

Zeitschrift: Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur
Band: 12 (1940)

Artikel: Das Volk spielt Theater
Autor: Schmid, August
Kapitel: 3: Der Sprung nach Berlin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986460>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

es den Regisseur kribbelt, den Rahmen zu sprengen und dem flutenden Leben den Lauf zu lassen. Was tun? In solchen Fällen greift auch der tapfere Schweizer zum Kompromiss: Einfügung des Bühnenkastens in den Rahmen der freien Vorderbühne. Wieder war es eine herrliche Baumwand, die dem neuen Bühnengebilde den harmonischen Zusammenhalt gab. Die Kastenbühne, von der Ausdehnung einer mässig grossen Saalbühne, stand in der Mitte des Hintergrundes, war von einem Vorhange abgeschlossen und zeigte der Reihe nach die von mir und Maler Alois Ebner geschaffenen Szenenbilder vom Gestade am See bis zum ländlichen Haus des Tell. Vorne dehnte sich die erdgestampfte, geräumige Vorderbühne, versehen mit den nötigen Eingängen und Rampen. Die Handlung ergoss sich oft aus der Innenbühne über zwei Stufen herab auf die Vorderbühne, wie beispielsweise in der Eingangsszene, in der die Verfolger zu Pferd auf die Vorderbühne heransprengten; dann im Rütli, in der Apfelschusszene, in der hohlen Gasse und ganz besonders beim grossen Volksaufmarsch der Schlussovation. So erlebten wenigstens die grossen Szenen das freie Licht des Sommertages. — Die Vorstellungen waren anfänglich nur für die Jugend gedacht. Aber die treffliche Besetzung mit den begabtesten Schülern zeitigte so schöne und abgerundete Aufführungen, dass die vorgesehene Zahl vermehrt werden musste und sich eine ansehnliche Summe für die Reisekasse der Kantonsschule ergab. Selbstverständlich war die Rolle des Tell unserm «Räuberhauptmann» und diejenige des Gessler dem «Franz Moor» von den Räuberaufführungen zu Diessenhofen zugeteilt worden.

Von hier an sagte ich dem Schauspiel eine Zeitlang Valet, um meine arme Seele vor gänzlicher Vertheaterung zu retten. Die schweizerische Landschaft lockte in jenem Vorsommer besonders verführerisch. Aber sie ist eine stolze und herbe Jungfrau. Sie duldet keine schwankenden Liebhaber. So warb ich denn wie Jakob um Rebekka drei Jahre um sie, mit wechselndem Erfolge. Bis eben . . .

3. DER SPRUNG NACH BERLIN.

Im Hause eines Winterthurer Literaturbeflissensten stiess ich auf die Berliner Wochenschrift «Die Schaubühne» von Siegfried Jakobsohn, die hauptsächlich von Fragen des Theaters handelte

und eben zu jener Zeit in enthusiastischen Artikeln über die Erfolge Max Reinhards am Deutschen Theater in Berlin berichtete. Das wirkte elektrisierend. Ein glücklicher Zufall führte mir Bekanntschaft und Wohlwollen des Rezitators Emil Milan zu, der sich auf einer Tournée in der Schweiz befand. Er ermunterte mich, einmal bei ihm in Berlin vorzusprechen. Das liess ich mir nicht zweimal sagen. Wie der verlorene Sohn in der Heiligen Schrift raffte ich an Gütern zusammen, was gerade greifbar war, und fort war ich im Eilzug. Das war eingangs Winter 1907. Um sieben Uhr abends kam ich an und um acht Uhr sass ich, eilfertig umgekleidet, aber «ungegessen», im Lessingtheater. Was dann geschah, war für mich ein einziges Erlebnis. Das Lessingtheater stand damals unter Otto Brahm in der Blüte des neuen, realistischen Stiles. An diesem Abend spielten die Prominenten Hauptmanns «Fuhrmann Henschel». Das ausgesuchte Ensemble, durch Jahre hindurch vollendet auf einander eingespielt, beschränkte sich durch die Eigenwilligkeit des Leiters eigentlich nur auf wenige Autoren, zumeist auf Ibsen und Hauptmann. Hier spielte sich alles, für mich wenigstens, in unerhörter Fülle und scheinbarer Leichtigkeit ab. Nichts von vordrängerischen Eitelkeiten und Prominententric's. Die fiebrhafte Theaterbegeisterung und Kritiklust des damaligen intellektuellen Berlin hätte sie herausgespürt und angeprangert. Drei, vier Bühnen stritten damals um den Lorbeer. Nur die k. k. Hoftheater, Oper und Schauspiel, standen vornehm über dem Streite der Arena. Das Schauspiel besass immer noch seinen Adalbert Matkowsky, jenen letzten Schauspieler grössten Formats, den alle Lager anerkannten. Der Berliner Witz gewährte den k. k. Theatern wohl das Prädikat «hochanständig», bei Brahm und Reinhardt aber heisse es «ständig hoch».

Begegnung mit Max Reinhardt.

