

DAS SPRECHTHEATER IN DEUTSCHLAND UND JAPAN

Von FRIEDRICH GREIL*

I. *Geschichte*

Wenn wir uns die Theatergeschichte Europas vom 17. bis 18. Jahrhundert ansehen, so finden wir, daß die Deutschen ein starkes Bewußtsein von der kulturellen Bedeutung des Theaters besaßen. Schon der erste bedeutende Dramaturg, Lessing, erhob den Ruf nach einem „Nationaltheater“ als repräsentativer Bühne der gesamten Nation und erreichte dies Ziel durch seine Gründung des Deutschen Nationaltheaters in Hamburg. Auf dieser Bühne wurde Lessings erstes Meisterwerk, das Lustspiel „Minna von Barnhelm“ (oder „Das Soldatenglück“) 1767 uraufgeführt. Sieben Jahre danach sollte, ebenfalls im Nationaltheater Hamburg, die Sturm- und Drang-Bewegung Deutschlands mit der Aufführung des Schauspiels „Götz von Berlichingen“ von Goethe Triumphe feiern.

Inzwischen war in Mannheim ein anderer Mittelpunkt für Theater (und Musik) entstanden: 1782 erfolgte im dortigen Nationaltheater die Uraufführung von Schillers Schauspiel „Die Räuber“ und fand ein begeistertes Publikum.—Vom Ausgang des 18. Jahrhunderts ab sollte eine andere Stadt in deutschen Landen eine Rolle im Theaterwesen spielen: Weimar. Dort war es, wo 1779 die denkwürdige Aufführung von Goethes „Iphigenie“ stattfand, mit der berühmten Corona Schröter als Iphigenie, während Goethe selbst den Orest spielte. Goethe und Schiller brachten in Weimar nicht nur ihre eigenen wichtigsten Bühnenwerke zur Aufführung, sondern berücksichtigten auch Shakespeare, von dem Schiller „Macbeth“ in eigener Bearbeitung der Wielandschen Übersetzung zur Aufführung brachte.

Außer Hamburg und Weimar sei hier noch ein Theaterplatz erwähnt, der später, ab 1870, in jener Ära des gewaltigen Aufschwungs eines geeinten Deutschen Reiches wichtig werden sollte: Meiningen! In dieser stillen Residenzstadt von kaum 16000 Einwohnern, nicht sehr weit von Weimar liegend, war der Herzog selbst, Georg II. von Sachsen-Meiningen, die treibende Kraft. Die Meininger Theatertruppe wurde durch Gastspiele in den Nachbarländern weitbekannt und hat dadurch das Theaterwesen Europas im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wesentlich beeinflußt.

Inzwischen hatte in WIEN der große Aufstieg des Burgtheaters unter der Direktion von Josef Schreyvogel eingesetzt. Es ist das Verdienst des letzteren, Heinrich von Kleist einen festen Platz im Spielplan des Burgtheaters gesichert zu haben, und darüber hinaus seinen großen Landsmann, Franz Grillparzer, durch Uraufführung seines Seelendramas, der Tragödie „Sappho“, der Theaterwelt Europas bekannt zu machen. Schreyvogel ließ innerhalb der Trilogie „Das goldene Vlies“ (Der Gastfreund, Die Argonauten, Medea) auch die Tragödie der von ihrem Gatten verstoßenen und ihrer Kinder beraubten MEDEA uraufführen.

* Emeritierter Lektor (Moto Kyōshi) für deutsche Sprache und Literatur.

II. Die Neunziger Jahre

In diesem Bericht taucht nun der Name BERLIN zum erstenmal auf, ein Name, der von nun an auf 50 Jahre stellvertretend für das gesamte Theaterwesen Deutschlands genannt werden wird. Berlin hatte zwar bereits unter Iffland Anfang des 19. Jahrhunderts eine erste Blütezeit erreicht, was das Theater betrifft, jedoch können wir erst das Jahr 1889 als Geburtsdatum der Schauspielkunst der Hauptstadt des Deutschen Reiches und zugleich des Naturalismus in der Bühnenliteratur bezeichnen: Otto Brahm gründete in diesem Jahr den Verein „Freie Bühne“, brachte als kleine Sensation zunächst Ibsens „Gengangere“ (Gespenster) heraus, kurz danach, im gleichen Jahre, Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Vor Sonnenaufgang“, ein Fanal, an dem sich die Meinungen entzündeten. 1890 folgte das „Friedensfest“ Hauptmanns (trotz des schönen Titels eine Familienkatastrophe behandelnd), dann, an selber Bühne, 1894 „Die Weber“, das soziale Drama, das Hauptmann weltbekannt machte und Theodor Fontane in seiner Besprechung zu dem Satz veranlaßte: „Nicht ein berechnender Politiker schrieb das Stück, sondern ein echter Dichter, den einzig das Elementare reizte.“

Inzwischen, 1890, war in Berlin auch die „Freie Volksbühne“ gegründet worden, unter dem Motto: „Die Kunst soll dem Volke gehören, nicht aber das Privilegium eines Teils der Bevölkerung oder einer Gesellschaftsklasse sein!“ Der Naturalismus, schon vorher durch Tolstoj (Die Macht der Finsternis, 1886) vertreten, später durch Maxim Gorki (Nachtasyl, 1905), wirkte nachhaltig auf den Realismus des späten 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts ein, besonders auf Henrik Ibsen und Tschechow, und verschaffte den Schauspielern jener Periode Gelegenheit zu eindrucksvoller Belebung der Bühnengestalten der Autoren Hauptmann, Sudermann, Holz, Schlaf, Halbe, Hartleben, Hirschfeld. Vor allem waren es die Schauspieler Josef Kainz, Emanuel Reicher, Rudolf Rittner, später der große Albert Bassermann, (letzterer noch bis in die dreißiger Jahre), die mit ihrer Darstellungskraft tiefe Wirkung auf das Publikum ausübten.

Erwähnt sei noch der Germanist Prof. Erich Schmidt (Universität Berlin), der in jenen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Theaterdinge nebenbei zum Scherz betrieb: er gründete in einem Lokal an der Potsdamer Brücke in Berlin die „Germanistenkneipe“, in der als Gäste u.a. erschienen: Paul Ernst, Max Halbe, Erich Mühsam, Arno Holz, von Schauspielern Max Reinhardt und Josef Kainz. Von den Parodien, die die Mitglieder der Germanistenkneipe damals aufgeführt haben (Kotzebue, Nestroy) sind noch die Theaterzettel vorhanden, aus denen zu ersehen ist, wie humorvoll es damals zuging. Der Anfang des Jahrhunderts noch unbekannte Max Reinhardt hat in „Judith und Holofernes“ (Nestroy) damals sogar Regie geführt.

