

Est. A-4996

ARTHUR ADSON

DAS ESTNISCHES THEATER



TARTU 1933

AKADEEMILINE KOOPERATIIV

DAS ESTNISCHE THEATER



Est. A - 4996

ARTHUR ADSON

DAS ESTNISCHE THEATER



TARTU 1933

AKADEEMILINE KOOPERATIIV

ARTHUR ADSON

DAS ESTNISCHE THEATER

Est. A

Tartu Raamatu Ühiskond
Raamatuühiskogu

30963



„Postimehe“ trükk, Tartus 1933

VORWORT.

Wie alle Kulturbestrebungen des estnischen Volkes, ist auch sein Theater erst dann zum Leben erwacht, als die Besten des Volkes sich auf ihr Volkstum und auf ihre Eigenart besannen. Eine Dichterin leitete seine ersten Schritte, als es noch in den Kinderschuhen stak. Jetzt steht es in seinem jungen Mannesalter, voller Kraft und Hoffnung. Wie es dahin gelangt ist, davon wollte uns dieses Büchlein berichten, das im Auftrage des Bildungs- und Sozialministeriums erscheint.

G. NEY

*Direktor der Abteilung für Kunst und
Wissenschaft des Bildungs- und Sozial-
ministeriums.*

DER ANFANG UND DIE BEDEUTUNG DES BERUFS- THEATERS.

Im Herbst des Jahres 1931 konnte die estnische Kulturgeschichte das fünfundzwanzigjährige Bestehen des Berufstheaters vermerken. Das größte Theater Estlands, die „Estonia“ in Tallinn (Reval) und sein einstiger Rivale, das Wanemuine-Theater in Tartu (Dorpat), der erste Bahnbrecher auf diesem Gebiete, feierten beide dieses Jubiläum, das letztere Theater gleichzeitig das eben so lange Bestehen des ersten estnischen Theatergebäudes.

Das, was vor mehr als einem Vierteljahrhundert begründet wurde, war nicht nur ein Merkzeichen auf dem Wege der Entwicklung des estnischen Theaters, sondern war ein Ereignis von größerer Bedeutung auf dem Gebiete des geistigen Lebens und noch mehr: es war eine nationalpolitische Aktion, ein Erstarren des völkischen Rückgrats.

Wenn anderswo, in alten und großen Staaten, das Theater überwiegend ästhetisch-ethische Ziele angestrebt hat, so ist in Estland als einem jungen und kleinen Staate seit Entstehung des Liebhabertheaters das Grundmotiv des Theaters das Zumvorscheinbringen des völkischen Selbstbewußtseins gewesen und das Theater hat als solches die Aufmerksamkeit und Liebe der Allgemeinheit gewonnen. Im Laufe der Zeit hat sich dieses Grundmotiv zu einem Begleitmotiv des ästhetischen gestaltet, besonders aber nach der Erreichung der politischen Selbständigkeit. Von da ab beziehen sich die Interessen des Volkes in erster Linie auf das politische und wirtschaftliche Schaffen und auf die Lösung der immer mehr vordringenden ökonomischen, legislativen, sozialen und ähnlicher Probleme. Natürlich können Theater- und überhaupt Kunstfragen und -erscheinungen nicht mehr in dem selben Masse auf die Aufmerksamkeit des Volkes präntieren wie vor dem Weltkriege, wo einem unter fremder Macht

schmachtenden und bedrückten Volke als Selbstäußerungen nur folgendes erlaubt, oft auch nur geduldet war: Theaterspielen, die Veranstaltung von Sänger- und Musikfesten, die Begründung eines ethnographischen Museums, Beschäftigung mit der Literatur, in sehr beschränkten Maßstabe die Leitung der Jugenderziehung und anderes mehr — so lange und insofern, als diese Betätigungen keine politische Tendenz zeigten, die der regierenden Macht gefährlich sein konnte.

Es braucht aber nur ein besonderes Ereignis stattzufinden, wie z. B. die Premiere der ersten estnischen Oper, das Jubiläum eines Theatergebäudes oder -Vereines, der 60- oder 70-jährige Geburtstag eines Buhnenschriftstellers, und wieder spielt die völkische Note in der Seele des Publikums die vorherrschende Melodie.

DIE LAGE DES THEATERS UND SEIN ALLGEMEINER CHARAKTER.

Das Theater ist in Estland immer ein volkstümliches Unternehmen gewesen, nicht aber das einer engen Klasse, Sippschaft oder Clique. Dieser Satz wird unter anderem schon durch die Tatsache bestätigt, daß die Theatergebäude hier nicht nur Theatergebäude, sondern in der Mehrzahl zugleich auch Vereinshauser sind, wo abwechselnd Theatervorstellungen, Konzerte, Volksversammlungen und Meetings stattfinden. Nur die „Estonia“ hat spezielle Räume für das Theater.

Weiter: die Schöpfer aller estnischen Theater, ihre Erhalter und die Erbauer ihrer Häuser sind nicht einzelne Unternehmer gewesen, aber auch nicht die Selbstverwaltungen oder der Staat, sondern Geselligkeitsvereine mit Unterstützung von seiten der breiteren Massen. Ein persönliches Theater, mit Ausnahme einiger kurzfristeten und sehr engbegrenzten Versuche, kennt die Geschichte des estnischen Theaters nicht; ebenso unbekannt sind hier der Theaterpachter und der selbstherrliche Direktor-Unternehmer. Die Theater werden von Vereinen verwaltet, mit Unterstützung von seiten des Staates und in geringerem Maße und wie es der Zufall bringt, von seiten der Selbstverwaltungen. Diese Hilfe von außen ist aber den Theatern erst seit der Selbständigkeit des Staates zuteil geworden.

Dabei fehlt ein offizielles Staatstheater. Und an politischen

Theatern gibt es nur eins, das Arbeitertheater in Tallinn mit einigen Zweigtheatern in der Provinz; auch der Spielplan dieses Theaters ist nicht sehr parteipolitisch gestimmt, sondern umfaßt auch allgemeinmenschliche und „bürgerliche“ Stücke und sein Publikum sitzt ebenso gern in der „Estonia“ wie in seinem eigenen Theater. Die Theater sind in ihrer künstlerischen Betätigung autonom, ungeachtet dessen, daß in den meisten Fällen der Staat ihre Defizite deckt, wobei er ein bis zwei Drittel der Ausgaben auf sich nimmt.

Diese Hilfe beim Bilanzieren der Voranschläge stützt das künstlerische Niveau der Theater. Die Theater haben es nicht nötig auf der Jagd nach Publikum den Spielplan minderwertig werden zu lassen und Geschmackssünden zu begehen. Ein Boulevardtheater gibt es in Estland nicht. Revuen trifft man nur in einigen Kinos an.

Andererseits: da das Theater in Estland von der Gesellschaft geleitet wird und ein volkstümliches Unternehmen ist, kann sich hier ein Experimentaltheater nicht einbürgern und dauernd bestehen, und es ist nicht möglich längere Zeit irgendeine sehr spezielle Kunstrichtung im Interesse einer engen Liebhaberschaft zu kultivieren. Im demokratischen Staat ein demokratisches Theater!

Nun die Zahl der Theater — ständige Theater gibt es in Tallinn, Tartu, Pärnu (Pernau), Wiljandi (Fellin), Narwa, Wõru (Werro), während das Wandertheater im ganzen Reiche arbeitet.

EIN BLICK IN DIE THEATERGESCHICHTE. DAS LIEBHABERTHEATER.

Eine analoge Bedeutung, wie die, welche der Herbst des Jahres 1906 in der Geschichte des estnischen Berufstheaters hat, müssen wir in Beziehung auf das Liebhabertheater dem Johannistage anno 1870 zuschreiben. Wenn auch manche vereinzelt Liebhabervorstellungen in estnischer Sprache schon vor mehr als hundert Jahren stattgefunden haben, blieben sie doch vereinzelt Erscheinungen, die in der Umgegend keine tieferen Spuren hinterließen und die weitere Entwicklung nicht beeinflussten. Für den Geburtstag des Liebhabertheaters als eines Faktors in bestimmender Bedeutung müssen wir das genannte Datum ansehen.

Zu Johanni 1870 wurde in Tartu aus Anlass des allestnischen Sängerfestes im Vereinhause des „Wanemuine“ von einem kleinen Kreise gebildeter Esten das Schauspiel „Saaremaa onupoeg“ aufgeführt, dessen Verfasserin, richtiger Adoptivmutter Lydia Koidula war, die erste estnische Dichterin, welche die vaterländische Lyrik begründet und zu einem bis jetzt unübertroffenen Grade der Intensität geführt hat. Theodor Körners „Der Vetter von Bremen“ diente als Grundlage des genannten Bühnenwerks, während Koidula die Anleihe in die örtliche Verhältnisse umschmolz, die Personen in bezug auf den Charakter estifizierte, auch einige Lieder einflocht, für die sie auch die Melodien komponierte, antrieb, leitete und auch während der Vorstellung hinter den Kulissen half — und das Liebhabertheater war begründet, zu gleicher Zeit aber auch der Weg für die estnische Originalbühnenliteratur geöffnet. Der Erfolg des ersten Versuches war ein vollständiger, unter sehr zahlreicher Beteiligung und grosser Begeisterung von seiten des Volkes; auch war die Kritik zufrieden, sogar das örtliche deutsche Blatt.

Natürlich kann man dieses Theaterspielen nicht als ein rein-estnisches Kunsterzeugnis bezeichnen, aber dennoch gestaltete sich daraus und aus dem aus diesem Anlass entstandenen lebhaften Interesse ein Markstein der Selbstbetätigung des Estentums und ein anspornendes Beispiel für den ganzen von Esten bevölkerten Teil des Baltikums. Tartu und der „Wanemuine“ haben das „Vortheater“ geschaffen.

Schon im nächsten Jahre beginnt in Tallinn der Verein „Estonia“ mit dem Theaterspielen. Beiden grösseren Städten folgen bald die Vereine der kleineren Städte und sogar die des Landes. Mancherorts wirkt dieses so begeisternd, dass in einem Dorfe am Meeresstrande, in Toila, ein Bauernwirt ein verhältnismässig geräumiges Theatergebäude aus Stein baut — ohne geschäftliche Absichten, für zufällige Theatervorstellungen. (1880).

Es folgt eine längere Periode des unbeständigen „Theaterspielen“ als Weck- und Lehrmittel für das Volk, als Stütze seiner Moral, aber auch als vernünftiger Zeitvertreib. Zu einer Brücke zwischen dem Zufalls- und dem ständigen Berufstheater gestaltet sich die ungefähr 30-jährige Periode des Schauspielens von seiten des „Wanemuine“ der in bezug auf den Spielplan zum grossen Teil sozusagen wohl ein Kotzebue-theater in estnischer Sprache ist — in Folge des Mangels an originaler estnischer Bühnenlitera-

tur, aber mit seiner ständigen Tätigkeit, mit seinen Rundreisen und Gastspielen auf dem Lande und in anderen Städten, erfüllt er die Aufgabe, das Theaterspielen volkstümlich zu machen, zur Nachahmung anzuspornen und das Publikum zu sammeln; er düngt sozusagen den Boden für das zukünftige eigentliche Theater. Dass dieses Theater schliesslich bei der Jahrhundertwende, als das Publikum und besonders sein führender Teil, die Gebildeten, ihm über den Kopf wuchsen, sich mit der Rolle des Beiseitegeworfenen begnügen musste, war der natürliche Gang der Entwicklung.

Neben Lustspiel, Schauspiel und Posse spielte das genannte Theater auch Singspiele, Operetten und zuletzt sogar Opern („Preciosa“, die im Laufe von einigen zwanzig Jahren 114 Mal aufgeführt wurde) und bahnte auf diese Weise den Weg auch für das kommende Musikdrama in Estland.

Mit einer kleinen Verspätung — verglichen mit Tartu — entsteht das Theaterspielen in Tallinn, wo hauptsächlich der Verein „Estonia“ Theaterabende veranstaltet und mit seiner zeitweilig unterbrochenen Tätigkeit dem Berufstheater den Boden bereitet. Die Entwicklung ist hier im allgemeinen analog der in Tartu, nur äusserlich stiller.

Mit dem Wachstum der intellektuellen Klasse und mit der Entwicklung auch des Geschmackes des Publikums wächst auch die Unzufriedenheit mit dem bestehenden Theater und es entsteht eine immer dringendere Sehnsucht nach etwas Höherem und mehr mit dem Leben Verbundenem sowohl in Tartu als auch in Tallinn.

DER ÜBERGANG VOM LIEBHABER- ZUM BERUFS- THEATER.

Von dieser Sehnsucht beflügelt ist auch der junge Theaterenthusiast Karl Jungholz in Tartu. Er wirft seinen bürgerlichen Beruf beiseite, erlernt die Schauspielkunst in Tartu im Deutschen Theater und unternimmt eine Reise ins Ausland. Er besucht Deutschland, die Schweiz, Belgien und Paris, wobei er zu Fuss wandert und die Kultur und die Kunsterzeugnisse Europas mit weit offenen Augen und in vollen Zügen geniesst. Interessant dürfte dieses Tragen von Kulturkohlen aus Europa nach der Heimat von seiten armer Kunstjünger auch auf anderen Gebieten

ungefähr ein Vierteljahrhundert zurück sein: so wanderte der Veteran und Popularisator der estnischen Malerkunst Ants Laipmann zu Fuss aus Tallinn nach Düsseldorf, um in der dortigen Akademie zu lernen; so hat auch der Schöpfer der estnischen modernen Kritik, der Novellist und überzeugte Ästhet Friedebert Tuglas weite Fusswanderungen in Italien unternommen, und eine ganze Reihe junger estnischer Schriftsteller und Künstler haben jahrelang die Reihen des Pariser Künstlerproletariats vergrössert.

K. Jungholz eilt nach Hause, sammelt um sich junge Ideengenossen und begründet im Jahre 1901 bei einer anderen Tartuschen gesellschaftlichen Organisation eine Schauspieltruppe, welche als Gegengewicht und zum Unterschied vom damaligen pseudopathetischen und sentimental Programme des „Wanemuine“ den Realismus zu kultivieren beginnt. Mit seinem soliden und modernen Spielplan, selbst leitend und mitspielend, strebt er eine höhere Kunst an, soweit das bei den örtlichen Verhältnissen und mit den hausbackenen Kräften durchführbar ist. Vier Jahre betätigt sich diese Truppe, Ibsen, Sudermann, Wildenbruch, Max Halbe, Otto Ernst u. a. spielend. Bei ständigem Aufenthalt in Tartu gibt die Truppe K. Jungholzens erfolgreiche Gastspiele auch in Tallinn. Aus diesem kleinen Unternehmen gestaltet sich das letzte verbindende Glied zwischen dem Liebhaber- und dem Berufstheater.

Als der Verein „Wanemuine“ im Herbst d. J. 1906 sein neues, imposantes, von einem finnischen Architekten erbautes Theater- und Volkshaus eröffnet und das erste estnische Berufstheater begründet, wird die Truppe von K. Jungholz liquidiert und ihr Führer, zusammen mit einer Reihe von Schauspielern geht als Schauspieler zum Wanemuine-Theater über.

DAS ERSTE BERUFSTHEATER — DER „WANEMUINE“ IN TARTU.

Die Schaffung des Wanemuine-Theaters geschieht kurz beleuchtet, wie folgt. Im Jahre 1903 brennt das Haus des Vereins an der Peripherie der Stadt ab. Die Tartusche estnische Gesellschaft, an der Spitze der Redakteur der ältesten und nationalpolitisch einflussreichsten estnischen Zeitung „Postimees“ der spätere Präsident und Aussenminister Jaan Tõnisson, beschliesst ein

neues, zeitgemässes Gebäude zu erbauen, an einem neuen Ort, im Zentrum der Stadt, auf einer dieses beherrschenden Anhöhe. Zur gleichen Zeit beginnt man mit Vorbereitungen zur Schaffung eines neuen Theaters. Zu diesem Zweck wird der junge Karl Menning, der spätere Gesandte in Berlin, der damals die theologische Fakultät beendet, sich aber der gesellschaftlichen und journalistischen Tätigkeit gewidmet hatte, ins Ausland geschickt, damit er das Amt eines Theaterleiters erlerne. K. Menning fährt nach Berlin, arbeitet dort eine Saison bei Max Reinhardt und macht eine Theaterstudienreise nach Dresden, München, Wien und Paris. Während der nächsten Spielzeit arbeitet er in Reinhardts Regieklasse und kommt dann nach Tartu zurück. Bald hat er seine Truppe gebildet, teils aus schon früher auf der Bühne tätig Gewesenen, teils aus jungen Studenten, aus denen er sich das notwendige Ensemble gestaltet.

Unterdessen hat der Verein „Wanemuine“ auch daran gedacht, dem neuen Theater ein würdiges Eröffnungsdrama zu verschaffen, indem er einen Wettbewerb für Originalschauspiele ausschrieb. Das Ergebnis ist das mit dem ersten Preise gekrönte Drama „Tuulte pöörises“ (Im Wirbelwinde) von August Kitzberg (dem Vater des estnischen künstlerischen Schauspiels), dessen Stoff persönliche und soziale Konflikte bilden, mit den Ideen und Ereignissen der damals eben vergangenen Revolution von 1905 als Hintergrund. Mit diesem Werk wird dann auch der neue „Wanemuine“ eröffnet.

