur kennen zu lernen, ein Geheimnis, das von lateinischen Kulturen oft eifersüchtig gehütet wird [...] das *Théâtre du Parc* hat seine pädagogische und literarische

14 Ebd., S. 130-138.

15 Verkäufe (Jules), *Théâtre royal de la Monnaie: 1856-1970*, Nivelles, Imprimerie Havaux, 1971, S. 100.

16 *La Meuse*, 13. April 1888.

17 *L'Éventail*, 17. September 1899.

18 VANDERPELEN-DIAGRE (Cécile), a.a.O., S. 37.

19 *L'Éventail*, 18. November 1908.

Verbreitungsfunktion erfüllt, indem es uns die Möglichkeit gab, sie zu hören".²⁰

Die Bühne ist bereit

Victor Reding scheint bereit gewesen zu sein, eine Nische zu besetzen, die sein Theater von seinen Konkurrenten unterschied. Er war jedoch vorsichtig. Erstens, aus der Meininger-Erfahrung lernen: die Zahl der Aufführungen begrenzen. Zweite Garantie: Ruhm. Der Ruf von Agnes Sorma, die im September 1900 ankam, übertraf den des Deutschen Theaters, das von der Presse seltener zitiert wurde als ihr Name. Um sicherzustellen, dass das Publikum diese neue Primadonna entdeckt, nutzte Reding seine Qualitäten als Mann der Presse. Fast alle Zeitungen der Hauptstadt kündigten die Ankunft der "Duse des Nordens" an, die sich auf die berühmte italienische Schauspielerin Eleonora Duse (1858-1924) bezog. Der Umfang der Berichterstattung war im Vergleich zu den anderen zukünftigen Produktionen bemerkenswert. Zu Beginn der Saison, an einem Samstagabend, war es die Überraschung, die Reding seinem treuen Publikum bot.

Nicht zuletzt gab Agnes Sorma zunächst ihre Version von *Nora*, dem berühmten Stück von Henrik Ibsen. Damit war die allererste deutschsprachige Aufführung im *Théâtre du Parc* die eines norwegischen Autors. Auf diese einzigartige Aufführung folgte am nächsten Tag in einer Matinée die Aufführung von *Faust*. Ibsen ging Goethe voraus, *Nora* kam vor *Faust*.

Auch *Nora* war mehr als zehn Jahre zuvor, im März 1889, zum ersten Mal in französischer Sprache im selben Theater aufgeführt worden. Sie war bekannt und bereits in Mode. *Nora* ist auch ein sprachlich neutraler Titel, der jeden deutschen Bezug entfernt und die Schauspielerin, die die Rolle interpretiert, hervorhebt, deren Starqualität besonders gut hervorgehoben war. Obwohl das Stück vollständig auf Deutsch aufgeführt wurde, ist klar, dass sich kein Rezensent mit dieser Tatsache befasst hat. Tatsächlich wurde das Adjektiv "deutsch" nur selten verwendet. Brüssel freute sich, einen neuen Star in seinem Serail willkommen zu heißen, der es im Übrigen bereits in Paris geschafft hatte. Ein Qualitätssiegel, das dem Publikum nicht entging.

Laut Kolumnisten war *Nora* ein Erfolg. Das *Théâtre du Parc* war ausgebucht. Die Kritiker standen der Inszenierung von *Faust* weit weniger positiv gegenüber. Der arme Goethe. Die Präsentation eines Teils des Textes hinterließ beim Publikum einen zu schwachen Eindruck. Trotzdem müssen diese Erfahrungen Victor Redings Überzeugungen gestärkt haben. Dennoch blieben die Herausforderungen bestehen, von denen die größte die Sicherung eines wiederkehrenden Publikums war. Die Strategie musste noch verfeinert werden.

Überraschenderweise gab es eine weitere Herausforderung: Wettbewerb! Im Mai 1901 setzte das *Théâtre de l'Alcazar*, das sich unter der Leitung des unaufhaltsamen und renommierten Theaterunternehmers Gaston Mouru de Lacotte (1867-1952) auf die Durchführung von Tournéeen spezialisiert hatte, zwei Vorstellungen in deutscher Sprache an. Angeführt wurde die Truppe von Marie Barkany (1862-1928), einem weiteren aufstrebenden Star, der ebenfalls in Paris erfolgreich war und als konkurrierende Primadonna von Agnes Sorma auftrat. Victor Reding gewann schnell wieder die Oberhand und ermöglichte der Schauspielerin vor ihrer Abreise²¹ eine letzte Vorstellung im *Théâtre du Parc*. Der Erfolg war fragwürdig, aber die Leitung des *Théâtre du Parc* sorgte dafür, dass die deutschen Aufführungen in Brüssel in ihrer Domäne blieben. Zumindest für eine Weile.

(Fortsetzung folgt)

Der Autor ist leitender Assistent an der Bibliothek der Künste und Literatur (BFLT) und Leiter der Bibliothek des Zentrums für Theaterstudien (BCET) an der Katholischen Universität Louvain in Belgien.

²⁰ *L'Éventail*, 6. November 1910.

²¹ *L'Éventail*, 05. April 1901.

„Szenenmalerei ist eine Kunst für sich. Es gibt keinen anderen Zweig der Malerei, weder in der Vielfalt der Themen noch in den Methoden, die sie umfasst.“

„Die Kunst der Bühne“, *The Building News*, 29. Juli 1881, S. 150

Die szenische Kunst in den Vereinigten Staaten begann als ein großer Schmelztiegel von Sprachen, Traditionen und Techniken, wobei sich zwischen 1850 und 1900 zwei dominierende Ansätze herauskristallisierten. Es gab entweder amerikanische Bühnenbildkünstler, die mit Deckfarben arbeiteten, oder solche, die mit dünnen Lasuren arbeiteten. Um zwischen den beiden Maltechniken für die Zwecke dieses Artikels zu unterscheiden, übermalen Deckfarben eine darunter liegende Farbe vollständig, während dünne Lasuren die darunter liegende Farbe lediglich abtönen. Unter den vielen Einwanderern, die zur Entwicklung des amerikanischen Theaters des 19. Jahrhunderts beitrugen, kamen Bühnenbildner mit Erfahrungen, die sie erfolgreich in ihren Heimatländern gesammelt hatten, und setzten ihren Handel in der neuen Welt fort. Ihr Wissen wurde bald an die nächste Generation weitergegeben. Immigrierte Künstler teilten ihre Fähigkeiten mit anderen Handwerkern und Familienmitgliedern und leiteten die Zukunft der gemalten Illusion in den Vereinigten Staaten für die folgenden Jahrzehnte. Ihre Techniken fanden im ganzen Land fruchtbaren Boden und legten den Grundstein für spätere Methoden, die in jeder Region als Malstandards anerkannt wurden. Dieser Artikel untersucht das Entstehen zweier besonderer amerikanischer Schulen für szenische Kunst und die von ihnen hinterlassenen malerischen Hinterlassenschaften.

Im 19. Jahrhundert wurde Amerika als ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten wahrgenommen. Es gab die ständige Ausweitung seiner westlichen Grenzen und einen unendlichen Strom neuer Unterhaltungsstätten. Die Nachfrage nach gemalten Illusionen überstieg das Angebot an Bühnenbildkünstlern, die in der Lage waren, diese zu produzieren. In den großen Metropolen und in den kleinen Städten auf dem Land gab es eine Fülle von Theaterlücken, die jedoch alle vom Kapitalismus getrieben waren. Im Gegensatz zu den staatlich finanzierten Theatern jenseits des Atlantiks erhofften sich amerikanische Geschäftsleute große Gewinne aus allen theatralischen Bemühungen und Investitionen. Der Beruf des Bühnenbildners folgte auf den Beruf des Künstlers, wobei die meisten Künstler als unabhängige Unternehmer arbeiteten; Einzelne wurden auf einer „Pro-Show“-Basis und, wenn sie Glück hatten, für eine ganze Saison angestellt. Aber das Geschäft trieb die Branche an, und kein Job war jemals sicher. Es wurden Allianzen gebildet und Partnerschaften entwickelt, mit Firmen, die auf bestimmte Regionen ausgerichtet waren. Theateraffine Kreise dominierten bestimmte Gebiete, und die Bühnenkünstler konnten nur hoffen, der „Favorit“ einer berühmten Bühnenpersönlichkeit oder Organisation zu werden. Diejenigen, die über große Fähigkeiten verfügten, stiegen an die Spitze des Berufsstandes auf, aber nur sehr wenige hielten dort mehr als ein Jahrzehnt durch. In der Zwischenzeit konnten diejenigen mit minimalen Fähigkeiten immer noch Gewinn machen und eine Familie unterstützen, indem sie mit geringer oder völlig ohne Ausbildung in den Beruf eintraten. Das amerikanische Theater des 19. Jahrhunderts erlebte auch den Aufstieg des szenischen Studios und die Massenproduktion von gemalten Szenen durch einen ständig wechselnden Stab von Ateliereünstlern.

1889 schrieb W. J. Lawrence: *„Paradoxerweise genießt Amerika zeitgleich die etwas zweideutige Ehre, einerseits die Szenenmalerei auf die höchste Stufe der künstlerischen Exzellenz gehoben und andererseits auf die niedrigste Stufe der mechanischen Produktion degradiert zu haben. Während die führenden Bühnenbildner, ob sie nun angestellt waren oder nicht, die Technik durch eine vernünftige Mischung der verschiedenen europäischen Systeme verbesserten, haben die kommerziellen Unternehmen und der Brauch von Tourneen die Einrichtung mehrerer szenischer Depots veranlasst, in denen die Aufträge der unzähligen kleinen Theater, die es in den Staaten im Überfluss gibt, „mit Pünktlichkeit und Versand“ ausgeführt werden.“*¹ Von den Studios, die Bühnenbilder für kleinere Veranstaltungsorte in Massenproduktion herstellen, berichtete der *Boston Weekly Globe*: *„Diese Einrichtungen halten eine reguläre Auswahl vorrätig, natürlich in Form von Duplikaten, und können jedes Theater mit einer Reihe von Bühnenbildern beliefern, die alle gewöhnlichen Anforderungen zu viel geringeren Kosten erfüllen, als es die Beschäftigung eines regulären Bühnenmalers erfordern würde. Diese Einrichtungen werden jedoch von den Mitgliedern des Handwerks verpönt, die sie als Beispiele für chinesische Billigarbeit und eine allgemeine Schande für die Kunst anprangern. Aber sie verdienen trotzdem Geld und sind bereit, die Künstler sich beschweren zu lassen.“*²

Bis zum späten neunzehnten Jahrhundert waren amerikanische Bühnenbildkünstler in erster Linie unterwegs und reisten von einer Stadt zur anderen, um eine Vielzahl von Projekten zu realisieren, die von ornamentaler Schildermalerei und Wohnraumdekoration bis hin zu den Bestandskulissen und Spektakel für professionelle Bühnen reichten. Einige wenige Glückliche genossen den Luxus, ihr Atelier in einem bestimmten Theater einzurichten zu können. Die Malsaal-Galerie oder der Szenenraum ermöglichte es den Künstlern, zusätzliche Arbeiten für andere Orte zu übernehmen und so einen zentralen Knotenpunkt für die Szenenbild-Produktion zu schaffen; dies waren die Vorläufer der eigenständigen Szenenbild-Studios.

Amerikanische Bühnenkünstler waren Teil eines umfangreichen Theaternetzwerks in den Vereinigten Staaten. Einzelpersonen, künstlerische Partnerschaften und größere szenische Unternehmen waren durch ein sich ständig erweiterndes Verkehrsnetz, sei es auf der Straße, dem Fluss oder der Schiene, miteinander verbunden. Als sich die Arme des Fortschritts in den Vereinigten Staaten weiter ausstreckten, wurden regionale Bühnenbildstudios (szenische Depots) eingerichtet. Szenische Künstler zogen von einem Studio zum anderen und suchten sich einen Job in jedem Geschäft, das eine Beschäftigung anbot. Die geschäftigen Zeiten führten zu einem raschen Anstieg der Arbeitskräfte und variierten von Jahreszeit zu Jahreszeit und von Jahr zu Jahr. Oft behielten die Studios nur eine Grundausrüstung an Arbeitskräften und stellten bei Bedarf zusätzliche Arbeitskräfte ein; die Sicherheit der Arbeitsplätze war selbst für talentierte Einzelpersonen kaum gegeben. Am 22. Februar 1891 berichtete *The Morning Call of San Francisco*: *„Es gibt keine Schulen, in denen die Bühnenkünstler ihren Beruf erwerben können, außer im Malsaal des Theaters. Während ein Vorbereitungsstudium ähnlich dem für Landschafts- oder Porträtmalerei von großem Nutzen für die Bühnenbildner wäre, genießen nur sehr wenige*

1 „Scenery and Scenic Artists“, *The Theatre*, 13. Juli 1889, 371-374. Erstmals veröffentlicht als „Scenery and Scenic Artists“, *The Gentleman's Magazine*, Vol. CCLXVI (Juni 1889), 611

2 „On the Paint Bridge“, *Boston Weekly Globe*, 3. Mai 1890, 8.

von ihnen jemals einen solchen Vorteil."³

Für die Betreiber von Studios haben die Eigentümer während des Herstellungsprozesses spezifische Maltechniken und Richtlinien implementiert. Viele Studiobetreiber erwarteten Konsistenz, unabhängig vom derzeitigen Personal. Unterschriften an den Ecken der vorderen Vorhänge oder Ateliermarkierungen auf den Rückseiten der Szenen huldigten ihren Schöpfern und boten ein wenig kostenlose Werbung für tourende Produktionen auf dem Weg dorthin. Meistens fungierten die Studiobesitzer als künstlerische Leiter und gaben den ästhetischen Stil für alle Projekte vor. Eine von namenlosen Mitarbeitern produzierte Kulisse trug noch immer das Zeichen des Studios und hielt sich an eine bestimmte künstlerische Qualität. Diese Aufsicht standardisierte die Ästhetik der Malerei für die Veranstaltungsorte in jeder Region. Die Bühnenbildner passten sich den Veränderungen von einer Region zur nächsten an, wie sie sich an die Veränderungen in der Lichtindustrie oder der Bühnentechnik anpassten. Obwohl sich die Ästhetik der Bühnenkunst für die amerikanische Bühne mit jeder Einwanderungswelle weiter veränderte, waren es die Studiobesitzer, die sich während des Malprozesses letztlich entweder für Deckfarben oder dünne Lasuren entschieden. Diejenigen, die die meisten Bühnenbilder produzierten, und diejenigen, die die meisten Leute einstellten, schufen regionale Standards, indem sie die Erwartungen sowohl der Mäzene als auch der Akteure in der Region in den Griff bekamen. Die Techniken der Malerei wurden weiter institutionalisiert, da Generationen von Künstlern in einem bestimmten System ausgebildet wurden, bevor sie ihre eigenen Ateliers gründeten. Das soll nicht heißen, dass es nicht Hunderte von Einheimischen gab, die als Amateur-Szenekünstler arbeiteten und die Szenenmalerei als eine von vielen dekorativen Maldienstleistungen anboten. Wenn die Nachfrage das Angebot übersteigt, produzieren viele Anfänger mit minimaler Ausbildung in szenischer Kunst oder mit einem Verständnis für szenische Illusionen Bühnenbilder. Selbst Amateure versuchten, populäre Kompositionen und Maltechniken nachzuahmen.

Im 19. Jahrhundert gab es zwei Hauptansätze für die amerikanische Bühnenkunst, die jeweils spezifische Maltechniken förderten, die mit einer bestimmten Gruppe von Einwanderern in Verbindung stehen. Die eine Gruppe von Bühnenbildkünstlern verwendete eine Reihe von Deckfarben, während sie auf dem Boden malte, während die andere Gruppe von Bühnenbildkünstlern eine Reihe von dünnen Lasuren verwendete, während sie auf einem vertikalen Rahmen malte. Unabhängig von der Farbkonsistenz übernahm die Mehrheit der amerikanischen Bühnenbildner im späten neunzehnten Jahrhundert jedoch einheitlich die Verwendung von hängenden Farbrahmen. Ob sie nun deckende Farben oder dünne Lasuren verwendeten, die amerikanischen Bühnenbildner malten auf vertikalen Flächen hoch über den Bühnen, in separaten Malräumen oder in eigenständigen Szenenstudios und fixierten die Kulissen nicht mehr an den Boden. Seile und Rollen manipulierten entweder das Kunstwerk oder die Plattform des Bühnenbildners, um die Komposition aufrecht zu halten. Diese Methode wurde Ende des 19. Jahrhunderts in den meisten amerikanischen Bühnenbildstudios zum Standard; Bodenmalerei war in den Vereinigten Staaten zu Beginn des 20. Jahrhunderts fast unbekannt. Die Nachfrage nach gemalten Kulissen und die Massenproduktion gemalter Illusionen im 19. Jahrhundert unterstützte die Notwendigkeit von Studios, die Szenen aufzuhängen und so größtmöglichen Raum für mehrere Projekte zu schaffen. Vertikale Farbrahmen boten die sparsamste Raumnutzung in einem Bauwerk, wobei Dutzende von Malsaal-Galerien eine Legion von Künstlern beherbergten. Dies erleichterte die Massenproduktion von gemalten Szenen. Im Gegensatz zur Bodenmalerei, die damals von vielen europäischen Künstlern verwendet wurde, wurde das amerikanische Szenenstudio als Fabrik eingerichtet, um in einem komprimierten Zeitrahmen Szenarien für zahlreiche Ausstellungen herzustellen. Im Jahr 1903 kommentierte *The Tennessean* die ungewöhnliche Praxis der Bodenmalerei, die von einem szenischen Künstler, der zu Besuch war, angewandt wurde. Der französische Bühnenbildner hatte sowohl bei Bainard als auch bei Stuck in München studiert, und der Artikel berichtete: *„Seine Arbeitsmethoden sind den meisten amerikanischen Bühnenmalern nicht vertraut. Er zieht es vor, auf der ausgebreiteten Leinwand zu arbeiten, wenn die Bühne frei ist, anstatt auf der üblichen Weise auf der vom Dach hängenden Leinwand zu malen, die über eine Leiter oder eine schwingende Plattform erreicht wird“*.⁴ Das Feld der amerikanischen Bühnenkunst ist weiterhin fließend geblieben. End des 20. Jahrhunderts wurde die Malerei auf dem Boden populärer und stellte die Verwendung vieler Bildrahmen in den szenischen Studios im ganzen Land in den Schatten. Heute verwenden nur noch sehr wenige Szenenbildstudios Bildrahmen; sie stellen nicht mehr den Malstandard für viele amerikanische Szenenbildkünstler des 21. Jahrhunderts dar.