Max Reinhardt! Eben nannte ich seinen Namen . . . jetzt soll von ihm die Rede sein, denn *er* war es, der BERLIN zur wirklichen Theater-Metropole machte. Reinhardt war 1893 als Zwanzigjähriger von Otto Brahm gelegentlich dessen Besuches in Salzburg entdeckt und sofort nach Berlin verpflichtet worden, wo er im Deutschen Theater vorerst nur alte Männer darzustellen hatte (darunter den Luka in Gorki's „Nachtasyl“ 1903). Erst 1905 begann die eigentliche Karriere des großen Magiers, der Shakespeare, Schiller, Ibsen, Oscar

Wilde, Strindberg, Wedekind auf die Bühne brachte, ferner (in alphabetischer Reihenfolge): Aischylos, Goethe, Goldoni, Hauptmann, Hebbel, Hofmannsthal, Kleist, Lenz, Lessing, Maeterlinck, Molière, Nestroy, Pirandello, Rolland, Sophokles, Shaw, Stramm, Tolstoj, Vollmöller, Werfel. Max Reinhardt wurde durch seine Durchsetzung des REGIE-THEATERS in ganz Europa vorbildlich. Außerdem ist bemerkenswert, daß er bezüglich der Größenordnung drei Theatertypen schuf: für 3000, für tausend, für 300 Zuschauer. (Die hier angegebenen Zahlen sind nicht genau zu nehmen: es handelt sich um das Große Schauspielhaus, das Deutsche Theater und die Kammerspiele.) Da bei letzteren die Bühne ohne Orchestergraben dicht vor den Zuschauern liegt, ist den Darstellern ein psychologischer Spielstil möglich, darunter bei Aufführungen von Schnitzlers Dramen und Einaktern sowie bei Strindbergs *Kammerspielen*. (Man beachte dies Wort!)

Erwähnenswert ist, daß Edvard Munch, der große norwegische Vorkämpfer des Expressionismus in der Malerei, für den Festsaal von Reinhardts Kammerspielen-Gebäude einen mehrteiligen Fries schuf (ein Teil davon wurde 1966 von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz erworben), außerdem 1906 für die erste Aufführung von Ibsens „Gespenster“ in den Kammerspielen Zeichnungen und Dekorations-Skizzen beitrug.

III. *Der Expressionismus*

Der Expressionismus in der Malerei und Literatur ist vor dem Ersten Weltkriege entstanden. Er tritt durch verkürzte Sprache in Erscheinung, vertritt den „neuen Menschen“, der sich gegen die Autorität des wilhelminischen Zeitalters, gegen die patriarchalische Strenge richtet. Charakteristisch für den Expressionismus ist die Tatsache, daß er nicht in Berlin entstand, sondern an anderen Orten, vorab in Dresden: Am dortigen Albert-Theater inszenierte ein damals noch wenig bekannter Maler seine ersten kühn hingeschriebenen Theaterstücke: Drei Einakter (Mörder Hoffnung der Frauen, Der brennende Dornbusch, Hiob), die er bereits zwischen 1907 und 1917 verfaßt hatte, mit dem ebenfalls noch unbekanntem Heinrich George in den Hauptrollen: es war Oskar Kokoschka, der 1917 auf der Bühne exzessive, phantastische Vorgänge mit dem Hintergrund von Dekorationen, die er selbst gemalt hatte, abrollen ließ und ein Fanal setzte! Ganz plötzlich war der Expressionismus in der Bühnenliteratur allerdings nicht erschienen: ein Jahr zuvor, 1916, war an selber Stelle in Dresden bereits Hasenclevers Stück „Der Sohn“ mit dem noch ganz jungen Ernst Deutsch aufgeführt worden, und Reinhard Sorge, 1916 im Kriege gefallen, hatte bereits 1912 das ekstatische Drama „Der Bettler“ geschrieben, das 1917 in Berlin unter der Regie Max Reinhardts und mit den damals bedeutendsten Darstellern Paul Wegener, Emil Jannings, Hermann Thimig, Ernst Deutsch, Gertrud Eysoldt zur Aufführung kam. Überdies waren bereits Wedekind und Strindberg mit der Überzeichnung ihrer Bühnengestalten Wegbereiter des Expressionismus gewesen. Georg Kaiser wurde in jenen Jahren der meistgespielte Autor. 1917 erschienen kurz hintereinander seine Schauspiele „Die Bürger von Calais“, „Von morgens bis mitternachts“ (wirksam auch verfilmt, mit Ernst Deutsch), „Die Koralle“ (mit Paul Wegener, Werner Krauß, Ernst Deutsch). Georg Kaiser selbst hatte einmal geschrieben: „Ein Drama schreiben heißt: einen Gedanken zu Ende denken .. und was ich dem Nächsten nicht mit knappen Worten vorsetzen kann, entschwebt in das Stupide!“ Nachfolgend eine Probe des knappen Dialogs, wie er in Kaisers „Die Flucht nach Venedig“

(ein Schauspiel, das von der Flucht des Dichters Alfred de Musset aus Paris nach Venedig handelt, um seinem Liebesverhältnis zu George Sand zu entkommen) enthalten ist:

Musset (zur Sand, die ihm nach Venedig gefolgt ist): „Alles bis du-nichts bist du-von Herkunft und Ankunft Vollendung-nicht Ja, nicht Nein-ein ungeschaffenes Wort, das du prägen wirst-versuche es mit mir-ich liefere mich aus-ich stammele in deinem Schoß erleuchtete Silben-du notierst gleich-du verlierst es nicht wieder-unschätzbarer Besitz bleibt erhalten-Warnung schreit sich aus-Gefahr wird umzirt-Genie ist verflucht-der Unmensch steht am Pranger-steinigt-steinigt-die-die-die ich liebe!!!“ (Ende des I. Aktes)

Die Aufführung in Berlin, mit Agnes Straub in der „Hosenrolle“ als George Sand, war eindrucksvoll . . . es war Anfang der zwanziger Jahre.

IV. *Das Theater der Weimarer Republik*

Wir sind unvermerkt in die zwanziger Jahre gelangt. Wollen wir jedoch ein Jahr zuvor ansetzen, was die Theatergeschichte betrifft: im Dezember des Jahres 1919, nachdem wenige Monate zuvor die Nationalversammlung in Weimar zur Gründung der Republik, sozusagen „im Spaziergang“ (wie sich der Franzose Briand einmal geäußert hat) in Deutschland geführt hatte, gab es in Berlin, der Reichshauptstadt, eine denkwürdige Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell“ im Staatlichen Schauspielhaus, unter dem neuen Intendanten Leopold Jessner, gebürtigem Königsberger, mit den Schauspielern Albert Bassermann als Tell, Fritz Kortner als Geßler.

Berlin . . . zwanziger Jahre! Jene Periode wird heute mitunter als „Die goldenen Zwanziger“ bezeichnet (im westlichen Ausland: „the roaring Twenties“), was nur bedingt zutrifft: die Jahre nach dem verlorenen Krieg mit ihren Nöten, Hunger und Inflation bis 1923 waren alles andere als golden zu nennen, und der Ausgang der Zwanziger (1929 Börsenkrach, Arbeitslosigkeit, blutige Straßenkämpfe) verdient die Bezeichnung ebensowenig. Tatsache ist jedoch, daß der Zeitraum, als Ganzes betrachtet, und die zweite Hälfte der Zwanziger im besonderen, in bezug auf das Geistes- und Kulturleben, über Theaterdinge weit hinausreichend, einen Hochstand für Deutschland bedeutet hat wie keine Epoche jemals zuvor oder nachher. Der kulturelle Glanz zeigte sich in Literatur, Theater, Film, Musik, Tanzkunst, Malerei, Architektur. Unter den Architekten ragt Walter Gropius hervor, der in Weimar, später in Dessau, das Bauhaus geschaffen hat, ferner Bruno Taut und Hans Pölzig. Die Letztgenannten stellten ihre Dienste zeitweise in den des Theaters, ebenso wie die Maler Kokoschka, Schlemmer, Ernst Stern, Emil Orlik, César Klein, um nur einige zu nennen, die sich ernsthaft mit Entwürfen für Bühnenbilder befaßten. In Potsdam lebte und wirkte Albert Einstein, dem der Architekt Erich Mendelsohn 1921 den „Einsteinturm“ baute. Die O-Mensch Dichtung war aufgekommen, die Lyrik nahm veränderte Züge an:

*„Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten,
Er sieht in Höfe helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten,
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.
Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik,*

*Er wird den großen Bund der Staaten gründen,
Das Reich des Menschentums: die Republik!“
(Walter Hasenclever)*

Das Theaterleben im ganzen Reich macht diese Blütezeit mit: nehmen wir als Beispiel Halberstadt! Diese mittelgroße Stadt am Ostharz von kaum 60000 Einwohnern ist theatergeschichtlich interessant: hat doch dort der Größte von allen, Josef Kainz, bevor er erste Erfolge in Österreich und danach bei den Meiningerern erzielte, als Anfänger auf den Brettern gestanden! Das gleiche taten Anfang der zwanziger Jahre unbekannt junge Leute, die aus der Ferne kamen, darunter ein Herr Gründgens aus Düsseldorf, welcher 1920 in Halberstadt im Märchenspiel „Peterchens Mondfahrt“ auftrat, zusammen mit Halberstädter Bürgerstöchterchen, die als Statistinnen herangezogen worden waren, ferner Theodor Schmitz (später und heute noch: der beliebte Theo Lingen) aus Lingen an der Ems, dann Herr Dr. med. Albrecht Schönhals, ferner Franz Schafheitlin.

Man gestatte mir, das Loblied auf Halberstadt fortzusetzen, da ich im dortigen Stadttheater große Erlebnisse hatte: Albert Bassermann (als Baumeister Solness), Paul Wegener (in Andrejews „Der Gedanke“) und Asta Nielsen (Kameliendame) sah ich dort auf Gastspielen . . . es war in der Goldenen Hälfte der Zwanziger, zwischen 1925 und 28. Der Name Asta Nielsen in Beziehung zur Bühne mag verwundern, da er nur der Kinokönigin galt, Tatsache ist jedoch, daß diese große Tragödin vom Film zur Sprechbühne zurückgefunden hat, also umgekehrt wie manche Bühnenschauspieler (darunter Emil Jannings und Werner Krauß), die sich zeitweise ganz dem Film verschrieben. Und die Dänin verfügte über klare Diktion in der deutschen Sprache, wie Herbert Ihering 1925 feststellte.

Erwin Piscator eröffnete sein „Proletarisches Theater“ in Berlin (und mußte es bald wieder schließen), das Moskauer Künstlertheater Stanislawski's gastierte erfolgreich in Berlin mit Tschechows „Drei Schwestern.“ Aus Süddeutschland kommen 1924 zwei noch unbekannt Autoren nach Berlin: Carl Zuckmayer, Bertolt Brecht. Letzterer wird später, 1930, durch das Gastspiel des Russen Meyerhold (eigtl. Meiergold) in Berlin beeindruckt, wobei festzustellen interessant ist, daß Meyerhold, der seinerzeitige Verkünder des „Theateroktober“ (in Verherrlichung der Oktoberrevolution in Rußland), bereits dem Agitprop-Theater absagte, als er in Deutschland auftrat.

Von 1922 bis 24 ist im Theater eine Überwindung des Expressionismus zu bemerken: Bert Brecht erntet mit seinem Stück „Trommeln in der Nacht“ erste Erfolge in München und erhält den Kleistpreis. Aufstieg Brechts, von dem der fähigste unter allen Theaterkritikern, der vorhin erwähnte Herbert Ihering, schon 1922 geschrieben hatte:

„Der 24-jährige Dichter Bert Brecht hat über Nacht das dichterische Antlitz Deutschlands verändert. Mit Bert Brecht ist ein neuer Ton, eine neue Melodie, eine neue Vision der Zeit eingezogen.“

1926 wurde Brechts „Baal“ unter eigener Regie in Berlin durch das Deutsche Theater herausgebracht. Es folgte „Mann ist Mann“ in Darmstadt. 1928 kündigt sich eine Wirtschaftskrise an, Arbeitslose: über zwei Millionen. Anna Seghers erhält den Kleistpreis. In Berlin Eröffnung von zwei avantgardistischen Bühnen: „Gruppe junger Schauspieler“ und Übernahme des Theaters am Schiffbauerdamm durch Ernst Josef Aufrecht, der dort mit der Uraufführung der „Dreigroschenoper“ von Bert Brecht die wohl größte Theatersensa-

tion der zwanziger Jahre feiern kann. In den folgenden Jahren stand das genannte Theater am Schiffbauerdamm Bertolt Brecht für seine Experimente zur Verfügung, bis letzterer nach einer Aufführung der „Mutter“ (nach Maxim Gorki) 1932 unter der politischen Übermacht der Nazis das Feld räumen mußte. Nicht nur Brecht und seine Freunde, sondern viele andere Theaterleute mußten nun auf das goldene Berlin verzichten, darunter Max Reinhardt und Jessner. Manche Bühnengrößen sollten Deutschland verlassen: Albert Bassermann, Fritz Kortner, die Bühnendichter Georg Kaiser, Carl Zuckmayer, und gesellten sich zu den im Ausland wohnenden Literaten Thomas Mann, Heinrich Mann, Alfred Döblin und manchen anderen Vertretern der deutschen Geisteswelt.

V. *Theater der Nachkriegszeit*

Die Stunde Null war gekommen, das „Tausendjährige Reich“, das in Wirklichkeit nur zwölf Jahre gedauert hatte, war 1945 mit Trümmerhaufen zu Ende gegangen. Berlin, wie fast alle großen Städte in Deutschland, auch Wien, lagen in Schutt und Asche, damit auch viele Theater.

Ab 1949, als das Leben in West-Deutschland wieder einigermaßen Normalzustand erreicht hatte und die Bundesrepublik Deutschland ins Leben gerufen worden war, breitete sich das Theaterleben in gleichem Maße aus, nur mit dem Unterschied, daß gegenüber dem Theater der vorangegangenen Nazis-Periode mehr Rücksicht auf die neuen Bühnendichter des Auslands genommen wurde. In jenen Jahren erfolgten in Nachahmung der führenden Bühnen von New York, Paris und London in der Bundesrepublik Aufführungen der Schauspiele von Williams: „Glasmenerie“, und „A Streetcar Named Desire“ (Endstation Sehnsucht), ferner anderer Amerikaner wie O'Neill, Wilder, Saroyan, Rice, ferner von Werken der Franzosen Sartre (Der Teufel und der liebe Gott), aufgeführt in Berlin, Claudel: Der seidene Schuh, in München. Schließlich wären britische Autoren zu nennen, die damals in Deutschland beachtet wurden: T.S. Eliot mit seiner „Cocktail Party“, die von Gründgens im Schauspielhaus Düsseldorf aufgenommen wurde, ferner, ebenfalls von Eliot: „The Elder Statesman“ (Ein verdienter Staatsmann), schließlich „Murder in the cathedral“, (nach dem Mysterienspiel um Thomas Becket bereits 1935 geschrieben, aber erst 1947 von Rudolf Alexander Schröder ins Deutsche übersetzt).

1947 gab es ein wichtiges Theaterereignis, das einen deutschen Autoren betraf, der aus der Emigration aus Amerika heimgekehrt war: Carl Zuckmayer, welcher in der Weimarer Zeit große Erfolge mit seinem Lustspiel „Der fröhliche Weinberg“, den Schauspielen „Katharina Knie“ (mit Albert Bassermann) und „Der Hauptmann von Köpenick“ (mit Werner Krauß) gehabt hatte und nun ein Drama, das er in der Emigration in Amerika geschrieben hatte, in Frankfurt durch Heinz Hilpert inszenieren ließ, mit Martin Held in der Hauptrolle: „Des Teufels General“.