Selten erfolgt die Geburt eines Theaters mit einer derartigen Feierlichkeit, Teilnahme des Publikums, Anteilnahme des ganzen Landes und einem derartigen Aufschwung der Stimmung. Während der ganzen Zeit des Baus erregen die Grösse und die Kühnheit des Unternehmens Spannung, wenn man sie mit den wirtschaftlichen Voraussetzungen der damaligen Zeit vergleicht. Der allmähliche Aufstieg des Gebäudes geschieht wie durch ein Wunder, denn Bargeld hat der Verein während des Baus nur soviel, um das Grundstück zu bezahlen, und die Angelegenheit ist nur auf Selbsthilfe gegründet. Unterstützung erhält man nicht einmal von der städtischen Selbstverwaltung, die infolge des damaligen ungerechten Wahlgesetzes ganz in den Händen der deutschen Hausbesitzer war, hierzu noch die Vorbereitungen auf dem Gebiete des Theaters selbst und des Spielplans — alles dies fesselt die Sinne des Volkes und es macht sich ein gewisser kulturpatriotischer

Rausch breit. So bildet sich eine dem Berufstheater sehr günstige Atmosphäre und ein ebensolcher Boden.

Ausser der feierlichen Theatervorstellung wird das Haus auch mit Gesang und Musik eingeweiht, wobei man das allerbeste demonstriert, was zu der Zeit im Konzertschaffen von estnischer Musik und Gesang vorhanden war. Zur gleichen Zeit wird auch Grund zu einem Symphonieorchester gelegt. Bald beginnt man allsommerlich im Wanemuine-Garten Symphoniekonzerte zu veranstalten; infolgedessen wird dieser bald ein beliebter Versammlungsort für das Tartusche estnische Publikum. Alles, was die Tartusche estnische geistige und künstlerische Führerschaft der Öffentlichkeit veranstaltet, geschieht im „Wanemuine“: Theater, Musik, Gesang, literarische Versammlungen usw. Für das Tartusche estnische gebildete Publikum, die Studenten, Schüler und die anderen Interessierten haben das ganze Jahr hindurch das Haus und der Garten des „Wanemuine“ eine starke Anziehungskraft. Diese Jahre, von 1906 bis zum Ausbruch des Weltkrieges, bedeuten für Tartu eine kulturelle Blütezeit, sowohl im Sinne des Schaffens und der Beeinflussung der Masse als auch der Anteilnahme der letzteren.

„WANEMUINE“ — DIE SCHULE K. MENNINGS UND SEINE GESCHICHTLICHE BEDEUTUNG.

Die intensivste Arbeit in der Reihe der obenerwähnten Betätigung lastete zu jener Zeit wohl auf der Truppe und besonderes auf deren Führer. Karl Menning mußte die Arbeit mehr als eines Mannes machen, und er tat es mit Lust. Er war in einer Person Direktor, Spielleiter, Dramaturg und in den Anfangsjahren sogar Inspizient. Außerdem war er Popularisator des Theaters in Wort und Schrift, oft auch übersetzte er Theaterstücke und paßte sie den örtlichen Verhältnissen an. Wie er aus jungen Kräften sein Ensemble schaffen mußte, so mußte er sich auch das seinen Plänen entsprechende Repertoire verschaffen. Die originale Bühnenliteratur war für die laufenden Bedürfnisse des Theaters zu knapp (und ist es auch eben). Das Bedürfnis war an und für sich groß, wenn auch zu jener Zeit das Theater nicht an jedem Abend der Woche spielte. Ein und dasselbe Stück konnte man nicht oft wiederholen, denn es hätte an Zuschauern gemangelt. Das Theater konnte nur so bestehen, daß es in einem

fort neue Stücke brachte, was seinerseits die Arbeit des Leiters und der Truppe vergrößerte. In der ersten Saison gab K. Menning zwanzig neue Einstudierungen, welche Arbeitsmenge sich in den folgenden Spielzeiten nicht viel verminderte.

K. Menning leitete das Wanemuine-Theater achteinhalb Spielzeiten, wobei er in dieser Zeit ein festes Ensemble und das geschaffen hat, was die Menningsche Schule genannt wurde und wovon als solcher auch später gesprochen wurde. Diese Schule war das Ergebnis einer Arbeit, die sich als die gradlinigste, plan- und disziplinvollste in der Geschichte des estnischen Theaters erwiesen hat. Das höchste Bestreben Mennings war ein ideales Programm und ein festes einheitliches Ensemble. Er knetete, bog und trainierte sogar den ungeschliffensten Anfänger in der Schauspielkunst zu einer annehmbaren Bühnengestalt; er entwickelte den begabten Schauspieler zur erforderlichen Höhe, kultivierte jedoch keinen einzigen „Star“ im kapriziösen und despotischen Sinne dieses Wortes. Nur einen Hilfsregisseur erzog er sich heran, der dann später, nach K. Mennings Scheiden, dessen Arbeit sieben Jahre fortsetzte. Wohl aber sind aus K. Mennings Schule in verschiedene jetzige Theater Stammkräfte gekommen, von denen so manche an leitender Stelle tätig ist.

K. Mennings künstlerisches Credo war der Realismus. Seine Art spielen zu lassen fern von großer Geste, Theatralik und Romantik, von Stimmungsfimmel und Stilisieren. Er forderte von den Schauspielern unaufdringlichen Ausdruck, dem ein inneres Erlebnis entsprechen mußte; bei einer Gefühlsäußerung durfte nicht das seelische Miterleben fehlen. Mit möglichst kleinem Verbrauch an äußerer Energie mußte man möglichst große Wirkung erreichen. Gleichzeitig legte er großes Gewicht auf die Diktion, wobei er als Pionier an der Gestaltung der estnischen Bühnensprache arbeitete, auf welchem Gebiete es ja keine Traditionen gab. Wie ernst hier das Drama genommen wurde, das zeigt eine Stelle in einem Memoirenartikel eines seinerzeit unter Mennings Leitung tätig gewesenen Bühnenveteranen, der u. a. sagt: „Ich spielte in Tolstois ‚Macht der Finsternis‘ die Rolle des Akim; zu den Proben ging ich wie zum Abendmahl.“

Den Schauspielern ein Diktator, bog K. Menning sich auch selbst der eigenen Diktatur und zwang sie mit seinem Spieltempo und der Wahl des Repertoires auch dem Publikum auf. Bei der Wahl der Stücke strebte er vor allem künstlerische und literäri-

sche Qualitäten, Kernhaftigkeit und Realität an, leeren Zeitvertrieb möglichst verschmähend. Die Hauptbetonung lag auf dem ernstesten Schauspiel. Der Operette gegenüber war Menning ein unversöhnlicher Feind. Wenn er zuweilen dem Publikum manche Konzessionen machte, so wurde daraus z. B. auf dem Gebiete des übersetzten Volksstückes ein so saftstrotzendes, den örtlichen Verhältnissen angepasstes, volkstümliches und gutgelauntes Ding, das beinahe so gut wie ein Originalstück war und bald von seiner Bühne auf die der anderen Theater wanderte. Überhaupt wurde der Spielplan des „Wanemuine“ im ganzen Lande tonangebend für die Liebhabertruppen und in manchen Provinztheatern, sogar für die „Estonia“.

K. Mennings Programm charakterisiert ein kurzes Verzeichnis der von ihm gespielten Verfasser, deren Werke er als Theaterpädagoge in aufsteigender Linie vom leichteren zum schwereren brachte, dabei auch den Wechsel von Schau- und Lustspiel nicht vergessend. Hier finden wir Namen wie: Ibsen, Björnson, Strindberg, L. Tolstoi, Gorki, Shaw, Maugham, Jerome K. Jerome, Heijermans, Sardou, Courteline, Delacour und Hennequin, Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, Grillparzer, Anzengruber, Hebbel, Otto Ernst, Schönherr, Fulda, Blumenthal und Kadelburg u. v. a. Hierzu noch die estnischen Autoren, neben deren Neuschaffen er auch die alten Stücke wieder belebte, indem er sogenannte „geschichtliche Abende“ veranstaltete, mit denen er bewies, dass eine künstlerische Darstellung auch bei dem Werte finden kann, was gern als veraltet und kindisch bezeichnet wird.

Mit seinen am meisten geglückten Inszenierungen veranstaltete dieses Theater in den Zwischenpausen der regulären Arbeit Rundreisen aufs Land und in die anderen Städte, indem es auf diese Weise seine Mission erweiterte: Das Theater dem Volke und das Volk zum Theater — und beide weiter!

Im Jahre 1914 scheidet K. Menning aus dem „Wanemuine“, zieht nach Tallinn und wird dort Theaterkritiker einer Zeitung. Die Arbeit im „Wanemuine“ wird in seinem Geiste und nach seinen Traditionen fortgesetzt. Der Weltkrieg und die Revolution lähmen die Tätigkeit des Theaters erheblich, auch fordert der estnische Freiheitskrieg mit Sowjetrußland Opfer. Es beginnt Hin- und Herschwanken, ein häufiger Wechsel der Theaterleiter, und ein Teil der Schauspieler scheidet aus. Ein neues Arbeitsgebiet, nämlich die Operette, wird erschlossen, nachdem

die Verhältnisse sich stabilisiert haben. Sogar mit der Oper experimentiert man kürzere Zeit. Augenblicklich arbeitet dieses Theater mit Wortdrama und Operette, veranstaltet von Zeit zu Zeit symphonische Konzerte und hält sich schon einige Zeit auf einem Niveau zweiter Klasse. Die führende Stellung ist in die Hände der „Estonia“ in Tallinn gegliitten. Nach der Anfangsperiode, wo der „Wanemuine“ die führende Rolle spielte und jahrelang erfolgreich mit der „Estonia“ wetteiferte, hat diese gleichzeitig mit dem Selbständigwerden des Staates den ersten Platz belegt. Von jetzt ab betrachten wir auch hauptsächlich das Estonia-Theater.

Bevor wir zum Tallinnschen Theater kommen, wollen wir etwas bei dieser Stadt selbst verweilen und einen vergleichenden Blick zurück auf Tartu werfen.

KONKURRENZ ZWISCHEN TARTU UND TALLINN. DAS THEATER IN TALLINN.

Tartu und Tallinn — zwei Rivalen in der Arena des kulturellen Wettkampfs. Der Wettlauf um die kulturelle Hegemonie zwischen diesen beiden Städten hat Jahre gedauert und ist auch eben nicht beendet.

Tartu ist die Universitätsstadt und der Herd der Bewegung des völkischen Erwachens. Alles, was in Estland geschehen ist auf dem Gebiete der zur Selbstbestimmung des Volkes führenden Bewegung, des Aufloderns, der anfänglichen Entwicklung und der Wiedergeburt der Literatur, der Geburt der Kunstkritik, der Schöpfung des Theaters, der Sanktionierung der bildenden Künste, der Organisation der Sängervereine, der Volkskunde und der Sammlung der ethnographischen Materialien, des wachenden Einflusses der Presse, der wissenschaftlichen Erforschung des Estentums usw. — all dies hat seinen Ausgangspunkt in Tartu genommen und ist an demselben Ort ein Stück Weges weiter geführt worden. Diese Stadt war die Wiege der Eigenkultur und deren Ausbreitung über das ganze Land. Tartu war vor dem Weltkriege die ungekrönte Hauptstadt des Estentums Estlands.

Tallinn als ein zweimal so großer Mittelpunkt konnte sich nicht mit zweitklassiger Bedeutung begnügen. Es ist hier nicht der Ort, bei allen volkskulturellen und Selbstbestimmungsbestrebungen des Estentums, die von Tallinn ausgingen, zu verweilen.

Beschränken wir uns auf das Theater. Zugleich mit der Selbständigwerdung des Staates und damit, daß Tallinn seine Hauptstadt wurde, fing dort ein ganz neues Leben an. Hierhin konzentrierte sich die politische Welt, die meisten Unternehmer auf dem Gebiete des Handels und des Gewerbes, die Beamtenschaft, die Gebildeten aller Berufe, ein großer Teil der Schriftsteller, der Künstler, die meisten Musiker usw. Es bildete sich eine zahlreiche Gesellschaft und ein teilweise sehr anspruchsvolles Publikum, das des Theaters bedarf, wie das Theater seiner. Das Estonia-Theater profitierte von diesem historischen Umschwung sehr viel, wie auch so manche anderen Tätigkeitsgebiete, geistige und künstlerische.

Vor dem genannten Umschwung aber war Tallinn durchaus nicht ohne Bedeutung vom Standpunkt der Entwicklung des Estentums. Schon vor der russischen Revolution im Jahre 1905 begann hier das estnische Element seinen Kopf zu heben. Die städtische Selbstverwaltung ging aus den Händen der Deutschen in die der Esten über (in Tartu geschah dies erst ein Dutzend Jahre später). Radikale Ideen verbreitete die Zeitung „Tallinna Teataja“, welche von Konstantin Päts, dem späteren mehrfachen Präsidenten des Staates, begründet worden war. Der Gebildeten estnischer Abstammung wurde immer mehr, und sie wurden von den blutsverwandten Hausbesitzern und Unternehmern unterstützt, so daß das seiner Eigenart bewusste Element dermassen erstarkte, dass hier im selben Jahr wie in Tartu ein Berufstheater gegründet wurde auf Initiative des Vereins „Estonia“. Wenn man auch zu seinem eigenen Theatergebäude noch nicht so bald gelangte und wenn auch die ganze Gründung des Berufstheaters viel stiller als in Tartu verlief, ohne daß sie sich zu einem großen Ereignis ausgewachsen hätte; dann aber nahm man seine Kräfte zusammen und sieben Jahre nach dem „Wanemuine“ wurde das Theater- und Konzertgebäude der „Estonia“ eröffnet — drei mal so groß und sieben mal so teuer. In diesem Punkte wurde Tartu mehrfach übertraffen.

In Tartu hatte den Übergang vom Liebhaber- zum Berufstheater die Truppe K. Jungholzens gebildet; eine analoge Rolle spielte in Tallinn die Liebhabertruppe des Vereins „Estonia“, welche verhältnismässig planmässig im Laufe von ungefähr fünf Jahren vor der Schaffung des Berufstheaters tätig war (anstatt des früheren zufälligen „Schauspielens“). Aus dieser kleinen Gruppe von Schauspielern bildete sich die Kerntroupe des Be-

rufstheaters und zwei seiner begabtesten Glieder, Paul Pinna und Theodor Altermann, wurden deren Führer und Solisten. Diese kleine Gruppe junger Menschen — die genannten beiden Schauspieler waren eben erst von der Schulbank gekommen — war eine hoffnungsvolle Grundlage für das eigentliche Theater. Anfangs spielten sie hauptsächlich Volksstücke, Singspiele, wagten sich aber bald auch an ein ernsteres Repertoire: Ibsens „Gespenster“ und „Stützen der Gesellschaft“, Sudermanns „Heimat“, Gorkis „Nachtasyl“ u. a. Mit dem letzteren wurde sogar eine Gastspielreise übers Meer nach Helsingfors unternommen, wo man Anerkennung von seiten des dortigen anspruchsvollen Publikums gewann.

DAS BERUFSTHEATER IN TALLINN — DIE „ESTONIA“. IHRE LEITER.

Das Berufstheater wurde vom Verein „Estonia“ in einem gewöhnlichen, niedrigen gemieteten Saal mit kleiner Bühne eröffnet. Es fehlte alle jene Feierlichkeit, jene große Begeisterung der öffentlichen Vorbereitung und der Glanz des Hauses, die wir bei dem „Wanemuine“ gesehen haben. Die Leitung des Theaters wurde Paul Pinna anvertraut. Der letztere hatte im selben Jahre 1906 auch in Tallinn und im Kurort Haapsalu (Hapsal) als Berufsschauspieler beim deutschen Theater gearbeitet, für die bevorstehende Spielzeit hatte er einen Vertrag mit dem Libauer deutschen Theater abgeschlossen, da trat aber der Verein „Estonia“ dazwischen und für Paul Pinna öffnete sich in der Heimat ein sicheres und weiteres Tätigkeitsfeld, das er sich seiner Begabung entsprechend schon anderswo zu suchen begonnen hatte und für welches die Grenzen des Liebhabertheaters zu eng geworden waren.

In der ersten Spielzeit leitet das Estonia-Theater Paul Pinna allein. Als Voraussetzungen dazu hat er sein angeborenes Talent, sein Künstlerblut und seine in der praktischen Bühnenarbeit erworbenen Erfahrungen. Sich geradezu in die Arbeit stürzend, gibt er im ersten Jahre dreiundzwanzig Stücke und spielt in jedem selbst mit, gewöhnlich Haupt- und wichtigere Rollen. Die Arbeitsbedingungen und die Theaterverhältnisse entsprechen ungefähr denen in Tartu und Paul Pinna hat nicht weniger Arbeit als K. Menning. In der nächsten Saison wird der andere Star der Truppe, Th. Altermann, zweiter Regisseur. In derselben Spielzeit

nimmt das Theater auch die Operette in ihr Programm und die Regisseure verteilen die Inszenierungen untereinander, was wohl ihre Arbeit als Spielleiter erleichtert, ihr Auftreten als Schauspieler aber nicht vermindert. Auch Th. Altermann hat als Grundlage nur sein Talent, ein grosses Talent, und die bisherigen Erfahrungen. Um sich zu vervollkommen, unternehmen beide Reisen ins Ausland. So verbringt P. Pinna den Sommer 1908 in Berlin bei Emanuel Reicher und fährt später wiederholt ins Ausland. Th. Altermann aber ist schon 1905 in Berlin, wo er an der Berliner Universität beim Rezitator und Professor der Redekunst Milan arbeitet; sechs Jahre später begibt sich Altermann nach Essen, wo er zwei Spielzeiten als Schauspieler beim dortigen „Volkstheater“ — mit festem Verträge — verbringt; von dort kommt er zurück nach der Heimat zur Eröffnung des Theater- und Konzertgebäudes der Estonia, wobei er aus diesem Anlass in der Paradevorstellung des „Hamlet“ in der Titelrolle auftritt, und bleibt dann bei der „Estonia“ als Spielleiter und Schauspieler bis zu seinem vorzeitigen Tode.