Opake Farben und Deckfarben

1881 wurde in mehreren amerikanischen Zeitungsartikeln verkündet: *„Verschiedene Maler haben unterschiedliche Methoden, und es gibt eine große Vielfalt in den Schulen der Szenenmalerei wie in anderen Zweigen der Kunst. Die deutschen, französischen und amerikanischen Künstler verwenden opake Farben oder, wie es gewöhnlich ausgedrückt wird, arbeiten mit 'Deckfarben'.*⁵ Am 3. Mai 1890 berichtete der *Boston Weekly Globe*: *„Die meisten Farben, die in der Szenenmalerei verwendet werden, sind undurchlässig, was technisch als Deckfarben bekannt ist“*.⁶ Die Verwendung des Begriffs Deckfarbe war ein Synonym für deckende Aquarelle oder Gouachen. Jede bestand aus einem natürlichen Pigment, Wasser und einem Bindemittel. Die Farbe konnte jeweils neu befeuchtet, überarbeitet und bis zu einer matten Oberfläche weiter getrocknet werden. Für die amerikanische Bühnenkunst war das Bindemittel verdünnter Haut- und Hufleim, der als *“size“* oder *“size water“*⁷ bezeichnet wurde. Die Verwendung von trockenem Pigment und *“size water“* für die szenische Kunst wurde in den Vereinigten Staaten allmählich eingestellt, bis es nur noch an einer handvoll akademischer Einrichtungen zu finden war. Abgesehen von einigen wenigen Klassen, die

3 „The Manner in Which Pretty Stage Pictures are Made“, *The Morning Call*, 22. Februar 1891, 13.

4 „Neuer szenischer Künstler“, *The Tennessean* (Nashville, Tennessee), 6. August 1903, 6.

5 Dieselbe Aussage erscheint im Laufe des Jahres 1881 in mehreren verschiedenen Zeitungsartikeln, darunter „Kunst auf der Bühne“, *St. Louis Globe-Democrat*, 2. Januar 1881, 15; „Wie ein Bühnenmaler arbeitet“, *The Boston Globe*, 30. Januar 1881, 9, und „Die Kunst der Bühne“, *The Building News*, 29. Juli 1881, 150.

6 *Boston Weekly Globe*, 3. Mai 1890, 8.

7 Anmerkung des Herausgebers: für diese Bezeichnungen sind keinerlei adäquate Übersetzungen auffindbar. Es handelt sich hierbei um „Glutinleim“ der auch unter dem Sammelbegriff „Gelatine“ bekannt ist und die Leinwand in ihrer Ausdehnung beeinflusst.

sporadisch in Nordamerika unterrichtet wurden, ist diese Art der szenischen Kunst verschwunden, und die einzigen erhaltenen Szenen sind die letzten Zeugnisse an diesen traditionellen Prozess.

Die frühe Verwendung von Deckfarben durch amerikanische Bühnenbildner wurde in der *Santa Cruz Surf* vom 2. Dezember 1886 weiter beschrieben. Ein Szenenbildner wurde mit den Worten zitiert: *„Vor zehn Jahren war der Szenenbildner für seine Wirkung auf reine Farben angewiesen“*.⁸ Ein bemalter Flügel und eine Umrandung, die 1879 im Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, installiert wurden, veranschaulichten diesen Bezug zu reinen Farben; viel hatte damals mit der Sichtbarkeit unter Bühnenbeleuchtung zu tun. Die Vorhänge an der gemalten Umrandung und den Flügeln des Tabor-Opernhauses waren anfangs mit einem tiefen Sockel bedeckt. Zu dieser einheitlichen Farbe wurden reine Farben hinzugefügt, um die Form des Motivs zu definieren, egal ob es sich um einen Stoff oder eine Quaste handelte. Die Farben würden im Gaslicht des Veranstaltungsortes lebendig bleiben. Darüber hinaus erforderte die Verwendung reiner Farben und opaker Farben oft, dass Farbwerte von Mittel- und dunklen Tönen bis hin zu den Lichtern aufgetragen wurden. Der Helligkeitskontrast war aus der Entfernung gut ablesbar, eine Schlüsselkomponente für Bühnenbilder. Es ist jedoch die Opazität jeder Schicht, die die besondere Schule der amerikanischen Bühnenkunst leicht erkennbar macht. Die darunter liegende Farbe ist nicht sichtbar, wenn opake Farben verwendet werden. Die Verwendung von Deckfarben erlaubte es, ein Motiv von einem Mittelton dunkel bis hell zu malen, egal ob es sich um Blätter oder Wandteppiche handelt.

Die Verwendung von opaken Farben dominierte auch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts weiterhin die Arbeit von Bühnenbildkünstlern im mittleren Westen und im Westen der Vereinigten Staaten, selbst nach der Ankunft englischer Künstler in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, die die Verwendung dünner Lasuren förderten. Dies soll nicht heißen, dass bei keiner der beiden Techniken keine Glanzlichter oder Schatten eingesetzt wurden, aber die grundlegende Herangehensweise an die gemalte Komposition war deutlich anders. Durch opake Farben konnten dunklere Schichten leicht verdeckt und die Plastizität mit Punkten und Strichen von Glanzlichtern schnell definiert werden. Dünne Lasuren, die in einer Reihe von transparenten Schichten verwendet wurden, arbeiteten genau entgegengesetzt und vertieften den Wirkung jedes Farbtons; dünne Lasuren verdeckten nicht die darunter liegende Farbe. Dünne Lasuren definierten die Dimensionalität mit der Platzierung von Schatten. Ähnlich wie bei der Aquarellmalerei wurde die Komposition von hell bis dunkel geschaffen. Mit anderen Worten, die hellen Bereiche, die zuerst mit dem Pinsel des Künstlers definiert wurden, wurden am Ende des Prozesses zu den Lichtpunkten. Im Falle von Ornamentrahmen, die die zentrale Komposition eines Fallvorhangs umgeben, wurde das Muster durch eine Reihe aufeinanderfolgender dunklerer Lasuren definiert. Diese Technik zeigt sich in den Arbeiten von Wander- und Atelierkünstlern, die im 19. Jahrhundert an der Ostküste auf und ab arbeiteten.

Undurchsichtige Farben blieben die bevorzugte Praxis in vielen Studios in Chicago, Kansas City und St. Louis. Dies war auch ein Gebiet, das im neunzehnten Jahrhundert einige der größten deutschen Bevölkerungen beherbergte. Zwischen 1820 und 1870 kamen mehr als 7,5 Millionen deutsche Einwanderer an, wobei die meisten von Pennsylvania bis zur Küste von Oregon in einem Streifen siedelten, der das Gebiet, das als *„deutscher Gürtel“* bekannt ist, durchschneidet. Es gab eine handvoll Studios, die tausende ländliche Aufführungsorte mit gemalten Illusionen versorgten, die sich entlang einer nach Westen verlaufenden Eisenbahnstrecke etablierten, die eifrig die neu besiedelten westlichen Länder eroberten. Ein besonderer Theaterhersteller aus dem Mittleren Westen, der die Landschaft des amerikanischen Theaters zu dieser Zeit prägte, war das Sosman & Landis Scene Painting Studio of Chicago. Ihre Künstler wurden in opaken Farben geschult, insbesondere unter der Leitung des Chefkünstlers des Studios, David Austin Strong (1830-1911). Der Bühnenbildner Walter Burrige (1857-1913), ein Schüler des englischen Bühnenbildners Harley Merry (geb. Ebenezer J. Britton, 1844-1914) und ausgebildet in der Tradition der lasierenden Malerei, erinnerte sich liebevoll an Strong als Vertreter der Düsseldorfer Schule und bemerkte seinen *„leichten Pinsel“* und *„die Qualität der Deckkraft, die seiner Schule eigen ist“*.⁹ Seine Erwähnung der *„Undurchsichtigkeit“* von Strong deutete auf die Verwendung von undurchsichtigen Farben hin. Strong war direkt verantwortlich für viele der freimaureischen Kulissen, die bis 1904 bei Sosman & Landis hergestellt wurden. Beispiele seiner Arbeit von 1898 bis 1900 hängen noch immer in den Theatern des *Scottish Rite* im ganzen Land, einschließlich der Kulissen im *Scottish Rite Theatre* in Austin, Texas.

Neben der Herstellung von Kulissen und Bühnentechnik war die Firma auch ein bekannter Händler für Bühnenmalerfarben, Kulissenleinwände, Bühnenteppeiche, Beleuchtungsanlagen und Bühnenausrüstungen. Ungeachtet der Präsenz von Strong im Geschäft oder des Versuchs eines Studiogründers, die Konsistenz zu wahren, gab es einige Variationen, da reisende Künstler aus bestimmten Studios herausgefiltert wurden. Zum Beispiel setzte ein unbekannter Künstler in den Jahren 1898-1902 die Lasurtechnik für Bruderschaftsszenen in Theatern des *Scottish Rite* in den Vereinigten Staaten ein. Anstelle von Deckfarben für organische und architektonische Szenen fügte die transparente Lasur jedem Motiv eine neue Dimension hinzu. Beispielsweise wurden ägyptische Kulissen, die bei Sosman & Landis für Wichita, Kansas (1898) und Guthrie, Oklahoma (1900) hergestellt wurden, mit dunklen Lasuren gemalt, die systematisch auf einen relativ hellen Grundanstrich aufgetragen wurden.

Die Befürworter der Verwendung durchscheinender Lasuren für die amerikanische Bühnenkunst bezeichneten die Kunstwerke ihrer Konkurrenten als *„schlampig und geschmiert“*. Diese abfälligen Bezeichnungen versuchten, die Arbeit dieser Künstler, insbesondere derer, die in der westlichen Hälfte der Vereinigten Staaten ansässig sind, abzulehnen. Theaterzulieferer, die massenhaft Kulissen mit traditionellen, deckenden Techniken produzierten, wurden als *„szenische Depots“* bezeichnet, die *„rezeptfreie Kulissen“*¹⁰ herstellten.

1889 schrieb W. J. Lawrence:

„In St. Louis, Chicago, Kansas und anderswo sind mehrere szenische Firmen entstanden, die Künstler von ausgesprochener Unterlegenheit beschäftigen und Arbeiten herstellen, die dem Originalprodukt so ähnlich sind wie eine Farbdruck einem Ölgemälde. Fast ausschließlich mit mechanischen Mitteln

8 „Szenische Künstler“, *Santa Cruz Surf*, 2. Dezember 1886, 1.

9 „Paint Mimic Scenes“, *Chicago Tribune*, 18. Dezember 1892, 41.

10 Anm. des Herausgebers: Das Zitat spielt darauf an, dass rezeptfreie Medizin als nicht zwingend wirksam garantiert wird.

hergestellt, kein Wunder, dass es auf ironische Weise als "Patentmedizin-Szenerie"¹¹ bezeichnet wird. Auf diese Weise hat die Firma Sosman und Landis aus Chicago, die etwa fünfundzwanzig "Künstler" beschäftigt, im Laufe von neun Jahren mehr als tausend Vergnügungsstätten mit einem kompletten Bestand an Bühnenbildern ausgestattet. Dass solche Arbeiten nicht in den Bereich der Kunst fallen, beweist die Tatsache, dass es nicht ungewöhnlich ist, dass diese Firmen morgens telegrafisch einen Auftrag für eine Szene, sagen wir 83m², erhalten, die getrocknet und vor Einbruch der Nacht auf den Weg zum Käufer geschickt wird. Was das szenische Depot betrifft, so sind die Tage der Lasurtechnik und der zweiten Bemalung für immer vorbei. Was zählt, ist, dass die Anwendung von möglichst vielen Techniken - das Arbeiten in einem schludrigen Stil mit Deckfarben - das Gemälde grob und grell macht? Umso mehr Verdienst: denn der durchschnittliche Provinz-Amerikaner gibt seine Stimme für Knallbuntheit und viel davon".¹²

Als Lawrence in seinem Artikel von 1889 die in Chicago ansässige Firma Sosman & Landis zitierte, war sie das größte szenische Studio des Landes. Der Katalog von Sosman & Landis aus dem Jahr 1889 kündigte dies an:

"Wir haben für 50.000 Dollar das größte und vollständigste Malatelier der Welt gebaut und ausgestattet. Unser Hauptmalsaal, 15x45 Meter groß, mit einer Deckenhöhe von 12 Metern, voll ausgestattet mit allen modernen Geräten, ist ein Wunder für Manager, die ihn besuchen.

Scheint es nicht so, dass wir mit all diesen Einrichtungen und einem großen Korps qualifizierter Künstler und Bühnentechniker Ihre Arbeit besser als die meisten, wenn nicht sogar als alle anderen machen können, von denen keiner über solche Einrichtungen verfügt?

Wir können gute, künstlerische, erstklassige Szenerien billiger als jeder andere liefern. Sie werden für diese Art von Arbeit bezahlt, denn schlecht entworfene und gemalte Szenerien sind billig und nicht teuer.

In unserem umfangreichen Geschäft sind wir nicht verpflichtet, exorbitante Gewinne aus unserer Arbeit zu verlangen. Wir sind mit moderaten Gewinnen zufrieden.

Wir glauben, dass sie von uns besser bedient werden können als von anderen und bitten Sie daher respektvoll um Ihre Unterstützung.

*Mit freundlichen Grüßen,
SOSMAN & LANDIS"*¹³

Die 1877gegründeteFirmaliefertezzwischen 1880und 1894an4000VergnügungsstättenBühnenbildsammlungen, bevor sie ihre Produktionskapazitäten in Chicago erhöhte und über sechzig Kunsthandwerker beschäftigte. Bereits 1892 war das Hauptstudio in Chicago nicht groß genug, um alle Projekte zu bearbeiten, so dass die Firma eine Reihe von Nebengebäuden eröffnete, die bis zum Ersten Weltkrieg weitergeführt wurden.

In den 1880er Jahren richtete Sosman & Landis mehrere Regionalbüros sowohl in Kansas City als auch in New York ein. Es war ihr aggressives Spiel um Aufträge an der Ostküste, das eine verstärkte Welle der Kritik von Seiten der Konkurrenz auslöste.

Bei Sosman & Landis spezialisierten sich die Mitarbeiter auf einen bestimmten Zweig der szenischen Kunst, wodurch der Malprozess rationalisiert und die allgemeinen Produktionsmöglichkeiten erhöht wurden.

Im Katalog von Sosman & Landis von 1894 hieß es: „Unsere Künstler werden unter Berücksichtigung ihrer besonderen Fähigkeiten ausgewählt. Einige zeichnen sich durch das Entwerfen und Malen von Vorhängen aus, andere durch Landschaften und wieder andere durch Innenszenen; wir teilen unsere Arbeit so ein, dass jeder das tut, was er am besten kann“.¹⁴ Dies war ein Ansatz, den kleinere Firmen nicht replizieren konnten, was dazu führte, dass ihre Produktionspreise wesentlich höher blieben als die der größeren Studios. Die szenische Arbeit von Sosman & Landis dominierte die nordamerikanischen Theaterführer, einschließlich jeder Ausgabe von „Julius Chans offiziellem Theaterführer“ von 1896 bis 1910. In der Ausgabe von 1896 von Julius Cahn wurden Sosman & Landis 49 Installationen zugeschrieben, zehnmal mehr als bei jedem anderen in der Publikation aufgeführten szenischen Künstler oder Studio.

1902 lieferte Sosman & Landis Inneneinrichtungen für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado; ein Unterauftragsprojekt der Kansas City Scenic Co. aus Kansas City, Missouri. Viele der Kulissen wurden mit Versandetiketten versehen, die sowohl im Geschäft als auch während des Transports zur Identifizierung der Projekte beitrugen. Das Bündnis zwischen Sosman & Landis und Kansas City Scenic dominierte die Region und half sich gegenseitig in geschäftigen Zeiten aus. Die Kansas City Scenic Company war ursprünglich als Regionalbüro für Sosman & Landis gegründet worden; die Verbindungen zwischen den beiden Unternehmen blieben über die Jahrzehnte hinweg stark. Jedes Studio perfektionierte eine schnelle Formel für die Massenproduktion von Theaterszenen, die von großen Zirkusspektakeln bis hin zu Stummfilmkulissen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts reichten, um der steigenden Nachfrage nach gemalten Illusionen an vielen beliebten Unterhaltungsorten gerecht zu werden. Die Standardbestandssammlungen von Bühnenbildern für Opernhäuser, Varietétheater, Gesellschaftsräume, Musikakademien, Bruderschaftslogen und andere öffentliche Bühnen blieben jedoch ihre Hauptstütze für Projekte. Tausende von Gemäldeszenen, die in Chicago und Kansas City produziert wurden, fanden in weit entfernten kleinen westlichen Schauplätzen wie den Opernhäusern in Leadville und Trinidad, Colorado, ein Zuhause.

