

Von den Aufgaben des Spielleiters : Bemerkung zur Praxis

Autor(en): **Meuli, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Schulblatt = Bollettino scolastico grigione = Fegl
scolastic grischun**

Band (Jahr): **7 (1947-1948)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-355662>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von den Aufgaben des Spielleiters

Bemerkungen zur Praxis

Für die Gestaltung des ländlichen Theaterlebens fehlen den hiezu berufenen Leitern vielerorts die Voraussetzungen, eine Feststellung, die keinen Vorwurf an die sich ehrlich bemühenden Leiter von Landtheatern bedeutet. Diese Lücke können die folgenden Ausführungen natürlich nicht schliessen, sie vermögen bestenfalls einige Hinweise zu geben. Die Aufgabe der Ausbildung von Thaterleitern bleibt bestehen.

Auch beim Theater ist die beliebte schematische Trennung von Theorie und Praxis absurd. Theoretische Betrachtung zeigt Wege für die praktische Betätigung und praktische Betätigung führt von selbst zu erweiterter und vertiefter Betrachtung. Im Sinne eines solchen befruchtenden Zusammenwirkens von Theorie und Praxis schicken wir unseren Bemerkungen zur Praxis einige theoretische Erwägungen voraus, als Wegweiser für den, der eine praktische Aufgabe zu lösen hat.

Mit dem Begriff des Theaterspielens verbindet sich leicht der des Unnatürlichen, des Gekünstelten, und manchem erscheint das Theaterspiel als etwas, das wider die menschliche Natur sei. Genauere Betrachtung zeigt im Gegenteil, dass Nachahmung, Sichhineinleben in andere Individuen eine *m e n s c h l i c h e* Eigenart ist. Wir verzichten darauf, historische Zeugnisse für diese Behauptung beizubringen — der Interessierte wird sie selber zu finden wissen —, wir begnügen uns mit einigen naheliegenden Hinweisen.

Das kleine Kind, das noch nichts von Theater weiss, zählt das Theaterspielen bereits zu seinen Lieblingsbeschäftigungen. Es macht unbewusst den Versuch, sich hineinzusetzen in andere Individuen, in andere Welten. Wir erinnern an das «Müeterlis»-Spiel, wo die Kinder zu Eltern werden, wo sie erziehen, pflegen, strafen, Geld verdienen, einkaufen. Sie versetzen sich in die Welt der Erwachsenen und spielen mit Würde die Rolle derselben, ohne dass sie dazu angehalten oder gar darin unterwiesen worden wären. Aber nicht nur Wesen gleicher Art, auch solche anderer Art werden in dieses Spiel einbezogen: Die Kinder «sind» dann Pferde oder Hunde oder Kühe usw. Es liesse sich ein reicher Katalog solcher Spiele zusammenstellen, vom naiven und unbewussten «Kindertheater» bis zu entwickelteren Formen des Spiels, wie etwa im bekannten Spiel: «Wir kommen aus dem Morgenland ...», wo bewusst Pantomime gemacht wird.

Diese ganzen kindlichen Spielereien leben vom Trieb zur Nachahmung und von einer Freude am leichten und unbegrenzten Land der Fantasie. Sie sind unbeschwert von jeglicher Zwecküberlegung, es fehlt ihnen die Beziehung zur Umwelt in dem Sinne, dass das Spiel nicht für Zuschauer bestimmt ist, sondern nur für den Spielenden selbst: es ist unbewusstes Theater, — wenn man diesen paradoxen Ausdruck einmal brauchen darf, denn Theater im prägnanten Sinne wird das Spiel erst, wenn es den entscheidenden Schritt tut vom Unbewussten zum Bewussten, vom Spiel für den Spielenden zum Spiel für den Schauenden und Hörenden. Dieser Schritt, der das Spiel in Beziehung setzt zur Umwelt, ist nicht nur historisch ausserordentlich wichtig,

sondern er bringt weittragende Konsequenzen für die Praxis des Spielens, Konsequenzen, über die sich ein Theaterleiter Rechenschaft geben muss.