Inzwischen war das Theaterwesen von der „Absurden Welle“ betroffen worden: die Existenzangst der Menschen fand in neuen Ausdrucksdramen ihren Spiegel. Kein Wunder, daß die Autoren kafkaesk vorgingen und Franz Kafkas „Der Prozeß“, danach auch „Das Schloß“, in Dialoge umschrieben und zur Aufführung brachten, zunächst in Paris, von André Gide dramatisiert, 1950, und im gleichen Jahr in Düsseldorf, mit Gründgens als Josef K.—(„Der Prozeß“ wurde in neuer Bearbeitung durch Peter Weiß wiederum aufgeführt,

auch im Ausland wieder in den Spielplan aufgenommen).

Die Absurde Welle hielt an: Samuel Beckett, einer der großen englisch und französisch schreibenden Dramatiker (geborener Ire), erntete mit „Warten auf Godot“ 1953 Riesenerfolg. In einer Kritik heißt es: „Becketts Gestalten leben in gleichnishaften Situationen wie auf der alten Mysterienbühne, doch das einzige Mysterium in diesen Mysterienspielen ist, daß der Mensch weitermacht im Schmerz, den ihm die Zeit zufügt“.

Vorliegende Ausführungen könnten den Leser zu dem Schluß verleiten, daß es in den ersten Nachkriegsjahrzehnten in Deutschlands Theaterwelt böse ausgesehen habe. Das war nicht der Fall: als bestes Beispiel sei der bedeutendste Mann von damals zitiert, der Organisator, Regisseur und Schauspieler zugleich war: Gustaf Gründgens (1899-1963). Von seiner Tätigkeit ab 1946 seien folgende Stücke erwähnt, in denen er auftrat bzw. Regie führte: Sternheims „Snob“, Sophokles' „König Ödipus“, Wedekinds „Marquis von Keith“, sämtlich am Deutschen Theater in Berlin, ferner: Sartre's „Die Fliegen“, Tschechows „Die Möwe“, Goethes „Tasso“, „Faust“, Kafkas „Prozeß“, Eliots „Cocktail Party“, Pirandello „Heinrich IV.“, Schillers „Wallenstein“, Shakespeares „Hamlet“, Wedekinds „Frühlings Erwachen“, Fry's „Venus im Licht“, Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“, (als Generalintendant der Städtischen Bühnen Düsseldorf), Shakespeares „Sturm“, Shaw's „Cäsar und Kleopatra“, Hebbels „Gyges und sein Ring“, Schillers „Don Carlos“, Curt Götz' „Nichts Neues aus Hollywood“, Goethes „Faust I und II“, Büchners „Dantons Tod“, Grabbes „Don Juan und Faust“, Strindbergs „Fräulein Julie“.

Die Sechziger Jahre sind durch Hervortreten von dokumentarischen Stücken gekennzeichnet. Hochhuths „Der Stellvertreter“ (1963 durch Erwin Piscator an der Freien Volksbühne uraufgeführt), in dem das Nichtstun des Papstes gegen die Judenmorde der Nazis im II. Weltkriege gebrandmarkt wird, wurde zu einem Welterfolg und fand in Paris und London besonderen Beifall. 1967 folgten Hochhuths „Soldaten“, ebenfalls an der Freien Volksbühne in Berlin uraufgeführt, diesmal war Schweikart der Regisseur. In diesem Stück wird Churchill als den Luftkrieg der Alliierten gegen die deutsche Zivilbevölkerung forciierend hingestellt. Ein wichtiges Halbdokument-Trauerspiel ist „Die Plebejer proben den Aufstand“ (von Günter Grass), 1966 vom Schiller-Theater in West-Berlin uraufgeführt, 13 Jahre nach dem Aufruhr der Arbeiter vom Juni 1953. Das Stück enthält Spitzen gegen die zwiespältige Haltung von Bert Brecht in jenen Tagen in Ost-Berlin.

Im Zürcher Schauspielhaus gaben zwei Schweizer der neuen Generation, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt, markante Beispiele anti-illusionistischer Theaterformen: Frisch, der eigentlich Architekt war, erzielte mit „Nun singen sie wieder!“ seinen Anfangserfolg, später folgten „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“ (worin ein Frauenjäger zum Gejagten wird) und das Modellstück „Andorra“ (1961), eins der erfolgreichsten deutschsprachigen Theaterstücke nach dem Kriege. Der etwas anders geartete Friedrich Dürrenmatt schrieb unter dem Einfluß von Nestroy und Wedekind satirische Komödien auf pessimistischer Grundlage, darunter „Die Ehe des Herrn Mississippi“, „Der Besuch der alten Dame“, und „Die Physiker“, Komödie einer Flucht vor der Verantwortung von Wissenschaftlern (in der Maske von Newton, Einstein und anderen) ins Irrenhaus.

Im Atelier-Theater, das in Wien unter den Kleinstbühnen den wichtigsten Platz einnahm, brachte man interessante Ausgrabungen, darunter 1961 „Orpheus und Eurydike“ von Oskar Kokoschka, ein 1910 geschriebenes Schauspiel in drei Aufzügen, das 1918 in Buchform erschienen war, aber noch keine Aufführung erlebt hatte. Nun kam der Expressionist der

Malerei und Schauspielkunst, der große Kokoschka, doch noch zu Worte:

*Geh! Geh! Sag ich.
 Du sollst nichts begehren
 Von Orpheus.
 Ich sage: Noch eine Begierde, was ist das?
 Was für ein Band bindet Mann und Weib zusammen?
 Unsere eigene Einbildung!
 Narren, die wir sind!
 Was war an dir mehr, an mir,
 Als die Einbildung herummalt an Träumen,
 An Träumen,
 Die allen Männern gehören
 Wie die Nächte zum Tag.
 (Orpheus zum Geist der Eurydike).*

Nun, in den siebziger Jahren, können wir Theaterfreunde uns einer Vielfalt von Darbietungen erfreuen, von der griechischen Antike über die Klassiker Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Goldoni, Molière, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist bis zu den Neuen und ganz Modernen ja, fast ist es so wie in den Goldenen Zwanzigern: *alle* kommen zu Wort, *alle* Richtungen werden berücksichtigt, beurteilt, gelobt oder verurteilt. Wohl kein anderes Land im Westen ist so theaterfreudig wie die Bundesrepublik Deutschland. Mitte der Siebziger Jahre standen 342 Bühnen zur Verfügung, allein in Hamburg zehn Theater, darunter drei Staatliche.

Noch etwas: das Theater ist heute in eine Vielfalt ausgedehnt, die es den Älteren und Alten unter uns (ich z.B. gehöre dem sog. „Jahrgang 1902“ an, s. Ernst Gläser) gestattet, Neugestaltungen der älteren Theaterstücke und neuen Autoren gegenüber neue Gesichtspunkte einzunehmen. Nur einige Beispiele: Friedrich Hölderlin, von dem es bekanntlich nur ein dramatisches Werk, „Der Tod des Empedokles“, gibt, das sich aber nur in Bearbeitungen (darunter durch Wilhelm von Scholz) als aufführbar erwies, konnte 1975 wirksam zur Vorführung gebracht werden. Ferner schuf Klaus Michael Grüber nach Motiven von Hölderlins Roman „Hyperion“ ein Bühnenstück mit dem Titel „Winterreise“: Ein Reisender bewegt sich durch die kalte Winternacht. Alle seine Äußerungen sind Bruchstücke aus Hölderlins „Hyperion“. Um der Griechenland-Sehnsucht Hölderlins Ausdruck zu verschaffen, wurde für die Aufführungen (vom 1. bis 13. Dezembert 1977) das Olympia-Stadion in Berlin gewählt. Interessant! Die besondere Schönheit der Sprache Hölderlins war bereits durch Brecht 1948 zu Bearbeitungen benutzt worden („Ödipus“ und „Antigone“, 1948 in der Schweiz aufgeführt).