11 Anm. des Herausgebers: „Patentmedizin“ meint „rezeptfrei“

12 „Szenen und Szenekünstler“, *The Theatre* (13. Juli 1889), 371-374.

13 Katalog mit Szenerie, Bühnentechnik und Zubehör. Sosman & Landis Szenisches Studio. (Chicago: Chas. E. Marble, *Fine Commercial Printer*, 1889) 2.

14 Sosman & Landis Great Scene Painting Studio, (Chicago: *The Mable Press*, 1894), 4.

Dünne Lasuren

Um die Entwicklung der szenischen Kunst in Amerika in vollem Umfang zu würdigen, muss man auch den Ursprung der Lasurtechniken erforschen, die einem bestimmten englischen Künstler zugeschrieben werden. Dutzende von Artikeln aus dem 19. Jahrhundert schreiben sie John Henderson Grieve als Erstem zu, der die szenische Kunstindustrie mit der Einführung der Lasurtechnik revolutioniert hat. Im Jahr 1889 hielt W. J. Lawrence in seinem Artikel „Scenery and Scenic Artists“ für das *Gentleman's Magazine* fest: „John Henderson Grieve (Vater der Brüder Grieve) hatte im Jahr 1810 oder etwa um das Jahr 1810 die gewöhnlichen Methoden der Szenenmalerei durch die Einführung einer Lasur revolutioniert, die von rivalisierenden Künstlern verächtlich als ‚Scotch Wash‘ bezeichnet wurde.“¹⁵ Lawrence fuhr fort: „Es scheint, dass bis zu diesem Zeitpunkt nur undurchlässige Farben verwendet wurden“. Undurchlässige Farben bezogen sich auf die zuvor besprochene Praxis der opaken Malerei. Lawrence erklärt weiter, dass bis 1850 das System der Lasur von den meisten Bühnenbildkünstlern in England akzeptiert worden war. Diese Schichtung von dünnen, aber lebendigen Lasuren erzeugte eine einzigartige Leuchtkraft in Außenraum Bühnenbildern, die besonders bei Landschaftskulissen erfolgreich war. Die Lasurtechnik von Grieve wurde nicht nur von anderen englischen Bühnenbildkünstlern, sondern auch von amerikanischen Bühnenbildkünstlern in Boston, Philadelphia, Baltimore, New York und anderen Städten im Osten des Landes reproduziert.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts ahmten amerikanische Bühnenbildner viele der Maltechniken nach, die mit den Tournee-Produktionen einher kamen, vor allem die aus England. Zu dieser Zeit bedrohte die englische Tourneeproduktion den Lebensunterhalt dieser Theaterkünstler in den Vereinigten Staaten. Man bemühte sich sehr, die Anzahl ausländischer Shows, die in amerikanischen Schauspielhäusern auf Tournee gingen, zu begrenzen. Dies bewirkte die Gründung einer Vielzahl von Organisationen, wie zum Beispiel der Theatrical Mechanics Association. Die Zuschauer erkannten jedoch nur selten die Zwietracht und veranlassten die amerikanischen Bühnenkünstler, alles nachzubilden, was populär war. Ausländische Shows wurden schnell nachgeahmt, wobei die Techniken schnell studiert und in zukünftige Produktionen integriert wurden. Obwohl nur noch sehr wenige Beispiele amerikanischer Bühnenmalerei aus der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten sind, kann sich die Thalian Hall in Wilmington, North Carolina, noch immer eines Vorhangs rühmen, der 1858 von William Thompson Russell Smith (1812-1896) gemalt wurde. Smith war ein prominenter Künstler an den östlichen Theatern, insbesondere in Philadelphia. Sein Vorhang für die Thalian Hall weist eine Reihe dünner Lasuren über Logwood-Farbe auf, die der Szene eine schöne Leuchtkraft und ätherische Atmosphäre verleihen. Obwohl sein Gemälde die Spuren der Zeit trägt, vermittelt Smiths Werk weiterhin den Glanz des Wassers und den Goldglanz auf den drapierten Figuren, die die palastartigen Stufen hinaufsteigen.

Es gab viele Kritiken, die die Überlegenheit von dünnen Lasuren gegenüber opaken Farben propagierten. Die *New York Times* berichtete 1881: „Die englische Schule, in der die größten Fortschritte gemacht wurden, verwendet dünne Lasuren. Diese Szenenmalerei ist die schnellste und effektivste. Morgan, Marston, Fox und Voegtlin gehören zu den führenden Vertretern dieser Schule in Amerika, und ihre Methode verbreitet sich allmählich unter den Künstlern dieses Landes.“¹⁶ 1892 würdigte die *Chicago Tribune* Richard Marston als „einen der Pioniere der modernen Schule“, womit die Verwendung dünner Lasuren gemeint war.¹⁷ In der Mitte des 19. Jahrhunderts, gab es zahlreiche Künstler, die in England ausgebildet wurden, bevor sie für Theater in New York, Philadelphia, Boston, Baltimore und anderen Städten an der Ostküste malten. Diese bekannten Künstler, die in London und Dublin begannen, machten später erfolgreich Karriere als Bühnenbildner in Amerika. Charles Graham, James Roberts, Charles S. Hawthorne und Harley Merry waren nur einige Vertreter der Generation von Bühnenbildkünstlern, die mit dünnen Lasuren arbeiten. Insbesondere Merry bildete die nächste Generation von Bühnenbildkünstlern aus, zu der Walter W. Burrige und Ernest Albert gehörten.

1889 schlug Lawrence vor, dass die englische Schule für szenische Kunst in Amerika den in anderen Ländern praktizierten weit überlegen sei, und schrieb: „Nicht nur sind die englischen Szenemaler heute in den verschiedenen Abteilungen ihrer Kunst konkurrenzlos, sondern die Instanzen wollen nicht zeigen, dass sie die Technik verbessert und ihre Reformaktion in andere Länder getragen haben.“¹⁸ 1891 behauptete der amerikanische Bühnenbildkünstler Arthur Palmer vor, dass die englische Schule für szenische Kunst in Amerika der in jedem anderen Land weit überlegen sei. Er schrieb: „Die Klasse englischer Bühnenbildkünstler besitzen eine Vielfalt und Freiheit des Stils, die von denen jeder anderen Nationalität nicht erreicht werden kann. Diese Qualitäten, die die Besten in der Szenenmalerei sind, fallen besonders in ihren Landschaften auf, die einfach unerreicht sind und gleichzeitig eine Schönheit, einen Realismus und eine Naturtreue besitzen, die wir in den Werken der Szenenbildkünstler jedes anderen Landes vergeblich suchen.“¹⁹

Die Verwendung von dünnen Lasuren in der szenischen Kunst blieb weiterhin mit szenischen Künstlern und Studios nicht nur in den östlichen Bundesstaaten, sondern auch in Gebieten von Kalifornien, Minnesota und Ohio assoziiert. Einige der Studios in diesen Staaten blieben eng mit den Traditionen des Ostens verbunden. Beispielsweise reisten Szenenmaler im 19. Jahrhundert von London nach Australien und setzten ihre Theaterreise an die Westküste Amerikas fort, wo sie in San Francisco und anderen kalifornischen Städten arbeiteten. Ein Beispiel ist der englische Künstler Philip Goatcher, der sowohl in Kalifornien als auch in New York eine erfolgreiche amerikanische Karriere genoss. Ähnlich arbeiteten Künstler aus Neuengland, die dünne Lasuren in der szenischen Kunst verwendeten, in ganz Kanada und wagten sich gelegentlich an die nördlichen Routen der Theatertruppen, die sowohl Minneapolis als auch St. Paul, Minnesota, umfassten. So war beispielsweise John Z. Wood aus Rochester, New York, einige Zeit als Bühnenbildner für die Twin City Scenic Co. tätig. Beispiele seiner Bühnenentwürfe stehen in starkem Kontrast zu anderen, die sich auf die Tradition der opaken Farben stützten.

Tausende erhaltener Kunstwerke sind noch immer über das Land verstreut als stumme Zeugen einer sich ständig wandelnden Industrie. Es ist möglich, die Ausbildung eines bestimmten Bühnenbildners durch die

15 „Szenerie und szenische Künstler“, *The Gentleman's Magazine*, Bd. CCLXVI (Juni 1889), 611.

16 Der Artikel bezog sich auf Matthew S. „Matt“ Morgan, Richard Marston, James Fox und William Voegtlin. „Die Kunst der Bühne“, *The Building News*, 29. Juli 1881, 150.

17 „Paint Mimic Scenes“, *Chicago Tribune*, 18. Dezember 1892, Seite 41.

18 „Szenen und Szenenbildner“, *The Theatre Magazine* vom 13. Juli 1889, Seiten 371-374.

19 „Die Art und Weise, in der schöne Bühnenbilder gemacht werden“, *The Morning Call*, 22. Februar 1891, Seite 13.

Arbeit seines Vorgängers nachzuvollziehen. Viele historische Prospekte, Roll-Vorhänge, Kulissen und andere szenische Elemente liegen noch immer ungestört unter Staubschichten in verschiedenen Opernhäusern, Gesellschaftssälen, Musikakademien, Kinos und anderen Theatern; jede Szene erzählt eine Geschichte von Ausbildung und Techniken. Einige gemalte Kompositionen wurden seit Jahrzehnten nicht mehr abgesenkt oder abgerollt. Diese handbemalten Schätze sind Fenster in die Welt unserer Vorfahren; ihre Karrieren bauen auf Töpfen mit trockener Pigmentpaste und Hautleim auf.

Jedes erhaltene Bühnenbild stellt einen einzigartigen Moment in der Geschichte des amerikanischen Theaters dar und fängt bestimmte Materialien und Techniken als theatralische Zeitkapsel ein. Bestimmte Farben oder Stoffe stehen für bestimmte Ateliers und die Verfügbarkeit von Produkten zu dieser Zeit. Zusätzlich zu den Materialien zeichnen gemalte Szenen die technische Methodik der Bühnenbildner, spezifische Pinselstriche, Techniken, Lasuren und deckende Farben nach. Zusätzliche Informationen umfassen das Mischen von Farben, die Dicke der Farbe, die Auswahl der Pinsel und grundlegende Maltechniken. Diese Aspekte der Vergangenheit werfen auch heute noch ein Licht auf professionelle Geschäfte und akademische Einrichtungen in den Vereinigten Staaten. Historische Bühnenbilder sind lebendige Vermächtnisse, die jeweils eine einzigartige Geschichte erzählen, die von Generationen von Bühnenbildkünstlern geschrieben wurde, die die Landschaft der szenischen Kunst geprägt und zur Entwicklung des amerikanischen Theaters beigetragen haben.

Die Autorin stammt aus Minneapolis, Minnesota, und ist derzeit Präsidentin von Historic Stage Services LLC. Sie hat sich auf die Bewertung, Restaurierung und Reproduktion von gemalten Szenen spezialisiert. Ausgebildet in der Methodik der historischen Bühnenmalerei und dem System der Trockenpigmentmalerei hat sie über 500 historische Kulissen in den USA für eine Vielzahl von Veranstaltungsorten restauriert.

Alle Fotos mit freundlicher Genehmigung von Wendy Waszut-Barrett

Abb.1: Beispiel für Szenenbildner, die einen Baumstamm mit Deckfarben bemalen. Sosman & Landis Scene Painting Studio, Chicago, Illinois.

Abb.2: Beispiel von Szenenbildnern, die einen Baumstamm mit dünnen Lasuren bemalen. Twin City Scenic Co., Minneapolis, Minnesota.

Abb.3: Illustration des Bühnenbildners und Illustrators Charles Graham für *Harper's Weekly*, 30. November 1878.

Abb.4: Gemaltes Detail vom originalen Seitenflügel des Tabor-Opernhauses in Leadville, Colorado, um 1879.

Abb.5: Gemaltes Detail, das die Verwendung von Deckfarben von Sosman & Landis Scene Painting Studio Künstler, 1901, zeigt.

Abb.6: Mit opaken Farben hergestellter Hintergrund des Sosman & Landis Scene Painting Studio-Künstlers, 1901.

Abb.7: Gemaltes Detail aus einem Original-Fensterladen des Tabor-Opernhauses in Leadville, Colorado, ca. 1879.

Abb.8: Gemaltes Detail auf Baumeinheit von T. Frank Cox für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, ca. 1888.

Abb.9: Baumeinheit, gemalt von T. Frank Cox für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, um 1888.

Abb.10: (a oder b) Hintergrund, der unter der Aufsicht von David A. Strong im Sosman & Landis Scene Painting Studio im Jahr 1900 hergestellt wurde.

Abb.11: Hintergrund, der unter der Leitung von David A. Strong im Sosman & Landis Scene Painting Studio im Jahr 1900 produziert wurde.

Abb.12: Hintergrund, der 1898 von einem Bühnenbildner in Lasurtechnik hergestellt wurde.

Abb.13: Hintergrund, der 1898 von einem Bühnenbildner in Lasurtechnik hergestellt wurde.

Abb.14: Das Hauptatelier der Sosman & Landis Scene Painting Company wurde 1886 errichtet.

Abb.15: Versandetikett des Sosman & Landis Scene Painting Studio auf Szenenbildern, die für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, 1902 produziert wurden.

Abb.16: (a oder b) "Center Door Fancy"-Einstellung, produziert von Sosman & Landis Scene Painting Studio für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, 1902.

Abb.17: Gemalte Details aus der Einstellung "Center Door Fancy", produziert von Sosman & Landis Scene Painting Studio für das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, 1902.

Abb.18: Gemalte Details von dünnen Lasuren, die von einem Szenenbildner bei der Twin City Scenic Co. verwendet wurden, um 1900.

Abb.19: Gemaltes Detail auf dem Vorhang, der 1858 von W. T. Russell Smith für die Thalian Hall, Wilmington, North Carolina, gemalt wurde.

Abb.20: Gemaltes Detail auf einer Skizze von John Z. Wood für das Twin City Scenic Studio von Minneapolis, Minnesota.

Abb.21: Gemaltes Detail auf dem Frontvorhang von Sosman & Landis Scene Painting Studio, ca. 1890.

Abb.22: Ein bemalter Flügel, der an das Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, geliefert wurde, wartet nicht schweigend, hoch über der Bühne auf dem Dachboden.

Abb.23: Beispiel für opake Farben, die 1898 von einem Künstler des Sosman & Landis Scene Painting Studio eingesetzt wurden.

Abb.24: Beispiel für opake Farben, die für einen großen Randvorhang im Tabor-Opernhaus in Leadville, Colorado, 1879 verwendet wurden.

Abb.25: Quasten, die mit Deckfarben für einen Fallvorhang geschaffen wurden, der 1900 bei Sosman & Landis produziert wurde.

Anmerkung des Herausgebers zur Übersetzung:

Sowohl die Fachsprache der Autorin als auch das Englisch des 19. Jahrhunderts haben DEEPL stark ge- und zum Teil überfordert.

Ausführliche Recherchen konnten leider nicht unbedingt Klarheit schaffen.

Eine umfängliche Neuformulierung wäre wohl zum Verständnis vonnöten gewesen.

Ansatzweise ist das geschehen, wenn die direkte Übertragung durch DEEPL einfach zu verwirrend geraten ist.

Es sei an dieser Stelle noch mal ausdrücklich darauf hingewiesen, dass unter den gegebenen Umständen zur Realisierung dieser Publikation und dem Angebot der Übersetzung starke Kompromisse eingegangen werden müssen.

Wir bitten um Verständnis.

A BATTLE PANORAMA IS STAGED

The diaries of Friedrich Wilhelm Heine

by Michael Kutzer (translated with DEEPL, revised by the author)

Since 2008 I have been working on the transcription, i.e. the making readable, of a pile of old diaries left by the painter Friedrich Wilhelm Heine (1845-1921). Heine lived in Dresden until April 1885 and then travelled to America to take over the artistic direction of a panorama studio in Milwaukee. Even after this studio soon came to an end - only 4 panoramas and 4 copies were produced in total - Heine stayed in Milwaukee, maintained a private school for watercolor painting there and carried out orders of various kinds, ranging from printing templates to larger painting orders.

His daily notes give an immediate picture of the socio-cultural conditions in Milwaukee, two-thirds of whose population was German before the First World War. With regard to panorama painting, these diaries are of particular interest because we know of no other source that describes the process of creating a panorama so precisely, not in general terms from memory, but on a daily basis.

Excursus I: What is a panorama?

A panorama or (as it is almost more aptly called in America) cyclorama is a circular image that completely surrounds the viewer with 360 degrees. From his point of view, a raised podium, he has the visual sensation of a seemingly limitless visual experience. The 15 m high and 120 m long painting completely surrounds him with a spatially designed painting, the illusionism of which is further enhanced by the fact that an umbrella-like screen mounted above the viewer limits the field of vision so that no upward closure can be detected. The so-called Faux Terrain between the podium and the painting is designed in such a way that the border between real objects and the painted representation cannot be perceived by the viewer.

In the 19th century, panoramas of famous cities and landscapes were initially very popular, as these were inaccessible to most people before the development of tourism. In the second half of the century, after the Franco-Prussian War of 1870/71, the battle panorama dominated on both sides, which was taken over by America in the 1880s to depict battles of the Civil War of 1861/65.

The Milwaukee Panorama Site and the Battle of Missionary Ridge Panorama

Since America initially had no trained battle painters, the panoramas were left to European painters, especially the French, who carried out research on the battlefields but executed the paintings in their home countries, which took them away from the control and correction of the clients and meant expensive transport of the rolls of canvas weighing several tons. This gave the German-American merchant William Wehner the idea of setting up a panorama studio in America and having the pictures painted on site. Because he engaged German-speaking artists, Milwaukee, with its high percentage of German population, seemed to him to be the most suitable location.