In der vierten Spielzeit beruft der Verein „Estonia“ als dritten Spielleiter den oben vorgestellten K. Jungholz. Der letztere hatte sich inzwischen längere Zeit in Deutschland aufgehalten, wobei er 1905—1907 in Berlin bei Emanuel Reicher und im Lessingtheater unter Direktor Otto Brahm gearbeitet hatte und sich dort in die naturalistisch-realistische Richtung und ihre Autoren vertieft hatte. Reich an Erfahrungen, jedoch ohne Präntensionen, kam er zurück und trat als einfacher Schauspieler in die Truppe des „Wanemuine“ unter K. Mennings Leitung, von wo ihn der Verein „Estonia“ im Jahre 1909 in seine Dienste berief. Auch späterhin unternimmt K. Jungholz Reisen nach Deutschland und nach Paris, um sich zu vervollkommen und mit den europäischen Bühnen Fühlung zu nehmen, wie auch seine obengenannten Kollegen. Ausser seiner Regiearbeit tritt er in der „Estonia“ auch als Schauspieler auf.

So sehen wir also in der „Estonia“ drei Spielleiter an der Arbeit (gegen einen im „Wanemuine“), sehen diese Leiter alle mitspielen, zwei sogar meistens in Hauptrollen (Der Direktor des „Wanemuine“ trat nie auf der Bühne auf). Und das Programm, die Art zu spielen, der Spielplan? Alles anders als im „Wanemuine“. Hier wird weder ein System noch eine Schule geschaffen, hier wird keine bestimmte Richtung bevorzugt, hier liegt die Beto-

weder auf dem Ensemble noch auf der Regie, denn die Regisseure legen die Hauptbetonung auf ihr Spiel. Ein gewisser Ehrgeiz in bezug auf Solidität und literarischen Wert des Spielplans ist wohl vorhanden, besonders bemüht sich K. Jungholz um die Klassiker, Ibsen, Problemstücke und estnische Originalbühnenstücke, es herrscht aber Buntheit vor und die Stücke werden hauptsächlich von dem Standpunkt gewählt, wie sie sich spielen lassen, ob sie theatralisch, romantisch, effektiv (in tragischer wie auch in komischer Beziehung) sind und ob sie Glanzrollen enthalten. Dass das Theater dadurch zu Schaden gekommen ist, kann man nicht behaupten. Umgekehrt: das Theater gewann sein Publikum dank dem Spiele Paul Pinna's, Th. Altermanns und einer ganzen Reihe anderer talentierter Kräfte, und konnte auch den künstlerischen Anforderungen genügen, wobei es oft angenehme Überraschungen bereitete.

REPERTOIRE UND SCHAUSPIELER DER „ESTONIA“.

Einen kurzen Überblick über die Arbeit dieses Theaters während der Anfangsperiode d. h. bis zum Einzug ins neue Haus, also im Laufe von sieben Jahren, erhalten wir, wenn wir uns flüchtig beim Spielplan aufhalten: Brieux, „Der rote Talar“; Dumas „Die Kameliendame“; Bisson, „La femme X“; Dumas, „Kean“; Mirbeau, „Skaven des Goldes“; Sardou, „Madame Sans-Gêne“; Sardou und Najac, „Cyprienne“; Delacour und Hennequin, „Die rosa Dominos“; „Othello“, „König Lear“; Shaw, „Der Teufelsschüler“; Hauptmann: „Elga“, „Biberpelz“, „Rose Bernd“; Sudermann: „Ehre“, „Schmetterlingsschlacht“, „Heimat“; Goethe, „Egmont“; Schiller: „Die Räuber“, „Kabale und Liebe“; Otto Ernst, „Flachsmann als Erzieher“; Bahr, „Das Konzert“; Meyer-Förster, „Alt-Heidelberg“; Max Halbe, „Der Strom“; L. Tolstoi: „Der Lebende Leichnam“, „Macht der Finsternis“; Al. Tolstoi, „Zar Johann des Grausamen Tod“, Gorki „Nachtasy!“; Gogol „Revident“; Tschechow, „Onkel Wanja“; Ibsen „Rosmersholm“, „Wildente“, „Nora“; Heijermans: „Hoffnung auf Segen“, „Das siebente Gebot“; Strindberg, „Vater“; Lengyel, „Taifun“, Molnár, „Teufel“; G. Wied: „Der alte Pavillon“, $2 \times 2 = 5$; R. Bracco: „Unreife Frucht“ u. a. Diese Aufzählung entspricht nicht der tatsächlichen Reihenfolge der Aufführungen und als Abwechslung wurde eine lange Reihe Komödien und Possen von Blumenthal und Kadelburg, Schönthan und Ka-

delburg, Walter und Stein, Jacoby und Kneisel, Bonns Kriminalstücke, einige Melodramen u. s. w. gespielt, ebenso eine lange Reihe von Operetten; hier sind auch die finnischen Werke und die estnischen Originalstücke nicht berührt worden. Es sei aber gesagt, dass schon von der dritten Spielzeit an in der „Estonia“ auf dem Gebiete der Oper experimentiert wurde: so gab man: „Ein Nachtlager in Granada“, „Alessandro Stradella“, „Bajazzi“, Die schöne Galathee“, die von demselben Operettenschauspielern vorgetragen wurden.

Da in der „Estonia“ der Schauspieler der Hauptfaktor war, besonders Paul Pinna und Th. Altermann, die mit ihrem Spiel den Ton des Theaters und seinen Erfolg schufen, und ohne welche damals die Existenz des Theaters fraglich gewesen wäre, so wollen wir die Schauspieler etwas näher beleuchten, besonders die beiden ebengenannten.

PAUL PINNA.

In Paul Pinna besitzt das estnische Theater einen Künstler, dessengleichen die Kunstenergie eines Volkes nur selten, vereinzelt, hervorbringt. Er schafft auf der Bühne mit Hilfe seiner grossen Intuition und seiner momentanen Erfindungsfähigkeit. Besonders in der Komödie erweitert er die gegebene Rolle spontan zu einer weitbegrenzten und mit höherem Wellenschlage begabten, als man das ahnen kann. Seine Spielmittel sind dann so reich, dass sie unerschöpflich scheinen. Die bewunderungswürdigste Ausdruckskunst steckt in seiner Mimik, die sehr reich an Überraschungen und immer treffend und wirkungsvoll ist. Wenn er alle seine Künstlerwaffen aufs Spiel setzt, kann er das Publikum bis zum Krämpfekriegen lachen machen. In Komödie, Posse und Operette kann kaum ein Zuschauer seinem Einfluss widerstehen, und in der Geschichte der „Estonia“ hat es Dutzende und aber Dutzende von Fällen gegeben, wo dank Paul Pinna's Spiel diese Kategorien des Schauspiels die Frage der Weiterdauer des Theaters in bejahendem Sinne erledigt haben. Diese Siege sagen aber Pinna als Künstler wenig. Wenn es ihm auch garantiert ist, als Komiker in der Geschichte zu verbleiben, hat er sich nicht in Einseitigkeit eingesponnen. Gross ist er auch in Schauspiel und Tragödie. Stark in grossen Gefühlen und befähigt, sich in die Schachte, die Runzeln und Winkel der menschlichen Seele zu versenken, hat er im ernstesten Schauspiel oft das Publikum erobert und volle Säle gezwungen,

sein Spiel mit angehaltenem Atem zu verfolgen. Auch damit begnügt sich Pinna nicht. In einer langen Reihe von Charakterrollen hat er sich von einer neuen Seite energisch durchgesetzt, dank seinem grossen Talent, sich einzuleben und sich umzuschaffen, Majestätisch in der herrschendsten Bedeutung des Wortes und ein Schurke in seiner allertiefsten Gemeinheit sein, sich innerhalb dieser äussersten Grenzen zu hundert Spezialwesen zu gestalten und historische Persönlichkeiten mit einem geradezu frappierenden Einleben vor unsere Augen zaubern können — das ist kurz gesagt Paul Pinna auf der Bühne.

Seine grössten Bühnentriumphe hat er in der Rolle Napoleons (in zwei Stücken) gefeiert und „Madame Sans-Gêne“ ist während vieler Spielzeiten immer und immer wieder auf dem Spielplan erschienen. Klein sind aber seine Siege auch nicht in anderen Rollen. Ein Teil von ihnen sei hier aufgezählt: Johann der Grausame, Holofernes, Herodes, König Lear, Jago, Caesar, Kean, Franz Moor, der alte Miller, das Stadthaupt in Gogols „Revident“, der Schauspieler im „Nachtasyl“, Akim in der „Macht der Finsternis“, der König im „Hamlet“, Borkman, Johannes Rosmer, dr. Prell (Flachsmann), Dr. Jüttner (Alt-Heidelberg), Robert Heinecke und Graf Trast in der „Ehre“, Dr. Keller in der „Heimat“, Christoph Flamm („Rose Bernd“), Wehrhahn („Biberpelz“), Protassow („Lebender Leichnam“), der Ehemann in „Cyprienne“, der Untersuchungsrichter im „Roten Talar“, der alte Marmeladow in „Schuld und Sühne“ nach Dostojewski, Ragueneau („Cyrano de Bergerac“) und viele, viele andere. Pinna braucht durchaus nicht beständig in Hauptrollen aufzutreten, immer aber erhebt er auch die nebensächlichste Rolle zur Mittelfigur. Unzählbar aber sind seine lustigen Siege in Operetten und Possen, die hier ungenannt geblieben sind. Ebensolang, wie er Schauspieler ist, ist er auch als Regisseur tätig, und eben arbeitet er auf beiden Gebieten in voller Mannes- und Künstlerkraft in der „Estonia“ weiter.

Ausserdem hat Pinna mehrere Dutzend Theaterstücke ins Estnische übersetzt, selbst eine Reihe von Schauspielen geschrieben und zusammen mit Th. Altermann eine Theaterzeitschrift geleitet.

Paul Pinna's Kunst hat auch bei Fremden Würdigung gefunden, als deren Zeichen die französische Regierung ihm im Jahre 1919 die „Médaille d'honneur“ verliehen hat. Auch die Bühnen des Auslands sind ihm offen gewesen: während der Sommerspielzeit 1913 spielte er im Kieler Residenztheater, wo er in Hauptrollen

auftrat, aber er unterbrach seine dortige Laufbahn, um in die Heimat zu eilen, wo in jenem Herbst das längst erwartete neue Haus der „Estonia“ eröffnet wurde. Die Saison 1914/15 brachte er auf russischen Bühnen zu; die russische Sprache beherrscht er in der selben Masse wie die deutsche und die estnische; während der ersten Hälfte der Saison spielte er im Nishni-Nowgoroder Theater, wobei er zusammen mit diesem Theater die grossen Städte an der Wolga besuchte, in der zweiten Hälfte kam er schon auf eine wichtige Stelle beim Nikitski-Theater in Moskau, von wo er nach erfolgreichem Auftreten der Mobilisation wegen scheiden musste.

THEODOR ALTERMANN.

Theodor Al t e r m a n n hat man als Pinna's Schüler bezeichnet. Diese Definition bedarf einer Ergänzung: wenn schon Schüler, dann Meisterschüler, der seinem Meister Ehre macht, und mehr als Schüler. Richtiger wäre es hier den Namen Brüder zu gebrauchen. Der ältere Bruder ist Pinna, der jüngere Altermann.

Altermann war die Spontaneität und das Temperament selbst. Ein Fluidum der Lebensfreude, der Leichtigkeit, der Eleganz und der Herzlichkeit strömte von ihm aus. Er brauchte nur auf der Bühne zu erscheinen und das Haus war gewonnen, die Stimmung garantiert, der Kontakt geschaffen, den er zuweilen mit Liebenswürdigkeit, zuweilen mit Feinheit, dann wieder mit ungezügelter Ausgelassenheit oder mit Findigkeit erzielte. Die Lauheit der Zuschauer brach er mühelos in Komödie und Salonstück, setzte sich aber mit seinem gottgeschaffenen Talent auch im ernstesten Schauspiel durch; sein kochendes Blut und das Flammen seiner Gefühle packten mit ihrer Echtheit und ihrem wirklichen Erleben.

Weder vor ihm, zu seiner Zeit, noch nach ihm hat es auf der estnischen Bühne einen derartigen ersten Liebhaber gegeben. Er war ein erster Liebhaber par excellence — dennoch begnügte sich sein künstlerischer Ehrgeiz nicht damit: er stürzte sich in den Ernst und die Tiefen des Schauspiels und versuchte seine Kraft an Charakterrollen — mit gutem Erfolge, wobei er zuweilen auch die Groteske nicht vergass. In der Komödie konnte er bisweilen ausgelassen bis zur Selbstvergessenheit sein, wie auch P. Pinna. Die romantische Seele und das Künstlerblut suchten freiere, suchten alle möglichen Selbstäusserungen, drängten sich zum völligen Ausleben. Diese Natur, die sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit

einsetzte, verstand es aber auch, sich völlig zu einer vom Intellekt diktierten Sonderfigur umzugestalten und sich in den Rahmen eines ganz anderen Charakters einzugliedern.

Von seinen Glanzrollen seien hier einige verzeichnet: Oginski aus „Elga“, Othello, Student Gluchowzew aus Andrejews „Tagen unseres Lebens“, Flemming aus „Flachsmann“, der Prinz aus „Alt-Heidelberg“, Ferdinand aus „Kabale und Liebe“, Hamlet, Dr. Jura aus dem „Konzert“, Chlestakow aus dem „Revident“, Schneider Melzer aus dem „Gutsitzenden Frack“, die Hauptrolle aus dem „Teufelsschüler“, der Sohn aus Essmans „Vater und Sohn“, Boris Godunow aus „Johann des Grausamen Tod“, der Baron aus dem „Nachtasyl“, der Glockengiesser aus der „Versunkenen Glocke“
u. v. a.

Als ob er die Kürze seines Lebens geahnt hätte, verbreitete er in den Jahren seiner vollen Gesundheit eine seltene Lebensfreude und Intensität des Spieles. Das Feuer der Kunstbegeisterung, das für eine normale Lebenslänge ausgereicht hätte, musste er in kurzer Zeit ausbrennen lassen, und diese Flamme brannte hoch, hell, kräftig und funkensprühend. Besonders intensiv, schon fieberhaft, arbeitete er während des ersten Jahres des Weltkrieges, wo der Verein „Estonia“ auf die Erhaltung des Theaters verzichtete und eine Gruppe von Schauspielern mit Th. Altermann an der Spitze auf eigene Gefahr die Tätigkeit fortsetzte. In dieser Spielzeit, während der er infolge von Kehlkopfschwindsucht nicht mehr viel mitspielen konnte, bot er als Spielleiter dreiundzwanzig Inszenierungen, von denen der grösste Teil neu war. Er starb auch mit dem Regisseurbleistift in der Hand und kaum dreissig Jahre alt geworden. Sein Tod war geradezu ein nationaler Verlust.

ANDERE SCHAUSPIELER.

Von den Damen stand in dieser Truppe Netty Adler an erster Stelle, nach ihrer Heirat mit Paul Pinna Netty Pinna. Anfangs als junge sentimentale Liebhaberin bezeichnet, figuriert sie lange Jahre als Mittelfigur, Rollen verkörpernd, in denen sie liebt und leidet, munter und lustig, kindlich und damenhaft ist, und mit Hingebung alle die Aufgaben erledigend, welche die ständig wechselnde Arbeit stellt. Dank ihrem Mitspiel erzielte so manches Stück Erfolg und wurde zum Ereignis zu einer Zeit, wo man lieber die Komödie besuchte. Ihre Vergangenheit ist verdienstvoll: Elga,

Marguerite („Kameliendame“), Rose Bernd, Cathérine (Madame Sans-Gêne“), Käthi (Alt-Heidelberg), Jo („Hoffnung auf Segen“), Nora, Desdemona, Louise („Kabale und Liebe“) Amalie (Räuber) Pani Valevska, Kleopatra, Judith, Monna Vanna, Marie („Konzert“), Mrs Cheney, Mary Dugan, Nina (aus Bruno Franks gleichnamiger Komödie) und viele andere tragende Rollen. Auch eben ist Netty Pinna ein treues Mitglied der Estoniatruppe. Im Laufe der langen Arbeit hat sie ihre Unmittelbarkeit, ihre Biogsamkeit, Sensibilität, Lebhaftigkeit und Wärme durchaus nicht verlorren, und deutlicher zeigen sich die neuen Seiten ihres Spieles, die zur Schaffung von Charaktergestalten führen.