Ein weiteres Beispiel: Hans Feist schuf das Schauspiel „Goethe und Lotte“, nach Motiven von Thomas Mann's Roman „Lotte in Weimar“, Uraufführung im Stadttheater Heidelberg 1949, mit dem aus Amerika heimgekehrten Ehepaar Albert und Else Bassermann in den Titelrollen ein großer Erfolg, wenn man an die 50 Wiederholungen 1949 / 50 denkt.

Eine Wertung der Bühnenliteratur, wie sie sich in Theater-Aufführungen der letzten 33 Jahre zeigt, ist schwierig, da wir die Vielfalt einfach nicht übersehen können und uns der

historische Abstand fehlt. Wie war es doch mit dem Existentialismus, der nach dem Kriegsende von Frankreich her kam? Wie mit der Hippie-Bewegung, der APO, der Sechziger Jahre? Dann kam die POP-Art aus Amerika, bewußt schockierend („Haar“) und der Kultur überhaupt absagend. Dann die Lehrstücke mit Fortsetzung des Dokumentar-Theaters, die neue Bedeutung der Massenmedien, besonders die Einführung des Fernsehens, das uns die Theater-Aufführungen ins Haus bringt! Sogar die Bedeutung Bert Brechts, der bereits zum Klassiker geworden ist, kann noch längst nicht voll ausgeschöpft werden, da von seinen Werken (33 Bände, davon allein sieben Schriften über Theaterdinge) bisher erst die Hälfte veröffentlicht worden ist. Brechts Bedeutung geht jedoch allein aus der Tatsache hervor, daß er betreffs Aufführungen an erster Stelle steht, und zwar noch vor Shakespeare. Statistisch: In den sieben Jahren ab 1970 bis 77 Brecht mit durchschnittlich jährlich 1400 gegenüber Shakespeare mit 1300 Aufführungen. (Woraus freilich auch die überragende Bedeutung des Engländers in Jahrhunderte langer Tradition hervorgeht!)

VI. *Vergleiche der deutschen mit der japanischen Bühnenkunst*

Sehen wir uns zunächst an, welche Einflüsse, so gering sie auch gewesen sein mögen, die fernöstliche Theaterwelt auf Deutschland ausgeübt hat:

Die für den raschen Szenenwechsel wichtige Drehbühne, von Leonardo da Vinci bereits 1490 in Italien entworfen, unabhängig davon aber von dem japanischen Bühnenschriftsteller Namiki Shōzō 1819 in einer Provinzbühne Japans eingeführt, wurde in Deutschland zum erstenmal 1896 verwendet, und zwar durch den Bühnentechniker Karl Lautenschläger im Residenz-Theater in München eingebaut. Der Hanamichi (Blumensteg), der, vom Zuschauerraum aus gesehen, die linke Seite desselben mit der Bühne verbindet, wie er von Max Reinhardt und später von Bert Brecht übernommen wurde, stammt bekanntlich ebenfalls aus Japan.

Nun zum ersten Auftreten einer japanischen Schauspieler-Truppe in Deutschland: es war 1902, als die nach der Hauptspielerin benannte „Sada-Yakko-Truppe“, aus 20 Mitgliedern bestehend, auf ein Jahr eine Tournee durch Europa durchführte und bei der Gelegenheit alle größeren deutschen und österreichischen Städte besuchte. Die Truppe, die kein wirkliches klassisches japanisches Theater zeigen konnte (auf die Verkörperung der weiblichen Rollen durch „onnagata“ [männliche Spieler] wurde verzichtet), brachte ein Mischmasch aus Kabuki- und Shimpa-(neue Schule) Stücken zur Schau, darunter „Das Mädchen Dōjō-ji“ und „Endō musha“, ferner—man staune!—die Gerichtsszene aus Shakespeares „The Merchant of Venice“, von dem Truppen-Gründer Kawakami ins japanische Milieu übertragen. Trotzdem scheinen die Aufführungen der Sada-Yakko-Truppe, wie vorher in den U.S.A. und Frankreich, auch in Deutschland und Österreich (Hermann Bahr schrieb lobende Zeitschriften-Artikel darüber) von großem Erfolg begleitet gewesen zu sein. Sada Yakko, die Heroine, wurde sogar als die japanische Duse bezeichnet.

Es spricht für die Adaptierungsbereitschaft Max Reinhardts, daß er zum erstenmal in Deutschland ein Kabuki-Stück zur Aufführung brachte: es war „Terakoya“ (die Dorfschule), 1908 in Berlin aufgeführt. (Später, 1917, auch in Amerika, durch die Washington Square Theatrical Troupe, unter dem Titel „Bushidō“). Genau gesagt, handelt es sich bei „Terakoya“ nur um die Hauptszene des um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen

Kabukistücks „Sugawara Denji Tenarai Kagami“: In einem deutschen Schauspielführer von 1910 ist ferner ein in Japan spielendes klassisches Schauspiel, betitelt „Niemand weiß es“, von Theodor Wolff verfaßt, mit Szenenfoto dazu, enthalten. Darüber ließ sich nichts Näheres feststellen.

Klabund, welcher bekanntlich mit seinem „Kreidekreis“ 1925 großen Erfolg auf allen führenden Bühnen Deutschlands erzielte und auf Johannes von Günther und Bert Brecht betreffs des Themas Einfluß ausübte, hat sich, abgesehen von seiner Neigung zu chinesischer Weisheitsdichtung, auch mit japanischen Nachdichtungen befaßt, darunter mit Lyrik (Die Geisha O-Sen) und dem Schauspiel „Das Kirschblütenfest“ (1927), letzteres auf dem bereits erwähnten Kabuki-Drama „Terakoya“ beruhend, das übrigens auch von Paul Apel als Legendenspiel unter dem Titel „Der goldene Dolch“ (1940) bearbeitet wurde. Bert Brecht hat sich bekanntlich in das Studium des chinesischen und japanischen Theaterwesens vertieft und hatte in seinem Arbeitszimmer eine japanische Noh-Maske hängen. Das Noh-Stück „Der Jasager“ bearbeitete er 1929 und brachte es damals in Berlin zur Uraufführung. Auch war er mit dem bekannten japanischen Schauspieler und Gründer des Haiyū-za (Schauspieler-Theater) in Tokio, Koreya Senda, befreundet, als letzterer in den zwanziger Jahren in Berlin Bühnenliteratur studierte.