Noch immer ist Nachahmungstrieb, Freude am Verwandeln und am Spiel der Fantasie Voraussetzung, aber die Ungebundenheit und die Unbefangenheit der Spielenden sind nicht mehr da. Zunächst einmal ist die unendliche Weite der Fantasie begrenzt durch ein Thema: Man kann nicht mehr von einem Gegenstand der Darstellung zum andern springen, es muss eine Grenze da sein. Dieser abgegrenzte Bereich ist für den modernen Menschen geschaffen: es sind die Theaterstücke. Ob man diese Stücke nun in den engen Mantel der klassischen Doktrin der Franzosen kleiden will, oder ob man ihnen den weit loseren Rahmen moderner Art (etwa bei Brecht) geben will, ist dabei von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Tatsache, dass sie in jedem Falle aus der Unendlichkeit der Möglichkeiten einen kleinen Ausschnitt abgrenzen.

Damit ist an den Spielenden eine Anforderung gestellt, die beim kindlichen Spiel wegfällt: Er muss sich dieser Grenzen in klarer Einsicht bewusst sein. Aber das genügt nicht. Dieses begrenzte Thema ist durch den Willen eines andern, des Dichters oder Stückeschreibers geformt, und diese Form ist für den Darsteller grundsätzlich verbindlich. Ein solches Stück spielt nun der Spieler nicht nur für sich, zu seiner eigenen Freude oder Unterhaltung, sondern er spielt für seine Umwelt, für ein Publikum. Das bedeutet, dass seine Darstellung geeignet sein muss, das Publikum in ihren Bann zu ziehen. Sie muss eine Handlung verständlich machen und Gedanken klar und fasslich zum Ausdruck bringen. Vor allem aber muss sie die Atmosphäre der vom Dichter geschauten Welt so schaffen, dass der Zuschauer in diese Atmosphäre eingezogen wird, dass er innerlich in dieser Atmosphäre lebt.

Diese knappen Darlegungen möchten für das Theaterspielen wenigstens das eine überragend wichtige Ergebnis zeigen: Theaterspielen bedeutet bewusste und intensive Arbeit zur Erreichung der obengesteckten Ziele. Mit der Zurschaustellung einzelner Nachahmungstalente ist es nicht getan. Ohne Zweifel sind solche nötig, aber wertvoll sind sie nur, wenn sie sich in den Rahmen einordnen, der gesteckt ist einmal durch das Stück und dann durch die Auffassung des Spielleiters. Um diesen Rahmen ausfüllen zu können, braucht es gemeinsame Arbeit aller Beteiligten. Einige wichtige Stationen auf diesem Wege möchten wir aus dem Gesichtswinkel des Spielleiters betrachten.

Der Spielleiter

Wir haben bereits das Postulat aufgestellt, dass der Spielleiter eines Landtheaters für seine Aufgabe vorbereitet werden sollte. Diese Notwendigkeit wird besonders deutlich, wenn die einzelnen Aufgaben dieser wichtigen Persönlichkeit aufgezeigt werden. Dass er die Sprache technisch meistern muss, bedarf keiner weiteren Ausführung. Uebrigens muss er aber das Werkzeug der Sprache auch in der Hinsicht beherrschen, dass er im Stande ist, das geschriebene Wort zu gestalten, um den Spielern etwas «vormachen» zu können und ihnen so seine Auffassung und seine Intentionen nahe zu

bringen. Diese seine Intentionen sind das Ergebnis einer gründlichen Beschäftigung mit dem Stück, auf Grund deren er die einzelnen Personen desselben ebenso wie die einzelnen Szenen «sieht». Nur wenn er sich selber mit seinem visuellen und akustischen Vorstellungsvermögen ein Bild des Stückes geschaffen hat, vermag er die Schauspieler zu geschlossener, einheitlicher Darstellung zu führen.