In the following we will talk about the first panorama painted by the American Panorama Company, which had the Battle of Missionary Ridge as its theme. F.W. Heine's notes show us the exact process of the painting's creation and can clarify mistakes and rumors at the same time. In the 1880s, even the serious press often presented rumors as facts and tended to exaggerate. This incorrect or false information sometimes found its way into the specialist literature.

The "*Battle of Missionary Ridge*" is a good example of this. In 1980, it was still believed that this panorama was merely a repetition of a panorama on the same theme by the Berlin landscape painter Eugen Bracht and his group¹. A closer examination can refute this claim, although neither of the two panoramas exists anymore: As we know from Heine's diaries, both panoramas were created with a time shift of a few months, so that copying was not possible. Moreover, the compositions were fundamentally different: Bracht's picture, as existing photos show, depicts the battle from the height of the Confederate headquarters, while Heine's composition shows the unionist attack from below, uphill.

The viewer's point of view as the starting point of the composition

This brings us to the actual theme, the staging of a battle panorama. As the example just mentioned shows, this could be very different depending on how the painter defined the point of view from which the audience would later view the depiction. This was Heine's central task when he and his colleagues August Lohr and Bernhard Schneider went to Chattanooga to do research on the nearby battlefield of Missionary Ridge. For a better understanding of the following, the course of this battle is briefly described.

Digression II: The Battle of Missionary Ridge

Chattanooga, located on an arch of the Tennessee River, was besieged by the Confederate forces under General Bragg in November 1863. Bragg set up his headquarters at Missionary Ridge. The steep slope gives him the advantage of a panoramic view and will be difficult to take with his three dug trenches. General Grant has moved in with 20,000 men to relieve Chattanooga, General Sherman brings an additional 17,000 Union soldiers. Although his staff advises him to retreat, Bragg considers his position impregnable and remains so. First, General Grant secures the flanks on both sides. On November 24th, General Hooker conquers Lookout Mountain in the south and General Sherman settles on a hill at the north end of Missionary Ridge. From there he tries to attack Missionary Ridge from the side on November 25th, but encounters fierce resistance. To relieve him, General Grant, who has taken position with his staff on Orchard Knob, gives General Thomas the order to

1 Stephan Oettermann: *Das Panorama, Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt a/M 1980 p. 274: "The first panorama intended exclusively for American viewers was the picture of the Battle of Chattanooga, produced for Philadelphia in 1885 under the direction of Eugen Bracht, occasionally advertised under the title "Battle at Missionary Ridge and Lookout Mountain", which .circulated in repetitions by August Lohr, T.W. Heine and William Wehner in the rotundas of...".

attack Missionary Ridge frontally, but only to take the first trench. The generals are therefore shocked when the troops, having crossed the first line, simply continue to attack. They do this in the desperate realisation that the fire from above is causing devastating losses. They continue their assault, capture a cannon and turn its muzzle sideways along the trench. The effect on the enemy is devastating. Within minutes the Confederate positions are overrun and General Bragg must retreat to Atlanta.

Research on the battlefield

There were only three painters who took a look at the scene. Newspapers sometimes report about months of research by larger groups of artists. But what did they still find 22 years after the battle? They were able to familiarize themselves with the terrain to be painted, so the landscape painters were important. But even then the difficulty arose that the battle took place in November, but Heine came to Chattanooga in May. Moreover, after such a long time, the vegetation had changed, trees had fallen, others had continued to grow.

Traces of the defense trenches were still visible. The course of the battle could be read in Harper's and in the meanwhile growing literature about the Civil War², details of the events had to be asked from eyewitnesses. There was not much to do on site and while the landscape painters familiarized themselves with the area, Heine spent his time capturing some folklore with watercolors of mule carts and blacks.

He is waiting for Theodor R. Davis, who William Wehner, manager and owner of the studio in Milwaukee, has appointed for the preliminary planning. Davis had worked as a war artist for Harper's, had also witnessed this battle and was therefore able to indicate exactly where which troops had been standing and how they had moved during the battle. Heine hopes to be able to discuss the viewer's position with him as well, but when Davis finally arrives, he already has a firm idea of how the composition should be constructed.

As already mentioned, the panorama required a raised viewpoint from which the events could be shown as comprehensively as possible in 360°. In the case of the Battle of Missionary Ridge, this meant that Chattanooga and Lookout Mountain had to be included in the panoramic view and the Tennessee River had to be visible for the viewer's orientation. Therefore, Bracht himself had chosen the Missionary Ridge hill at that time. Heine still found the scaffolding from which Bracht had aligned his composition.

The landscape painter Bracht thus obtained a good overview of the landscape surroundings and accepted the fact that the uphill battle action could only be depicted in a considerably shortened form. Heine, on the other hand, as a battle painter, was primarily interested in depicting the battle action. For this reason, the only way to depict the action in its full breadth was to have an unabridged view of the slope.

But with this he faced the difficulty that he had to find an elevation between Missionary Ridge and Chattanooga that was high enough to provide a suitable overview. He considered the Cameron Hill hill, but it was not high enough and was unfavorably far from Missionary Ridge. Then there was Orchard Knob, from where the unionist general staff had been watching. This hill was close to the former battlefield, but did not offer a wide view.

Controversial views

After a few days Theodor R. Davis finally shows up. He takes it for granted from the start that Orchard Knob must be brought to the fore, as this is the only way to show General Sherman's and General Hooker's troops and especially the assembled generals in the foreground. The audience wants to see Sherman and all the other generals. The press would react indignantly if the generals were not sufficiently considered. Heine expressed strong reservations, because the commander's hill at the front only served to glorify the generals and the battle itself was pushed into the background and was no longer the main subject of the picture. Davis argues as a businessman who wants to earn as much money as possible with the panorama and therefore has to satisfy the interest of the public. Heine, on the other hand, as an artist, sees the task of art as being to first arouse the interest of the public, not merely to serve it.

An agreement is not possible and it is agreed to leave the decision to Wehner, who should arrive in a few days. Until then, Davis does not refrain from making his picture solution public, including the head of the Chattanooga Times, Adolph Simon Ochs, the future owner of the New York Times.

In order not to lose time unnecessarily, Heine agrees to try Orchard Knob as a point of view. However, during the exploration it quickly becomes clear that even climbing a mighty oak tree does not bring the desired panoramic view. Davis easily says that Heine only has to imagine himself standing 100 feet higher when he is composing, but he soon realizes that he is asking for the impossible. The next morning, however, he has a good idea: They want to ask the owner of Orchard Knob for permission to erect a scaffolding of 24 English feet high on his ground. From there he wants to make sketches of the terrain in 8 directions and mark the positions of the troops on them. Already the next morning Heine, Davis and a carpenter are at work. It's a hot day and the water is being drunk in buckets, as Heine writes. In the evening the "Castle Davis", as Heine appreciatively calls the scaffolding, is finished.

The role of photography

The very next day, Davis begins his work on the scaffolding. But Heine knows that Davis' sketch alone will not be enough. He needs a more detailed representation of the landscape. This work would take longer for the landscape painters, especially since Schneider has fallen ill in the meantime. Only photography can help here. Heine is not the first to come up with this idea. Judd, a photographer living in Chattanooga, had already taken such landscape photos for the French panorama painter Paul Philippoteaux when he was also examining the terrain for a panorama he was considering. Unfortunately, these photos are useless for Heine, as Philippoteaux had chosen a different location. Each shot will cost \$10, but the process saves time and Heine

² Harper's Weekly, *A Journal of Civilization*, was a political magazine published by Harper&Brothers in New York from 1857 to 1916, which covered the events of the Civil War in depth with illustrations by its war illustrators.

A BATTLE PANORAMA IS STAGED

The diaries of Friedrich Wilhelm Heine

by Michael Kutzer (translated with DEEPL, revised by the author)

wants to be back in Milwaukee as soon as possible to start composing.³

Photography therefore already plays an important role as the basis for the composition of a panorama. Bracht is also said to have made use of photography. In addition, photographs from the time of the Civil War are used, such as those brought by Davis. They document uniforms and equipment of the soldiers of both sides. When visiting Lookout Mountain, Heine doesn't even make sketches, but only buys two picture postcards.

A Solomonic judgment

When William Wehner arrives unexpectedly, he has already been informed in writing by Davis and Lohr about the different points of view. Immediately drawn into the controversy between Heine and Davis, he makes a truly Solomonic judgment: the viewer's point of view should be Orchard Knob himself and Heine gets his generally free foreground. Davis receives his full-size generalship, depicted on an attached diorama⁴.

With the photos and Davis' entries of the troop positions, Heine can begin composing. He has not spent three weeks in Chattanooga and there has been some idle time for him as he had to wait for Davis and Wehner. By the way, he also learns from witnesses that Bracht and his companions spent more time in the pub than on the battlefield.

The role of eyewitnesses

After the frame of the composition had been set out in this way, it was necessary to fill it with details. As a war painter, Heine had taken part in the battles in the German War of 1866 and the war of 1870/71 against France and had therefore no difficulty finding details of the fighting. As far as possible he supplemented these by questioning eyewitnesses. However, these were by nature rather subjective. Amused, Heine noted: "*When the American soldiers talk about war, each of them has been furthest ahead, all others far behind*". Detailed questions were partly answered with contradictions. If a group had just declared that they had not worn a knapsack on their backs during the fight, the statements of other veterans contradicted this. New findings and reports on details lead to changes and insertions during the painting process. For example, Heine was told that wounded were not treated on the spot, but were immediately taken away from the combat zone.

In general, Heine tries to get as close as possible to the action. When he and Lohr discover the remains of a mighty fallen poplar during a later short visit near Bragg's headquarters, they send branches and leaves to Milwaukee to depict the tree in the right shape and color.

Deviations

While attempts were made to get as close as possible to the details of the fighting by interviewing eyewitnesses and incorporating personal experiences, Heine was forced to freely design many of the scenes for purely technical reasons. When he enlarged the initially created 1:10 draft, the distances between the figures also increased. What on a smaller scale had been a dense fighting turmoil now stretched tenfold, so that Heine had to use hundreds of additional figures to restore the impression of crowding.

In another case the painters deviated deliberately from documentation accuracy. If there were photos of the people involved in the fight, these were incorporated wherever possible. Of course, this was only possible if the people to be portrayed were involved in fighting that took place more in the foreground. For this reason, Heine moved the 19th Illinois Regiment, for example, more to the front, in order to comply with the wish of some veterans of this regiment to be portrayed. The portrait painters also made a lucrative business on the side, however, by giving for a fee soldiers the portraits of visitors, even though they had not taken part in the fighting. The price for this favour was based on rank; being portrayed as an officer cost a little more.

faux terrain

Beyond painting, the three-dimensional foreground was also an important part of the strategy of illusionism. As the connection between the podium and the canvas, it had to be credibly staged and was an ingenious composition of objects like roots, canteens lying around, broken weapons and even a cannon. The panorama painters themselves built the latter from lightweight material. This allowed them to be easier to handle when changing locations. Above all, they could determine the size of the object themselves. The objects shown in the Faux Terrain had to decrease in size towards the canvas according to the law of perspective in order to make the distance to the canvas appear more spacious and to match the figures in the foreground. If they had appeared in their natural size, they would have looked like giants. Heine worked with empirical values by measuring the figures of other panoramas. Experience values replaced scientific accuracy. The sizes that Heine measured were between 1 and 1.30 m. The objects were matched to each other in such a way that they had to be numbered before moving to the panorama building in another city in order to be able to recreate the impression once achieved at the new location.

³ When photographer Judd created a panoramic view from eight shots, each photo had its own central perspective. These perspectives had to be adjusted to each other, because there can be no central perspective in a 360 °presentation. With a scenic background this was not so difficult.

⁴ The term diorama has changed over time. In the 19th century it was understood to mean a canvas painted on both sides and partially transparent, which allowed a representation to be shown in different lighting, depending on whether the light was directed onto the canvas from the front or the back. Heine didn't consider such effects and understood a diorama to be merely a two-dimensional representation that complemented the main image of the panorama in individual aspects. For example, the generality had to be shown separately, as the viewer took its position on the podium himself, and the battle for Lookout Mountain required its own image surface, as it had taken place the day before the event shown.

How authentic was the representation?

Panoramas were not only used for entertainment, but also as a means of patriotic education and enthusiasm for the military. A well-known example of such propaganda was the Sedan Panorama by Anton von Werner⁵. Of course, America was also interested in highlighting the merits of the winners. This was inevitably due to the fact that most of the panoramas of the Civil War represented victories of the unionists. But Heine's records do not show any partisanship. He calls the Confederates "rebels" because that's what he hears them called, but as a German he is not interested in the continuing conflicts between northern and southern states. His compositions generally strive to depict events as truthfully as possible.⁶

How authentic was this staging of a battle panorama? It was reported again and again how amazed the veterans were at the degree of accuracy of these pictures. In their eyes, all the details shown seemed to correspond to their memories. From a purely objective point of view, such precision was impossible despite all efforts, but it was not even necessary. The fact that the veterans could identify with the depiction was mainly due to the fact that even during the fights they could only perceive their surroundings to a limited extent and brought along a rather blurred memory of the events around them. This allowed them to seamlessly integrate their limited experience into the overall picture. The only important thing was that the general framework was right: the recognizable terrain and some significant actions such as conquering and turning a cannon, charging upwards in a hail of fire or desperate Confederates throwing boulders in self defense. This was enough to create the impression of complete authenticity.

Work of art or not?

Heine's staging of the Battle of Missionary Ridge deliberately refrained from the use of optical and acoustic effects, as they began to appear in other panorama studios. He wanted to convince the viewers only through painting, not through lighting or sound effects.⁷ As part of the entertainment industry, however, the further development of the panorama followed this irreversible trend. This ultimately led to panoramas being classified as inferior for a long time. Many artist biographies therefore shamefully concealed the fact that the painter had worked on such works. In 2019, when the second panorama "Battle of Atlanta", created under Heine's artistic direction and still preserved, was reopened after a lengthy and careful restoration, this prejudice was still effective in the American press. The artists were not even mentioned by name and the critic of the New York Times explicitly denied the panorama the status of a work of art. This reaction, however, does not correspond at all to the appreciation that the Panorama is increasingly enjoying again today. This is mainly due to the work of the International Panorama Council (IPC), which has been active since 1992.

Afterword

It was not possible in the context of this article to go into the technical details of completing a panorama as described by Heine in his diaries. I have written these difficult to read texts in their purest form and made them available to the Milwaukee County Historical Society (MCHS). However, the information related to making a panorama is mixed with many other daily entries, including banalities such as pub visits and children's illnesses. A systematic expert evaluation of the texts is unfortunately still pending, therefore we would like to refer to the information, which can be found on the Internet under the keyword "Panorama (Art)" at Wikipedia.

Michael Kutzer was born in Leipzig in 1941 as the son of the animal painter Heinrich Kutzer. He studied painting and printing techniques in Stuttgart at the State Academy of Fine Arts and art history at the University. For three decades he was an art teacher at the Jörg Ratgeb School in Stuttgart. In 2004 he moved to Milwaukee, USA, where he lives as a painter and etcher. Since 2008 he has been working on the transcription of Friedrich Wilhelm Heine's diaries.

Images:

Fig.1: Friedrich Wilhelm Heine (Milwaukee County Historical Society)

Fig.2: Cut through a panorama building: A Entrance and cash desk - B Darkened corridor and stairs to the - C Visitor platform with screen - D Viewing angle of the observer - E Circular canvas - F Faux Terrain or stem with real objects - G Spatial-illusionistic painting on canvas (Illustration from Nouveau Larousse Illustré (1897-1904))

Fig.3: Map of the Battle of Missionary Ridge (Battle of Missionary Ridge by Carly Hartenberger on prezi.com)

Fig.4: Illustration from the diary Vol. I, page 325: Heine and Davis in the old oak

Fig.5: Faux Terrain of the Battle of Missionary Ridge by the Eugen Bracht Group (Wisconsin Historical Society)

⁵ I refer to the essay by Oliver Grau „Das Sedanpanorama“ in Fohrmann, Schütte,Voßkamp (ed.): „Medien der Präsenz“ Dumont 2001.

⁶ Heine's second battle panorama "The Battle of Atlanta" was - ironically - after its final installation in Atlanta in the 20th century, manipulated by overpainting to make it appear more favourable to the Confederates. These "improvements" were removed during the 2018 restoration.

⁷ He still held this view in 1898, when he painted the panorama "Battle of Manila Bay" in San Francisco. The panorama studio of Howard H. Gross in Chicago painted the same subject, but already worked with special effects. Heine noted on December 16th: "Waves move-able / moonlight [,] sunrise and battle / must be quite theatrical / at least ours is more historical without theatrical plays ... all this fish catching is not necessary"

FROM THE RED COAT AND THE RED BOOTS

125 years of dance in the Theater des Westens, Berlin

by Thimo Butzmann (translated with DEEPL, revised by the editor)

For almost 125 years, dance and the colour red have been an integral part of Theater des Westens (TdW). Be it the first performance of the ballet piece *The Red Coat* (music: Luigi Nono, choreography: Tatjana Gsovsky, 1954) or *The Red Boots* (song by Jim Steinmann) in the musical *Dance of the Vampires* (idea by Roman Polanski, 2006) or the "plush" auditorium soaked in red. One might think that the red thread of the dance was spun here. After all, since then he has drawn himself through the eventful history of the theatre.

If you go to room 311 in the TdW today, you immediately realize that it is a ballet hall. An old, large, gold-framed dance mirror, produced by the Berlin painting frame factory Fritz Stolpe in 1896, is fully emblazoned on the wall. Opposite him, the side is paved with ordinary ornamental contemporary mirrors. A grand piano, paneled dance floor, ballet bars and some yoga mats fill the hall. Some parts of the historical ballet bars on the window front were removed in 2003 during the course of the renovation work of the Stage-Entertainment. Another testimony was located on the landing between the ballet hall and the stage until 1992. An original wooden box, which was filled with colophony chunks (natural resin). The dancing shoes were dipped into it, whereupon the movement literally crushed the colophony under the sole. This practice, which was common in all dance theatres up to that time, prevented slipping on the stage boards due to the colophony powder adhering to them.