Wir müssen nun einen gewaltigen Sprung machen, um japanische Theaterdarbietungen in Deutschland zu finden: Es war 1972, gelegentlich der Olympischen Spiele in München, als das Japanische Nationaltheater dort gastierte, worüber K.H. Ruppel in der Kritik unter dem Titel „Das Theater des Schönen und Sanften“ den Einleitungssatz schrieb: „Nach dem Gastspiel der großartigen Kabuki-Truppe, die das Münchener Publikum vor kurzem am Gärtnerplatz mit der populären Form des klassischen japanischen Theaters bekanntgemacht hatte, konnte man jetzt im „Klangzentrum“ des Hauses der Kunst die aristokratischste Spielart fernöstlicher Bühnenkunst kennenlernen: das Noh.“

Vorher war der japanische Dramatiker Yukio Mishima in Europa durch seine modernen Nohspiele, darunter „Die 100. Nacht“, „Das Traumkissen“, „Die Dame Aoi“, „Die getauschten Fächer“, (deutsche Aufführungen an verschiedenen Bühnen 1958) bekannt geworden. In den siebziger Jahren wurde auch der Vertreter des Nachwuchses unter den Dramatikern, Kōbō Abe, im Ausland bekannt, darunter mit Aufführungen seines Schauspiels „Friends“ (1978), vorläufig erst in den U.S.A. aufgeführt.

Wollen wir nun noch kurz die vielen Theaterformen in Japan streifen, die zum Teil noch heute lebendig sind, besonders das Noh-Drama (historische Romanzen, im 14. und 15. Jahrhundert entstanden, während der Heian-Periode), das im 17. und frühen 18. Jahrhundert entstandene Jōruri-Puppentheater (heute mit Bunraku bezeichnet) und das daraus entwickelte eigentliche Volkstheater: Kabuki. Die phantastischen und mystischen Elemente im Kabuki, das aus Ritterdramen, bürgerlichen Schauspielen, mitunter auch Gespenstestücken, besteht, fesseln jeden am Theater interessierten Ausländer, so auch den Schreiber dieser Zeilen. Die Stoffe der Kabuki-Stücke sind fast stets der japanischen Umgebung entnommen, es kommt aber ausnahmsweise auch vor, daß fremde Vorlagen adaptiert werden: ich war sehr beeindruckt, als ich, -es war in den dreißiger Jahren-im Kabuki-za in Tokio eine Dramatisierung der bekannten Erzählung Schnitzlers „Der blinde Jeronimo und sein Bruder“ sah, wobei die damals größten Kabuki-Schauspieler die Hauptrollen innehatten: Kikugoro (Roku Daime) als Bambusflöte spielender Jeronimo, und Kichiyémon als dessen Bruder Carlo. Da das Stück seitdem nie wieder aufgeführt wurde und den heutigen literarischen

Kreisen unbekannt sein dürfte, soll es hier lobend erwähnt werden: die feinen Seelenregungen, verbunden mit moralischem Skeptizismus, die Arthur Schnitzler in seine Erzählung gelegt hat, kamen in japanischer Adaptierung stark zur Wirkung.

Japanische Legenden und Volkserzählungen sind in Bühnenwerken eindrucksvoll, darunter Junji Kinoshita's „Yüzuru“ (Dämmerungs-Kranich), das sogar dreifach vorhanden ist, als Noh-, Kabuki- und Opernbearbeitung (Ikuma Dan). Diese rein japanische Legende hat Naoya Shiga veranlaßt, unter dem Titel „Araginu“ einen griechischen Mythos um die Göttin Minerva zu adaptieren. Ich sah das Stück 1957 im Kabuki-za.

Daß ein Ausländer ein Kabuki-Stück schreibt und daß es überdies zur Aufführung gelangt, ist ein seltener Fall: ab Kulturtag im November 1965 wurde das Schauspiel „Hosokawa Gracia“ des deutschen Paters Hermann Heuvers, der lange in Japan lebte, im Kabuki-za einen Monat lang erfolgreich aufgeführt. Es handelt von einer Tochter des Fürstenhauses Hosokawa, die um 1600 den katholischen Glauben annahm. Es war unter Adligen damals ein seltener Fall, vom Buddhismus abzuweichen.

Nun zu der modernen Schauspielkunst Japans, mit den beiden Formen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind: Shimpa und Shingeki, ersteres als neue Richtung eine Brücke zwischen dem Kabuki und dem Shingeki bildend, wobei die Schauspieler ihre natürliche Stimme benutzen, auch auf die Darstellung weiblicher Rollen durch männliche Spieler verzichtet wird, meist bürgerliche Stücke rührseligen Inhalts bringend. Das Shingeki dagegen stellt das moderne Schauspiel dar, das enge Beziehungen zur westlichen Bühnenliteratur unterhält, wie die nachfolgende Liste der Aufführungen ab 1909 zeigt: erste Ibsen-Übertragungen auf Japanisch: „John Gabriel Borkman“ und „Ein Puppenheim“, wobei Sumako Matsui die Heroinnen mit durchschlagendem Erfolg spielte. Es folgten 1912 Sudermanns „Heimat“ und 1913 Meyer-Försters „Alt-Heidelberg“. Eine neugebildete Gruppe, das Geijutsu-za, brachte in den Kriegsjahren in Tokio Stücke von Maeterlinck, Wilde, Tschechow, Tolstoj auf Japanisch, von letzterem „Auferstehung“, ein besonderer Erfolg für die erwähnte Sumako Matsui (welche jedoch bald darauf, 1918, Selbstmord beging). Das 1909 gegründete Jiyū-Gekijo benutzte Übertragungen des bekannten Germanophilen Ōgai Mori aus dem Deutschen ins Japanische zu Darbietungen von Wedekinds „Eine halbe Stunde vor Abfahrt“ (1910), Hauptmanns „Einsame Menschen“ (1911), ferner Stücke von Maeterlinck, Tschechow, Gorki („Nachtasyl“!), Ibsen (wiederum „Borkman“).

Dann kam es zu der theatergeschichtlich bedeutungsvollen Eröffnung des Tsukiji-Kleinen Theaters in Tokio, 1924, als erste Aufführung bringend: „Seeschlacht“ von Reinhard Göring, die bekanntlich 1918 als expressionistisches Stück unter Reinhardt in Berlin eine Sensation bedeutet hatte, (mit ersten Kräften besetzt: Paul Wegener, Werner Krauß, Emil Jannings, Konrad Veidt, Hermann Thimig). Im selben Jahre, 1924, wurde nebst Stücken von Gorki, Pirandello, Rolland, Tschechow, O'Neill, Ibsen vier weiteren Deutschen die Bühne freigegeben: Hirschfeld, Meyer-Förster, Kaiser (Von morgens bis mitternachts), Schnitzler: „Liebele“ (Übertragung durch Ōgai Mori).

Es folgten 1925 bis 28: Georg Kaiser mit: „Gas“, „Claudius“, „Nebeneinander“, „Zweimal Oliver“, Sternheim: „Die Hose“, „Bürger Schippel“, Hauptmann: „Einsame Menschen“, Wedekind: „Frühlings Erwachen“, August Stramm: „Die Heidebraut“, Walter Hasenclever: „Die Menschen“, Drei Einakter von Hans Sachs, Schiller: „Wilhelm Tell“, Schalom Asch: „Der Gott der Rache“ (Jiddisch, war 1907 ein Welterfolg, u.a. von Max Reinhardt in Berlin aufgeführt).

1929, kurz vor der Spaltung des Tsukiji-Kleinen Theaters, wurde der vorherige Erfolg der Aufführung von Maxim Gorki's „Nachtasyl“ (japanischer Titel: Yoru no Yado, Untertitel: Donzoko), noch mehrmals wiederholt. Es ist bemerkenswert, daß die 1929 in „Nachtasyl“ aufgetretenen Schauspieler und Spielerinnen: Yamamoto Yasue, Takizawa Osamu, Kishi Teruko, Tamura Akiko, Aoyama Sugisaku, Maruyama Sadao, Murase Sachiko, Sugimura Haruko, Hosokawa Chikako (die Namen wurden diesmal auf Japanisch verzeichnet, Familiennamen zuerst) zum Teil noch heute, nachdem rund 50 Jahre vergangen sind, in Japans Theaterleben tätig sind!