In diesem Zusammenhang sei davor gewarnt, dass der Spielleiter der Versuchung erliegt, sich Lorbeeren als Schauspieler zu erwerben. Das tut beim routinierten Berufsmann nicht immer und beim Laien nie gut. Gerade weil der Spielleiter nach einem Gesamtbild gestaltend arbeiten muss, darf er nicht mitten drin stehen, er muss ausserhalb stehen, um in jedem Zeitpunkt der Arbeit den Ueberblick zu haben, das Ganze zu sehen und eine Kontrolle auszuüben. Dies ist seine Aufgabe, denn er allein ist verantwortlich für das Gesicht des Stückes. Wenn einzelne schauspielerische Leistungen nicht befriedigen, so wird man zugeben, dass auch ein guter Regisseur nicht aus jedem Felsen Wasser zu schlagen vermag, aber wenn man spürt, dass hinter der Aufführung kein klarer Gestaltungswille und keine sichere Gesamtkonzeption steht — eine Erscheinung, die beim heutigen Lientheater fast an der Tagesordnung ist —, dann geht es auf das Konto des Spielleiters.

Dieser grossen Verantwortung eines Spielleiters müssen auf der einen Seite seine Fähigkeiten, auf der andern aber auch seine Kompetenzen entsprechen: er muss in allen wichtigen Fragen ein entscheidendes Wort zu sagen haben.

Die Wahl des Stückes

Die erste dornenvolle Aufgabe ist die Wahl eines passenden Stückes. Hier wird der Spielleiter seine Vorschläge machen, was er natürlich nur tun kann auf Grund seiner Kenntnis möglichst vieler Stücke. Wir glauben, dass ihm auch hier einige Unterstützung und Beratung zu Teil werden sollte. Da an anderer Stelle ein Versuch hiezu gemacht wird, begnügen wir uns hier mit einigen allgemeinen Bemerkungen zu dieser Frage.

Ist der Weg zum landläufigen Kitsch vermieden, so hüte man sich auf der andern Seite davor, allzu hoch zu greifen. Es hat keinen Sinn, im lobenswerten Bestreben nach Qualität ein Stück zu wählen, das die Kräfte von Laien übersteigt. Eine Anpassung an diese Kräfte ist notwendig, wobei durch systematische Arbeit mit den gleichen Leuten diese Kräfte gesteigert werden können. Auch eine Anpassung ans Publikum ist gegeben. Diese darf sich in erster Linie auf das Verständnis und nur in sehr bescheidenem Ausmass auf den Geschmack des Publikums beziehen.

Die Besetzung

Die Frage der Besetzung des gewählten Stückes bietet für das Lientheater besondere Schwierigkeiten, da man meist auf Experimentieren angewiesen ist. Selbstverständlich können Erfahrungen früherer Aufführungen wertvolle Hinweise geben, aber es scheint uns, dass eine Besetzung erst nach verschiedenen Besetzungsproben endgültig festgelegt werden kann. Zunächst einmal müssen alle Spieler das Stück kennen. Dies kann durch Einzellektüre erreicht werden. Besser scheint uns der andere Weg, dass der Spielleiter das

Stück vor versammelten Mitwirkenden liest. Besitzt er etwas von der oben genannten sprachlichen Gestaltungskraft, wird er seinen Mitarbeitern eine viel lebendigere Vorstellung vermitteln können, als dies durch stumme — oft flüchtige — Lektüre möglich ist. Dieses Kenntnis des Stückes darf durch Einzelstudium noch vertieft werden. Dann wird es möglich sein, eine erfolgversprechende Besetzungsprobe abzuhalten. Der Spielleiter wird einen oder mehrere Anwärter auf jede Rolle diese in einer besonders geeigneten Szene lesen lassen. Durch das Lesen mit verteilten Rollen lässt sich in ein bis zwei Abenden ein Bild gewinnen, wer für welche Rolle die unter den gegebenen personellen Voraussetzungen beste Besetzung darstellt. Wichtig erscheint dabei der Grundsatz, dass für die endgültige Besetzung der Spielleiter die Entscheidung zu treffen hat. Dieser Grundsatz mag da und dort die demokratischen Gefühle der Mitglieder eines Dorfvereins in Aufruhr versetzen, aber es muss Klarheit herrschen darüber, dass der Spielleiter einmal vermöge seiner Kenntnisse und Fähigkeiten dazu besonders geeignet ist, dass er als einziger ausserhalb der Spieler stehender den Ueberblick und die Objektivität für eine so wichtige Entscheidung besitzt und dass er die Verantwortung für die Gesamtleistung nur übernehmen kann, wenn er die nach seiner Auffassung beste Verteilung der Kräfte vornehmen kann.