The foundation stone for the theatre building was laid on 4 September 1895 at Kantstrasse 10 in Berlin-Charlottenburg. The Theater des Westens opened on 1 October 1896. To this day, this magnificent building is a musically oriented venue. The owner of the building was the architect Bernhard Sehring from Edderitz (Saxony Anhalt).

The Theater des Westens in Charlottenburg has been a home for many dancers, choreographers and choreographers for many decades until today. Since the theatre was founded in 1896, a bronze statue created by the sculptor Fritz Heinemann with the title "Dancer with a robe" has been a symbol of this art. It was erected in a prestigious location in the impressive foyer.

First dance performances were already occasionally seen on stage in 1896, in the first operettas - first ballet divertissements from 25 October 1898.

The inventor of the renewed, modern art of dance was the American Isadora Duncan, who to this day, as a reformer of free dance, stands for the advocacy of a new teaching of the art of body and movement without lace dance, as is usual in ballet. In 1903 Isadora Duncan came to the Theater des Westens and showed barefoot her so-called dance idylls accompanied by the music of the composer Frederic Chopin. Isadora Duncan then founded a dance school in Berlin-Grunewald together with her sister.

In 1910, the Russian Ballet (Balletts Russes), founded by the impresario Sergei Diaghilew, could be seen on a total of twelve evenings at the TdW, led by the stars of the evening: the prima ballerina Tamara Karsavina and the dancer Vaslav Nijinsky. Both soloists continue to be the archetypes of ballet dance worldwide. For this even the performances of the operetta *Tanzhusaren* were interrupted.

"The staff of the Russian Ballet, together over 100 people, has already arrived to start with an 80 musicians orchestra to hold final rehearsals."

(19.5.1910, Berliner Lokalanzeiger - Der Morgen)

In 1912 the Diaghilew Ballet visited the Theater des Westens again during their world tour. For this five-day guest performance, as in 1910, the programme was changed and the *Wiener-Blut* performances were interrupted. The ensemble felt compelled to extend its guest performance for another two weeks due to the large number of visitors. Two years later, in 1914, master dancer Anna Pavlova showed not only the dying swan but also oriental fantasies as well as Slavic and sailor dances in the sold-out house.

"How shall I describe the applause that Pavlova and her band in the audience? Last night it really thundered from the stands, six and seven times the artists were called."

(June 8, 1914, Berliner Lokalanzeiger, evening)

After the October Revolution in Russia in 1917 and the end of World War I, many intellectuals and artists emigrated to Western countries. Ballet ensembles such as the Ballet Russes from St. Petersburg with director Diaghilew settled in Paris at an early age and later in Monte Carlo. Ballet schools were springing up more and more. This was also the case in Berlin, where the Russian-born ballet dancers Eugenie Eduardowa and Tatjana Gsovsky took over the direction.

In 1921 the cabaret artist Trude Hesterberg opened her *Wilde Bühne* in the basement of the Theater des Westens, which was later taken over by Wilhelm Bendow as *TÜTÜ* and from 1930 on was continued by the composer Friedrich Holländer as *Tingel-Tangel-Theater*. Here too, three greats of dance were still quite unknown on stage: Hedi Schoop, Genia Nikolajewa and Henriette Hiebel, who later caused a sensation as "La Jana". La Jana, soon a star of the Haller and Charell revues, was cast in 25 feature films. She died of pneumonia at the age of 35 on 13 March 1940 in Berlin-Wilmersdorf.

"I must mention another young lady whose rise began on my little boards. Jenny (Henny) Hiebel was her name and she was a dancer. She had grown so beautifully that one forgot that she could actually do very little"

(Hesterberg, Trude: Was ich noch sagen wollte..., Henschelverlag Berlin, 1971, p. 102 f.)

The theatre producers Fritz and Alfred Rotter leased the Theater des Westens from the landlord Bernhard Sehring from 1920. In the spring of 1922 the Swedish Ballet could be seen here on stage. Shortly afterwards, the Rotter brothers rented the house to the *Große Volksoper AG* from September 1, 1922. Otto Wilhelm Lange was the director of the stock corporation. Performers without superlatives in solid everyday operas provided a rather folksy repertoire, which thus, despite the daily changing repertoire, was too ordinary for the "wild" 1920s in Berlin. The *Große Volksoper AG* was financed mainly by shares. The share subscriber, who invested 1,000 marks, was promised 20 free tickets as well as the highest artistic pleasures at reduced prices. However, the equity public felt cheated by the yawning empty rows of seats. This capital construction failed, as hardly anyone bought the overpriced shares, until finally in January 1925 the *Volksoper* was closed in debt. Nevertheless, two

choreographic events should be mentioned here: a dance matinée with Lucy Kieselhausen, who died in a tragic accident, a gasoline explosion in her bathroom, in 1926, and the Diagilew Ballet, now in its fifth year. Among the friends of the director Sergei Diagilev were also some painters like Georges Braque or Pablo Picasso. For the guest performance *Le Tricorne* (The Tricorn by Martinez Sierre), for example, Pablo Picasso created the curtain, decorations and costumes that were on show at the Theater des Westens. Whether Pablo Picasso ever entered the TdW for this, however, is not known.

After that, there was an increasing merging of ballet, folk and ballroom dance, acrobatics, flamenco and pantomime. Many dances have long since ceased to correspond to the artificial-looking Court Ballet de cour from France or the ballet of the Tsar, Bolshoi or Mariinsky Ballet. Basic elements such as the lace dance, plié and pas de deux were only reducedly incorporated into the choreography of a revue of the 1920s. In 1926 the revue producer Emil Schwarz, who came from Vienna, leased the theatre and showed his outfit revue *Der Zug nach dem Westen* (music: Willi Kollo) 109 times. Almost 120 performers and dancers in 900 different costumes were sorted according to size and were a component in the individual pictures in the form of nymphs, Walker-Girls or Vienna-Girls. The individual pictures bore the beautiful names "The White Dream", "The Rosy Dream" and "Forest Secrets".

In 1926 followed another two-month guest performance by the already 45-year-old prima ballerina Anna Pavlova together with her dance partner Laurent Novikoff and 40 other dancers.

"Then we went to Pavlova. I tell you my dear diary simply heavenly. We had the trampoline, we didn't trample, but we clapped. But then came the heavenly Pavlova with the dying swan, no, you can't describe it, it was so beautiful. It was so adorable, I was inclined to cry."

(Diary entry of 5.12.1926, Marga Berndt 15 years old)

From 3 November 1928 Josephine Baker can be seen in the revue *Bitte Einsteigen* (music: Friedrich Holländer). In 1930 the operetta Jim and Jill (Clifford Grey and G. Newman) with the dancer Dinah Grace followed and in the same year the Minstinguett appeared in the revue *Miss auf Reisen* with dance interludes, staged by her personal dance teacher Earl Leslie.

The Indian-born dancer and choreographer Uday Shankar appeared on stage in 1932 with his Hindu dance group and 56 musicians. His musicians left a lasting impression on the Berlin audience with their drums made of metal, fired clay, wood and porcelain as well as their flutes and string instruments.

From July 22, 1935, the Theater des Westens was renamed "Volksoper" and from then on belonged to the Reich Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda, financed by the German Labor Front. Before that Trudi Schoop gave two farewell performances with the dancing comedians of the Zurich City Theater before she emigrated to the USA. Performed were the tragicomedies *Zur Annoncenaufgabe* and *Fridolin Unterwegs*, accompanied by Paul Schoop and Max Fickel on the piano.

When the National Socialists came to power, there was increasing marginalization and persecution. Those who were able to do so left Germany by emigration. During the Nazi period, opera houses often only had state-organised classical ballet ensembles. Founders and members of independent dance groups usually went into exile. From then on, the Volksoper (TdW) was part of the KdF (Kraft durch Freude). The audience was literally "carted" to the show, the auditorium was full but there was no real success and interest. The programme was now classical-traditional, without innovative modern elements. The ballet ensemble of the Volksoper consisted of 5 gentlemen and 10 ladies, among them Hertha Wegeleben, Gerda Kretzschmar and Erika Lindner (according to the staff index of the TdW 1896 - 1961).

In artistic terms, the theatre degenerated into a venue based on the classical opera repertoire with small ballet, but with a 101-man orchestra and 116 stagehands. Only occasionally there were dance matinées of the dancers in the afternoon.

In the private photo album of Erich Orthmann, director of the Volksoper since 1935, is written in black ink:

"The construction in Kantstrasse was subjected to a hasty refurbishment. Much red plush had to give way, some tomcats had to give up their young lives."

This sentence from an unknown author to the director and member of the NSDAP was not a prophecy, but a well-informed calculation, because the actors Otto Wallburg, Paul Morgan, Kurt Lilien and Kurt Gerron, who often stood at the side of dancers and celebrated triumphs in the Theater des Westens, had to flee and were finally deported to concentration camps. Paul Morgan died in the Buchenwald concentration camp, Kurt Gerron and Otto Wallburg were murdered in the Auschwitz concentration camp and Kurt Lilien in the Sobibor extermination camp.

On 7 June 1944, the first damage to the building fabric of the theatre was caused by the attacks of Allied aircraft, which was quickly repaired. A daily game operation was more and more difficult to maintain due to frequent bomb alarms. So there were only colourful dances and sounds of romanticism and no more whole opera performances. The last performance during the Second World War took place on 30 April 1944.

The post-war period from 1945 onwards was characterised by the atmosphere of new beginnings, as was the case in Kantstrasse. The theatre building was not hit too hard, so only the roof and the facade of the front building had suffered some damage. The reopening after the 2nd World War was officially held on 15 June 1945 by the Russian city commander Nikolai Bersarin with a gala ballet evening.

Since the Deutsches Opernhaus in Bismarckstraße had been heavily bombed out and could later only be saved by reconstruction, the Städtische Oper moved to the Theater des Westens as an alternative accommodation. Looking back, the period of the Städtische Oper can be described as an outstanding section of Kantstrasse 12. The ballet masters - Jens Keith, from 1945 to 1952, followed by Tatjana Gsovky, from 1953 to 1961 - made a major contribution. This led to several ballet premieres. The ballet ensemble consisted of 43 ballet dancers, including the luminaries Gert Reinholm, Gisela Deege, Liselotte Köster and Jockel Stahl. The Köster-Stahl couple were, along with Gert Reinholm, the Berliners' darlings of the public. Ballet master Ines Mesina ran her own integrated ballet school for the young, ambitious and wealthy young talent. Full of hope with the prospect of a performance on the big stage, the ballet classes were regularly held in a tight time window under the sign of musical education and the art of movement. Here choreographers could discover dance talents, simply choose and form their elites.

FROM THE RED COAT AND THE RED BOOTS

125 years of dance in the Theater des Westens, Berlin

by Thimo Butzmann (translated with DEEPL, revised by the editor)

While the Städtische Oper was busy with the move to the new building of the Deutsche Oper in Bismarckstraße, Jerome Robbins and his ballet ensemble performed Ballets USA during the German Radio, Television and Phono Exhibition. The ballet group was accompanied by the Berlin Symphony Orchestra with music by Claude Debussy, Robert Prince and Frederic Chopin.

Since 1964 Karl-Heinz Stracke was the landlord of the TdW. He replaced the theatre director and musical producer Hans Wöllfer.

From 30 November to 8 December 1965 the Australian Ballet gave a guest performance with star guests Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev. Nureyev danced in *Giselle* (V. de Saint-Georges and T. Gautier), *Le Corsaire* (music: Tchaikovsky) and *The Display* (Robert Helpmann) among other ballet pieces.

In parallel, in addition to changing theatre directorships in the TdW, the Berliner Festwochen have been held annually since 1951 with numerous guest performances from all over the world. Most of the events had been moved to the Deutsche Oper, Theater des Westens and the Philharmonie. From performances by the National Ensemble of Cameroon with folk dances and rituals, the Vienna State Ballet (1973) to the Alvin Ailey City Center Dance Theatre from New York (1976), the TdW has shone with the most diverse dance genres.

Götz Friedrich, opera director and director of the Deutsche Oper, was also director of the TdW from 1984. Parallel to the Deutsche Oper, guest performances of the Ballet of the Deutsche Oper were thus held at the Theater des Westens. From 1993 onwards, the artistic director Helmut Baumann, who had already been in place since 1984, replaced the artistic director Götz Friedrich and took over his duties. Helmut Baumann came from the Tanzforum Köln and had been artistic director there since 1971 alongside Gray Veredon, Jochen Ulrich and Jürg Burth. Jürg Burth also came to the TdW as choreographer and director. The Baumann/Burth era was characterized by many premieres and dance-like musical performances.

In 2002 Theater des Westens GmbH was sold to Stageholding (today Stage Entertainment).

During the subsequent renovation work, a two-week guest performance of Ballet for Live by Maurice Bejart took place at the TdW.

Regular dance events such as the international dance festival Tanzolymp or the Bolshoi State Ballet from Minsk with ballet classics such as *Swan Lake*, *Nutcracker*, *Giselle* or *Sleeping Beauty* guarantee a full house every year. There is no need to worry about the genre of dance in the theatre of the West.

Dance chronicle at the Theater des Westens

1903	Isadora Duncan
1910	Diaghilev Ballet
1912	Diaghilev Ballet
1914	Anna Pavlova
1918	Ernst Matray
1919	Moa Mandu
1919	Else Berenz
1920	Eugenie Eduardowa
1921	Marie Leeser and Hasso Holm
1921	Eugenie Eduardova
1922	Lucy Kieselhausen
1924	Diaghilev Ballet
1925	Tamara Karsavina
1925	La Jana (Henny Hiebel)
1926	Anna Pavlova
1926	Mary Wigmann
1927	Anna Pavlova
1928	Josephine Baker
1930	Dinah Grace
1930	Minstinguett / Earl Leslie
1932	Udah Shan Kar
1934	Trudi Schoop
1935	Jutta Klamt
1939	Erika Lindner
1942	Hertha Wegeleben
1942	Gerda Kretschmar
1945	Gala Ballet for English troops
1945	Sadler's Wells Ballet
1961	Jerome Robbins
1964	National Ensemble Cameroon
1965	Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev
1965	Susana and Jose, Spanish ballet
1967	Brasiliana
1968	Nederlands dans theater
1969	Batsheva Dance Company Israel
1973	Vienna State Ballet
1973	Black Africa Ballet from Senegal
1976	Dance Theatre of Harlem
1976	Alvin Ailey City Center Dance Theatre New York
1976	Dance Drama Ensemble Beijing
1977	dance theatre of the Wuppertal stages
1977	Dance Forum Cologne
1977	Lotte Goslar
1983	Fiesta Gitana

1985 Cologne Dance Forum
 1985 Eurythmeum Stuttgart
 1989 Ballet of the Deutsche Oper Berlin
 2002 Carmen Ballet Teatro Espanol
 2003 Ballet Béjart Lausanne
 2005 Russian National Ballet Sleeping Beauty Giselle
 2007 St. Petersburg State Ballet
 2012 Bolshoi State Ballet (Belarus)
 2015 Vladimir Malakhov
 2016 Tanzolymp intern. dance festival
 2017 Bolshoi State Ballet (Belarus)
 2018 Bolshoi State Ballet (Belarus)
 2019 Tanzolymp intern. dance festival
 2020 Bolshoi State Ballet (Belarus)

Bibliography

Programme 1924 Anna Pavlova; Publisher Paul Speier & Co. Berlin W9
 Programme leaflet 14.3.1914 Diaghilev's Russian Ballet (fragment)
 Program booklet guest performance of the Mistinguett Revue 4.5.1931
 Programme leaflet guest performance Diaghilew 1924 Published by Group Volksoper AG
 Programme booklet Please board - Josephine Baker 1928
 Program Jim and Jill 1930 Letterpress and publishing house Chr. André, Halensee
 Program 1926 The Train to the West; published by Paul Speier & Co.
 Program booklet Jerome Robbins 1961 Ballet USA
 The Ballet Encyclopedia; Alexander J. Balcar; 1957; German Book Association
 Dancers of our time; Rolf Cunz; 1937; R. Piper & Co. publishing house Munich
 Dance under the swastika; Lilian Karina and Marion Kant, 1996; Henschel Verlag Berlin, ISBN 3-89487-244-6
 The Charlottenburg Opera House from 1912 to 1961; Dettel Meyer zu Heringsdorf, Volume 2; Deutsche Oper 1988; ISBN 3-926412-07-0
 100 Years Theater des Westens; Theater des Westens GmbH, 1996; Propyläen Verlag; ISBN 3-549-05598-6
 Was ich noch sagen wollte; Trude Hesterberg; 1971 Henschelverlag Berlin
 German Stage Yearbook; Cooperative of German Stage Workers; Berlin/Hamburg 1915 - 2018
 Dancing for Diaghilew ; Memoirs of Lydia Sokolova; edited by Richard Buckle 1960; printed by William Cloves and Sons and published by John Murray.

The author is archivist at the Theater des Westens.

THE MOST BEAUTIFUL OF THE BEAUTIFUL

Magdalena Kremzow - a search for traces

by Frank-Rüdiger Berger (translated with DEEPL, revised by the author)

"If a dame is not pretty, she should not be allowed to get on a high horse."¹, the *Humorist* published by Moritz Gottlieb Saphir wrote in 1852 on the occasion of a performance of Alessandro Guerra's "Cirque romain" in Vienna. And even if one can ask oneself whether this statement in the review, written in a slightly ironic tone, is really meant seriously, it reveals the male voyeuristic view with which the audience looked at the female artists as well as the female dancers of the time.