Wegen Platzmangels kann hier leider nicht im einzelnen über den weiteren Verlauf des Theaterwesens berichtet werden. Kurzgefaßt nur einige Angaben: Nach dem Kriege sind überall in Japan Theatergruppen entstanden, allein in Tokio 134. Die wichtigsten in Tokio sind: das Haiyū-za (mit 142 Mitgliedern), Bungaku-za (108) und Mingei (221). Ferner wäre das Zensen-za zu nennen, das 1965 das Schauspiel „Ajisai Denki“ (Verfasser: Shigeyoshi Fujimori, Musik: Ikuma Dan) brachte, die poetische Geschichte der Bezeichnung der Hortensienart „Hydrangea macrophylla Otaksa“ durch den Mediziner in Nagasaki Philipp Franz von Siebold. (Otaksa..Otaki, der Name der japanischen Frau Siebolds). Chōjūrō Kawarasaki spielte den deutschen Mediziner. Osamu Takizawa (geb. 1906) Leiter des erwähnten Gekidan „Mingei“, hat eine lange erfolgreiche Karriere hinter sich (sein Name wurde bereits in bezug auf „Nachtasyl“, 1929, genannt), spielte u.a. in der Tokioter Aufführung von Hochhuths „Der Stellvertreter“, (Übersetzung durch Prof. Toshio Morikawa) den Arzt, ferner in „Flammenmensch“ (Das Leben von van Gogh) des japanischen Autoren Jūrō Miyoshi überzeugend den großen flämischen Expressionisten der Malerei, für einen Japaner eine bemerkenswerte Leistung, seelisch und körperlich einen Europäer, eine pathologische Künstlerpersönlichkeit, eben diesen Vincent van Gogh, zu personifizieren!

Koreya Senda, 1904 geboren, Gründer des Haiyū-za, ist auch schriftstellerisch tätig. Da er die deutsche Sprache fließend beherrscht (ein seltener Fall unter den führenden Theaterleuten Japans), zudem in Berlin studiert hat, ist ein deutsches Element in seiner Tätigkeit unverkennbar, nicht nur durch Aufführungen wichtiger Bühnenwerke Brechts (von dem er auch manches auf Japanisch in Buchform herausgegeben hat, darunter Schriften über das Theater, Die Dreigroschenoper, Galilei, Die Mutter), sondern auch älterer deutscher Autoren, darunter Wedekinds, von dem er 1977 im Mitsukoshi-Theater in Tokio eine interessante Neueinstudierung der „Lulu“ brachte mit Komaki Kurihara, eine Zusammenziehung von „Erdegeist“ und „Die Büchse der Pandora“ (nach Leopold Jessners Muster, welcher 1923 die theatermäßige Verfilmung des Stoffes mit Asta Nielsen und Albert Bassermann geleitet hatte).

Abgesehen vom Shingeki ist auch das Kabuki, das eigentliche überlieferte Volkstheater Japans, in seiner Exotik, in seiner spezifisch japanischen Atmosphäre, die von einem Ausländer-Libretto, etwa zur Oper „Madame Butterfly“, himmelweit entfernt ist, sehens- und studierend wert. Der Schreiber dieser Zeilen, der seit fünfzig Jahren in Tokio manches Kabukistück gesehen hat, wird des Studiums dieser hohen Kunst nie müde. Schade, daß so selten führende Theatervertreter Deutschlands nach Japan kommen, um sich Kabukidramen (und auch Shingeki-Stücke) anzusehen. Nur Rudolf Forster, Viktor de Kowa und Josef Meinrad waren hier und wurden von Japans Theaterwesen beeindruckt. Gustaf Gründgens war auf dem Wege nach Japan, aber einen Tag vor der vorgesehenen Ankunft starb er, leider, an einem Oktobertag 1963, im Hotel in Manila.

Das Theaterwesen in Japan hat, verglichen mit dem in Europa, einen schweren Stand, da es nur in geringem Maße einen Bildungsfaktor darstellt, weitaus überwiegend privat betrieben und fast nicht subventioniert wird. Es gehört für die Beteiligten Idealismus und sogar Besessenheit dazu, sei es als Schauspieler oder Regisseur oder Autor, etwas in der Bühnenwelt auszurichten. Das System ist dementsprechend eingeschränkt... es kommt auf die Kollektivleistungen an. Um so höher sind die, oft hochkünstlerischen, Resultate, die wir Zuschauer zu sehen bekommen, einzuschätzen. Der Theaterwelt Japans wünsche ich weiteres Gedeihen!

ANHANG: BILDER

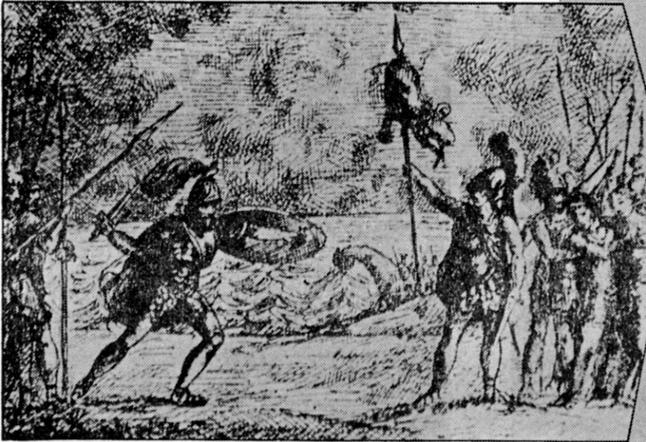
Das Bildermaterial wählte ich auf solche Weise aus, um die Beziehungen der Malerei zur Bühnenschaukunst zu zeigen: Klassiker wie Aubry, Chodowiecki und Sharaku, Berühmtheiten ersten Ranges der Vor- und Miltzwanziger Jahre wie Munch, Kokoschka, Corinth, Orlik (der 1900-01 in Japan studiert hat) ja, manche Autoren und Theaterleute selbst waren gleichzeitig Zeichner und Bühnenbildner (Goethe, Grillparzer, Hoffmann, Herzog Georg II.) und umgekehrt Zeichner Autoren (Kokoschka!). Von Schauspieler-Malern sei Albert Steinrück erwähnt. Um nochmals E.T.A. Hoffmann zu nennen: der große erzählende Phantast, Maler, Musiker, hat bekanntlich trotz seiner Vielseitigkeit kein Werk für die Sprechbühne hinterlassen, jedoch wurde wenigstens eine seiner Prosaschriften, „Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler“, dialogisiert bearbeitet und unter dem gleichen Titel auf die Bühne gebracht: es war 1919 in Berlin mit Friedrich Kayssler in der Titelrolle.



*Aber die Bild rechter Hand? — Du
wirst, Amalia?*
T. 1. 2. Sc.



Minna von Barnhelm, Zeichnung von einem ungenannten Künstler / Schiller: Die Räuber, Kupferstich von Chodowiecki, 1783. / Uraufführung der „Iphigenie“ in Weimar: Goethe als Orest, Corona Schröter als Iphigenie. Zeitgenössischer Stich. / Erscheinung des Erdgeists im „Faust“, Zeichnung von Goethe.



