

Bühnenstoff

Was Sie immer schon einmal über den Theatervorhang wissen wollten

Geschenk der Freunde und Förderer des Nationaltheaters Mannheim

Heidrun Deborah Kämper

Gliederung

Statt einer Einleitung

Geschichte und Namen

Ursprünge in der römischen Antike

Wiederentdeckung und Niedergang

Konjunktur: Der bemalte Theatervorhang

Erneuter Niedergang: Der Vorhang in der Theatertheorie

Enzyklopädien und Wörterbücher

„Was mir zum Theatervorhang einfällt“: Interviews I

... in Bewegung! Vorhangstechnik

Vorhang – symbolisch

Funktionen

„Was mir zum Theatervorhang einfällt“: Interviews II

Schluss

Erneuter Niedergang: Der Vorhang in der Theatertheorie

Die Geschichte des Theatervorhangs bekam durch eine gesellschaftlich-politische Revolution eine neue Richtung, die nicht nur in Politik und Gesellschaft einen Umsturz bedeutete, sondern auch das Theater revolutionierte, und mit dem Theater auch den Vorhang. Sprich: Er wurde grundsätzlich in Frage gestellt. Man riss diese sog. Vierte Wand zwischen Publikum und Bühnenakteuren nieder und setzte sich mit ihm theatertheoretisch auseinander, genauer: Man erklärte ihn für überflüssig. Man? Erwin Piscator und Bertolt Brecht, um genau zu sein.

Wie bereits deutlich wurde: Der Bühnenvorhang ist diejenige Institution, die die Grenze zwischen Publikum und Bühnenakteuren markiert und die, wenn sie sich öffnet, dem Publikum sozusagen zuruft: Die Illusion beginnt! Diese Funktion passt ganz und gar nicht zu dem Konzept des epischen Theaters Brechts und Piscators. Deren Bühnenwelt ist die reale Welt – mit all ihren Abgründen und Ungerechtigkeiten, mit all ihrem Elend und ihrer Niedertracht, mit dem Gegensatz von arm und reich, mit dem Vorrang des Fressens. Daher lautet die „Grundidee“: „Aufgabe der Illusion“ (Bertolt Brecht, Kleines Organon 16, 684), was etwa Umbauten bei offenem Vorhang einschließt. Das Staunen bei seinem Emporschweben, das Entzücken über die dem Blick freigegebene Bühne haben da wahrlich keinen Platz. Diese stünden Analyse und Kritik und Reflexion im Weg.

Bühnen-Stöfchen

Geschlossene Decoration, Thüren und Fenster mit Füllungen von reichen echten Portièren überhangen, Teppiche, ‚praktikable‘ (d.h. fortnehmbare) Bilder an den Wänden, Kronenleuchter, Pianino, Blumentische, Säulen mit Statuetten und Vasen, Kamine, in denen das Feuer brennt ... Ja, wie soll man vor den Augen des Publicums diese Fülle von Material verschwinden und den nicht minder reichhaltigen Apparat für die nächste Scene aufstellen lassen? [...] Jetzt ist eine ‚offene Verwandlung‘ schwierig, unter den angeführten Verhältnissen sogar unmöglich geworden. Das Publicum würde völlig aus der Illusion gerissen werden, müßte es Zeuge sein, wie ein eifriger Theaterarbeiter, die schwersten steinernen Kamine ohne jede Beihilfe in die nächste Coullisse trägt, wie sein College, unter jedem Arm eine Säule von cararischem Marmor im Laufschrift durch den Hintergrund sich davonmacht und wie der kostbarste persische Teppich beim Zusammenrollen sich als einseitig bemalte grobe Leinwand entpuppt. Man ist genöthigt, die Verwandlung der Scene zu verschleiern, um die Geduld und die Illusion des Auditoriums nicht auf eine allzu harte Probe zu stellen. Der Zwischenvorhang fällt; er soll noch den weiteren Vortheil bringen, daß das technische Personal in den Arbeitskleidern, nicht genirt durch den prüfenden Blick des Zuschauers, unter der Controle des Maschinisten und des Regisseurs schneller manipuliren kann. [...] Ist eine Zumuthung an die Illusion des Zuschauers in Bezug auf gewisse äußerliche Dinge nicht weit gerechtfertigter als die Zumuthung, daß er