Betty Kuuskmann ist eine der wenigen Schauspielerinnen, die sich nie sträuben, komische, lächerliche Rollen, besonders aber die komische Alte zu spielen, welche Arbeit aber durchaus nicht ihre ganze Begabung umschreibt. Eine grosse und vielleicht die grössere Hälfte ihres Wesen sind die warmherzige Mutter, Tante, die einsame Seele, die Grossmutter, jene Weichheit, die zu verzichten und für andere zu leben zwingt. — Ihre Komik nimmt zuweilen so groteske Formen an, dass man sie sehr gern auch in der Operette sieht, wo sie zusammen mit Paul Pinna und dem unten genannten Ed. Kurnim diese wirklich unwiderstehliche Laune schafft, die alle modernen Kniffe und Attraktionen übertrifft. Zu dieser Lustigkeit ist Betty Kuuskmann auf dem Wege der Tragik gelangt. Ihre Schauspielerlaufbahn begann sie vor etwas mehr als dreissig Jahren mit der Rolle der Eva in Vossens gleichnamigen Trauerspiel. Man hat ihr natürlich auch edle Rollen anvertraut, wozu Voraussetzungen vorhanden waren. Wir können von Herzen über die überströmende Bühnenausserungen der lustigen Seite ihres Talents lachen und müssen in ihrem Spiele die schöne Hilflosigkeit, die Güte, goldene Naivität und das rührende Sichunterwerfen der menschlichen Seele bewundern.

Geistesverwandt mit B. Kuuskmann ist Eduard Kurnim. Seinerzeit wurde er lakonisch als „Charakterkomiker“ bezeichnet, das drückt aber nicht alles aus, was sein Talent, sein Erlebnis, sein Theaterblut und sein Herz auf der Bühne vermögen. Gerade das Herz, das versteht und verzeiht, und eine grosse Verträglichkeit stehen hinter der mimischen, stimmlichen und körperlichen Komik dieses langen, mageren Menschen. Er macht nie bösen Spass, sondern sogar in den vorgeschriebenen Sticheleien ist dank seiner Interpretation eine Dosis

Milderung und Begütigung enthalten. Dank seinem inneren Verständnis und seinem passenden Spiel ist er auch im ernstesten Schauspiel erfolgreich aufgetreten und hat mit seiner Humanität dahin warme Farben gebracht. Als würdiger und treuer Solistenpartner gehört dieser lebenskräftige Veteran eben noch zum Bestande der „Estonia“. Es gibt keine Operette, wo man ihn nicht gern verwendet.

Ausser den eben beschriebenen Kräften war damals in der „Estonia“ eine Reihe Schauspieler tätig, von denen einige Talente früh starben, während ein Teil sich wieder dem bürgerlichen Leben zuwandte. Gross war diese Truppe nicht. Nur infolge der angeborenen Zugehörigkeit der Schauspieler zur Bühne, ihres echten Theaterblutes, und der Vielseitigkeit der Talente war es möglich, mit der kleinen Truppe eine so abwechslungs- und aufgabenreiche Arbeit zu erledigen, dem Theater Boden zu gewinnen und jahrelang durchzuhalten.

WETTKAMPF ZWISCHEN „ESTONIA“ UND „WANE- MUINE“.

Kommen wir jetzt zurück zum Wettkampf zwischen „Wanemuine“ und „Estonia“. Während die Stärke von K. Mennings Truppe im festen Programm, in der zähen Arbeit, in der Einheitlichkeit des Ensembles, in der Kernhaftigkeit des Spielplans bestand, in allem dem, was die Menningsche Schule bildete, so konnte die „Estonia“ die Freiheit der Arbeit, ihre Lebenslust, Sorglosigkeit, Elastizität, ihren Elan und hauptsächlich eine Reihe spontaner und vollblütiger Talente mit Pinna und Altermann an der Spitze in die Wagschale werfen. Der feste Wille des „Wanemuine“ kämpfte gegen die geborenen Begabungen der „Estonia“. Oder wenn wir den Vergleich vereinfachen, dann bildlich gesagt: das war ein Wettkampf zwischen Biene und Grille, ohne tragischen Schluss für die letztere.

Als dann beide Theater Gastspielreisen durch das Land veranstalteten, und jedes auch das Nest des betreffenden Rivalen besuchte, hatte das Publikum die Möglichkeit zu vergleichen, zu diskutieren und Befriedigung zu fühlen. Im selben Masse, wie die Estonen gewohnt waren die Herrenwelt und die feineren Kreise darzustellen, im selben Masse, wie sie sich heimisch fühlten auf dem Salonparkett, verkörperten die Schauspieler des „Wanemuine“ echt,

saftvoll und der Volksnatur nahekommend den estnischen Bauern in seinem ganzen Charakter und Milieu. Die lebensvolle und künstlerische Darstellung der estnischen Originalstücke war eines der Verdienste des „Wanemuine“, während die „Estonia“ mehr befähigt war, internationale Typen, internationales Leben und Denken zu verkörpern. Beides war nötig. Von der Konkurrenz profitierten sowohl Kunst wie Zuschauer. Das Volk aber trug beide Theater. Und, angespornt durch diese beiden Bahnbrecher, entstand ein Berufstheater nach dem anderen in der Provinz.

Die Konkurrenz zwischen den beiden Theatern hat auch eben noch nicht aufgehört. In jedem Jahr gibt der „Wanemuine“ in Tallinn eine Reihe Gastspiele und erregt ernsteste Aufmerksamkeit. Mit solchen Kräften wie Liina Reiman, August Sunne, Eduard und Maria Türk, Rudolf Ratassepp u. a. an der Spitze verfolgt diese Truppe die Traditionen des ernsten Schauspiels, besitzt wirkliche dramatische Kultur und wirkt überzeugend als kunstgewilltes und für die Kunst befähigtes Theater, das seinen selbständigen Weg geht. Unter der Leitung seines neuen Direktors, des Schriftstellers August Gailit, wird das Theater sich hoffentlich bald von seinen zeitweiligen Schwierigkeiten befreien.

DIE „ESTONIA“ IM NEUEN HAUSE.

Für die Theatertätigkeit der „Estonia“ wird der kleine Miet-saal zu eng. Noch mehr aber treibt das Selbstbewusstsein der estnischen Gesellschaft aus ihm heraus, welche sieht, was für ein imposantes Gebäude der „Wanemuine“ in Tartu hat. Die Gesellschaft, an der Spitze Dr. Fr. Akel, der spätere Präsident und derzeitige Gesandte in Stockholm, macht sich auf dem Wege der schon bekannten Selbsthilfe an die Erbauung eines Theater und Konzertgebäudes; ein Preisausschreiben für Pläne wird veranstaltet, welches ein finnischer Architekt gewinnt. Das Haus wird zum Herbst 1913 fertig. Jetzt gibt es ein das ganze Land betreffendes grosses Ereignis in Tallinn. Das neue Gebäude wird mit der allergrössten Festlichkeit, Freude und unter dem Frohlocken der Massen eröffnet. Auf der Theaterseite wird als Festvorstellung „Hamlet“ gegeben, im Konzertsaal finden ein Aktus, symphonische und Solistenkonzerte statt, zum Schluss ein Ball.

Eine Spielzeit durch kann das Theater im neuen Gebäude arbeiten, auf einer grösseren, modernen Bühne und in jeder Be-

ziehung bequemer. Ein plötzlicher Umschwung kann weder im Programm noch in der künstlerischen Richtung eintreten. Da bricht der Weltkrieg aus. Der grösste Teil des Gebäudes wird für ein russisches Kriegshospital requiriert. Frei bleibt nur der Theatersaal. Die Truppe arbeitet mit Altermann an der Spitze hier eine Saison auf eigene Gefahr. In der nächsten Spielzeit nimmt der Verein „Estonia“ das Theater wieder in seine Hände, aber die Einschränkungen der unruhigen und schweren Zeit, besonders die zeitweilige Bedrückung von seiten der Bolschewiken, lähmen die Arbeit des Theaters. Man kann nur vegetieren. Eine regelrechtere und evolutionierende Arbeit wird erst mit der Selbständigerwerden des Staates und nach Beendigung des Krieges mit den Bolschewiken möglich. Jetzt beginnt ein neuer Zeitabschnitt für das Estonia-Theater, die wichtigste Kunstinstitution der Hauptstadt.

KARL JUNGHOLZ.

Das Theater leitet jetzt als Bevollmächtigter des Vereines und unter dessen Kontrolle K. Jungholz, der in der Saison 1918/19 zur Stelle seines Leiters aufgestiegen war. Pinna ist zeitweilig zu anderen Theatern übergegangen. Neben der Erfüllung seiner Direktorpflichten ist Jungholz auch als Spielleiter tätig, wobei er besonders für die Originalstücke sorgt, deren Schicksal seinem Herzen immer nahe gewesen ist; auch vergisst er nicht seine Klassiker: neben Ibsen bringt er als Eröffnungsvorstellungen der Spielzeiten „Wilhelm Tell“, den „Sommernachtstraum“, Björnsons „Über unsere Kraft“ und einige Originalstücke. Aber fremd ist ihm auch nicht die Inszenierung französischer und neuerer englischer Autoren und auch die von Opern. Die Arbeit als Direktor verlangt einen immer grösseren Teil seiner Energie, bis er sich schliesslich ganz hinter die Kulissen, ins Beratungszimmer, zurückziehen muss, in das Kabinett dessen, der das werktägliche Leben des immer grösser werdenden Unternehmens in Ordnung halten muss. Der Kopf voll von allerlei Plänen ideeller, organisatorischer, bühnentechnischer Art, in der Seele ein unauslöschlicher Drang nach dem Hohen und Erhabenen, in den Worten Agitation zugunsten des Wohlergehens und des Fortschrittes des Theaters, was alles von ständiger Tätigkeit und „Allgegenwart“ begleitet war — so war K. Jungholz. Aber dieser Mensch, der unermüdlich an das Theater dachte, der sich als

Aufgabe seines persönlichen Lebens die Blüte des geliebten Theaters gestellt hatte, musste vorzeitig von seiner Arbeit und aus seinem Leben scheiden. Der Tod unterbrach seine Lebensarbeit im Herbst 1925. Gerade inmitten der aufregungs- und arbeitsvollen Vorbereitungen zur Feier des 60-jährigen Bestehens des Vereins „Estonia“ zwang die Krankheit ihn auf das Lager. Hier war seine letzte Sorge, dass sein Tod nicht auf die Festtage fallen und so die Freude der anderen trüben möge. Dieser Wunsch wurde ihm auch erfüllt. Ein paar Wochen nach den genannten Festlichkeiten wurden Jungholzens sterbliche Reste zur letzten Ruhestätte getragen — neben Th. Altermann. Als äusseres Zeichen der Anerkennung erhielt er im Jahre 1919 dieselbe französische Medaille, mit der auch Paul Pinna dekoriert worden war, und von der finnischen Regierung ein paar Monate von seinem Tode den Orden der weisen Rose.

Neben Jungholz erhebt sich bald ein neuer Spielleiter, Ants Lauter (in der Saison 1918/19), der seine Tätigkeit als Regisseur mit P. Gavault's Komödie „Das kleine Schokoladenmädchen“ beginnt, welches Stück sich sofort zum Clou der Saison entwickelt. Schnell avanciert Lauter auch zum bedeutenden Schauspieler. Da die Arbeit sich immer mehr differenziert, wird Alfred Sällik, der schon in dem alten Lokal der „Estonia“ Operettenpremier war und späterhin auch in der Oper auftrat, Operettenregisseur. Als Dramaturg wird der bedeutendste Romanschriftsteller Estlands und Verfasser einer sehr erfolgreichen Komödie, Eduard Wilde, angestellt (der aber ein Jahr später von der Regierung zum Gesandten in Berlin ernannt wird). Die Leitung des Theaters stabilisiert sich, neue Kräfte werden hinzugenommen, die Bühne wird in technischer Beziehung besser ausgerüstet (Rundhorizont, Beleuchtung) — das sind die äusseren Merkmale der Entwicklung des Theaters. Ohne die allmähliche innere Entwicklung in allen Einzelheiten zu verfolgen, die sich bis jetzt, also ungefähr im Laufe von fünfzehn Jahren vollzogen hat, wollen wir die augenblickliche Lage der „Estonia“ und ihre Arbeitsfelder betrachten, die Leiter und die wichtigeren Schauspieler charakterisieren und eine kurze Übersicht über den Spielplan und die Inszenierungen im Laufe der genannten Periode geben, wo das Theater in einheitlichen und günstigen Verhältnissen gearbeitet hat.

DIE LEITUNG DES ESTONIA-THEATERS UND SEINE ARBEITSFELDER.

Herr des Theaters ist nach wie vor der Verein „Estonia“. Das Theater leitet er durch ein viergliedriges Theaterkomitee, zu welchem auch der Direktor der Wissenschaft- und Kunstabteilung des Bildungsministeriums und der Direktor des Theaters gehören — der letztere als vollziehende Persönlichkeit und als Leiter der laufenden Arbeit. Direktor ist seit der Spielzeit 1929/30 der Musiklehrer Anton Kasemets. Das Theaterkomitee stellt das Budget zusammen, welches der Verein bestätigt, engagiert die Schauspieler, bestätigt das Repertoire und gibt Instruktionen für die laufende Arbeit.

Die ganze Tätigkeit zerfällt auf dem Gebiete des Theaters in drei Zweige: Oper, Schauspiel und Operette; auf dem Gebiete der reinen Musik werden Symphonie- und Volkskonzerte veranstaltet. Beim Verein arbeitet eine Musiksektion als Veranstalterin von Vokalkonzerten unter Beihilfe von aus Liebhabern bestehenden Chören. Die im Dienste der Oper und der Operette stehende Tanzgruppe hat sich unter der Leitung von Rahel Olbrei, die ihre Ausbildung im Auslande erhalten hat, im Laufe der letzten Jahre dermassen spezialisiert und entwickelt, dass sie mit selbständigen Tanzabenden aufgetreten ist: Pantomimen, Ballett- und choreographischen Vorstellungen. Dieser Zweig ist in der Entwicklung zu einem selbständigen Gebiete begriffen.

DIE OPER IN DER „ESTONIA“.

Die Opern inszeniert als spezieller Leiter Hanno Kompus, seiner Bildung nach ursprünglich Architekt, dann Theaterkritiker, dann Dramaturg und Spielleiter der „Estonia“. Nach einer längeren Vorbereitung bei der Dresdener Oper kam er als Opernregisseur zurück an die „Estonia“, wurde nach dem Tode K. Jungholzens Direktor des Theaters, war in diesem Berufe vier Spielzeiten lang tätig, gleichzeitig auch Opern inszenierend, und trat dann freiwillig vom Direktorposten zurück, da er seine Kraft voll und ganz der Regiearbeit widmen wollte. Von dieser Zeit an sind alle Opern unter seiner Leitung auf die Bühne gebracht worden, mit Ausnahme einiger besonderer Fälle, wo das ein Ausländer als Gastregisseur tat. Neben der Oper inszeniert Kompus auch Wort-

dramen. Als Kunstkritiker verfolgt er regelmässig in der Presse die Lebensäusserungen der estnischen bildenden Künste.

Die Oper, mit der man schon im alten Lokal der „Estonia“ angefangen hatte, und die gleich nach dem Umzug ins neue Haus fortgesetzt wurde, hatte eigentlich einen experimentalen und vorbereitenden Charakter. Zielbewusster konnte man die Bearbeitung dieses Gebietes erst zu Beginn der Selbständigkeit des Staates in Angriff nehmen, von welcher Zeit an die Unterstützungen eine ständigere und weiter angelegte Arbeit ermöglichten. Im Laufe dieser Zeit ist unter Berücksichtigung der Möglichkeiten des Opernrepertoires und anderer ziemlich schwerwiegender Faktoren ein grosser Teil der klassischen Opernliteratur durchgespielt worden. Während in den Anfangsjahren des hier besprochenen Zeitabschnittes in jeder Saison ungefähr zwei neue Opern auf die Bühne gebracht werden (wobei auch die früheren wiederholt werden) und bisweilen diese Zahl bis zu fünf ansteigt, ist man in der letzten Zeit bei vier neuen Operinszenierungen in der Spielzeit geblieben. Im Laufe dieser Jahre wurden herausgebracht: „Cavalleria rusticana“, „Joseph in Ägypten“, „Der Freischütz“, „Faust“, „Carmen“, „Rigoletto“, „Aïda“, „Barbier von Sevilla“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Tiefeland“, „Die Hugenotten“, „Die Glocken von Corneville“, „Der Dämon“, „Die verkaufte Braut“, „Tosca“, „Der Evangelimann“, „Der fliegende Holländer“, „Pique-Dame“, „Bohème“, „Troubadour“, „Mignon“, „Lohengrin“, „Madame Butterfly“, „Romeo und Julia“, „Manon“, „Maskenball“, „Don Juan“, „Die Nixe“ von Dargomyshski, „Othello“, „Boris Godunow“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Tannhäuser“, „Lakmé“, „Die Jüdin“, „André Chénier“, des finnischen Komponisten Merikanto „Elinas Tod“, Borodins „Fürst Igor“, Rimsky-Korssakows „Zarenbraut“, „Simson und Delila“. Daneben wurden mit neuer Besetzung und nach neuen Prinzipien wieder inszeniert: „Bajazzi“, „Traviata“, „Faust“, „Eugen Onegin“ und andere, von den manche einen Erfolg gehabt haben, der dem einer Novität gleichkam.