629. Kreisler im Wahnsinn
Zeichnung von E. T. A. Hoffmann



Schlusszene in Grillparzers „Argonauten“, von Franz Grillparzer selbst gezeichnet. / Kreisler im Wahnsinn. Zeichnung von E.T.A. Hoffmann. / Herzog Georg II. von Meiningen zeichnete diesen Entwurf eines Kostüms für Gessler im „Tell“. / Aus einer Aufführung der Meiningen von Shakespeare's „Was ihr wollt“.



Verein Freie Bühne.

Sonntag, den 20. October 1889.

Vor Sonnenaufgang.

Beydes Drama in fünf Aufzügen von Gerhart Hauptmann.

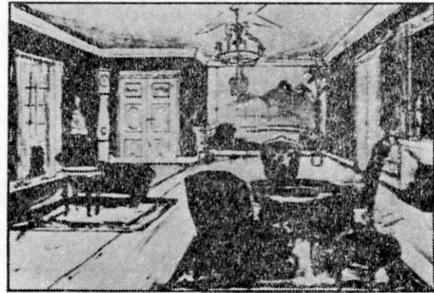
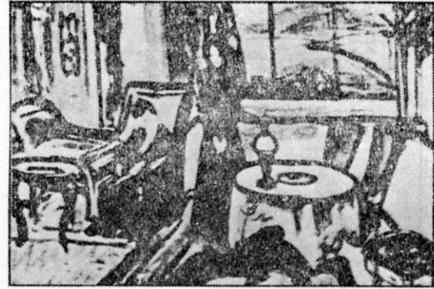
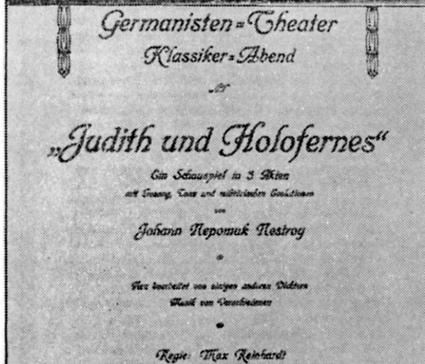
Knecht, Dienersknecht Frau Bräutigam, ihre zwei Söhne Hofmeister, Dapertout, vertheilt mit Bräutigam's andere Lohner oder: Ein Müllers Knecht, Dieb bei Frau Bräutigam Frau Bräutigam, Gefährtin bei Frau Bräutigam Altes Kind Dr. Schmalzgrün Knecht, Bedienter auf Bräutigam's Gut Knecht Knecht, Waibe auf Bräutigam's Gut Knecht Knecht, genannt Knecht Knecht, Hofmeister's Diener Knecht, Dienersknecht bei Frau Bräutigam Die Knechtinnen Knecht, genannt Knecht, Knecht	Hans Hagen Carl von Pöllnitz Elise Lehmann Oskar Schilling Carl Schilling The Wälgemann Theodor Bräutigam Hans Hagen Hans Hagen Gertrude Weg Clara Hagen Theodor Hagen Friedrich Hagen Edmund Hagen Marie Hagen Marie Hagen Georg Hagen
---	---

Vor der Handlung: ein Brief in Briefen.

Regie: Hans Hagen.



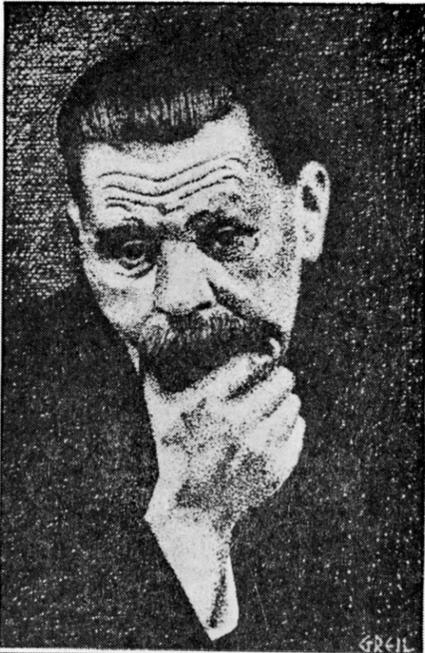
Der Schauspieler und Bühnendichter Ferdinand Raimund in „Der Bauer als Millionär“, mit Constanze Dahn als Jugend. Lithographie von F. Leitz, um 1835. / Programm der Erstaufführung von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, Berlin, 1889. / Max Reinhardt, Zeichnung von Oskar Kokoschka, 1912. / Zeichnungen von Emil Orlik: Gerhart Hauptmann liest vor (1924), Paul Wegener in Strindbergs „Gespensersonate“, Berlin, 1916.



Louis Corinth: Rudolf Rittner als Florian Geyer (1906). / Ibsens „Gespenster“, Kammerspiele Berlin, Zeichnung u. Dekorations-Skizze von Edvard Munch, Berlin 1906. / Programm des Germanisten-Theaters Berlin, erstmalig Regie von Max Reinhardt, um 1900. / Paul Wegener als Macbeth, Maria Fein als Lady Macbeth, Berlin, 1914. / Albert Bassermann als Percy in Shakespeares „König Heinrich IV.“, Berlin, 1912. Zeichnungen von Friedrich Greil.



Paul Wegener als Danton vor dem Revolutions-Tribunal in „Danton“, von Romain Rolland, Gr. Schauspielhaus, Berlin, 1919. Zeichnung Ernst Stern./Titel der Buchausgabe „Vier Dramen von Oskar Kokoschka“, Verlag Paul Cassirer, Berlin, 1919, Bild von Kokoschka./Drei wichtige Vertreter des Expressionismus: Carl Sternheim, Georg Kaiser, Franz Werfel.



Maxim Gorki. Sein „Nachtasyl“ wurde ein Welterfolg, darunter ab 1903 in Berlin, ab 1910 in Tokio. Graphik: F. Greil, 1928. / Die Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courage, Titelkupfer von Aubry, 1670, wurde von Bert Brecht für sein Stück „Mutter Courage“ benutzt. / Der große Theater-Regisseur Leopold Jessner verfilmte 1923 Wedekinds „Erdgeist“ theatermäßig mit Asta Nielsen u. Albert Bassermann, Berlin/ Männliche Spieler in weiblichen Rollen und weibliche Spieler in männlichen Rollen kommen im westlichen Theater und Film selten vor (In Japan jedoch häufig, und reizvoll, erstere im Kabuki, letztere in der Revue). Asta Nielsen spielte 1920 im Art-Film (Berlin) die Titelrolle in „Hamlet“, nach Shakespeare. Graphiken: Friedrich Greil.



Tōshūsai Sharaku: Die Kabuki-Schauspieler Segawa Tomisaburō und Nakamura Mansei (Ukiyo-e um 1794). / Morita Kanya (1932), in seiner letzten Rolle in „Daibosatsu Tōge“, 1931. / Kikugoro VI. als Enya Hangan in „Chūshingura“, Tokio, 1932. / Kichiyémon (Harimaya) als Ōboshi Yuranosuke in „Chūshingura“, 1932. (Tuschbild und Graphiken: F. Greil, 1932).



Nakamura Senjaku, Onnagata der sechziger Jahre. / Nakamura Kichiyémon als Kajiware Kagetoki in „Ishikiri Kajiware“ (Genji-Heike-Zyklus Jidaimono), Tuschbild von F. Greil, 1932. / Bandō Tamasaburō, der Große Onnagata der Gegenwart, als „Sagi Musume“ und Desdemona in Shakespeare's „Othello“, 1977.