"Guerra's six-footed² artists are all beautiful," continued the reviewer, "and Magdalena Kremzow is the most beautiful of the beautiful."

After all, he did not stop at outward appearances, but went into the artistic abilities of the artistic rider, even if only superficially: "Her 'pas de manteau' is charming in all attitudes and positions, her posture on the Arabian horse "Oriol" is excellent, and a joker thought he would rather be the horse "Oriol" under Dlle. Kremzow, than Under-Secretary of State under Lord Palmerston!"³

However, not much is known about Magdalena Kremzow, who was also known as Ellen Kremzow, and who was so highly praised here: She was born on November 13, 1835 in Vienna⁴ as the daughter of a tailor and made her debut as an artistic rider in the "Roman Circus" of the artistic rider Alessandro Guerra as early as 1843, i.e. while still a child⁵. At the age of 17 she ended her career in 1853 and married; she died on 15 April 1899 in Vienna.⁶

From Friedrich Gerstäcker's story *Der Kunstreiter*, published in 1861, we get an idea of what the appearance of the artistic riders in a circus looked like in the middle of the 19th century:

"Now if the lighting and the paint that might have been applied to the woman's face gave it that youthful freshness, in short Georgine was really beautiful, and a loud, involuntary "Ah!" escaped the lips of the assembly when she appeared scantily dressed [...] in the circus.

A few young cavalry officers began to applaud, and the public's attunement was a tribute to the lovely appearance.

Madame Bertrand was also grateful for that. As she flew along, she had a smile for almost everyone, however fleeting, a friendly look for everyone, a half-hidden kissing hand with which she cut or mowed the hearts in a sickle shape, as it were – for two was enough for the whole audience. And how she flew, sure of victory – used to victory! The light dress, shorted up and fluttering in the wind, the curls loosened by the breeze, her delicate toes barely touching the saddle, one really believed she had wings, and would hardly have been surprised to see the horse hurrying away from under her and her round trip continuing without it."⁷

Before the performance described here, "Mademoiselle Josephine", a seven-year-old girl, had already shown her skills on horseback:

"[...] while the bajazzo jumped and dodged, a small white pony suddenly flew in a stretched gallop over the low entrance barrier and into the middle of the circus. On his back, sat a small, perhaps seven-year-old girl, who was dressed fantastically as an elf.

Grooms, pagliacci and stable master sprang quickly out of the way, and while the pony flew around the circus, the young rider had jumped up and, standing on the broad saddle, greeted her the audience with a friendly smile to all sides.

She wore flesh-coloured tricots, a short, light pink skirt of transparent fabric, the dress low-cut, and on her half-naked shoulders a few coloured wings, and she handled her delicate steed excellently and showed an extraordinary exercise for her years.

The women were enchanted by the small creature, which seemed to be completely grown up in every movement – except in the body itself. To the utmost coquet and controlled, she greeted and waved here and there, drove her horse with the little whip, and suddenly stopped to have the stable master rushing in and rubbing in her soles with chalk once more."⁸

Friedrich Gerstäcker in his story clearly criticized the fact that children were already performing in the ring, as Magdalena Kremzow did:

"The public applauded vividly, but it always remains a feeling of its own, not pleasant, often even uncomfortable to see a child trained in such arts. – What experiences has the child's heart already gathered, returning the applause of the public with the artificial movement of the hand and half a kissing hand! How long ago it must have shaken off its most beautiful jewelry, childhood, to imitate every movement of an adult coquette so deceptively! You applaud and cheer for the little one. Ask yourself how you would feel if this were your child, and then pity the unhappy being who has been thrown by his evil fate into such a glittering misery.

And does she feel happy in such a life? – She nods and smiles up there with a beaming face and gallops cheerfully – behind the coulisses. – The public doesn't care what it does there."⁹

Magdalena Kremzow had a successful, albeit only ten-year career: she made her circus debut at the age of seven or eight and married shortly before her 18th birthday. As already seen in the introductory quotation, she impressed both by her appearance and her skills:

"The pearl of all of them is Miss Kremzow, not only in terms of her ravishing exterior, but also in terms of her

1 Cirque romain von Alexander Guerra, in: *Humorist*, 28.4.1852.

2 Six-footed, because here the riders and their horses are regarded as a unit.

3 Cirque romain von Alexander Guerra, in: *Humorist*, 28.4.1852; emphasis in the original. Henry John Temple, 3rd Viscount Palmerston (1784-1865) was British Minister and Prime Minister.

4 Schicksal einer Kunstreiterin, in: *Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha*, 7.5.1899.

5 Die Reiterin, in: *Die Bühne*, 1928, No. 191, p. 19.

6 Kleine Chronik, in: *Neue Freie Presse*, 18.4.1899, Abendblatt.

7 Friedrich Gerstäcker: *Der Kunstreiter*, vol. 1 (Hermann Costenoble) Leipzig 1861, pp. 26-27.

8 *ibid.* pp. 21-22.

9 *ibid.* pp. 22-23; emphasis in the original.

magnificent, genuinely artistic achievements," the *Illustrierte Zeitung* judged in 1851 on the occasion of the performances of Alessandro Guerra's "Roman Circus" at the Leipzig Michaelismesse. "How masterfully she rides the old good Italian school on the fiery Arabian stallion Oriol, how sylphlike she floats as a dancer on her light horse, how graceful and lovely are her attitudes!"¹⁰

And the *Deutsche Allgemeine Zeitung* wrote on the same occasion: "We in Leipzig also had the opportunity several years ago to see and admire him [A. Guerra] and his company. The latter has not deteriorated since that time, but has on the contrary gained many new and better members, and the then existing ones have developed in the most graceful and accomplished way. This is especially true of Ms. Madeleine [sic] Kremzow, whose ideal appearance must inspire even the coldest observer, and who, in addition to these natural gifts, possesses all the qualities of her art, courage, agility, physical strength, so that almost every movement is followed by the most resounding applause from the audience."¹¹

One of Magdalena Kremzow's highlights, which she showed with a partner, was the number *The Scot and the Sylph*, which premiered in Paris in 1840 and was also popular in other equestrian circuses.¹²

"*The Scot and the sylph perform poses on two horses at a gallop with a frightening levity! Imagine the most daring performances on this narrow and swaying ground formed by the saddle, the opposite of Carlotta [Grisi] or [Marie] Taglioni,*" reported Théophile Gautier, writer and author of several ballet libretti for the aforementioned Carlotta Grisi, in 1845 after a visit to the Cirque Olympique in Paris.¹³

Gautier deliberately referred to Marie Taglioni and Carlotta Grisi, two of the most famous dancers of the era of Romantic ballet, as the constellation of figures of a Scotsman and a sylph, a female aerial spirit, was taken from the ballet *La Sylphide*. At its premiere in Paris in 1832, it had heralded a new era in the genre of ballet, which is now known as "Romantic ballet".

The ballet *La Sylphide* was created by Filippo Taglioni and gave his daughter Marie her international breakthrough. Marie Taglioni had sensational success in the title role due to her novel, airy and light way of dancing. *La Sylphide*, in a version created by August Bournonville in 1836, is still in the repertoire of the great ballet companies.

In *La Sylphide*, on his wedding day, the young Scot James dreams of the Sylphide, which actually appears before him and makes him leave his bride Effie shortly before the wedding ceremony and follow her into her realm, the forest. There James meets the witch Madge, whom he had previously thrown out of his house; he asks her for a scarf as a gift for the sylph. When James puts the scarf around the Sylphide's shoulders, her wings fall off and she dies. Madge has taken revenge for the sacking she suffered and triumphs over him; James must watch as Effie marries his rival Gurn.

Part of the great success of *La Sylphide* lay in the novel use of dancing on pointes.¹⁴ Instead of being a purely dance-technical "trick", with which the dancers wanted to win applause, it now served to characterize the role of the aerial ghost Sylphide through Marie Taglioni's seemingly weightless dance.

In the 1830s and 1840s *La Sylphide* was followed by a large number of similarly constructed works in which a young man falls in love with a female being from another world (e.g. *Undine*) – a love that inevitably ends unhappily.

In *La Sylphide*, two different women's roles represented the two different spheres – Effie as the bride represented this world with down-to-earth Scottish national dances, while the Sylphide represented the foreign, "other" world with her light and airy lace dance. In later ballets the ballerina united both spheres: Giselle in the ballet of the same name, for example, is a fun-loving girl in the first act, and in the second act she appears as a ghostly undead after her death.

The success of *La Sylphide* and Marie Taglioni's dancing with the audiences of the two ballet strongholds Paris and London, but also in Europe as a whole, was overwhelming. Not only did the art form of ballet experience a tremendous interest from the audience, from writers, composers and visual artists, but the enthusiasm for Marie Taglioni and *La Sylphide* was also reflected in everyday life: There were a fashionable hairstyle "à la Sylphide" and a Sylphide turban¹⁵ – and even a Taglioni corset: "Women who want to be elegantly dressed without exposing themselves to the discomfort and danger that the pressure of ordinary bodices can cause, wear a Taglioni corset according to the invention of Mr. Pousse in Paris. [...] The best proof of the excellence of the aforementioned corsets is that they are generally worn," reported the *Allgemeine Theaterzeitung* in 1838.¹⁶

In a London travel guide published on the occasion of the industrial exhibition in 1851, the Sylphide parasol by W. & J. Sangster was particularly praised:

"Among these popular items, first and foremost the Sylphide parasol must be mentioned; light and graceful,

10 Die leipziger [sic] Michaelismesse, in: *Illustrierte Zeitung*, 18.10.1851.

11 Sehenswürdigkeiten der Leipziger Michaelismesse, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 3.10.1851, second edition.

12 Stephanie Haerdle: Keine Angst haben, das ist unser Beruf! Kunstreiterinnen, Dompteusen und andere Zirkusartistinnen. (AvivA Verlag) Berlin 2007, p. 27.

13 «L'Ecoissais et la Sylphide exécutant des poses d'une légèreté si effrayante sur deux chevaux au galop! Figurez-vous les temps les plus hardis, les renversements des Carlotta ou de Taglioni, sur cet étroit et mouvant plancher formé par une selle.» Théophile Gautier: *Cirque-Olympique des Champs-Élysées*, in: *La Presse*, 9.6.1845.

14 Longer sequences danced on pointes, as is common today, were only possible since the development of the toe shoe with fixed toe cap at the end of the 19th century. Before that, the tips of the shoe were reinforced with leather strips and the toes were wrapped with cloth, but this only allowed relatively short elevations on pointes.

15 Cf. Judith Chazin-Bennahum: *The Lure of Perfection. Fashion and Ballet, 1780-1830*. (Routledge) New York, London 2005, p. 217.

16 Für Mode und Luxus, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, 17.3.1838; emphasis in the original.

THE MOST BEAUTIFUL OF THE BEAUTIFUL

Magdalena Kremzow - a search for traces

by Frank-Rüdiger Berger (translated with DEEPL, revised by the author)

as its name suggests, it is very popular with the fair sex and can now be seen on the most elegant trips and promenades in and around London."¹⁷

No wonder that the circus was also inspired by this and other ballet successes to create spectacular numbers. While James and the Sylph from *La Sylphide* were the model for *The Scot and the Sylph*, the artistic rider Camille Leroux, for example, also showed a cachucha on horseback, the Spanish dance with which Marie Taglioni's great rival Fanny Elssler had her breakthrough in 1836.¹⁸

The equestrian number *The Three Sylphides* "performed on three horses", which Alessandro Guerra's troupe had in its repertoire in 1849, seems to have been inspired from the figure of the sylph but not of the ballet itself. Magdalena Kremzow was one of the three Sylphides.¹⁹

Not only popular ballets, but also opera successes have served as a source of circus acts: Gaetano Donizetti's opera *La fille du régiment* (*The Daughter of the Regiment*) was the inspiration for a new act, which Magdalena Kremzow announced for her benefit performance²⁰ on 27th May 1852: "[...] in the third performance for the first time: the *Daughter of the Regiment*, on saddled horseback, whereupon the beneficiary will perform the military exercises, as well as beat the drum to the beat of the music [...]".²¹

Alessandro Guerra's "Roman Circus" also gave guest performances in Berlin in 1848.

With a picture size of 41.9 x 54.2 cm, the colored lithograph of Magdalena Kremzow as Sylphide, which is shown here and was created in Berlin, is a thoroughly representative print and not an occasional picture – this allows the conclusion that Magdalena Kremzow was also very successful in Berlin.

An admirer even paid homage to her with a poem in the *Vossische Zeitung*:

Miss Magdalene Kremzow.

*Wreaths, the most beautiful flowers to the fair sylph
Present! - Glorious you grace, adorn your beauty
Eternally faithful to her, the divine Graces are never tired
Powerful to bind hearts, to delight us!
Magic Cupids Float around you protectively
O! to rise on the flying steeds in dance
Carry far the lovely and give her fame.*²²

Like some of the ballet dancers, e.g. Marie Taglioni or Therese Elssler (the sister of the aforementioned Fanny Elssler), Magdalena Kremzow married a nobleman and gave up her profession, which then for her was no longer considered appropriate in the social structure of the time.

At her wedding with the much older Arthur Count Mensdorff-Pouilly (1817-1904) on October 25, 1853,²³ Magdalena Kremzow was just under 18 years old and had a ten-year career as an artistic horsewoman behind her.

The marriage was divorced after 20 years, reported the *Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha* in its obituary for Magdalena Kremzow:

"Several years passed in the couple's undiminished happiness. Neither the accusations of the count's relatives nor the suspicions of the envious could shake the count's love for his wife. Then, however, circumstances arose which opened up a deep gulf between the spouses. The nature of the reasons for the separation has never been known. But at the end of the seventies the spouses separated from each other. In 1882 the marriage was separated by court order. Since then the former artist "Ellen", now Countess Magdalena, led a lonely, deserted existence. The rich endowment she received from her husband enabled her not only to satisfy her modest needs, but also to carry out greater charitable activities. But socially she had almost no intercourse at all. The aristocratic circles were closed to her, the poor neighbours who once pampered the tailor's child had died, as had the largest part of her former colleagues from the circus world."²⁴

However, this portrayal of Magdalena Kremzow's life does not seem to have pleased her former husband or his family. At least one has the impression that there was an intervention, because a little later a revised account of her life appeared in the same newspaper:

"In our last issue we reported on the life of the recently deceased Countess M. after a report that came to us from artistic circles.²⁵ Based on notices we receive from competent sides, we are able to revise that note in

17 „Foremost amongst these favourite articles, must be named the *Sylphide Parasol*, light and graceful as its name implies, it has fully secured the favour of the fair sex, and may now be seen in all the most fashionable drives and promenades in and about London [...].“ In: London as it is to-day: Where to go, and what to see, during the Great Exhibition. (H. G. Clarke & Co.) London 1851, p. 412.

18 On Camille Leroux cf. Caitlyn Lehmann: The Taglioni of Horsewomen, in: *Dancing Times*, Dec. 2016, pp. 30-31.

19 Advertisement: Römischer Circus in Leipzig, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2.5.1849.

20 At benefit performances, the artists received a part of the net income, less often the whole net income. Benefit performances could be part of the contract for both ensemble and guest artists, but they could also be granted on special occasions such as anniversaries or retirement.

21 Advertisement: Römischer Circus im k. k. Prater des Alexander Guerra, in: *Humorist*, 27.5.1852. The Olympic Circus of Ernst Renz had a „plastic Sc[ene] on horseback“ with the title *Masaniello, der neapolitanische Fischer* in the repertoire; cf. Advertisement: Olympischer Circus, in: *Vossische Zeitung* (i.e.: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*), 4.1.1848. Masaniello is the male main character in Daniel-François-Esprit Auber's opera *La Muette de Portici* (*The Mute Girl of Portici*).

22 (Eingesandt), in: *Vossische Zeitung*, 5.1.1848.

23 Schicksal einer Kunststreiterin, in: *Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha*, 7.5.1899.

24 *ibid.*

25 According to the first obituary the death notice had appeared in Viennese newspapers, cf. Schicksal einer Kunststreiterin, in: *Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha*, 7.5.1899. Now the new article refers to "artist circles" as source for the first obituary, presumably suggesting that these, in contrast to the "competent sources" now cited, contain errors or inaccuracies.

some details, which gives our readers a clearer picture of the former celebrated rider. Magdalene Kremzow had not grown up in poor circumstances. Her father belonged to one of the most respected patrician circles in Vienna, and so the girl had to overcome even greater obstacles when she announced her decision to turn to the career of an artist. What adaptability to every situation in life the woman, endowed with rare spiritual gifts, possessed is probably best illustrated by the three stages she went through. As a respected bourgeois daughter, she knew how to charm her surroundings with grace and charm; as a trick rider she was celebrated for her elegance and boldness; as Countess finally – after her marriage to Count Arthur M. in Venice – she knew how to gain not only tolerance, but also respect and courtesy from her peers. The aristocratic circles were always open to her, and even after her separation from her husband she was – as we now learn from the best possible source in contrast to the reports made to us earlier – welcome in all circles and was a frequent guest in the most distinguished seaside resorts in the company of members of the high aristocracy ... The “Fates of a female trick rider” aroused such sustained interest in our readers that we were happy to supplement and correct this interesting picture of her life with a few lines.”²⁶

The few, scattered sources show that Magdalena Kremzow had a short, but apparently very successful career as a trick rider. However, she was not destined for lasting fame:

“The name of the rider Ellen Kremzow (actually Kremsov, and Ellen was also only ‘prénom de guerre’) is probably only remembered by a few artists of the older generation today,” wrote the artist, journalist and writer Hermann Otto in 1891 under his pseudonym Signor Saltarino; “he shares the fate of so many names of the circus that were so well known in their time; in the glorious era being the talk of the town, they plunged into the Orcus of oblivion, once they had stepped away from the scene of their triumphs – even the greats of the circus are not wreathed by posterity. Like a shooting star which, flashing brightly for a short period of time, dazzles our eyes and, soon disappearing from our sight, sinks into a dark night, comparable to the trajectory of a boldly rising star, which descends again in a steep arc – that is how the great majority of the radiant artistic figures of the Manège ended and still ends today...”²⁷

The author studied theatre studies, art history and modern German literature in Munich, worked in the press office of the Staatsoper Unter den Linden and at Dancers' Career Development in London. As a theatre scholar, his main focus is on the history of ballet.
www.frberger.de

Captions:

Magdalena Kremzow as Sylphide
Coloured lithograph by Hermann Goldberg, ca 1848
Coll. Frank-Rüdiger Berger

[Heinrich] Riffarth: Ellen Kremzow
From: Signor Saltarino [i.e. Hermann Otto]: Pauvres Saltimbanques. (Ed. Lintz) Düsseldorf n.d. [1891] (p. 127)
Coll. Frank-Rüdiger Berger

Marie Taglioni as Sylphide and her brother Paul as James in La Sylphide
Coloured engraving by T. W. Huffam after a painting by François-Gabriel Lepaulle, 1834
Col. Frank-Rüdiger Berger

Marie Taglioni as Sylphide
Chalk lithograph after Alexandre Lacauchie, 1832
Col. Frank-Rüdiger Berger

²⁶ Schicksale einer Kunstreiterin, in: *Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a. d. Leitha*, 21.5.1899.
²⁷ Signor Saltarino [i.e. Hermann Otto]: Pauvres Saltimbanques. (Ed. Lintz) Düsseldorf n.d. [1891], p. 126.