Milan, der als Lehrer an der Schauspielschule und als Regisseur im Hause ein- und ausging, vermittelte mir mitten durch die von Sekretären, Dramaturgen und Schranzen aller Art bewachten Vorräume hindurch eine Audienz beim Allermächtigsten, bei Generaldirektor Max Reinhardt. Der Hochmögende, sonst reichlich Zurückhaltende, plauderte gnädig mit dem Hirtenknaben, liess sich von unsren grossen, staatlichen Festspielen erzählen und be-



Deutsches Theater, Berlin. Paul Wegener als Franz Moor.

trachtete langsam und scheinbar interessiert meine mitgebrachten farbigen Tafeln: Grundrisse und Figuren, die ich, angeregt durch Ludwig Tieck's Schilderung einer Inszenierung von «Was ihr wollt» auf dem altenglischen Gerüste der Balkonbühne angefertigt hatte, (nachzulesen in: «Der junge Tischlermeister»). Max Reinhardt fand das alles ganz nett, liess aber gnädig durchblicken, dass er keineswegs je an das alte Gerüst denken möchte, da Shakespeare aller Welt und allen Zeiten angehöre und demgemäß Anspruch auf den entwickeltesten Apparat der jeweiligen Zeitepoche habe. Damit war die Zeitspanne der gewährten Audienz abgelaufen und mein Gönner Milan nahm mich wieder mit. Anderntags aber hatte ich einen Generalpermess des Theaters in der Hand, eine Ermächtigung, fürderhin als Volontär im Hause zu verkehren, vor und hinter der Bühne, in Ateliers und Werkstätten, und mit Einschränkungen auch gelegentlich bei Proben. Ich war überglücklich.

Was für Eindrücke während vier Monaten! Bei Reinhardt war das Repertoire auf grosser Höhe. Bei der Ankunft stiess ich gerade auf die neue Inszenierung von «Romeo und Julia», auf die Reprisen des «Kaufmann von Venedig» und des «Wintermärchen». Im Verlauf des Winters aber, das war für mich besonders wichtig, durfte ich die Aufbauarbeit und den ganzen Hexenkessel für die Premieren der «Räuber», von «Was ihr wollt» und des «Prinz von Homburg» erleben.

Schauspieler und Kulissen.

Im Chräbel dieses Hauses kannte ich mich bald aus. Zu hinterst in der langen Reihe der Einzelgarderoben hauste mit seinen Gehilfen der in Zürich wohlbekannte Cheffrisör Buck, ein alter Bekannter. Er erfreute sich grosser Wertschätzung und selbst die angesehensten und in Dingen des Exterieurs äusserst kitzlichen Schauspieler anvertrauten ihm ihre intimsten Maskensorgen. Vor allem nahmen mich die damals neuen Inszenierungskünste gefangen. Die bemalten Riesenleinwänder der Opernbühne waren abgetan. Das eben eingeführte Wunder der Drehbühne, für die zahlreichen Shakespeare - Aufführungen unentbehrlich, bedingte eine unerhörte Beschränkung der Spielfläche. Aus dieser Beschränkung schlugten die Bühnenbildner Reinhardt's: Orlik, Walser, Slevogt, Stern u. a., ihr Kapital. Raumandeutende, plastische Attrappen waren jetzt Trumpf, entzückende Rahmen von stärkster Prägung und bis ins Kleinste stimmungsverwandt mit dem Inhalt und dem Zeitcharakter des jeweiligen Stückes. Hier war, im Gegensatz zum strengen Realismus des Lessingtheaters, dem bunten Spiel der Phantasie wieder Raum gegeben; wie denn auch Reinhardt zugesprochen werden darf, dass er durch geschickte Verwendung von Farbe und Licht, von Tanz und Musik der Bühne vermehrte Belebung zugeführt hat. Darüber hinaus war er ein fein empfindender Wortregisseur. Seine Widersacher, er hatte deren viele, lärmten, er sei ein gefährlicher Zauberkünstler, unbedenklich in Gelegenheit und Mitteln, um seine Zauberei auszuüben. Was konnte Reinhardt dafür, wenn sich seine Phantasie fortwährend an neuen Zielen und Aspekten entzündete? Macht das nicht das lebendige Theater aus?

Wenn vom Theater gehandelt wird, so sollte doch wohl in erster Linie vom Menschen, vom Spieler, dem eigentlichen Quell

des Theatererlebnisses gesprochen werden. Max Reinhardt sprach man eine beinahe magische Kraft zu, schauspielerische Fähigkeiten zu entdecken und heranzuziehen. Einzig an Adalbert Matkowsky scheiterten alle seine Versuche. Die glänzendsten Angebote, um ihn in den Kranz seiner Darsteller einzufügen, blieben erfolglos. Das schmerzte Reinhardt, denn gerade «der Held», wie ihn Matkowsky verkörperte, fehlte ihm. Mit den meisten Prominenten, dem «Königstiger» (Kayssler); «dem grossen Bär» (Diegelmann); der «Schildkröte» (Schildkraut), — so wurden die Künstler und ihre entsprechenden Zellen vom Personal der Garderobiers, der Theaterdiener und der Requisiteure bezeichnet — machte ich persönliche Bekanntschaft. Durch meine Zeichenkünste eroberte ich bald ihre Gunst. Wenn sie sich an Galatagen die «Erste Garnitur» aufsetzen liessen (für die werktäglichen Aufführungen hatten sie eine zweite, billigere Perrücke), durfte ich sie in ihrer Garderobe in raschen Strichen im Kostüm ihrer Lieblingsrollen zu Papier bringen. Natürlich wurde das Blatt als Geschenk überreicht. Der «Schweizer» war bald eine gewohnte Figur im Hause.