Dass eine Besetzung, auch wenn ein tüchtiger Spielleiter und einige Einsicht bei den Mitwirkenden vorausgesetzt wird, zu Schwierigkeiten und Differenzen führen wird, ist wahrscheinlich. Es wird viel Ueberzeugungskraft und viel Takt brauchen, um allen klar zu machen, dass nicht nur die grossen Rollen wichtig sind, sondern dass in einem Ensemble der Erfolg von jedem Einzelnen, auch vom Träger der kleinsten Rolle miterarbeitet werden muss, dass umgekehrt eine ungenügende oder missmutige «Nebenfigur» das Gesamtbild verderben kann. Es ist nicht so, dass die grossen Rollen immer interessant sind; oft sind Rollen mit verhältnismässig wenig Text schauspielerisch sehr interessant und dankbar. Es kann sogar sein, dass solche schwerer zu besetzen sind, und dass dafür eine sehr begabte Kraft eingesetzt werden muss. Wenn wir den persönlichen Ehrgeiz als Ansporn zur Leistung nicht von der Bühne verbannen wollen, die Kleinlichkeit muss verbannt werden, die als einzigen Masstab für Leistung und Ehre die Zahl der gesprochenen Worte kennt.

Noch auf eine Gefahr sei hingewiesen. Sehr oft wird die Besetzung von äusseren Merkmalen abhängig gemacht: Statur, Haarfarbe usw. werden oft als Gründe für die Eignung des einen oder andern angeführt. Diese Dinge dürfen im Allgemeinen keine Rolle spielen, ausser wo sie durch das Stück unvermeidlich gefordert werden. Nur wenn die Besetzung unter Verzicht auf kleinliche und unsachliche Rücksichtnahmen mit einem Maximum von gutem Willen, Takt und Sorgfalt erfolgt, kann sie die notwendige Voraussetzung für das Gelingen der Aufführung bilden.

Dramaturgische Arbeit

Die Arbeit des Dramaturgen, d. h. die Anpassung des Textes an die Erfordernisse der Bühne, wird sich im allgemeinen in bescheidenem Rahmen halten, da die Auswahl des Stückes die vorhandenen Gegebenheiten bereits

berücksichtigen wird. Immerhin wird man gelegentlich lange Stellen etwas kürzen ohne den Sinn zu stören. Es wird wohl auch notwendig sein, in einzelnen Fällen Dinge, die der Gefühlswelt der Spielenden fremd sind, auszumerzen. Dabei kann es sich nur um Details handeln, wenn das Stück richtig gewählt ist. Kleinere Anpassungen an die Spieler sind notwendig, wenn z. B. die Liebhaberin im Stück blond und auf der Bühne schwarz ist usw. Eine Anpassung des Textes an die Realität der Bühne ist meist leicht zu bewerkstelligen. Vor einem Allzuviel in Sachen Textbearbeitung ist zu warnen. Der Dramaturg — auf der Laienbühne wird der Spielleiter diese Aufgabe zu übernehmen haben — soll kein neues Stück schreiben.

Das Einstudieren

Nachdem diese verschiedenen Vorarbeiten geleistet sind, kann die Einstudierung des Stückes beginnen. Die erste Aufgabe ist dabei die sprachliche Durcharbeitung des Textes durch Leseproben. Dazu ist noch keine Bühne notwendig. Durch das Lesen mit verteilten Rollen muss der Spieler lernen, seine Rolle technisch einwandfrei zu sprechen. Der Spielleiter kontrolliert diese Arbeit mit feinem Ohr, sucht die Gründe von Fehlern zu finden und zeigt Wege zu deren Vermeidung.

Gleichzeitig dienen die Leseproben dem Spielleiter auch schon dazu, den einzelnen Mitarbeitern seine Auffassung ihrer Rolle und seine Interpretation einzelner Stellen nahe zu bringen. Was durch das Vorlesen des Stückes im Gesamten geschehen ist, muss nun im Detail vervollständigt und vom einzelnen Spieler übernommen werden. Dabei muss der Spielleiter seine Ansicht nicht nur erklären, sondern immer auch durch Vorsprechen gestalten. Ist hierbei ein gewisses Ziel erreicht, bedarf es in allen folgenden Proben immer wieder genauer Kontrolle durch den Spielleiter, damit das Erworbene nicht verloren geht, sondern gefestigt und ausgefeilt wird.