DIE ESTNISCHE ORIGINALOPER.

Bis jetzt haben nur vier echt estnische Opern das Rampenlicht erblickt. Grund: die Jugend dieses Schaffensgebietes und die kleine Zahl der entsprechenden Theater. Wenn auch schon

vorher von estnischen Komponisten einige Opern geschaffen worden sind, so fand die wirkliche Geburt einer Oper auf der estnischen Bühne erst vor bald fünf Jahren statt. Der junge Komponist Ewald Aaw schuf die Oper „Wikerlased“ (ungefähr: „Die Wikinger“), in welcher auf Grund mancher Daten aus der Frühgeschichte Estlands, nämlich aus dem Zeitabschnitt der ersten Selbständigkeit, eine lebendige Handlung geboten wird, bestehend aus Kämpfen, Wanderungen über das Meer und dramatischen Konflikten, was zusammen mit der Dynamik des Geschehens entsprechende musikalische Formen gefunden hat, wobei weder Eigenart noch das Kolorit der nationalen Musik fehlen. Die Erstaufführung der Oper gestaltete sich zu einem Ereignis, welches zusammen mit der Anerkennung der Kritik und der Menge der Wiederholungsvorstellungen die estnischen Komponisten zum Opernschaffen anspornte. Im nächsten Jahre lieferte der Pianist und Professor des Tallinschen Konservatoriums Arthur Lemba die Oper „Kalmuneid“, welche einen aus der estnischen Mythologie genommenen und mit Volkssitten durchwobenen Stoff behandelt. Auch diese Oper hatte Erfolg, und der Autor machte sich an die Komposition einer neuen — „Liebe und Tod“. Der Stoff dieser ist der modernen Literatur entnommen, einem Poem, in dem die estnische Insel- und Seeromantik im Mittelalter geschildert wird. Diese Oper eröffnete das Programm des Theaterjubiläums der „Estonia“. Die Spielzeit 1932/33 wurde wieder mit einer Originaloper eröffnet, mit A. Wedros „Kaupo“, in welcher die Kämpfe der Esten mit den ins Land eingedrungenen Deutschen im 13. Jahrhundert dargestellt werden. Ein neuer Erfolg.

OPERNPROGRAMM UND REGIEPRINZIPIEN.

Als Prinzip bei der Zusammenstellung des Opernspielplans stellte Hanno Kompus zu Beginn seiner Tätigkeit folgendes auf: die Opernliteratur ist in fünf Gruppen zu teilen, und es muss versucht werden, in jeder Spielzeit eine Oper aus jeder Gruppe zu geben. Die erste Gruppe: Wagner und seine Zeitgenossen, die zweite: die Komponisten nach Wagner (Puccini und andere Veristen), die dritte: die Komponisten vor Wagner (Meyerbeer, Verdis frühe Werke u. a.), die vierte ist sozusagen eine ethnographische Gruppe: Komponisten estnischer, finnischer, russischer,

tschechischer u. a. Nationalität, die fünfte Gruppe aber ist zufälligeren Charakters: komische Opern. Dieses Programm hat man bis jetzt versucht durchzuführen, es hat aber auch Abweichungen gegeben. Für die nähere Zukunft sind noch folgende Opern vorausgesehen: „Tristan und Isolde“, „Schwanda“ u. a.

Als Regieprinzip ist bei der Oper der „Estonia“ das Ausgehen von der Partitur gültig; die Partitur bedingt den Stil der Inszenierung, z. B. bei Wagner die Behandlung des Pathetischen und Monumentalen, bei den Veristen die des Realistischen u. s. w.: immer dem Stoff entsprechend, als Romantik, Exotik, Genre oder etwas anderes. Immer ist die Partitur hauptsächlich massgebend für die Art der Inszenierung. Die wichtigeren Opern und die, welche dazu bestimmt sind, längere Zeit auf dem Spielplan zu bleiben, werden mit aller Sorgfalt des äusseren Schmucks inszeniert: spezielle Kostüme, spezielle Dekorationen, Requisiten, die alle aufbewahrt werden. Im Falle von Gastspielen ausländischer Solisten (welche oft stattfinden), kann man die früheren Opern dann gleich wieder aufführen. — Striche sucht man bei neueren Opern zu vermeiden und ist bestrebt, sie möglichst unverkürzt zu spielen; bei älteren Opern folgt man den schon anderswo in der Praxis traditionell gewordenen Strichen, aber auch nicht immer, sondern löst sie zuweilen auf.

DAS OPERNPERSONAL UND DIE DIRIGENTEN.

Ausgereifte und sichere Kräfte sind hier: die Soprane Helmi Einer und Olga Krull-Mikk, die schon beinahe seit den Anfangsjahren der Oper deren Stützen gewesen sind; die jüngeren Soprane: Olga Tiedeberg und Ida Aaw-Loo; die Tenöre: Karl Ots, ein heroischer und dramatischer Sänger, eine verdienstreiche Kraft, die viele schwere Partien mit Leichtigkeit erledigt hat; Arnold Wismann — ein jüngerer lyrischer Tenor; die tüchtigen Baritone Karl Wiitol und Alexander Arder, der Bass Bernhard Hansen, dessen seltene Stimme auch im Auslande geschätzt worden ist, und manche andere. Von ihnen haben ihre endgültige Stimmschulung H. Einer, K. Ots und K. Wiitol in Italien erhalten, A. Arder hat längere Zeit in Schweden gearbeitet, B. Hansen hat vor der Bolschewikenrevolution jahrelang an der Petersburger Oper gesungen, von den übrigen haben fast alle das estnische

Konservatorium beendet. Jahrelang haben die Opernkkräfte sich bei einer mit Unterstützung der Regierung aus Italien berufenen Gesangspädagogin vervollkommnet.

Als Dirigenten sind der langjährige Kapellmeister der „Estonia“ Raimond Kull und der Professor des Konservatoriums Juhan Aavik tätig, welche beide seinerzeit das Petersburger Konservatorium beendet haben und beide auch als Komponisten bekannt sind, der erstere auf dem Gebiete der Orchester-, der zweite auf dem der Vokalmusik. Auf den Schultern von R. Kull hat zwanzig Jahre die Leitung der musikalischen Tätigkeit der „Estonia“ gelastet; Operette, Volkskonzert, Symphoniekonzert, Oper — dieses ganze Programm musste er lange Jahre durchführen; besonders kraftverbrauchend war diese Arbeit zu jenen Zeiten, wo infolge der Kleinheit des Orchesters das ganze Material dementsprechend umgearbeitet werden mußte, besonders das Zusammenstellen des Programmes für die Volkskonzerte erforderte unaufhörliche Kabinetarbeit. Vor mehreren Jahren berief die „Estonia“ J. Aavik, den früheren Dirigenten der Symphoniekonzerte in Tartu. Jetzt arbeiten die Leiter abwechselnd, sowohl Oper wie auch Operette und Konzerte dirigierend.

Der Oper steht ein Orchester von vierunddreissig Spielern zur Verfügung (mit dem Konzertmeister); bei Vorträgen von grösseren Tonwerken und bei anspruchsvolleren Opern, wie z. B. „Lohengrin“, wird das Orchester mit Kräften von aussen komplettiert. Das Orchester bedient in seinem gewöhnlichen Bestande auch die Operette. Die Zahl der Chormitglieder ist 36; der Chor tritt gleichfalls in Oper und Operette auf, je nach Bedarf. Beamtet sind auch ein Chormeister und Repetitor, während zwei Bühnenbildner, die Kostümkünstlerin und das zahlreiche übrige Personal für Musik- und Wortdrama gemeinsam sind.

DIE OPERETTE IN DER ESTONIA.

Die Operette in der „Estonia“ ist beinahe ebenso alt, wie das Berufstheater selbst. Anfangs traten in der Operette dieselben Schauspiel auf, wie in dem Wortdrama, besonders Paul Pinna war geschickt auf beiden Gebieten und inszeniert hat er mehrere Dutzende von Operetten. Bald begann man einzelne Kräfte nur für die Operette zu engagieren. Allmählich erstarkte der persön-

liche Bestand der Operette; man getraute sich schon Opern zu spielen, welches Gebiet sich schliesslich in manchen Spielzeiten dermassen entwickelte, dass es die Operette überwog. Zur jetzigen Zeit halten Oper und Operette sich ungefähr das Gleichgewicht; jede von ihnen beansprucht für sich ein Drittel der Gesamttätigkeit, während das letzte Drittel dem Schauspiel zukommt. Gespielt wird acht bis neun Mal in der Woche. Das Schwergewicht ist im Laufe der Zeit vom Wort zur Musik übergegangen.

Das geschichtliche Verdienst der Operette in der „Estonia“ besteht in der Vorbereitung des Chors, des Orchesters und teilweise auch der Solisten für die Oper und solchermassen in der Bereitung des Bodens für die letztere.

Spielleiter auf diesem Gebiete ist der junge begabte Komiker Agathon Lüdig, der immer selbst mitspielt. Die wichtigste Tonangeberin bei der Zusammenstellung des Spielplans ist hier Wien, d. h. deutsche, österreichische und ungarische Komponisten, es fehlen aber auch nicht französische Autoren und Klassiker: von den letzteren sind die „Fledermaus“, der „Zigeunerbaron“, „Pericolà“, die „Schöne Helena“, „Orpheus in der Unterwelt“, „Mam'zelle Nitouche“, die „Lustige Witwe“, „Boccaccio“ u.a. gespielt worden. Der Originaloperette haben die estnischen Autoren bis jetzt sehr wenig Aufmerksamkeit gewidmet und fürs erste sind nur einige wenige geschrieben worden.

TANZGRUPPE.

Ihr Verdienst hat die Operette auch auf dem Gebiete des Tanzes. Aus den die Tagesaufgaben der Operette erfüllenden Tänzerinnen bereitete sich eine Tanzgruppe als selbständiger Faktor vor. Seit die obengenannte Tanzregisseuse Rahel Olbrei in die „Estonia“ kam, hat die Arbeit der Tanzgruppe einen zielbewussten, festen Charakter gewonnen. Verpflichtet, sowohl in Oper als auch in Operette aufzutreten und verschiedene Stile zu beherrschen, kultiviert man in dieser Tanzgruppe sowohl das klassische Ballett wie auch die moderne Plastik. Nach diesen beiden Richtungen hat sich die Tätigkeit der Truppe entwickelt und hat sich ihr Auftreten mit selbständigem Schaffen an speziellen Abenden vollzogen. Als erste reine Tanzinszenierung gab R. Olbrei mit ihrer Gruppe ein Ballett: „Die grüne Flöte“ (Aus Reinhardts Repertoire), deren Musik Reinhardts Kapellmeister Nilson aus

Mozarts Kompositionen zusammengestellt hat. Als zweite wurde „Giselle“ gegeben mit Adams Musik und Th. Gautiers Szenarium; als dritte „Pan im Busch“ mit Felix Mottls Musik und O. J. Bierbaums Szenarium. In Vorbereitung sind Drigos „Floras Erwachen“, Debussys „Spielsachenschachtel“ und Dohnanyis „Schleier der Pierrette“. Infolge der Menge der laufenden Arbeit hat die Gruppe nicht mehr als eine Inszenierung pro Spielzeit geben können. Größere Kompositionen hat die Truppe in Opern geboten: die Walpurgisnacht im „Faust“, die Venusbergsszene im „Tannhäuser“, Szenen in der „Nixe“ usw. Nötigenfalls tritt die Tanzgruppe auch im Schauspiel auf, wie z. B. im „Peer Gynt“, in manchen estnischen Stücken usw., aber auch in Kinderstücken, deren im Laufe der Saison einige Sonntag morgens gegeben werden. Alle diese Arbeitsfelder sind mit einander dermassen verbunden, dass die Mehrzahl ihrer Künstler auf mehreren Gebieten auftritt, ein Teil der Wortschauspieler in der Operette, einzelne Operettenkomiker in der Komödie; der Chor muss dem Schauspiel oft Masse und Statisten, sogar die Träger mancher kleiner Rolle geben, wie auch die Tänzer selten mal in diesem auftreten. Nur die Opernsolisten können sich vollständig ihrem Gebiete widmen, wie auch eine Reihe der bedeutenderen Wortschauspieler dem ihrigen.

DAS SCHAUSPIEL IN DER „ESTONIA“.

Wir sind zum dritten Hauptgebiet, zum Wortdrama, gelangt. Dieses als der älteste, anfangs einzige und lange Jahre hindurch wichtigste Zweig der Kunst, hat die ältesten Traditionen und verkörpert überhaupt in seiner Gestalt das höchste Niveau der Schauspielkunst in Estland. Aus diesem Grunde werde es hier etwas mehr beleuchtet und bei seinen Kräften etwas länger verweilt.

Der Hauptleiter des Schauspiels ist Ants Lauter, der wie so manche andere obengenannte Kraft mit Talent ausgerüstet auf die Bühne kam und sich später auf mehreren Auslandsreisen vervollkommen hat. Da Lauter selbst verantwortungsvolle Rollen spielt und gründlicher arbeiten will, inszeniert er nicht alle Stücke; ein Teil der Regiearbeit lastet somit auf den Schultern von Kompus, Pinna und manchen anderen Schauspielern; aus den letzteren werden auf diese Weise die zukünftigen Regisseure herangezogen. Wieder ein gewisser demokratischer Zug.

Ausser H. Kompus, der auf der Bühne nicht auftritt, und einem anderen, jetzt ausgeschiedenen Regisseur, spielt in der „Estonia“ von Anfang an der Spielleiter mit. Das ist nicht durch ein Prinzip bedingt, sondern einfach durch die praktischen Möglichkeiten und Bedürfnisse. Diese Personalunion von Spielleiter und Schauspieler hat sich nicht zu einem Minus gestaltet. Pinna und Lauter z. B. vermögen, auch wenn sie Hauptrollen spielen, so tüchtige Regisseure zu bleiben, dass die Inszenierung und das Zusammenspiel darunter nicht leiden. Und umgekehrt, als Spielleiter fungierend vernachlässigen sie nicht die geringste Kleinigkeit in ihrem Spiel. Das erschwert wohl die Arbeit, spricht aber in seinen Ergebnissen von der Tüchtigkeit der betreffenden Regisseure.

Im Vergleich mit den Anfangsjahren des Berufstheaters und mit einigen späteren schweren Perioden (1914—15) ist die Schauspieltruppe nicht gezwungen, neue Stücke in so grosser Zahl auf die Bühne zu bringen wie damals. Schliesslich ist aber Tallinn doch nur eine mittelgrosse Stadt, so dass auch das erfolgreichste Werk im Laufe einer Spielzeit kaum über zwanzig Vorstellungen aushält; die Durchschnittszahl der Wiederholung beträgt zehn. Ein Dutzend Novitäten muss die Truppe aber doch bringen. Das bestimmt die Arbeit und stellt Anforderungen auf. Spielleiter und Schauspieler müssen so elastisch sein, dass die Kunst frisch bleibt, und dass das Publikum der Schauspieler nicht überdrüssig wird. Die grössere Hälfte der Künstler ist auch dank ihrer Elastizität und ihrer sorgsam Arbeit dieser Gefahr entronnen.

Wie dieses Theater mit dem glücklicheren Teile seiner Leistungen die interessierten Blicke des ganzen Landes auf sich konzentriert, ebenso spielt es mit seinem Repertoire eine führende Rolle: was hier Erfolg hat, ist bald im Spielplan der Provinzbühnen, wenn nur die Voraussetzungen in bezug auf die nötigen Kräfte vorhanden sind. Die höchste Stufe der Laufbahn ist für die Schauspieler der Provinztheater, auf die Bühne der „Estonia“ zu gelangen (sowohl in Schauspiel als Operette, welches letzteres Gebiet auch ein Tätigkeitsfeld so manches Provinztheaters ist). Und die „Estonia“ ist nicht faul gewesen, hoffnungspendende junge Talente aus der Provinz in ihre Truppe zu berufen; die Reihen dieses Theaters haben das Narvasche, Tartusche, Wiljandische (Fellin) und Pärnusche Theater mit ihrer besten Kräften ergänzt. Eine derartige Übernahme hat sich aber nicht zum Raubfang ge-

staltet und kann es auch nicht, denn die Möglichkeiten, die Künstler unterzubringen, sind klein. Auf diese Weise und auch aus anderen Gründen gibt es auch in den Provinztheatern, besonders in Tartu, tüchtige Kräfte.

DIE SCHAUSPIELER.

Der Bestand der Schauspieltruppe ist in den letzten Jahren auf ungefähr fünfzehn Künstlern stehen geblieben. Hierher gehört neben den oben im Zusammenhang mit der Anfangsperiode des Berufstheaters charakterisierten Schauspielern eine Reihe neuerer Kräfte. Neben Paul Pinna steht als der bedeutendste Charakterschauspieler Ants Lauter. Während der letzten Spielzeit hat das Theater seine Schauspieltruppe um einige Mitglieder vergrößert.

ANTS LAUTER.