sich ein vom Dichter sorgfältig gegliedertes Stück in Fetzen ansehe, auch wenn diese Fetzen vergoldet und elektrisch beleuchtet sind? [...] ist der Zwischenvorhang in der That auch in allen Fällen, selbst da, wo die Reichhaltigkeit der Ausstattung nicht in Frage kommt, zu entbehren? Und soll der scenische Apparat unter allen Umständen auf ein so geringes Maß reducirt werden, daß eine Verwandlung bei offener Scene leicht zu bewerkstelligen ist? Beide Fragen muß ich mit Nein beantworten. [...] „Kabale und Liebe. Act II, Scene I [...] Vasen, Statuetten, Teppiche, ein vollzähliges Möbel-Etablissement, darunter das vom Dichter vorgeschriebene Sopha werden unvermeidlich sein, dabei darf Letzteres nicht so weit nach rückwärts zu stehen kommen, daß etwa die Hinterwand des später erscheinenden Zimmers beim Musikanten davor niederfallen könnte, denn Lady Milford wird ihre große Erzählung nicht im Hintergrund der Bühne sprechen wollen. Und all dieser schwer zu transportierende Apparat soll vor den Augen des Publicums mit der Hauseinrichtung des alten Miller vertauscht werden. Wie leicht kann die Ungeschicklichkeit eines Dieners den Eindruck der ergreifenden Scene zwischen Ferdinand und Lady Milford zerstören? Auch hier ist also der Zwischenvorhang zwar immerhin nur ein nothpeinlicher Behelf, aber doch von zwei Uebeln das kleinere, denn er verdeckt den trivialen, die Illusion störenden Vorgang des Abräumens und Wiederherrichtens der Bühne.¹⁴

Zu einer Redensart ist ja geworden das Ende von „Der gute Mensch von Sezuan“:

Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen // Den Vorhang zu und alle Fragen offen.

Was bedeutet dieser Satz im Spiegel der Brechtschen Theatertheorie? Rückschlüsse auf Brechts Sicht auf den Vorhang, wie er eingesetzt werden und welche Form er haben soll, lassen seine Kritiken zu Aufführungen seiner Stücke zu. So erlaubt der Vergleich zweier Aufführungen der „Dreigroschenoper“ keinen Zweifel, welche der beiden Aufführungen seine Zustimmung hat:

Die Berliner Aufführung (1928) stellte in den Hintergrund eine große Jahrmarktsorgel [...] Um Patina mit Neuheit, Prunk mit Schäbigkeit zu mischen, war dementsprechend der Vorhang ein kleiner, nicht zu sauberer Nesselfetzen, an Blechschnüren auf- und zugezogen. Die Pariser Aufführung (1937) verlegte Prunk und Patina nach vorn. Auf einer roten Samtdraperie mit goldenen Fransen waren seitlich und oben große Karussellampen aufgehängt, welche während der Songs brannten. Der Vorhang war mit Figuren bemalt, mit zwei überlebensgroßen Bettlergestalten, die auf den Titel ‚Die Dreigroschenoper‘ zeigten.¹⁵

¹⁴ Possart, Ernst (1881): Ueber die Benutzung des Zwischen-Vorhangs im Schauspiel. In: Lewinsky, Josef (Hg.): Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des deutschen Theaters. Berlin: A. Hofmann & Comp. 310-316.

¹⁵ Anmerkungen zu Stücken und Aufführungen, nach 1937; GW 17: Schriften zum Theater 3, 1000f.

Bei der Berliner Aufführung von 1928 kommt der Theatervorhang Brechtscher Provenienz, die Brechtgardine, zum Einsatz.¹⁶ Brecht selbst nennt ihn auch den „Nehervorhang, der einige Einsicht gewährte, jedoch Zwischenspiele ermöglichte.“¹⁷ In seinen Überlegungen zu der neuen Technik der Schauspielkunst führt Brecht sechs Gründe für „die halbhohe leicht flatternde Gardine“ an. Erstes Argument: Der „schwere Samtvorhang“ schließt die einzelnen Szenen ab, „zerhackt“ das Stück. Die „Gardine“ dagegen gewährleistet die Kontinuität, die das epische Theater erfordert.¹⁸ Zweites Argument: Der Vorhang muss schnell geschlossen werden um zu verhindern, dass die Bühnenakteure während des Schließvorgangs „zusammenschrumpfen“, bis zuletzt nur noch die Füße sichtbar sind. Die Gardine dagegen erlaubt schnelles und langsames Schließen, ganz wie das Bühnengeschehen es erfordert.¹⁹ Drittes Argument: Der klassische Theatervorhang schafft eine strikte Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Den Blicken des Publikums ist jegliches Geschehen während der Pausen oder auch zu Beginn der Aufführung verborgen. Die Gardine dagegen: Man kann den Bühnenarbeitern bei der Arbeit zuschauen, man kann gewahr werden, dass „die neue Szenerie“ von Menschenhand gemacht ist – mit anderen Worten: man ist auf erwünschte Weise entillusioniert.²⁰ Viertes Argument: Im Unterschied zu dem immer gleichen Samtvorhang ist die Gardine wandelbar. Ihre Ausführung (grobes Leien,

¹⁶ Übrigens: Zwar wird die etwas umgangssprachliche Bezeichnung „Gardine“ wohl zumeist mit der Brechtschen Version des Theatervorhangs in Verbindung gebracht. Tatsächlich aber gibt es bereits z.B. einen Beleg aus dem Jahr 1804: „Nun wird die Gardine aufgezogen, worauf Apollo mit allen Musen, der Parnaß, der Pegasus und die Hypokrene zu sehen sind.“ (Cornelius Hermann von Ayrenhoff: Das neue Theater der Deutschen. Lustspiel in 2 Aufzügen. S. 114. Zit. nach Bachler 1972, 30.)