Eines Vormittags war Probe für die «Räuber», (Die Karlsschülerszene, Akt I, 2. Szene). Die Dramaturgen und Regisseure hatten in den voraufgegangenen zwei Wochen ihre Teilarbeit getan: Die Szenen nach den Regieanweisungen des Direktors sorgfältig aufzubauen, den Schauspielern die Stellungen und Dislokationen genau einzuprägen und im übrigen die Rollen geläufig memorieren zu lassen. Jetzt erst erschien Max und installierte sich im abgedunkelten Parterre. Es war 10 Uhr vormittags. Die bewusste Szene war bei ungehindertem Ablauf eine Affaire von 18 — 20 Minuten. Die Rollen waren besetzt mit Bereghi als Karl, Moissi als Spiegelberg, Diegelmann als Schweizer. «Bitte meine Herren!» — Das Mühlrad knarrt, beginnt sich zu bewegen und steht nach 20 Minuten von selbst still. Nun betritt Max über die improvisierte Brücke die Bühne und lässt die Szene neu beginnen, fasst Moissi am Handgelenk und spielt mit ihm, ausgestattet mit allen möglichen Einfällen und Details die Rolle des Spiegelberg durch, über Stühle und Tisch hinweg. Fertig! Atempause. — «Bitte, noch einmal von vorne.» Jetzt kommt Bereghi daran, hernach der «Schweizer», dann der «Razmann», der «Schufferle», der «Grimm», der «Roller» und wie sie alle heissen. 2 Uhr 30 grosse Repetition des ganzen Abschnittes. So entstanden Max Reinhardt's sprühende Ensembleszenen. — Die Inszenierung der «Räuber» ge-

staltete sich zu einem Höhepunkt in der Geschichte des Deutschen Theaters. Ueber hundert Aufführungen im selben Winter. Die Inszenierung von Professor Orllick auf der Drehbühne war ein Wunderwerk von kluger Einteilung der Kreissektoren, realistisch, aber überall von fester Geschlossenheit in den Bildern. Höhepunkte der Regiekunst die Rollerszene (Roller dem Galgen entronnen, 2. Akt, 3. Szene); die Nachtszene am Turm (4. Akt, 5. Szene), der Chor der Räuber, mit einzelnen Stimmen beginnend und dann canonartig zum gewaltigen Chor anschwellend und langsam im Geschnarche versinkend.

Aber auch Illusionen gingen dem Hirtenknaben verloren. Ich stand im Anfang oft in den Aufführungen in guter Deckung am Inspizientenposten rechts, dort wo die Acteure aufzutreten pflegen. Wie war ich begierig, diesen begnadeten Künstlern in die Seele blicken zu dürfen, etwas von ihrer tiefsten, innersten Spannung zu erhaschen, bevor sie, mit der Fusspitze bereits im Bühnenraum, in ihre Rolle zu versinken hatten. Nichts von allem. Ich hörte die geflüsterten Unterhaltungen: Diskussionen, endlose, über günstige Essgelegenheiten mit entsprechenden Preisansätzen! Es kam vor, dass der «Bote von Delphi» im Wintermärchen vor dem Auftreten noch eine Weile über belegte Brötchen stritt und sein dröhnendes «O König! — Das Orakell» nur so nebenhin, aber genau auf das Zeichen des Inspizienten zwei, dreimal in die Bühne hinaus und die Adresse des erlauchten König's schrie. — Ich war starr, bis ich mich allmälig an all diese Dinge im Hause gewöhnt hatte. — Aber die Illusion war dahin.

Ich glaube, dass ich Gelegenheit gefunden hätte, bei einigem Verharren und nach Ablauf einer gewissen Dienstzeit in diesen Apparat hinein zu wachsen. Aber ich träumte von anderen Möglichkeiten: Daheim, auf eigenem Boden, wenn auch unter bescheideneren Umständen, mit begeisterten Landsleuten Eigenes und am Ende Schweizerisches aufzubauen. — Anfangs Frühling zog es mich an allen Haaren heimwärts. Dort brodelte schon Einiges.

4. KLASSIKER AUF DER VOLKSBÜHNE.

«Der Goetz» in Diessenhofen.

«Meinem Sohne ist es nicht im Traume eingefallen, seinen Götz für die Bühne zu schreiben», versichert die Frau Rat, und der