Der Schritt von der Leseprobe zur Bühnenprobe bringt zwei wichtige neue Elemente, den Raum und die Bewegung. Sie stellen den Spielleiter des Lamentheaters nach unseren Erfahrungen vor die schwerste Aufgabe. Gerade diese Schwierigkeiten lassen sich mit papierenen Ratschlägen allein nicht lösen. Die Forderung nach einer praktischen Ausbildungsmöglichkeit für Spielleiter erhebt sich erneut und eindringlich. Ein paar Punkte seien aber hier erläutert.

Die Bewegung der Schauspieler im Raum, das eigentliche Agieren, hinterlässt in so und so viel Laienvorstellungen den Eindruck der Hilflosigkeit und der Planlosigkeit. Der Spielleiter muss hier zu Hilfe kommen und zwar auf Grund eines wohldurchdachten Planes. Für jedes Bild muss er sich den Abauf aller wichtigen Bewegungen klar machen, am besten unter schriftlicher Fixierung als Randbemerkungen im Text. Dabei braucht er die vorhandenen Regieanmerkungen des Textes nicht als bindend zu betrachten: Sie entspringen oft allzu vagen Anschauungen und ungenügender Bühnenerfahrung. Dabei soll nicht bestritten werden, dass sie wertvolle Anregungen enthalten können. Man wird also prüfen und das behalten, was gut ist, im übrigen aber eigene Wege gehen.

Hat der Spielleiter ein klares Bild des Handlungsablaufes gewonnen, muss dies auf der Bühne in die Wirklichkeit umgesetzt werden. In unermüdlicher Kleinarbeit muss Szene um Szene, Bewegung um Bewegung geübt werden. Mit Vorteil werden sich auch die Spieler die wichtigsten Dinge notieren, damit sie dieselben beim Rollenstudium immer zur Hand haben. Eine solche Durcharbeitung erfordert mehr Zeit und Arbeit als normalerweise darauf verwendet werden dürfte. Das Festlegen des Bewegungsablaufes allein wird für eine Laientruppe auch bei einem verhältnismässig leichten Stück 2—3 Abende voll beanspruchen.

Ist so das Sprechen und das Handeln einigermaßen erarbeitet, muss das Zusammenspiel dieser wichtigen Faktoren und das Zusammenspiel der einzelnen Mitwirkenden geübt werden, wobei der Spielleiter immer wieder verfeinerte Nuancierungen herausarbeiten kann, damit die Aufführung das von ihm gewünschte Gesicht, damit sie Atmosphäre bekommt.

Als Abschluss dieses ausgedehnten Probenbetriebes muss das ganze Stück mindestens zwei Mal flüssig durchgespielt werden. Die letzte Probe soll dabei als «Hauptprobe» aufführungsmässig vor sich gehen, wobei also mit Kostümen, Schminke, Requisiten und allen weiteren technischen Hilfsmitteln gespielt wird.

Zur Einstudierung gehört selbstverständlich das Rollenstudium der Spieler. Durch intensives Proben wird dasselbe natürlich erleichtert, aber trotzdem muss der Spieler seine Rolle lernen. Da der Spielleiter bei dieser Tätigkeit nicht mitwirkt, begnügen wir uns mit einem Postulat: Das Lernen der Rolle soll immer mit lauter Stimme vor sich gehen; man gewöhnt sich an die eigene Sprache und man kann immer mit dem Ohr die sprachliche Gestaltung kontrollieren.

Die technischen Mittel

Der Spielleiter muss auch die technischen Hilfsmittel einer Aufführung einsetzen können. Festzuhalten bleibt dabei, dass der zentrale Punkt der Aufführung nach wie vor der handelnde Spieler und sein gesprochenes Wort bleiben. Alles andere darf nur dazu dienen, für dieses Zentrum einen möglichst angemessenen Rahmen zu schaffen. Eine noch so gute technische Ausstattung vermag ein schlecht gespieltes Stück nicht zu retten, aber sie kann die Wirkung eines gut gespielten Stückes erhöhen.