Zur Eröffnungsvorstellung des Theater- und Konzertgebäudes der „Estonia“ debütiert als Herold im „Hamlet“ Ants Lauter, der wahrscheinlich selbst nicht ahnt, daß er gleichzeitig seine eigene bedeutende Zukunft auf dieser Bühne verkündet. Eine kurze Zeit kann er hier tätig sein, bis der Weltkrieg alle Perspektiven der Bühnenarbeit verdeckt und den jungen Schauspieler nach Russland führt: da kämpft er an der Front, wird verwundet, organisiert dann ein Regimentstheater, spielt anderthalb Jahre auf der Bühne des Nowgoroder Stadttheaters und flieht nach dem Ausbruch der Bolschewikenrevolution in die Heimat. Gleich wird er hier in der „Estonia“ Regisseur neben K. Jungholz und inszeniert in der ersten Saison (1918/19) ebensoviel neue Stücke wie dieser.

Die wohl- und bestgelungenen Rollen Ants Lauters — und ihrer sind viele — sind immer gut durchgeführt; Schärfe, Klarheit durchziehen sie als roter Faden. Das spezielle Wesen der Gestalt, sei es in seinem Grundton nun befehlend, skeptisch, grotesk, hysterisch, blasiert, raffiniert, zynisch, in sich zurückgezogen, in grosser Bedrängnis oder als Schelm triumphierend oder noch etwas anderes — bleibt bei ihm während der ganzen Vorstellung oder während der Dauer der erfordernten Episode unerschütterlich; es kommt kein Ausderrollefallen oder Sichvergessen vor. Seine

Hauptgrundlage beim Spiel ist der Intellekt neben dem Talent, seine Rollen sind gründlich vorbereitet und durchgearbeitet; mit großer Präzision und Durchdachtheit hat er viele Rollen verkörpert, welche sich für lange Zeit dem Gedächtnis des Zuschauers plastisch, ja sogar einschneidend einprägen, wie z. B.: Mackie in der „Dreigroschenoper“, Graf Pahlen in Neumanns „Patriot“, Robespierre in „Danton“, die Hauptrolle in van Rossems „Pomarius“, ebenso in Hasenclevers „Besserem Herrn“, Stanhope in „Der anderen Seite“ („Journeys End“), in estnischen Stücken usw., um nur Leistungen seiner späteren Periode zu nennen. Inbezug auf seine ganze Tätigkeit sprechen eine sehr klare Sprache Rollen wie: Neupert in „Madame Sans-Gêne“, Jacob in Rösslers „Fünf Frankfurten“, Niesnamow in Ostrowskis „Schuldlos Schuldigen“, Melchthal im „Wilhelm Tell“, Karl in den „Räubern“, Crichton im „Bewundernswerten Crichton“ („The Admirable Crichton“), Emmanuel im „Alten Cromedeyre“, Peer Gynt, Cyrano, Chlestakow im „Revident“, Franz in Langers „Peripherie“ u. s. w. Wie er eifrig seinen Geist trainiert, so entwickelt er auch seine Physis und ist der erste unter den Schauspielern an körperlicher Schnelligkeit und Überwindung von Schwierigkeiten.

In der ersten Zeit seiner Bühnentätigkeit zieht Lauter die Theatralik, Geste, flackernde Gefühle, Effekte vor. Das Schauspielersblut stürmt im jungen Menschen, das Auge weidet sich am Glanz, an Energie und Tatenreichtum. Jedoch evolutioniert er schnell und beginnt die Werte der inneren Spannung, des versteckten Glühens, der zurückgedrängten und bis zur Explosion zusammengepressten Gefühle zu schätzen; die offenen Gefühle werden ersetzt durch Ironie und Disziplin, der Manneswille gewinnt. Aus Erfahrungen sammelt er sich Reichtümer. — Wie er gewesener Offizier ist, so diszipliniert er auch die Truppe und gebietet den Massen, aus denen er, wo es nötig ist, geradezu Sturmabteilungen bildet. Er legt sich aber auch selbst Zügel an und gehorcht der selbstgeschaffenen strengen Pflicht.

Mit Ants Lauter beginnt in der „Estonia“ die systematische Kunst der Inszenierung als bestimmende, leitende, schmückende, sozusagen selbständige Kunst, die sich von der bisherigen Regie als einem logischerweise im Spiele verschwindenden, dienenden, wenn auch edel und aufopfernd dienenden Element unterscheidet. A. Lauter ist auch in der letzteren geschickt und leitet

das Spiel, wie der Charakter und die innere Wahrheit der Stücke dieses bedingen, entweder in dem einen oder anderen Sinne, oder in beiden zu gleicher Zeit. Von der Kunst seiner Inszenierung muss man auch später sprechen, bei Gelegenheit der Inszenierungen. Eben aber kommt die Rede auf die zweite bedeutendste Schauspielerkraft der Gegenwart — Erna Willmer (verheiratet mit Ants Lauter).

ERNA WILLMER.

In der Spielzeit 1910/11 erscheint noch auf der alten Estonia-Bühne Erna Willmer, eine Schauspielerin anderen Geistes, die ihre spezielle Ausbildung fürs Theater in Moskau in der Schule Stanislavskis erhalten hat. Ausgerüstet mit Talent und in der Theaterschule erworbenen Erfahrungen, setzt sie sich in der „Estonia“ bald durch. In ihrer Person besitzt die „Estonia“ ihre bedeutendste weibliche Kraft, die in dieser Stellung seit dem Umzug des Theaters ins neue Gebäude verharret. Das Grundgewebe ihrer Begabung ist Lyrismus. Ihren Bühnenweg beschreitet sie mit Rollen sentimentaler, naiver und aufrichtiger Mädchen. Klärchen („Egmont“), Ophelia, Melisande, Roxane — das sind Etappen auf ihrem Wege, aber auch viele andersgeartete, gegensätzliche Frauen hat sie verkörpert. Sie ist hauptsächlich Schauspielerin des ernstesten Dramas, in der Posse aufzutreten ist ihr fremd, dagegen ist sie aber in der Komödie, besonders aber in der Salonkomödie und dem Salonschauspiel zuhause. Nachdem E. Willmer sich auf ihr allein eigene Art und erfolgreich in Rollen von Priesterinnen der unschuldigen, passiven, sich ohne Berechnung hingebenden und sich freuenden Liebe verwirklicht hat, hat sie inzwischen auch die Trägerinnen des Gegenteils dieser Liebe, die Geste und große Theatralik kultiviert. In diesen Metamorphosen hat sie geradezu rauschende Erfolge gehabt, wie zum Beispiel als Rita Cavallini in Sheldons „Roman“ u. a. Sie ist aber dennoch wieder zum Lyrismus und zur Zartheit, zu den Schwestergestalten der Melisande zurückgekehrt.

In dem Salonschauspiel zeigt sie in reichen Masse Feinheiten, Nuancen, Takt und Raffinement, kann aber schnell alle Raffinements und Koketteriemätzchen vergessen, sozusagen das bürgerliche Gretchen darstellend; sie versteht den äusseren Schmuck und den Lack der funkelnden Scheinwelt abzuschütteln und

durch die menschliche Einfachheit und Intimität des aufrichtigen Gefühles zu wirken. Es spreche das Verzeichnis der Rollen, welche E. Willmer gespielt hat und von denen in der „Estonia“ Spielzeit für Spielzeit viele den Grundton angegeben haben; das sind ausser den obengenannten: Olga aus dem russischen Studentendrama „Die Tage unseres Lebens“; Rollen in einer Reihe von Ibsens Stücken: Solvijs, Nora, Ellida, die Wildente, Rautendelein in der „Versunkenen Glocke“, Rosi und Klärchen in Stücken von Sudermann; wichtige Rollen in Stücken von Tschechow, L. Tolstoi, Ostrowski und Gogol, ebenso in Stücken von O. Wilde und B. Shaw: Grace in Batailles „Hochzeitsmarsch“, die weiblichen Hauptrollen in S. Michäelis „Revolutionshochzeit“ und der „Fahrt ins Blaue“ (La petite aventure) von Flers-Caillavet-Rey; Margot im „Heinrich von Navarra“, Suzanne in „Figaros Hochzeit“, Sanda in Ganghofers und Brociners „Hochzeit von Valeni“, Marie Claire in P. Frondaies „Montmartre“; Desdemona, Porzia und Rosalinde in Shakespeares Stücken, dann noch gute Erfolge in estnischen und finnischen Stücken u. v. a. — Erna Willmer hat sich auch als Spielerin betätigt und auf diesem Gebiete Maeterlincks „Pelleas und Melisande“, Hasenclevers „Sohn“, J. Romain's „Altes Cromedeyre“, „Elektra“, „Lysistrata“ u. a. m. geboten, bei welchen Leistungen wir uns teilweise unten, bei einem flüchtigen Überblick über die Inszenierungen, aufhalten werden.

ANDERE SCHAUSPIELERINNEN.

Andere Damen. Im Gegensatz zu Erna Willmer neigte Hilda Gleser gewissermassen mehr zur Männlichkeit. Strenge und Kraftfülle wechselten bei ihr mit überzeugender Herzensweite und rührender Aufrichtigkeit ab. Bald erhob sie sich in Bitterkeit bis zum Heroismus, einen sozial bedrückten Menschen darstellend, tobte, strahlte Wut aus und Trotz, dann wieder erweichte sie sich zu Tränen und leuchtete von Güte, oder sie wurde zur scharfgezeichneten Grotteske. Gleichermassen glaubwürdig und lebensstreu stellte sie alte sorgenvolle Weiber und schnellfüssige, quecksilbrige Backfische dar. Eine Charakterschauspielerin: Puck im „Sommernachtstraum“, Elektra, Frau Peachum in der „Dreigroschenoper“, das Arbeiterweib in Tollers „Maschinenstürmern“ usw. Besonders in estnischen Stücken hatte sie gutgeglückte Rollen.

Neben der Inszenierung von Kinderstücken musste sie wenig

stens ein Programmstück pro Spielzeit aufführen. Sie bevorzugte die Klassiker und Problemstücke. Ihre erste Inszenierung war „W. U. R.“ („R. U. R.“) von K. Čapek, welchem eine moderne finnische Komödie, Grillparzers „Medea“ u. a. folgten. In der Spielzeit 1931/32 wurde ihr als Spielleiterin F. Langers „Peripherie“ anvertraut, was schon an und für sich ein Zeugnis für H. Glesers Tüchtigkeit ist.

H. Gleser arbeitete neben ihrer vertragsgemässen Arbeit eifrig auch ausserhalb der „Estonia“: als Lehrkraft der einzigen estnischen Theaterschule und als Spielleiterin im jungen Tallinnschen Arbeitertheater. (U. a. Langers „Ein Kamel geht durch das Nadelöhr“). Aber dieser grosse Arbeitsmensch, diese ideale Schauspielerin und Regisseuse starb plötzlich im Sommer 1932, kaum vierzig Jahre alt — ein schwerer Verlust für das Theater.

Neben den von früher bekannten Damen B. Kuuskmann und N. Pinna gehören zur Schauspieltruppe noch M. Parikas-Niilus und Meta Luts. Die erstere tritt oft auf, ist freier in Komödie und Vaudeville als im reinen Schauspiel. Lustig, munter, freundlich — mit diesen Eigenschaften stellt sie mühelos bürgerliche Mädchen, ausgelassene Fräulein und Backfische dar. — Die zweite ist junge Komikerin, auch Tragikomikerin; ihr Humor ist wie selbstverständlich; dadurch, daß sie das Komische mit ernstem Tone zu servieren versteht, macht sie es wertvoller. Sie hat in Shakespeares Komödien großartig groteske Nebenrollen geschaffen und erfolgreich in estnischen und anderen Stücken gespielt. Besondere Aufmerksamkeit zog sie im „Menschenfreunde“ von Galsworthy auf sich.

DIE ANDEREN SCHAUSPIELER.

Die anderen Schauspieler. Die weitreichendste Begabung unter ihnen ist Hugo Laur. Einerseits heldenhaft, herrschend, streng, expressiv, beissend, siegesbewusst, andererseits — äusserst weich und herzlich als Trinker und alter Bauer, Bärenhäuter, rührend, Mitleid erregend, ein Schelm — alles dies drückt H. Laur leicht, sich einfühlend, glaub- und sieghaft aus. Ein Priester des alten Testaments und ein Shakespearescher Narr in einer Person. Ausserdem ist er ein Schöpfer echter estnischer Typen, und als deren Darsteller hoch geschätzt.

Den Schauspieler brauchen sowohl Komödie als ernstes Schauspiel gleichermaßen. Als Beweis für seine Charakterisierungsfähigkeit sei aus der grossen Menge seiner Rollen hier nur ein Beispiel gebracht: in „Peer Gynt“ spielte er an einem und demselben Abend zwei Rollen — den fremden Reisenden auf dem untergehenden Schiff und den Knopfgiesser; dabei hielt er diese Gestalten so weit von einander entfernt, dass nur das Programm uns bezeugte, dass wir es mit einem und demselben Schauspieler zu tun hatten. — Auch die Regie ist H. Laur nicht unbekannt, und auf diesem Gebiete hat er das ihm bewiesene Vertrauen vollkommen gerechtfertigt.

Harry Paris inszeniert in jeder Saison ein Stück. Er ist Charakterschauspieler. Sehr echt in der Darstellung abgebrannter Lebemänner und Intriganten, interessant als Sonderling und sympathisch in Rollen älterer philosophierender Herren, wo auf seinem lebensklugen Gesicht durch die Nuancen der Bitterkeit und der Betrübniß hindurch das feine Lächeln der Resignation und des Verstehens spielt. Dann ahnt man kaum, dass diese väterlichen Augen boshaft, stechend, blitzend werden können, das Gesicht sich zu einer Grimasse verziehen und in seiner Brust Leidenschaften, Aufruhr und Bosheit entbrennen können. Es gibt wenig Stücke, in denen H. Paris nicht als eine Säule des Ensembles mitspielt, gross in der Darstellung von positiven wie auch von negativen Persönlichkeiten.

Albert Üksip tritt ebenso oft auf und ist einer jener ihre Pflichten treu erfüllenden Schauspieler, in bezug auf welche man seine Anforderungen nicht tief zu schrauben braucht. Eine väterlich trockene, ruhige, korrekte Natur, die im Zuschauer immer jenes Gefühl der Sicherheit hervorruft, ohne die es kein Vertrauen gegenüber der Bühnenschöpfung geben kann. Da die ihm zufallenden Aufgaben in gewisser Masse eintönig sind, kommt das Publikum nicht so leicht darauf, dass im tiefsten Inneren dieser äquilibrirten Persönlichkeit auch die Kohlen des dramatischen Konfliktes glühen, die nur des befreienden Windes, einer passenden Rolle bedürfen, um sich als helle und überraschende Flamme zu zeigen. Er hat sogar seinen Humor, einen Humor englischer Art.

Sichere Mitglieder des Ensembles, grösstenteils Charakterschauspieler, an denen man in estnischen Stücken nicht vorbei-

gehen kann (wenn sie auch auf dem Gebiete der Darstellung internationaler Typen und des Allgemeinmenschlichen ihre Verdienste haben), sind Sergius Lipp und eine Reihe anderer. Aus ihrer Mitte hat man sehr gute Shakespearesche Nebenfiguren, Typen für die „Dreigroschenoper“, für aktuelle Stücke und für das Personal von sozialen Dramen gefunden, aber auch historische Persönlichkeiten, wie z. B. im „Danton“, nicht zu reden von ihrer Stärke und der Farbenbereicherung durch sie in Komödien.

An den vorhandenen Kräften hat die „Estonia“ eine Truppe, die sich zusammengespielt hat und einheitlich ist, ein entwicklungsfähiges und ein abwechslungsreiches Programm durchführendes Ensemble, in dem neben den Leistungen der näheren Vergangenheit und der Gegenwart Versprechungen für die Zukunft zugunsten des Theaters als einer kollektiven Kunst gegeben sind.

SCHAUSPIELPROGRAMM, SPIELPLANPRINZIPIEN.

Wenn wir uns nun der Betrachtung des Programmes, des Spielplans und der Inszenierungen auf dem Gebiete des Schauspiels zuwenden, so ist hier schwer eine mit den von den bekannten Grenzen umzogenen Termini technici definierte künstlerische Richtung, Schule, Strömung zu finden. Infolge der Kleinheit des Staates, der Dünnhheit der Stadtkultur, der wirtschaftlichen Armut und der kulturellen Jugend des Volkes, ebenso auch aus den im Anfang dieses Buches erwähnten Gründen, ist die Arbeit des Theaters, mit einem einfachen Worte charakterisiert, bunt. Bei der Durchführung des Programmes aber haben die Spielleiter und die Truppe ein Ziel vor den Augen — die Kunst. Und die Strömungen und Stile hängen hier jedesmal von Sinn und Art des gegebenen Bühnenwerkes selbst ab: auch hier gibt es dasselbe „Ausgehen von der Partitur“ wie bei der Oper. Die Buntheit des genannten Programms gibt Freiheit und ermöglicht Abwechslung.