¹⁷ Zu ‚Die Rundköpfe und die Spitzköpfe‘, Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung; GW 17: Schriften zum Theater 3, 1092.

¹⁸ „Der übliche schwere Samtvorhang ist bei Stücken mit vielen Szenen eine allzu gewichtige Unterbrechung. Er macht die Szenen zu fertig und zerhackt das Stück wie ein Fallbeil. Die leichte Gardine gibt das Gefühl des beschwingten Weitergehens.“

¹⁹ „Durch den Vorhang verschwinden zuerst die Köpfe, zuletzt die Füße, das heißt, die Personen auf der Bühne schrumpfen sozusagen zusammen. Er muß also immer sehr schnell fallen, während die Gardine, welche eine ganze Szene wie zwei Wogen verschlingt, je nach dem Szenenschluß sich langsamer oder schneller schließen kann.“

²⁰ „Der Vorhang sperrt die Bühne vom Zuschauerraum völlig ab, die Gardine nicht völlig. Der Kontakt zwischen oben und unten hört nie auf. Es muß auch nicht jedesmal Licht im Zuschauerraum gemacht werden, da ja oben immer etwas vorgeht: Die Zuschauer werden der geschäftigen Vorkehrungen gewahr, welche für sie auf der Bühne getroffen werden. Wenn auch die Überraschung gewahrt bleibt, wird doch die Arbeit oben nicht verborgen; die neue Szenerie wird nicht hervorgezaubert!“

Seide, vergilbtes Leder, bemalt) lässt sich an die Erfordernisse des Stücks anpassen.²¹ Fünftes Argument: Ohne Umstände erlaubt die Gardine die freie Bewegung der Schauspieler und Schauspielerinnen, wenn das Bühnengeschehen etwa ein Hervortreten „zwischen den Schlitz der Gardine“ erfordert.²² Sechstes Argument: Während die „Gardine“ vor allem Funktion während des ablaufenden Bühnengeschehens hat, behält der traditionelle Theatervorhang seine Funktion, die Pause und den Schluss des Stücks sozusagen zu markieren.²³

Mit diesem wichtigen Kapitel aus der Geschichte des Theatervorhangs soll dieser Abschnitt schließen. Aus der Sicht vieler heutiger Regisseure und Regisseurinnen ist – im Gefolge Brechts – der Theatervorhang verzichtbar. Insbesondere die Sprechbühne braucht ihn eigentlich nicht mehr – äußerst bedauerlich, wenn mir diese persönliche Bemerkung gestattet ist: Zwar hat Brecht mit seinem Konzept des illusionslosen epischen Theaters einen wichtigen Beitrag zur Theatertheorie und -praxis geleistet. Dass es ihm (und Nachfolgenden) aber gelungen wäre, die Bühne tatsächlich zu desillusionieren, kann man doch eigentlich nicht sagen, und dass der Theatervorhang nicht ganz verschwunden ist (und schon gar nicht von der Opernbühne) ist doch auch ein Zeichen dafür: Die Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen Bühne und Zuschauern, zwischen Darstellerinnen und Darstellern und dem Publikum ist unaufhebbar.

Deshalb möchte ich ans Ende dieses Abschnitts ganz in diesem Sinn ein Plädoyer setzen:

Er geht doch wohl nicht jetzt schon auf? Nein, es haben sich nur ein paar Falten bewegt. Wahrscheinlich hat ihn ein Bühnenarbeiter versehentlich berührt. Oder einer der Schauspieler hat einen kurzen, neugierigen Blick durch einen Schlitz ins tuschelnde Publikum geworfen, wie es der Sarastro in Ingmar Bergmans Zauberflöten-

²¹ „Die Gardine kann bei jedem Stück anders sein und etwas von seinem besonderen Geist verraten. In ‚Herr Puntila und sein Knecht Matti‘ wirkte sie wie grobes Leinen, im ‚Hofmeister‘ wie Seide, in ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ wie vergilbtes Leder, in ‚Biberpelz und Roter Hahn‘ war eine prunkvolle Karikatur des preußischen Adlers darauf gemalt.“

²² „Zu Prologen und Zwischensprüchen können die Schauspieler zwischen den Schlitz der Gardine treten und stehen in der Mitte der Bühne.“

²³ „Der schwere Vorhang kann daneben benutzt werden und zeigt dann die Pause und den Stückschluß an.“ (Die letzten sechs Zitate aus: Neue Technik der Schauspielkunst, 1949-1955; GW 16: Schriften zum Theater 2, 757f.)