Das wichtigste technische Mittel ist das Bühnenbild. Diesem kommt auch beim Laientheater soviel Bedeutung zu, dass ihm im vorliegenden Heft eine besondere Arbeit gewidmet ist, sodass wir uns den kleineren technischen Belangen zuwenden können.

Der Beleuchtung sind im allgemeinen recht enge Grenzen durch die bestehenden Anlagen gezogen. Anschlusswert und Zahl der Leuchtkörper werden zu grösster Bescheidenheit zwingen. Immerhin lassen sich bestimmt vielerorts Verbesserungen erzielen, ohne dass namhafte und teure Neu- oder Uminstallationen notwendig werden. Vor allem wären die meist vorhandenen starren Deckenbeleuchtungen durch einen oder mehrere bewegliche Leuchtkörper zu ergänzen. Diese können, sofern der Anschlusswert genügt, mit fliegenden Kabeln angeschlossen werden. Sicher lässt sich zu diesem Zwecke

ein Scheinwerfer auftreiben, dessen Miete das Budget nicht allzusehr belastet. Auf diese Weise hat der Spielleiter die Möglichkeit, seinen Bühnenraum besser und abwechslungsreicher auszuleuchten. Auf jeden Fall ist es wichtig, bei Neueinrichtungen oder Renovationen von Bühnenanlagen einen Anschlusswert zu wählen, der auch spätere Erweiterungen tragen kann, und eine möglichst bewegliche Anlage zu projektieren.

Kostüme und Perücken sind ebenfalls nicht unwichtige Hilfsmittel. Wird ein Kostümstück gespielt, so wird im allgemeinen nicht viel anderes übrig bleiben als die Kostüme zu mieten. Dabei ist es wichtig, dass der Verleihanstalt möglichst genaue Massangaben gemacht werden. Bei einem modernen Stück ist die Wahl der Bekleidung sorgfältig vorzunehmen, und der Spielleiter muss darauf achten, dass die gewählten Kleider zu einander und zum Stück passen.

In Bezug auf die Perücken scheint uns vor allem eine Warnung vor einem Allzuviel am Platz. Die Perücke ist ein beliebtes Mittel, den Spieler «unkennlich» zu machen. Abgesehen davon, dass dieses Ziel meist doch nicht erreicht wird, hängt daran auch nicht viel. Perücken sollten nur dann verwendet werden, wenn die historischen Gegebenheiten eines Stückes oder die Bezeichnung eines Lebensalters dies unbedingt erfordern. Dann aber müssen sie sorgfältig angepasst werden, damit zusammen mit der geschminkten Maske eine überzeugende Figur entsteht.

Das Schminken gehört zum handwerklichen Rüstzeug des Schauspielers. Da nicht viel vorausgesetzt werden darf, wird man besser auf gewagte Experimente verzichten. Wichtig ist, dass die durch Schminken geschaffene Maske der vorhandenen Beleuchtung angepasst wird. Es ist daher unerlässlich, dass in der letzten Probe nicht nur mit Kostümen und allem übrigen Zubehör gespielt wird, sondern dass sich die Spieler auch vollständig schminken. Der Spielleiter wird dann die Wirkung kontrollieren und allfällige Korrekturen vornehmen.

Schliesslich braucht es fast für jede Aufführung Requisiten, wie Geschirr, Rauchzeug, Briefe usw. Auch diese Dinge müssen bei der letzten Probe vollzählig und im Original vorhanden sein. Wenn immer möglich sollte schon bei früheren Proben mit Requisiten gearbeitet werden, damit sich die Spieler an ihren Gebrauch gewöhnen.

Die Hilfskräfte

Eine unentbehrliche Hilfskraft ist der Souffleur oder die Souffleuse. Sie ist nicht nur notwendig, um bei Gedächtnisversagern einzuspringen, sondern auch um solchen vorzubeugen, indem der Spieler durch den unsichtbaren Helfer ein Gefühl der Sicherheit erhält. Der Souffleur soll schon zu den Bühnenproben zugezogen werden, einmal, damit er das Stück und die starken und schwachen Seiten der Spieler kennen lernt, dann aber auch, damit sich die Spieler frühzeitig daran gewöhnen, ohne Text zu spielen.