Bei der Zusammenstellung des Spielplans sind auch auf diesem Arbeitsfelde gewisse Prinzipien führend, nämlich: 1. Kategorie — die auf den europäischen tonangebenden Bühnen mit Erfolg gegebenen Theaterneovitäten und Werke des heutigen Tages; 2) Stücke estnischer und finnischer Autoren; 3) Die Klassiker, wenigstens einer als Eröffnungstück der Spielzeit, wenn

kein passendes estnisches Stück vorhanden ist; zu dieser Kategorie gehören auch die aus Anlass von Geburts- und Todestagen grosser ausländischer Autoren und Klassiker aufgeführten Stücke: 4) Bühnenstücke aus dem Schaffen kleinerer, jüngerer und kürzlich selbständig gewordener Völker (ungarische, polnische, lettische, tschechische u. a.); 5) Zufallskategorie — die Benefizstücke einzelner bedeutenderer Schauspieler aus Anlass ihres Jubiläums und nach ihrer eigenen Wahl, und 6) Kassenstücke — Possen und andere leichte Sachen. Es kommt auch das vor, dass sich ein Stück einer Kategorie auch als passend für eine zweite, ja sogar für eine dritte Kategorie erweist, und dass sich auf diese Weise die Zahl der Kategorien verringert; ebenso, wie in dem Fall, wenn man mal während der Spielzeit kein passendes Stück für irgendeine Kategorie findet, oder die Menge der zu einer Kategorie gehörenden Stücke das Suchen von Stücken einer anderen Kategorie für die betreffende Spielzeit überflüssig macht. Auch rechnet man mit dem Charakter der vorhandenen Kräfte, und wie sie den Rollen entsprechen, so dass man die genannten Kategorien nicht immer so streng berücksichtigen kann. Auch muss man beim Zusammenstellen des Spielplans mit der Meinung des Vereins als des Herrn des Theaters rechnen. — Den Spielplan bereitet der Dramaturg des Theaters vor, in welcher Eigenschaft schon längere Zeit Paul Olak tätig ist, ein gewesener Journalist, der viel reist. Die von ihm vorgeschlagenen Werke werden von der Repertoirekommission durchgesehen, die aus den Regisseuren, dem Dramaturgen und einigen Mitgliedern des Theaterkomitees besteht. Den Spielplan, wie auch den persönlichen Bestand der Truppe, bestätigt das Theaterkomitee.

DIE INSZENIERUNGEN.

Bei der Betrachtung der Inszenierungen müssen wir uns mit einer kurzen Beleuchtung und einer Auswahl begnügen. In der Auswahl soll das gegeben werden, was für die Arbeit der ungefähr zwölf letzten Jahre am charakteristischsten ist, was die verschiedenen Wechsel bezeichnet, und was als die besten Kunstleistungen zu verzeichnen ist, jedoch können wir auch von letzteren des beschränkten Raumes wegen nicht alles bringen.

Ungefähr zu Beginn der Selbständigwerdung des Staates be-

gann die Loslösung vom bürgerlich-realistischen Inszenierungs- und Spielstil, die unterdessen eine Zeitlang in der „Estonia“ vorherrschend gewesen waren. Es genügte nicht mehr das Heruntersprechen des Textes und das treue Befolgen der Bemerkungen und der Szenerieen der Verfasser. Auf dem Wege der Darstellung des Stimmungsdramas vollzog sich die inhaltliche Autonomisierung des Spieles und die seelische Vertiefung; mit Hilfe des Stilstückes — das äussere Ausschmücken. Der Regisseur begann selbständiger und freier zu schaffen, und jetzt tat er das bewusst, was er früher instinktiv gemacht hatte.

Als eine Verbindung von Stimmung und innerem Stil erschien in der Spielzeit 1919/20 vor der Öffentlichkeit Maeterlincks „Pelleas und Melisande“ in E. Willmers Inszenierung und mit ihr und Thomas Tondou in den Hauptrollen. Der letztere erwies sich als in überraschenden Masse passend für die Rolle des Pelleas dank seiner Zerbrechlichkeit und seinem stillen Idealismus, er passte in dieses traurige Märchen mit seiner Gespensterhaftigkeit. In seiner sonstigen Bühnenarbeit war Tondou ein sehr guter, diskreter und nuancenreicher Komiker im Kammertheaterstil. Jetzt ist dieser begabte Schauspieler schon längere Zeit tot zum Schaden des Theaters.

Erna Willmer erwies sich das Wesen Melisandes als so nahestehend, die Schauspielerin verschmolz auf eine so schöne Weise mit der Rolle, dass man sie lange Zeit nach dieser Rolle benannte; es klang der Wunsch nach, sie möge wieder einmal etwas ähnliches bieten. — Die Inszenierung war stilsicher, weichbetäubte Stimmungen ausströmend und an den erforderlichen Stellen die schicksalhafte Härte wirkungsvoll hervorbringend. Der äussere Rahmen — Dekorationen, Beleuchtung und Reflexe der Dämmerung — begleitete die Komposition harmonisch.

In der nächsten Saison erreicht der Expressionismus das Schauspiel der „Estonia“ und sogar in der Gestalt zweier Werke: Georg Kaisers „Gas I“ und Walter Hasenclevers „Sohn“. Das erste Stück inszeniert Hanno Kompus, das zweite Erna Willmer. Als stilvoller und abgeschlossener inbezug auf die Verwirklichung erwies sich das letztere, wo die bisherigen Spielgewohnheiten der Truppe dem Geiste des Werkes näher stehen als beim „Gas“. Der „Sohn“ ist ja zur Hälfte noch ein realistisches Werk, während „Gas“ mit seinem Aufbau, seiner gehackten und ener-

gischen Sprache, der Mechanisierung seiner Gestalten, der Spannung des Tempos und der Kompaktheit der Masse scharf von der bisherigen Praxis der Truppe im Einzel- und Massenaufreten absticht; zu unvorbereitet kam der Umschwung in Stil und Geist. So konnten die Ideen des Spielleiters nicht genügend wirkungsvoll durchdringen, mit Ausnahme einiger einzelner Schauspieler, besonders aber in A. Lauters Spiel; dieser spielte den Milliardärssohn und drang mit seiner schnellen Orientierungsfähigkeit in den Geist des Dramas ein und fand den entsprechenden Ausdruck. Die Hauptrolle des „Sohns“ spielte T. Tondou, der sich in seinem Auftreten als durchaus sicher und sogar kraftvoll erwies.

Als die Höchstleistung auf dem Gebiete der expressionistischen Versuche verzeichnen die Annalen der „Estonia“ Ernst Tollers „Maschinenstürmer“ in Ants Lauters Inszenierung (Spielzeit 1923/24). Die Vorstellung überrascht vor allen Dingen durch die disziplinierte Bewegung, Betätigung und Gruppierung der Massen und der Neuheit alles dieses. Damit geht ein scharfes, plastisches und schlagendes Individualisieren der meisten Personen. Der Wille, die Idee und die Hand des Leiters beherrschen die ganze Vorstellung, die Bilder sind abwechslungsreich, ihrer Struktur nach gut erfunden. Aus Licht und Schatten werden gute künstlerische Effekte kombiniert, die stellenweise mit überaus einfachen Mittel erzielt werden. In Bühnenaufbau und Requisiten beschränkt man sich stellenweise auf dermassen wenige Objekte, dass dieses schon an Bedingtheit heranreicht. Eine ganze Anzahl Schauspieler spielen expressiv, bildhaft und wirkungsvoll.

Diesem spannungsreichen und in grossem Maßstabe dargebotenen Werke geht ein Jahr vorher als grössere und wichtigere Arbeit Romain Rollands „Danton“ in Ants Lauters Inszenierung voraus. Als Frucht grosser Arbeit und tiefen Eindringens erhalten wir eine ganze Galerie gutbelebter geschichtlicher Persönlichkeiten, die uns mit ihrem Tatenruhm, dem Fluch ihres Schicksals und dem Heldentum ihres Unterganges fesseln, wobei sie ihre Worte und ihr Leben zur Dichtung erheben. An der Spitze dieser Galerie steht der Spielleiter selbst in der Rolle Robespierres, die er eigenartig und unvergesslich interpretiert. Nur die Masse, aus dem Oper- und Operettenchor gebildet, verschmilzt noch nicht organisch mit dem Geist des Dramas. Lauter braucht aber das nächste

Mal die Masse nur in ein strengeres Training zu nehmen, und die Ergebnisse fallen schon in die Augen, wie wir es bei den „Maschinenstürmern“ gesehen haben.

Auch Schillers „Räuber“ bringt Lauter energisch auf die Bühne, die Masse geschickt leitend, an der Spitze er selbst und Harry Paris als Karl und Franz Moor mit kraftvollem und ausdrucksreichem Spiel. In derselben Spielzeit 1924/25 erblickt das Rampenlicht Karel Čapeks „R. U. R.“ in Hilda Glesers Inszenierung, wobei sie eine wichtige Rolle mitspielt. Bestrebt, sich vom Realismus und dem Bürgerlich-Gewohnten abzusondern, bietet die Spielleiterin Utopiendichtung, Dementengroteske und Bildhaft-Malerisches, wobei sie zur Einrahmung des Spieles im Robotstil wirkungsvoll die phantasievolle Hilfe des Bühnenbildners in der Gestalt von reinen, frischen Farben und Beleuchtungseffekten verwertet. Was verstandesgemäss ausgedacht wird, ist hier im Einklang mit der schönen inneren Dichtung des Werkes und der Grundcharakter des Menschen mit seinen Sehnsüchten gelangt zur Wirkung.

In der nächsten Spielzeit erfolgt eine Abweichung von den vorherigen Ideendramen in der Gestalt einer Reihe von Werken, in denen die äussere Form betont wird. Ein scharfer Kontrast. Die Saison leitet Ants Lauter mit einem starken, rein-theatralischen Akkord ein, indem er die bilderreiche romantische Tragödie „Vogelfrei“ des früh verstorbenen russischen Schriftstellers Leo Lunz inszeniert, in der er selbst die Hauptrolle spielt. Dieses Bühnenwerk ist eigentlich ein buntes, aus verschiedenartiger Romantik zusammengesetztes Spiel. Die hauptsächliche Aufmerksamkeit des Spielleiters ist auf die brodelnde, lebhaftige Bewegung und auf die kompakte Handlung gerichtet. Er gebraucht die Kniffe der Commedia dell'arte, wirft die Personen zeitweilig über die Rampe hinaus, entwickelt seine eigene Bewegung stellenweise bis zur Akrobatik und macht aus dem Ganzen eher ein Schau- als ein Hörspiel.

Diese Art wiederholt sich bald im selben, bald in kleinerem Maßstabe in den nächsten paar Inszenierungen derselben Spielzeit und schlägt als helle Flamme in Molnárs „Roter Mühle“ aus, wo die Dekorationen und Konstruktionen so „noch nie da gewesen herrlich“ sind, dass der Bühnenbildner Al. Tuurand sofort einen grossen Applaus für seine Höllenmaschine vom Publikum erhält,

und verschwindet dann als die Strömung des betonten Formenkultus, um in Zukunft nur als Mitkomponente in dienender Bedeutung wieder aufzutauchen.

Derselbe Spielleiter, Ants Lauter, begibt sich jetzt plötzlich, wie zur Erholung, in die Atmosphäre der ruhigen Stimmung, der Resignation und des Biedermeiers. Er bringt J. M. Barries „Qualitätstrasse“ auf die Bühne, inszeniert das Stück im Geiste des Kammertheaters, schafft mit halben Tönen und Gedankenstrichen eine „Stille nach dem Sturm“, und gibt sich dann mit Galsworthys „Menschenfreund“ (in den Hauptrollen A. Johanson und M. Luts) der Vertiefung in die Stimmung des stillen Welt Schmerzes, der Klugheit des Verstehens und des Sichvertragens hin. Dieses humane Werk gestaltet sich durch das beseelte Spiel, die reinen, klaren allgemeinen Töne und dadurch, wie der innere Stil durchgeführt wird, zu der schönsten Leistung der Spielzeit.

Jetzt wollen wir uns dem klassischen Schauspiel zuwenden, um uns dann mit den von der „Estonia“ aufgeführten klassischen Komödien, Mode- und Zeitstücken und dem von ihnen erzielten Erfolge bekannt zu machen.

In Grillparzers „Sappho“, von A. Lauter inszeniert, sehen wir die vornehme Einfachheit, den erhabenen Stil und den ernsten, schweren Geist des klassischen Werkes herrschen. Das Bühnenbild hat Lauter auf ein Gebirgsplateau und Treppen zusammengedrängt, um die beklemmende Atmosphäre zu bezeichnen. In der Rolle der Sappho glänzt Liina Reiman, die estnische Tragödin, die zeitweilig aus dem „Wanemuine“ zur „Estonia“ übersiedelt ist. Sie ist monumental und in Leidenschaften kochend, eine echt griechische Heldin. Ihr befehlendes, grandioses und in vulkanischem Schwung kulminierendes Spiel verfolgt der Saal atemlos und sich der Macht der Schauspielerin unterwerfend. Auf Grund des erzielten Erfolges und dessen, dass sie im vorigen Jahre die Mutter in der „Braut von Messina“ gespielt hatte (im Wanemuine-Theater), wird Liina Reiman zu einer Gastspielvorstellung in der Rolle als Sappho vom Helsingforschen Nationaltheater aufgefordert; dort hat sie sehr grossen Erfolg, wie auch bei ihren späteren Gastspielen in Finnland.

In derselben Spielzeit 1927/28 gestaltet sich die Inszenierung der Shakespeareschen Komödie „Wie es euch gefällt“ durch A. Lauter zu einem künstlerischen Freudenfest. Er serviert das Werk als Liebes- und Narrenspiel, zeigt hierbei seltenen Kunstsinn,

Geschmack, Auswahl bei der Ausschmückung der Bilder und ist auch erfinderisch und taktvoll in den von ihm in Shakespeares Geist hinzugefügten Ausgelassenheiten. In dem zahlreichen Personal hat er auch eine Reihe von Chormitgliedern des Musikdramas gut mit dem Ensemble verbunden. Die Schauspieler, an der Spitze mit Erna Willmer in der Rolle der Rosalinde, haben Schwung, Munterkeit, gute Laune, Saft und Farben. Das klassische Werk gestaltet sich zu einem lebendigen, funkensprühenden, die Zeichen seiner Zeit abstreifenden. Und die Dekorationen sind leicht stilisiert und naivisiert. Ungeachtet der grossen Anzahl der Bilder und des Fehlens einer Drehbühne geht die Vorstellung rasch vor sich, dank der geschickten Kombination der Dekorationen.

In der neuen Saison sehen wir von demselben Spielleiter die geistreiche Inszenierung einer Zeitkomödie: Hasenclevers „Ein besserer Herr“, mit Ants Lauter, Pinna und E. Willmer in den Hauptrollen, was an und für sich schon den Erfolg des Spieles garantiert. Hinzu kommen noch B. Kuuskmanns und H. Laurs von Herzen zu geniessende Humor- und herrliche Ausdrucksfülle, die Frische des Tones und der Art zu handeln — und es gab eine qualifizierte Leistung, die die Alltäglichkeit übertraf. Die Bühne war in vier Teile geteilt — zwei Bilder im oberen, zwei im unteren Stock, die Bilder dabei intim.

Den Gipfel erklimmt das Bühnenschaffen in dieser Spielzeit mit A. Neumanns „Patriot“. Spielleiter ist wieder Lauter, gleichzeitig spielt er die Hauptrolle, Graf Pahlen, in der er sich selbst übertrifft. Würdige Partner hat er in Erna Willmer als Hofdame Ostermann und in Harry Paris als Paul I. Das ist wieder eine stilsichere, kompakte und in den Einzelheiten durchdachte Arbeit. Man braucht nicht mit dem Lob für Lauters Pahlen zu geizen, wie er wie ein geborener Staatsmann auftrat, wie er nuancenreich und es nur ahnen lassend seine Intrigen spann und dazwischen durch die menschlich-ehrlichen Gefühle und Schwächen sich durchzwängt — alles zusammen ein dichtes, intellektuelles Charakterspiel voll psychologischer Werte. Frau Willmers Eigenschaften einer Hofdame, in Estland unübertroffen, ihre überzeugenden Emotionen eines Weibes und Menschen und H. Paris reiche und interessante Pathologie wurden von den Anstrengungen und dem Spielernst der anderen Mitspielenden unterstützt. — Den Rahmen für das Spiel bildete eine Dekoration aus schweren Draperien, dunkel und einfach.

Auch die Spielzeit 1928/29 enthält Ereignisse. So das aus Anlass von Tolstois hundertjährigem Geburtstage unter der Leitung von Paul Sepp inszenierte Drama „Der lebendige Leichnam“ (ein Regisseur, der bei der „Estonia“ nur zwei Jahre gearbeitet hat). Das Hauptverdienst um die Wirkung des Dramas hat diesmal P. Pinna, der in der Rolle des Fedja Protassow nach längerer Zeit wieder im Schauspiel auftritt. Mit seinem verinnerlichten Spiel und seinem völligen Aufgehen in diesem traurigen, passiven „gewesenen Menschen“ bezaubert Pinna die Zuschauer; er lässt ahnen, dass hinter der scheinbaren Gleichgültigkeit die Seele schmerzt und die Wunden der Vergangenheit sich bemerkbar machen. Pinna's Schwermut und sein Fatalismus drücken sich in seiner ganzen Körperhaltung aus, er gebraucht keinerlei theatralische Gesten oder Töne; kleine Vibrationen in seinem Gesicht sagen unendlich viel. Ein im Kammertheaterstil und in jeder Beziehung glaubhaft durchgeführtes Drama mit zum Genrestil hinneigenden Bühnenbildern — als Dekoration Gardinen mit schweren Holztüren, die Beleuchtung schwarz-weiss aus Deckenscheinwerfern.