THE THEATRE VISIONS OF EDUARD STUCKEN

and their musical consequences

by Prof. Dr. Peter P. Pachl (translated with DEEPL, revised by Rebecca Broberg)

If you search for books by Eduard Stucken on the Internet today, you will primarily come across a flood of editions of his novel "The White Gods" - in almost all editions from 1918 to the present day, regardless of the numerous translations into other languages. Without a doubt, at least volumes 1 and 2 of this trilogy about the conquest of Mexico by Hernán Cortés and the fall of the Aztec empire were bestsellers. Stucken wrote the work with clear reference to the horrors of the First World War, as he himself admitted:

„Without the shock of the war, I would not have made it my goal to mirror our time and fate in the downfall of Mexico, a kind of twilight of the gods and world fire, the horror of a cultural annihilation, a cultural extermination radically torn out by the root - as it has been possible again and again since the fall of Nineveh and Ilion and will probably always be possible on earth“¹

Who was this Eduard Stucken, who was born in Moscow in 1865 and died in Berlin in 1936?

Undoubtedly a multi-talent. After his apprenticeship in Bremen, the son of a German-American merchant studied natural sciences, philology, assyriology and Egyptology. In 1890/91 he took part in an expedition to Syria, after which he lived in Berlin as a freelance writer. In addition to his work as a poet, he was also successfully engaged in ethnology and in comparisons of religious studies and linguistics. In the course of his studies of American history, Stucken published the pre-Columbian Mayas drama „*Rabinal Achi*“ under the title „*The Sacrifice of the Prisoner*“.

Even today the comparative science of common sources in the myths of different peoples - those of the Maya and other cultures - is based on a comprehensive scientific work by Eduard Stucken, the „*Astral Myths*“:

„Even before mankind learned to carve in ore and stone, the myth-forming imagination projected its figures onto the starry firmament. This is the initial stage of all art, older and more primitive than the drawings of reindeer caves“² in Stucken's treatise.

But Stucken also stood out as a draughtsman, as a meticulous realist and - most convincingly - as a fantasist in the succession of E. T. A. Hoffmann.

Drama Cycles

The conception of Eduard Stucken's „*The Grail*“ is based on an eleven-part cycle. (The cycle form is also to be found in the lyricism of this poet, for example in his romance cycle „*Triumph of Death*“ or in 1911 in the „*Romances and Elegies*“). Max Reinhardt (1873-1943), to whom Stucken owed the ability to soar like a rocket in the dramatist's sky, concluded a succinctly in a letter in August 1917 after reading new dramas in a letter to his dramaturgical assistant Felix Hollaender: „*Bahr was enthusiastic about Goethe, Stucken about Wagner, Fulda about himself*“.³

An emotional connection to Richard Wagner and his works may be biographically based in Stucken's case, curiously through the Wesendonck house. For Stucken's uncle was a friend of Otto Wesendonck, and his sickly son Hans was Stucken's playmate. Unfortunately, Stucken's early tragicomedy „*Wieland the blacksmith*“ from 1887, with which he - like so many of his contemporaries⁴ - brought Wagner's dramatic design to fruition, is lost.

Ballads and other writings

Stucken's first edition of his „*Ballads*“, illustrated by the painter Fidus (alias Hugo Höppener), contains the epic fragment „*Götterdämmerung*“, a paraphrase of the world of the gods of Edda, which the reader of those days was particularly familiar with from Wagner's musical dramatization. The same volume repeatedly makes the spans from book to stage, for example with the five-act knightly drama „*Wisegard*“, premiered in Munich in 1905. Stucken's biographer Ingeborg L. Carlson described this drama with its „*supernatural processes, such as astral love hugs*“⁵ as a „*psychoanalysis of unrestrained passions*“. Aesthetically linked by Fidus' drawings, the „*Ballads*“ include not only the Celtic but also Far Eastern elements such as „*The Ishtar's Journey to Hell*“.

Stucken's first „*Ballads*“ edition was preceded in 1892 by various stories under the title „*Die Flammenbraut*“. From 1896 to 1907 the already mentioned „*Astral Myths*“ followed in four volumes. An Indian, erotic short epic is the „*Hine-Moa*“, published in 1901. In 1902 Stucken's „*Beiträge zur orientalischen Mythologie*“ appeared, in 1911 a volume with „*Romanzen und Elegien*“. In 1913 followed the scientific treatise „*The Origin of the Alphabet and the Lunar Stations*“ and in 1917 „*The Book of Dreams. Songs*“. Stucken can be experienced as an illustrator in his own publications of 1922 and 1923, the „*Saalecker Sketchbook*“ and the „*Grotesques. Lithographs*“. In 1926 the author published a novel „*Lariön*“ about the fanatical self-mutilation sect of the Russian scouts. A scientific treatise on „*Polynesian Language in America and Sumer*“ followed the following year. Stucken's novels „*Im Schatten Shakespeares*“ (1929) and „*Giuliano*“ (1933) found a wide readership. In 1935 a volume with the stories „*Adils und Gyrid / Ein Blizzard*“ was published, in 1935 a new edition of poems and ballads under the title „*Die Insel Perdita*“. The story „*The Sailing Gods*“ was published posthumously in 1937 and the following year another volume of his „*Poems*“.

1 Eduard Stucken: Did I have to write *The White Gods*? Essay. Quoted after Ingeborg L. Carlson: Eduard Stucken. A poet and his time. Berlin 1978, p. 9.

2 Eduard Stucken: Astral myths. Volume 1: Abraham. Leipzig 1896, p. p. 51.

3 Max Reinhardt to Felix Hollaender, Sils Maria, 15.08.1917. In: Hugo Fetting (ed.): Max Reinhardt. I am nothing but a theatre man. Letters, speeches, essays, interviews, conversations, excerpts from director's books. Berlin 1989, p. 128.

4 „*Wieland the blacksmith*“ was composed by composers such as Max Zenger, Kurt Hösel, Edmund von Mihalovich, Paul Graener, Jan Levoslav Bella, Siegmund von Hausegger; the drama was created by Oscar Schlemm and Carl Vollmoeller, among others.

5 Ingeborg L. Carlson: op. cit. p. 40.

Before I come to the main theme of this essay, Stucken's Grail Worlds, I would like to mention those stage works which followed the drama „Yrsa“ of 1897 and the premiere of „Wisegard“ and which additionally framed Stucken's „The Grail“: the psychological drama „Myrrha“ (1908, premiered in 1920); the Oedipus-like drama „The Society of Abbé Châteauneuf“ (1908; premiered in Düsseldorf in 1909); the family saga from the 11th century; and the „Wisegard“ drama „The Grail“. The eleventh-century family saga „Astrid“ (1910, premiered in Berlin in 1913); the dance play „Die Opferung des Gefangenen“ (1913; set to music by Egon Wellesz in Cologne in 1926⁶); the vagabond drama „Die Hochzeit Adrian Brouwers“ (1914; premiered in 1915 at the Deutsches Schauspielhaus Hamburg); for the 25th anniversary of⁷ this very theatre, Stucken composed the scenic conversation „Die Flamme“, premiered on 15th September 1914. 9. 1925; on the occasion of the wedding of Paul and Margarete Schulze-Naumburg, Stucken wrote the joke play „Amors Misdeed“ in⁸ 1922; finally, in 1937, i.e. after the poet's death, the tragicomedy „Der irrende, wirrende Liebesbrief“ (The Confusing, Confusing Love Letter), which has remained unpublished to this day, was premiered.

After the death of his first wife Ania, who died in 1924, the poet married again. His second wife Anna Schmiegelow was more than 30 years younger. In 1926 he had his first and only child Tankred with her. The son, medical councillor Dr. Tankred Stucken, a specialist in neurology and psychiatry, administered the family-owned Eduard Stucken Archive in Berlin until his death.

Impoverished due to the currency reform, even though he was honoured on his round birthdays, Eduard Stucken died in Berlin at the age of 71.

Cycle „The Grail“

The cyclical sequence of the Grail dramas created between 1901 and 1924 is

„Lucifer, a mystery“ (originally „Merlin's birth“)

„Vortigern, a tragedy“

„Uter Pendragon, a drama“ (originally „The Lost Self“)

„Sorcerer Merlin, a drama“

„Gawân, a mystery“

„Lanvâl, a drama“

„Tristram and Ysolt, a drama“

„Lancelot, a drama“.

In 1924 one of the four-volume editions of Stucken's „Gesammelte Werke in vier Bänden“ (Collected Works in Four Volumes) was published as Volume 1.

„**Lucifer**“: Stucken's cycle begins in the early history of Britain. Lucifer is the fallen angel of the Bible, who had rebelled against God. When he fell from heaven, an emerald was broken out of his crown, whose green shimmering stone became the Grail of Grace. From another stone of Lucifer's crown, a ruby, the spirits of darkness want to forge an Anti-grail to defeat the mild light of the Grail with its burning fire. Lucifer wants to create the antagonist of good with his beloved Dahut, but Dahut gives birth to his son Merlin, who will have both infernal and luminous powers.

Shakespeare's „Richard III“ is recalled by the drama persona of the „**Vortigern**“. His daughter Ronwen is a priestess of the Satanic cult. But Ronwen's art is defeated by Merlin with white magic. The birth of Uter is said to bring the end of tyranny.

„**Uter Pendragon**“: The dragon slayer King Uter, called „Pendragon“, gives his country a blessing until he falls in love with Ygraine, the wife of his vassal. With the help of Merlin, Uter transforms into the form of his vassal Gymerth and mates with Ygraine. Unable to admit his true identity to her, Merlin takes away his ego: as the leprous beggar Yack no one recognizes him anymore. Merlin explains the connections to Ygraine. She forgives Uter, who dies at peace. Through the birth of her son Arthur, the world is to be freed from sin.

„**Sorcerer Merlin**“: Arthur is also helped to the throne by the sorcerer Merlin, but gets entangled in sin by enabling a love affair between his wife Ginover with his friend Lancelot. The end of the drama brings the proclamation of the birth of the child of light Galahad, born of the Grail King's daughter Elaine. The Knights of Arthur's Round Table become the heroes in the subsequent dramas of the cycle.

„**Gawân**“: Sangive („without Arg“) is a daughter of Ygraine and Gymert, mother of the sons Agravain à la dure main, („with the hard hand“) and Gawân as well as the daughter Lionor. Gawân, the fighter for Marie, is the nephew of the childless Arthur.

6 Eduard Stucken certainly saw in this a „child“ in common with the composer, as can be seen from his letter of December 31, 1929 to Egon Wellesz (Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar). After Wellesz, Erwin Schulhoff composed this Indian material under the title „Xahoh-Tun“.

7 from September 14 to 19, 1925.

8 A copy and photos of this performance must have been in the Stucken Archive, because they are now - from the poet's estate - in the possession of the German Literature Archive in Marbach. Ingeborg L. Carlson leaves this drama unmentioned, presumably to avoid having to go into more detail about the initial friendship between Stucken and Paul Schultze-Naumburg, the director of the Weimar Academy of Arts. Carlson's work contains the following:

„Schultze-Naumburg's Germanic ideal of beauty suited the National Socialist ideology. In the early twenties Saaleck became more and more the meeting place of the party leaders. Stucken felt out of place in Saaleck, not only because of his wife's Jewish origins. His visits became less frequent even after the death of Frau Anias in 1924. A misfortune that had affected the Schulze-Naumburg family brought the old friends closer together again. But there was too much between them and in 1930 the reconciling gesture of Stucken to meet again at the grave of his Jewish wife in Saaleck could hardly reach Schulze-Naumburg. The break was final.“
(op. cit., page 73 ff.)

THE THEATRE VISIONS OF EDUARD STUCKEN

and their musical consequences

by Prof. Dr. Peter P. Pachl (translated with DEEPL, revised by Rebecca Broberg)

„**Lanvâl**“: Lionor loves the gixotoc knight Lanvâl. Lanvâl has access to the world of enchanted swan children. Thus Stucken forges a bridge to the Undine myth on the one hand, and to the Valkyries, who wear swan feathers in Nordic mythology, on the other. In the duel Lanvâl pierces a black knight with a closed visor. Behind it is his swan-lover Finngula. Neither Lionor's willingness to sacrifice nor Arthur's understanding forgiveness can save Lanval. Finngula, his mistress from the afterlife, prepares Lanvâl for death so that he can join her in the blessed realms of Avelun for eternity.

„**Tristram and Ysolt**“: Stucken's idiosyncratic dramatization of the „Tristan“-material focuses on the struggle within King Mark's soul, and on the betrayal of a friendship through erotic entanglement.

This then also determines the plot of the last drama in Stucken's cycle, „**Lancelot**“. At its centre is the adulterous relationship between Artus' beloved wife Ginover and Artus' friend Lancelot. The latter, however, is redeemed by Anfortas' daughter Elaine, who gives herself to Lancelot in the dark of the night while he believes to hold Ginover in his arms. With this, Elaine wants to fulfil a prophecy of Merlin, according to which the Grail will only light up again when a girl from the lineage of the Grail King unites with the most glorious knight of the Round Table: „*And holds in her arms a child against whom evil is crushed
And around which all the good in the world is crystallized like water.*“⁹

This means a „syncretistic hope“ as a projection of the future: the redemption of the antagonism of good and evil „*through the reunification of the primordial elements of primordial deity itself*“.¹⁰

Reception history

Stucken's most successful Grail drama was „Lanvâl“, which after its premiere at the Vienna Burgtheater was performed on various stages for over a quarter of a century.

„Lancelot“ is mentioned in the index of Max Reinhardt's works. The first performance took place on 3 January 1911 in Max Reinhardt's Kammerspiele. Even though the director-magician only directed the „Rosenkavalier“ as an undercover act, he was not able to put Stucken's play under his own direction. This was provided for him by the actor and director Eduard von Winterstein (1871-1961), who directed a total of three of Stucken's dramas and also acted in them himself.

Alfred Kerr (1867-1948) deals extensively with Stucken's drama in his review in „Der Tag“ on the occasion of the Berlin premiere of „Lanzelot“:

„The decisive thing in the art worker's (unbreakable and rich) Stucken is the form of his verses. Not only do they rhyme at the back: but also once in the middle. [...] This double rhyme requires two things. Not only the sound. It also determines the length of the drama. Everything must therefore be stretched. You can't get away from the word quickly. Instead of a sound, an artificial structure appears. Instead of a call, sometimes an essay. Stucken is unique in his field; that is valuable. The other question is: whether this field is valuable. [...] The rhyme puts its own art of words in the shade. But it is there - you just don't see it. It's a parable. If someone poured a heavy Calabrian wine over tender artichoke puree that could only be tasted with an alert tongue, the artichoke puree would still be there, but you could almost only taste the Calabrian. The double rhyming stimulus, the double rhyming stain even asserts itself too victoriously.

II.

But before this art, contradictory moods emerge within me. The material flows out of the mythical circle around King Arthur. If I ask myself if there are any things that are even closer to me than King Arthur's circle of legends, I have to admit frankly: Yes. I separate myself from blurred critical comrades by the conviction: it is affected to lie on my back before every myth. But mythical mood in detail -: how gladly. That I do. That is poetry itself. No: a particle of it. [...] But with Stucken it is... Not a child's tone, but a cultural tone. Ecco. His art work is often dry in its effect. He does not give a flying leaf: he gives tapestries. (Tapestries want to live too - but a flying leaf, damn me, is more beautiful.)

III.