Als weiterer unsichtbarer Helfer scheint uns auch beim Lientheater ein kleiner technischer Stab von 2—3 Mann wünschenswert. Ihre Aufgabe wäre die Besorgung des Aufbaues, des Umbaues, der Beleuchtung und event. notwendiger Geräusche hinter der Szene (Glockenschlag usw.). Besonders wich-

tig sind die Umbauten, die nicht selten fast so viel Zeit beanspruchen wie das Spiel. Darum empfiehlt es sich, besondere Kräfte dafür einzusetzen, die sich dieser Aufgabe voll und ganz widmen können. Der Spielleiter wird dabei berücksichtigen müssen, dass auch der Umbau gelernt und geübt sein will, wie es ja auch für die Spieler von Vorteil ist, wenn die letzten 4—5 Proben mit Umbau gespielt werden. Bei szenisch schwierigeren Stücken wird sogar die Einschaltung einer technischen Probe ohne Schauspieler notwendig sein. Auf jeden Fall sollten die Spieler nicht mit diesen Aufgaben belastet werden, besonders wenn sie sich etwa noch umkleiden müssen. Die Wichtigkeit eines raschen und geräuschlosen Umbaus rechtfertigt eine besondere technische Equipe durchaus.

Gerade in einem Dorf ist es für die Freude und das Interesse am Theater wichtig, dass sich nicht nur schauspielerische Talente, sondern auch handwerkliche Geschicklichkeit in den Dienst einer Aufführung stellen. Möglichkeiten hiezu sind genügend vorhanden. Die Ausnützung dieser Möglichkeiten kommt nicht nur der einzelnen Aufführung zu Gute, diese Beteiligung weiterer Kreise ist überdies die Grundlage für eine wirklich lebendige Dorfkultur.

Hans Meuli.

Zur Sprachschulung der Laienspieler

Schon Goethe gab seinen Schauspielern in Weimar Sprechregeln, und seither haben die Bestrebungen, ein einheitliches Bühnendeutsch zu schaffen, nie aufgehört. Im Jahre 1898 fand ein Kongress der Bühnenfachleute und Sprachwissenschaftler statt, und was man damals beschloss, hat Theodor Siebs in einem Buche niedergelegt, das bis heute massgebend geblieben ist. Die Bühnensprache ist ein Kompromiss zwischen mitteldeutschem Sprachzustand und norddeutschem Lautstand. Was Laienspielern Schwierigkeiten bereitet, ist der norddeutsche Lautstand. Das berechtigt aber sicher nicht, eine uns bequemere Hochsprache einzuführen. Seit Jahrhunderten anerkennen wir sie als notwendiges, übernationales Band; die gültigen Werke der grossen Dichter bedienen sich ihrer, und das verpflichtet uns, sie auch als solche zu behandeln und zu pflegen. Damit soll gesagt sein, dass wir die Schriftsprache nicht zu uns «herabziehen», d. h. der Mundart angleichen dürfen, vor allem nicht auf der Bühne. Das bedeutet Tod für die Hochsprache, aber auch Tod für den Dialekt. Darum soll ganz grundsätzlich die saubere Trennung unser Ziel sein. Die Angst, dass unsere Laienspieler dabei zu schnoddrigen «Preussen» würden, ist sicher unbegründet; denn man kann das, was man in 20 Jahren in der Umgangssprache gelernt hat, nicht in 20 Theaterproben ablegen. Aber gerade weil die Schriftsprache etwas wirklich Fremdes ist, lerne man sie auch wie eine Fremdsprache!

Den uns angeborenen Dialekt beherrschen wir mehr oder weniger, und so ist es gegeben, dass wir uns vor allem mit der Hochsprache befassen müssen; aber sinngemäss abgewandelt, wird man auch sprachliche Winke für Mundartaufführungen, die als eine andere und gleichberechtigte Art neben den hochdeutschen stehen, finden. Es kann natürlich keine Rede davon sein,