Verfilmung macht. Jetzt hängt er wieder unbewegt. Schwer. Gravitätisch. Die beiden jungen Herren zur Linken, die kurz aufgeschaut haben, unterhalten sich weiter über die besten Tagesgeldkonten, während man selbst die verbleibenden Momente genießt, bevor die Aufführung beginnt. Bei geschlossenem Vorhang! Denn auf welchen Theaterbühnen gibt es heutzutage noch Vorhänge? [...] Vielleicht im Boulevardtheater. Oder in der Provinz. Doch an den großen Berliner Häusern hat man den Vorhang so gut wie ausgemustert. Stattdessen sieht der zeitgenössische Theaterbesucher mit Betreten des Zuschauerraums meist in einen gähnend offenen Bühnenraum, auf dem das Bühnenbild seine Idee auftrumpfend präsentiert, bevor das Stück überhaupt losgegangen ist. Das zeitgenössische Theater redet gern Klartext, mit Vorliebe in nüchternen, kalten Worten, und da ist es nur zu verständlich, dass es sich dabei nicht von einem Vorhang die Show stehlen lassen will. Denn das ist ein Vorhang meistens: eine eigene kleine Aufführung. Wie elegant er aufschwingt, begleitet vom leisen Surren der Schienenvorrichtung! Wie viel nostalgischer Theatergeist an ihm haftet, ohne dass er etwas anderes tun muss, als zu hängen! Mit welcher Ehrfurcht er sich zurückschlagen lässt, um der Diva noch einmal den Weg zum stürmisch applaudierenden Publikum zu gewähren! Diese festliche, gewissermaßen kulinarische Qualität des Vorhangs führt dazu, dass er in der Oper durchaus noch geschätzt wird, während er auf dem Theater meist nur noch als Zitat seiner selbst auftreten darf. Als etwas Muffig-Altmodisches, über das man sich lustig macht, wie etwa in Michael Thalheimers greller Simulation einer „Fledermaus“-Inszenierung am Deutschen Theater, bei der alle Schauspieler als Knallchargen über ein Kunstledersofa tobten, das die ganze Zeit vor einem geschlossenen, lachhaft anmutenden Samtvorhang stand. Dem Vorhang haftet etwas zutiefst Beschönigendes an, und beschönigend ist das Letzte, was Theaterregisseure von heute sein wollen. Trotzdem ist es jammerschade, dass der Vorhang so gut wie ausgedient hat, denn der Vorhang trennt seit jeher den profanen vom heiligen Bezirk, in Tempeln und Schreinen, und noch heute hängen in winzigen griechischen Kapellen Teppiche von der Decke, die das Allerheiligste vom Rest des Raumes separieren. Ein geschlossener Theatervorhang sagt: Ihr seid dort, doch das, was hinter mir gleich stattfinden wird, spielt in einer Welt, in der das Wunderbare noch möglich ist. Im Parkett herrscht das Chaos der Stimmen, das Durcheinander der Gefühle und Meinungen, hier oben aber geht es um formale Ordnung, um Gestaltung und also um das Ringen um Sinnhaftigkeit. Dort unten könnt ihr eure Augen – trotz Chaos – ruhig trauen. Doch hier oben bedeutet das, was ihr seht, immer auch etwas anderes, etwas, was zwar spürbar, in letzter Konsequenz aber nie ganz zu greifen oder zu entschlüsseln ist. Denn der Vorhang verbirgt nicht nur oder legt frei. Er erinnert auch daran, dass das Eigentliche ohnehin unsichtbar ist. [...] Die Minuten vor der dunkel schimmernden Wand sind ein kostbarer Luxus und können das pure Glück bedeuten. Im Inneren des Betrachters hebt sich ein Schleier. Er sieht anders, obwohl er noch

gar nichts sieht, weil sich seine Zeitwahrnehmung wandelt. Er schaut nicht mehr mit dem kalkulierenden Alltagsblick des „vulgären Zeitbegriffs“ (Heidegger), der von Terminen, zu erfüllenden Aufgaben und austauschbaren Zeitfenstern bestimmt ist, sondern stellt den Blick auf die ästhetische Erfahrung, also auf „das Ewige der Zeit“ (Theunissen) ein. Er sitzt und wartet und findet, den Licht schluckenden Stoff vor Augen, langsam zur Ruhe. Da. Er öffnet sich. Das Neue beginnt.²⁴

²⁴ <https://www.tagesspiegel.de/kultur/buehne-und-das-neue-beginnt/1131332.html>; 31.12.2007 (Zugriff 17.5.2023).