In addition there is a hardly weighable something with Stucken. Restraint is not his cup of tea. He does not appreciate the impassibility of the poets (who are silent; who assign judgement and reasoning to the readers and listeners). He puts down sweets and holds by himself. And with the wealth of so many deformations, it is unthinkable to always be chosen. Through it shimmers a reflection of past events. [...] This whole world of legends with infidelity, mix-ups, utensils, mistakes [...] - terrible, I have had enough of it. Also of the Grail, the shimmering, mystical wheat beer glass. Also of the idiot mistakes of the hero who lies with a new, young maiden at night and takes her for his lady who has grown old for many years. „You can tell these things apart.“¹¹

The silence of Stucken on the stages of the German Reich is certainly connected - in addition to a change in the public's taste - with the fact that the Nazi regime barely tolerated this German poet in his old age, although his literary criticism of the totalitarian system of Nazi politics had not remained unknown to him. Two of Stucken's Grail dramas are still unperformed today: „Uter Pendragon“ and „Sorcerer Merlin“. These two dramas „with their wealth of speaking ‚images‘ [...] would have caused difficulties even for the stage magician Reinhardt of that time“.¹² speculates Stucken's biographer in 1978, whereas „the modern use of film screens and psychedelic light effects [...] would be appropriate for a performance on the stage today“.¹³ Today's practice of acting, however,

9 Eduard Stucken: Lancelot. In: The Grail, op. cit. p. 607.

10 Carlson, op. cit. p. 51.

11 Alfred Kerr: Eduard Stucken, Lancelot. In: The Day, Berlin, 5. 1. 1911. Quoted after: Günther Rühle, Alfred Kerr. „I say what has to be said“, Theaterkritiken 1893 - 1919. Frankfurt/Main 1998, p. 435 ff.

12 Carlson, op-ed, p. 47.

13 Ebenda.

has much greater difficulties with the reproduction of artful verses than was already attested to Stucken's contemporaries in dealing with his dramas.

Evocation of music

Stucken had a clear affinity to music. His linguistic works are already musical sound structures. The amateur pianist Eduard Stucken had concrete musical preferences for Chopin as an erotic and for Liszt as a phantom composer. In his circle of friends, however, Stucken was appreciated as an outstanding Bruckner interpreter on the piano.¹⁴

The fabmaterial of „*Lucifer*“ already existed before Stucken as a „*dance and glamour play*“¹⁵ from the pen of Richard Dehmel, who had it published in 1898 in the magazine „*Pan*“. One of the works influenced by Stucken's dramatizations of the Grail environment is the opera „*Lanvâl*“, composed by Pierre Maurice (1868-1936) and premiered in Weimar in 1912.

Stucken's plan for a staged performance of his material about the siege of Mexico and the end of Aztec rule, „*The White Gods*“, which then merged into the form of a novel, may have a model in Heinrich Graun's opera „*Montezuma*“, based on a libretto by Frederick the Great, for its time formally innovative¹⁶ „*Musical Funeral Play in Three Acts*“ (premiere: 1755 in Berlin). Wolfgang Rihm's opera „*The Conquest of Mexico*“, which premiered in 1992, is based unquestionably - although possibly in a detour via other post-creative authors - on Eduard Stucken.¹⁷

During Stucken's lifetime, his poems in particular were set to music as songs, such as „*Mondzauber*“ by Max Marschalk (1863-1940).

Starting in the summer of 1932 the music dramatist Franz Schreker (1878-1934) composed Stucken's „*Das Weib des Intaphernes*“ for the actress Toni Halbe-Halberstamm as a melodrama. Since her father, the writer Max Halbe, was a member of the Academy of Arts together with Eduard Stucken, it is reasonable to assume that Halbe gave the composer this commission in order to provide the composer, who was forced to retire as director of the Academy of Music in June 1932, with work. The world premiere of Schreker's score, which Schreker completed at the end of January 1934, could not take place in Germany. It took place three months after Schreker's death by Toni Halbe-Halberstamm in Schreker's first hometown Vienna.¹⁸ The German first performance came very late, in 1988 in Frankfurt am Main.¹⁹

Conclusion

The critic Moritz Heimann (1868-1925) is particularly apt in his essay commemorating Stucken's 60th birthday at portraying the personality of the man and the versatile artist:

*„Among the ballads there are verses of the most daring complexity, unfortunately never examined in formal terms; but always the content to be communicated has flowed into them down to the last drop, the vessel neither thirsts nor overflows, and the movement is completely pure, as pure as prose, without embarrassment, without the naughtiness that is there to hide worse naughtiness. To do this, one must, of course, be imprisoned in the ivory tower. Meanwhile, as I said, this is half the man. The other half - yes, this nervous poet, whom the authorities like to believe has his home in a Burne-Jones landscape, who shaves - with a knife! - on a rocking railway train, and I wasn't about to advise anyone to put their muscles to the test. [...] His picture becomes incomplete if one does not see him learning how to determine astronomical positions at the observatory in Hamburg, working on the excavations at Sendschirli, creating the far-reaching and witnessing work of the ‚Astral Myths‘ and always moving in a poetic way. This second half of Stucken's work helped him to the tremendous power to wriggle out of the ring of his Grail dramas without abandoning them and to perform the great Mexican temple construction of the ‚White Gods‘.“*²⁰

The author of this study - as an interpreter of two of Stucken's poems, the melodrama „*Das Weib des Intaphernes*“ set to music by Franz Schreker²¹ and the „*Vampyrkatze*“ set to music by Rainer Maria Klaas²² - is unable to add anything more to this.²³

The author works as director, artistic director, spiritualist and publicist.

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

¹⁴ Cf. Carlson, op. cit. p. 25.

¹⁵ Cf. Richard Dehmel: „*Lucifer. A dance and glamour play*“. In: Eduard Flaischlen (eds.): *Pan*, Vol. IV. Berlin 1898, issue 2, p. 92 ff.

¹⁶ The same material, also as „*Montezuma*“, was set to music by Antonio Vivaldi in 1733.

¹⁷ The composer cites Antonin Artaud's theatre design and Indian poetry as sources.

¹⁸ I was given by Christopher Hailey a copy of the first performance's program leaflet at Großer Musikvereinsaal Vienna, 27. 3. 1935. It is clear from it that Toni Halbe-Halberstamm was certainly the interpreter of the melodrama dedicated to her. On the other hand, the supplement to the first recording claims that the actress „emigrated to England shortly after the outbreak of the Brown Terror and was no longer available for the premiere“. (E[ckhardt]V[an den]H[oogen] in Franz Schreker: *The birthday of the Infanta. The Woman of the Intaphernes*. Koch/Schwann 2000, CD 3-6591-2, supplement. S. 5).

¹⁹ Theater am Turm Frankfurt, 10. 6. 1988.

²⁰ Moritz Heimann: *Critical writings*. Zurich 1969, p. 102.

²¹ <https://www.bella-musica.de/cth26333-auf-dem-meer-der-lust-in-hellen-flammen/>

²² <https://www.bella-musica.de/cth2659-melodram-iii/>

²³ Dieser Artikel ist ein bearbeiteter Auszug einer Forschungsarbeit von 2015: Die Gralswelt des Eduard Stucken und ihre musikalischen Folgen, München, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/287747>

Gerriets. Wir machen jedes Theater mit.



Das Gerriets Scheinwerfermuseum in Volgelsheim

Hunderte, historisch wertvolle Bühnenbeleuchtungsexponate haben bei Gerriets einen Platz gefunden, um auch späteren Generationen einen Einblick in die Ursprünge der Bühnentechnik zu geben. Bei Interesse an einem Besuchstermin sprechen Sie uns gerne an.

Gerriets GmbH • Im Kirchenhürstle 5-7 • D-79224 Umkirch • Tel. +49 7665 960-0 • Fax +49 7665 960-125 info@gerriets.com • gerriets.com



KOMPETENT UND ZUVERLÄSSIG



Beratung • Gutachten • Planung • Ingenieurleistungen
nach HOAI • Sonderkonstruktion • Bühnenbilder

Fordern Sie uns heraus !

itv

Ingenieurgesellschaft für Theater- und
Veranstaltungstechnik mbH

itv mbH • Tempelhofer Weg 11 - 12 • 10829 Berlin
Tel.: 030 -7809791-0 • Fax: 030 -7809791-39
Internet: www.itv-mbH.de • Email: info@itv-mbH.de



*Sie lieben, was Sie machen.
Wir auch.*

visual environment technologies | etcconnect.com



BIG IMAGE SYSTEMS™

BIG IMAGE bietet:

- kompetente Materialberatung mit langjähriger Erfahrung im Bühnenbereich
- umfangreicher Andruckservice (Farbanpassungen nach Kundenproof)
- Grafikarbeit (Erstellen von Druckdaten, Datenoptimierungen)
- Druck auf Theatermaterialien (Baumwollnessel, Schleiernessel, Gobelintüll)
- bei Baumwollmaterialien: B1 Zertifikate für Farbe und Druckmedium
- bis zu 50 x 12 m ohne Naht

www.bigimagesystems.com

Auf der Prager Quadriennale 2015 begegnete ich Raymond Marius Boucher, Szenograf und Senior Lecturer in Québec, Kanada. In einer Performance-artigen Präsentation beschäftigten er und seine Studierenden sich mit dem Thema der Dokumentation von Szenografie. Die Aktion war bewußt provokativ angelegt und man konnte sie durchaus als „Anklage“ gegen die Vernachlässigung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung verstehen. Denn es ging einerseits um eine SelbstPräsentation von Szenografen, als auch um die bewußte Zerstörung aller Unterlagen nach Abschluß des Designprozesses.

TheaterSammlungen tun sich schwer mit Szenografie. Dies liegt nicht zuletzt an der „Sperrigkeit“ von dreidimensionalen Modellen. Die berühmt-berüchtigte FlachWare wird somit auch hier präferiert. Auch wenn vor allem ArbeitsModelle nicht nur anschaulicher, sondern spannender in Hinsicht auf die Untersuchung der kreativen Arbeit sind.

Der enorme Platzbedarf führt natürlich auch bei den SzenografInnen selbst häufig zu einer Zerstörung oder Verwertung nach der Premiere.

Einzelne KünstlerInnen werden natürlich durchaus dokumentiert und zuweilen sogar ausgestellt.

Übergreifende Untersuchungen bleiben jedoch eher die Ausnahme.

Aber es bleibt die Schwierigkeit der Entscheidung, was man aufheben soll/kann und was nicht. Das Dilemma ist zudem häufig, dass die wahrhaftige Bedeutung von KünstlerInnen erst im Laufe der Karriere offenbar wird, womöglich sogar erst posthum.

Auch hier könnten die leicht zugänglichen technologischen Möglichkeiten zur SelbstDokumentation hilfreich sein. Brauchbare Fotografien und auch Videos von Modellen anzufertigen wird immer einfacher. Die Vermischung von digitalen und analogen Techniken gehört überdies zum kreativen Arbeitsprozess vieler SzenografInnen. Gewissermaßen kommen diese Entwicklungen einer möglichen wissenschaftlichen Aufarbeitung entgegen.

Seit 2015 ist PD Dr. Birgit Wiens, Fellow im Heisenberg-Programm der DFG, mit dem Forschungsprojekt „Szenographie: Episteme und ästhetische Produktivität in den Künsten der Gegenwart“¹ an der LMU München. 2019 erschien hierzu eine Publikation in englischer Sprache.² Anfang 2020 fand kurz vor Beginn der Pandemie eine Tagung in der Berliner Volksbühne³ hierzu statt, die auf ein enormes Interesse stieß und damit ganz offensichtlich einen deutlichen Bedarf aufzeigte. Ihr war eine Veranstaltung in München anno 2016 vorausgegangen.

Der hölzerne wissenschaftliche Titel, verschleiert in meinen Augen den eigentlichen Kern der Untersuchungen, die fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Szenografie. Zumindest für interessierte Laien.

Bewußt wird explizit von Szenografie und nicht vom immer wieder kritisierten Begriff des BühnenBilder gesprochen. Nicht umsonst nennt sich der „**Bund der Szenografen**“ eben auch nicht „**Bund der BühnenBildner**“. Szenografie ist einfach weiter gefaßt und stärker von der eher statischen Assoziation des Begriffs „Bild“ entfernt. Zudem ist es Ziel der Arbeit klar zu stellen, dass die Szenografie eine KunstForm und gewichtiger Bestandteil einer Inszenierung ist. Ein Punkt, der erstaunlicher Weise nicht selbstverständlich im Bewußtsein von TheaterWissenschaftlern, aber auch dem Publikum oder gar Kritikern zu sein scheint. Vor allem Letztere stellen in der Regel die Regie über alles, erwähnen SzenografInnen bestenfalls, nehmen den Raum häufig nur als Dekoration wahr ohne seine Bedeutung wirklich zu erfassen.

Von der noch dürftigeren Rezeption der KostümSchaffenden will ich hier gar nicht erst anfangen. Ein wahrhaftiges Trauerspiel.

Letztlich bleibt der Eindruck, dass sich SzenografInnen, ArchitektInnen und TheaterTechnikerInnen deutlich näher sind als TheaterWissenschaftlerInnen. Das liegt sicher am direkten PraxisBezug der drei Bereiche und der unmittelbaren Zusammenarbeit. Respektive der direkten kreativen Zusammengehörigkeit von Architektur und Szenografie, Letztere als SpezialForm der Ersteren.

Somit liegt auch hier dringender Handlungsbedarf für die TheaterWissenschaft vor, sich hier intensiver einzubringen. Ein Anfang ist immerhin gemacht.

english translation on page 125

¹ siehe hierzu auch das Interview mit Birgit Wiens in PLOT vom 14. Februar 2020, abgerufen am 30.8.2020: <https://www.plotmag.com/blog/2020/02/birgit-wiens-ueber-die-neubetrachtung-von-szenografie/>

² Contemporary Scenography: Practices and Aesthetics in German Theatre, Arts and Design, ed. Birgit E. Wiens, London, New York: Bloomsbury-Methuen 2019

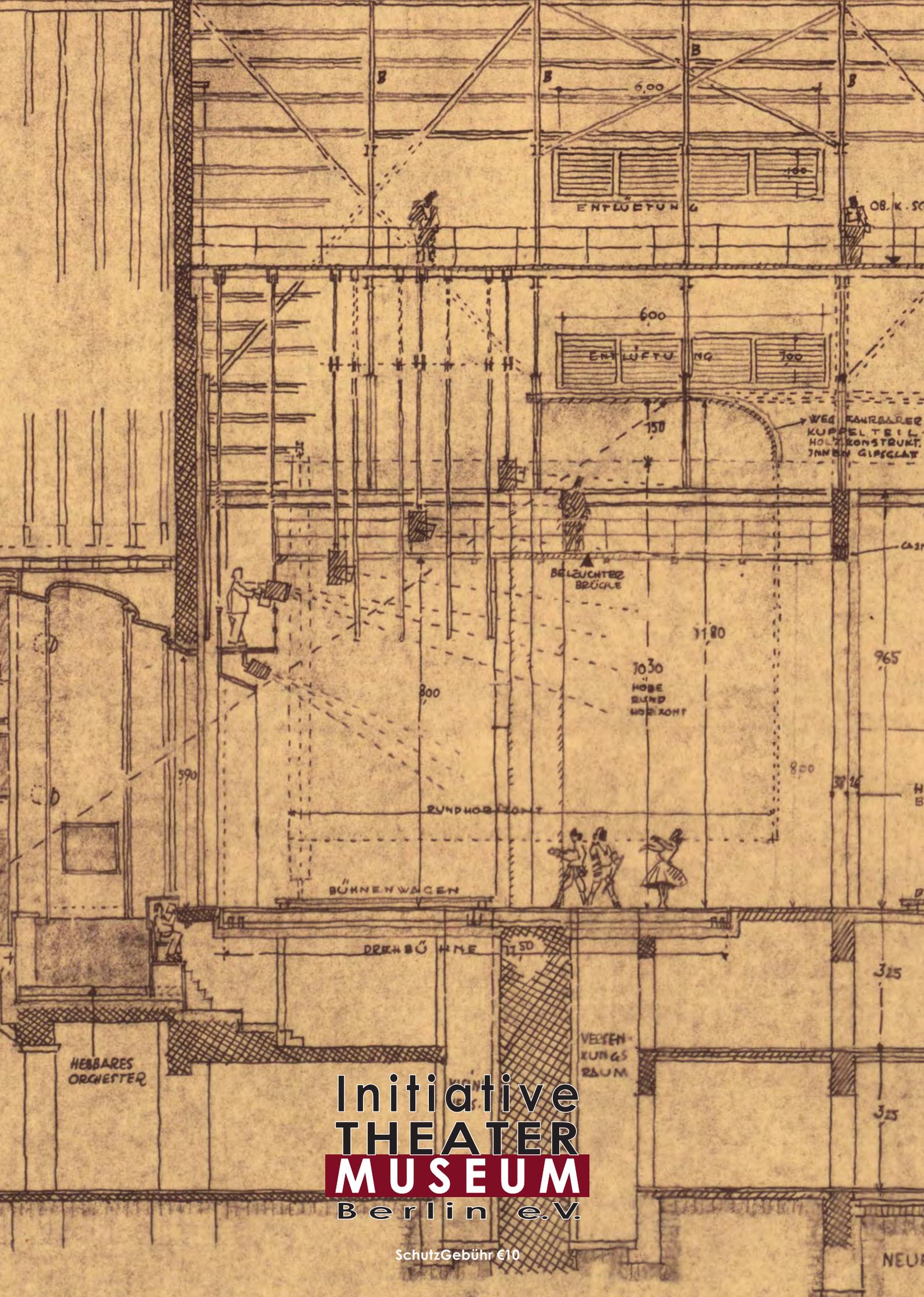
³ https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/forschung/szenographie/tagung_buehnenbild/index.html - abgerufen am 30.8.2020



**Bund der
Szenografen**

#wirsind900

szenografen-bund.de



Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

Schutzgebühr €10

HEBBARES ORCHESTER

BÜHNENWAGEN

DREHBÜHNE

VEERENKUNGSRAUM

BELEUCHTER BRÜCKE

10.30
HOHE RUND
BOGENSTREBE

ENTLÜFTUNG

ENTLÜFTUNG

WEG FÜR ABARE
KUPFELTEIL
HOLZKONSTRUKT.
INNEN GIPSGLAT

OB. K. SO

3.25

3.25

9.65

1.80

8.00

5.90

8.00

H. B.

NEU