Die nächste Spielzeit bringt als würdiges Werk in würdiger Darstellung M. Pagnols „Topaze“ (Das grosse ABC) mit Pinna's Regie und ihm selbst in der Rolle des Stadtrats; A. Lauter spielt Topaze und Erna Willmer die Courtesane Suzy. Neben seinem künstlerischen Erfolge erzielt das Stück auch den Kassenrekord der Saison. Paul Pinna leitet die Komödie mit vollem, frischem Realismus, im Geiste des Werkes und nach den Gesetzen der inneren Logik, indem er das Wesentliche gibt und die Situationen geschickt ausnutzt. Äusserlich ist hier nichts in die Augen Fallendes, desto mehr Künstlertum ist aber im Spiel. Alle drei Hauptpersonen geben, was sie zu geben haben, teils geführt von ihrer Intuition, teils geleitet vom Intellekt. Wenn Pinna in sein gutgerichtetes Rahmenspiel seine augenblickliche Erfindungskraft und seine Virtuosität streut, so hält Lauter seine Charakterzüge vor und nach der Metamorphose scharf auseinander und triumphiert mit Elan im Schlußmonolog. E. Willmer aber entwickelt alle kalten Berechnungen, Verführungskünste, weibliche Listen und zum Schluss die entblösste egoistische Grundnatur Suzys. Die anderen Mitspieler standen auf derselben Höhe, und so ergab sich eine funkelnde Komödie, in der der Glanz des Geistes des Werkes und derjenige des Spieles gleichwertig waren.

Es folgen zwei hohe Leistungen, wie groß auch die Kontraste

nach Inhalt und Form sind, nämlich die „Dreigroschenoper“ von Brecht und Weill und „Die andere Seite“ („Journeys End“) von Sheriff, beide inszeniert von Lauter. Als Resultat zwei wirkliche Theatererlebnisse: Freude an Spiel, Fabel und Bildern beim ersten und Erschütterung über das Menschenschicksal und die Pflichttreue des Kriegers beim anderen. Die verschiedenen Stile der beiden Werke verstand der Spielleiter kardinal auseinanderzuhalten, wie er auch beide Hauptrollen spielend jedesmal neu war. Wenn nicht schon wiederholt früher, so mit diesen beiden Neuinszenierungen hat die Schauspieltruppe der „Estonia“ gezeigt, dass sie unmittelbar mit dem europäischen Bühnengedanken in Idee und Form mitfühlen und mitdenken kann. Lauter hatte die Reize und Eigenheiten der Peripherieballade „Dreigroschenoper“ begriffen und brachte sie mit aller Farbenpracht, Einhaltung der richtigen Distanz, Galgenstimmung, Humor und Bluff sowohl in seiner Rolle als auch im Zusammenspiel heraus.

Mit ganz besonderem Eifer gab sich die Truppe den Reizen von „Journeys End“ hin. Man verharnte in strenger Sachlichkeit, auf Theatralik und äusseres Illustrieren im Spiele verzichtend. Man war wie wirkliche Soldaten im Laufgraben. So wird das Werk in Herz, Nerven und Hirn des Zuschauers getragen. So verbindet man mit Hilfe dieses Werkes, das die Welt erregt hat, die alten und grossen Völker mit den kleinen und jungen.

In diesem flüchtigen Überblick über die Inszenierungen, wo die Symptome der Arbeit und ihre Resultate verfolgt wurden, wobei man bemüht war, bei der Auswahl der Proben das Charakteristische und Gute zu vereinigen, sind durchaus nicht alle Leistungen der letzten Dutzend Jahre enthalten. Es sei hier zwecks Beleuchtung des Anlitzes des Schauspiels noch ein kurzes, ergänzendes Verzeichnis einigermassen in zeitlicher Reihenfolge gegeben, ohne dass die im Kapitel über die Inszenierung enthaltenen Namen wiederholt werden: Gavaults „Kleines Schokoladenmädchen“; Galsworthys „Justiz“ (später auch das „Dach“); Somerset Maughams „Freund Jack“, „Viktoria“; Björnsons „Über die Kraft“; Shaws „Teufelsschüler“ und „Grosse Katharina“, später „Kapitän Brassbounds Bekehrung“, „Androklus und der Löwe“; Heijermans „Allerseelen“; Gogols „Revident“; Echegarays „Galeotto“; Shakespeares „Sommernachtstraum“, „Kaufmann von Venedig“, „Sturm“; Strindbergs „Totentanz“, „Rausch“; Rivoire und Bernards „Mein Freund Teddy“; Glass' „Potasch und Perlmutter“; O. Wildes „Idea-

ler Gatte“; Sienkiewicz' „Quo vadis?“; Maeterlincks „Monna Vanna“; Beaumarchais' „Figaros Hochzeit“; J. Romain's „Altes Cromedeyre“; V. Deverés „Heinrich von Navarra“; Aristophanes „Lysistrata“; Frondaies „Montmartre“; Fuldas „Esels Schatten“; Sheldons „Roman“; Hofmannsthal „Elektra“; Rittners „Wölfe in der Nacht“; Barries „Bewundernswerter Crichton“; eine Reihe von Komödien von Curt Götz; Flers' und Caillavets „Buridans Esel“; Hauptmanns „Biberpelz“; Zágons „Marika“; Sutton Vanes „Fahrt ins Jenseits“; Klabunds „Kreidekreis“; Devals „In seiner naiven Reinheit“; Lonsdales „Ende der Mrs Cheney“; Rostands „Cyrano de Bergerac“; Goldonis „Impresario von Smyrna“; Ibsens „Peer Gynt“; J. K. Jeromes „Fanny und ihre Bedienten“; Molnárs „Spiel im Schloss“; Ben Jonsons „Volpone“; Schillers „Wilhelm Tell“, „Fiesco“; Benaventes „Irre Liebe“; Lengyels „Antonia“; Veillers „Prozess Mary Dugan“; Fodors „Arm wie eine Kirchenmaus“; Nichols' „Irische Rose“; Hasenclevers „Ehen werden im Himmel geschlossen“; Vildracs „Paketboot Tenacity“; Molières „Geiziger“; Verneuls „Satan“ u. v. a., unter diesen eine Reihe estnischer und finnischer Stücke.

DIE ESTNISCHE ORIGINALE BÜHNENLITERATUR.

Gemeinschaft mit Europa anzustreben, ist nicht die einzige Richtung oder der einzige Ehrgeiz Estlands. Mit nicht geringem Interesse sorgt das Theater auch für das Estentum auf der Bühne — soviel dazu nur Stoff vorhanden ist. Bis jetzt haben die originalen neuen Stücke ungefähr zwanzig Prozent des Bedarfs an Repertoire im Laufe einer Spielzeit decken können. Wenn mehr originale Werke einlaufen, ändert sich auch das Verhältnis zwischen der ausländischen und der eigenen Literatur.

Die estnische originale dramatische Literatur besteht in ihrer jungen klassischen Periode im Genrestück mit erweckender und belehrender Tendenz und einer Widerspiegelung des Dorflebens. Es folgt die estnische Mythologie behandelnde und die der Vergangenheit sich freuende Bühnenliteratur, welcher August Kitzberg, der Vater des estnischen Kunstdramas, mit seinem fruchtbaren Realismus ein Ende macht. Wenn auch er der Poesie und Tragik der Vergangenheit einen gewissen Tribut zollt, so steht er doch auch darin, was die Ausführung betrifft, bedeutend höher im Sinne der Kunst, infolgedessen sein hierher gehörender „Wer-

wolf“ dank seiner Dramatik und seiner Freiheitsidee Dutzende von Jahren auf dem Spielplan der Theater steht. Seine Dorfkomödie „Im Püve-Gesinde“, ein Lebensbild aus der näheren Vergangenheit, ist dank der seinerzeitigen Regie von K. Jungholz und dank der Kunst vieler Schauspieler, Typen zu schaffen, zu einer hervorragenden künstlerischen Schöpfung geworden und erscheint in jedem Jahr auf der Bühne der „Estonia“. Besonders verdient haben sich um das Eindringen in den Volkscharakter und eine so bildhafte Interpretation des rein-estnischen Wesens Lauter, Laur, Kurnim, Kuuskmann, Luts, Lipp und das ganze zahlreiche Ensemble gemacht. Neben dem produktiven Kitzberg erhob sich zu einem bedeutenden Namen auf dem Gebiete der dramatischen Literatur der Romanschriftsteller Eduard Wilde mit seiner bürgerlichen Komödie „Pisuhänd“. (Dieser aus der Mythologie stammende Name ist nur ein Symbol für die völlig realistische Komödie). Das ist eine der gelungensten estnischen Komödien, und in der „Estonia“ hat sie eine schöne Verkörperung gefunden dank dem Spiel Pinnas, Lauters, Laurs u. a.. Der „Pisuhänd“ ist auch ins Tschechische übersetzt worden. (Von Prof. Joseph Obr). Ausser dem „Pisuhänd“ hat Ed. Wilde noch zwei Dramen geschrieben. Sehr gute Dorf- und Kleinbürgerkomödien hat der Novellist und fruchtbare Bühnenschriftsteller Oskar Luts geschrieben, der über viel Humor und innere Wärme verfügt. Nach dem Selbständigwerden des Staates wurden bald politische Komödien und das Zeitstück modern, auf welchen Gebieten schon eine Reihe von Autoren gearbeitet haben. Den grössten Erfolg beim Publikum hat der Feuilletonist und Theaterkritiker Hugo Raudsepp mit seiner Dorf-, Chargin- und Zeitkomödie „Mikumärdi“ gehabt, die auch ins Finnische und Lettische übersetzt worden ist. (Früher sind auch Kitzbergs und Wildes Bühnenstücke übersetzt worden). Dieser Autor hat dank seinem Geistreichtum auch vorher und nachher Erfolg gehabt. Als produktiver Schriftsteller hat er eine Reihe Stücke über biblische Themen geschrieben, aber mehr noch Komödien des heutigen Tages. Die letzteren zeigen die aktuellen Erscheinungen aus dem politischen und dem Familienleben im Zerrspiegel.

Neben den ebengenannten Autoren ist ein bekannter Bühnenschriftsteller der Novellist und Romanschriftsteller der älteren Generation, Mait Metsanurk, der eine Reihe gesellschaftliche Themen und Probleme behandelnde Schauspiele und Komödien geschrie-

ben hat. Wenn Raudsepp mit seinem starken Humor, mit seinen Überraschungen und Paradoxen, mit seinem Feuerwerk siegt, so liebt Metsanurk scharf zu beissen, sarkastisch zu stechen und gründlich Gericht abzuhalten. In seinen Werken ist er immer aktuell und ein überzeugter Realist. Aus seiner Feder erscheint jedes Jahr ein neues Werk (zuweilen auch zwei) und seine Erfolge dürfte das bezeugen, dass einige seiner Werke schon in den Nachbarstaaten aufgeführt worden sind, ins Finnische und Lettische übersetzt (wie auch eine Reihe von Raudsepps Komödien). Von den älteren Schriftstellern hat der bedeutendste Romanschriftsteller der Gegenwart, A. H. Tammsaare, vor Jahren auch ein Drama „Judith“ geschrieben, ein Werk, das grosse Aufmerksamkeit erregte, und in welchem Pinna sehr imposant und mit hochwertigem Spiel als Holofernes auftrat. — Von den jüngeren Schriftstellern hat Jaan Kärner eine Reihe Komödien geschrieben, um politische Erscheinungen und das Emporkömmlingstum zu kritisieren und zu enthüllen.

Seit Raudsepps Komödie „Mikumärdi“, die vor drei Jahren erschien, hat sich die estnische dramatische Literatur sehr belebt und junge Autoren haben hauptsächlich Komödien über politische und gesellschaftliche Erscheinungen und über moderne Tagesfragen geschrieben. Das Publikum sowohl in Tallinn, in der Provinz, wie auch auf dem Lande, hat auf diese neue Speise einen immer grösser werdenden Appetit bekommen. Eben besteht in Estland die Epoche der aktuellen Komödie. Schauspiele werden sehr wenig geschrieben*), aber auch von diesen haben so manche von der Bühne der „Estonia“ besonders grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen und sind echte künstlerische Ereignisse geworden.

Das Interesse des Publikums für das eigene estnische Schauspiel ist so gross, dass einige Theater ihren Spielplan nur aus Originalstücken zusammenstellen, und auch die letzte Spielzeit der „Estonia“ brachte mehr Original- als Übersetzungswerke. Die letzteren erregen beim Publikum ein bei weitem nicht so grosses Interesse, wie die estnischen Stücke.

*) Einer der wenigen Verfasser von ernstern Schauspielen ist der Verfasser dieses Überblicks, Dichter und Kritiker, der mit seinem ersten Bühnenstück das erste (und einzige) expressionistische Drama in Estland geschaffen hat, der dann einige Dramen aus der estnischen Geschichte in Versen und Prosa schrieb, ein romantisch-historisches Schauspiel aus der näheren Vergangenheit, und der sich mit Erfolg auch auf dem Gebiete der Komödie versucht hat.

Der Herausgeber.

Zur Belebung der dramatischen Literatur haben auch die Preisausschreiben beigetragen, welche der Bund der estnischen Bildungsvereine in den letzten Jahren veranstaltet hat. Von zweihundert Manuskripten sind sieben preisgekrönt worden und so manche von diesen werden sehr viel gespielt.

Die „Estonia“ hat den grösseren Teil der Originalstücke gespielt und eine Anzahl Stücke nach der Uraufführung einige Jahre später wieder herausgeholt, nach anderen Prinzipien und mit veränderter Besetzung. Auf dem Gebiete der Inszenierung von Originalstücken hat das Theater grosse künstlerische Siege zu vermerken, das Entdecken neuer Inhaltswerte in alten Formen, aber auch laufende und anspruchslosere Arbeit — so wie die Werke dieses bedingen und ermöglichen.

DIE ANDEREN THEATER.

Von den Theaterbestrebungen seit der Zeit der Selbständigkeit verdienen das Dramatheater in Tallinn und das Wandertheater des Drama-Studios mit dem Aufenthaltsort in Tallinn und Betätigung im ganzen Reich Aufmerksamkeit. Das erste besteht nicht mehr, ist aber seiner theatergeschichtlichen Bedeutung wegen wert, dass man hier wieder von ihm spricht. Das andere arbeitet schwungvoll weiter und erregt im ganzen Lande lebhaftes Interesse, besonders in der letzten Zeit mit Originalstücken.

DAS DRAMATHEATER.

Im Frühling 1916 scheidet eine Gruppe von Schauspielern aus dem „Wanemuine“ aus. Sie ziehen nach Tallinn, in die früheren Mieträume der „Estonia“ und gewinnen bald einen Teil des Publikums mit dem ausdrucksvolleren und erfolgreicherem Teile von Mennings Repertoire für sich. Nachdem es sich in seiner Position gestärkt hat, bezieht dieses Theater das Tallinnsche deutsche Theatergebäude. Hier befindet sich und blüht das Theater eine Reihe von Jahren.

Geboren am Vorabend der Revolution, übersteht das Theater die Jahre der Selbständigwerdung des Staates und des Freiheitskrieges und schliesst dann seine Pforten nach dem letzten revolutionären Akt, nach dem Misslingen des Putsches der Kommunisten am 1. Dezember 1924. Das letztere war einfach Zufall, wie dieses Theater überhaupt nie ein politisches gewesen ist. Nur seine

Lebensdauer fällt mit jenem kochenden, beweglichen, unternehmen- den Zeitabschnitt, mit der Anfangsperiode des Staatsaufbaus, zu- sammen, wo die Menschen beweglicher waren, und wo genügend Publikum für „Estonia“ und „Dramatheater“ vorhanden war.

Die Zeiten und die Sinne beruhigen sich und die Zahl des Theaterpublikums sinkt bis auf die normale Höhe, vielleicht sogar etwas unter diese. Für zwei Künstlertheater sind nicht genug Zuschauer vorhanden, und so geht denn das Dramatheater als das wirtschaftlich schwächere und nur eine kleine Subsidie beziehende ein, ohne daß es überhaupt den Versuch macht, den Rettungsanker nach der Operette oder etwas ähnlichem auszuwerfen.

Das Dramatheater war ein Repertoiretheater. Zu seinen aus dem „Wanemuine“ gekommenen Stammkräften bekam es einige junge Talente, als zeitweilige, leitende Kraft wurde Paul Pinna gewonnen, an die Arbeit machte sich auch der frisch aus Rußland zurückgekehrte Regisseur Paul Sepp, der hier den berühmten russischen Vorbildern nachzueifern begann, wobei er Stimmung, Mystik, klassischen Heroismus und Masseninszenierung bevor- zugte. Die Schauspieler entwickelten sich in der künstlerischen Konkurrenz mit der „Estonia“; umso mehr, weil man auch der Kasse wegen konkurrieren und sich zusammenehmen mußte.

Die größten Erfolge wurden hier mit Hofmannsthals „Ödipus“ und besonders mit der „Jungfrau von Orleans“ von Schiller er- zielt, in welcher die früher im Zusammenhang mit der „Sappho“ erwähnte Liina Reiman in die erste Reihe der Schauspieler kam dank ihrem wirklichen Heroismus und ihrer gewaltigen Tragik. Das Drama wurde im Laufe kurzer Zeit 20 mal gegeben — eine un- erhörte Vorstellungszahl für ein klassisches Stück. Auch Lope de Vegas „Fuente Ovejuna“, Tagores „Postamt“ und „Opfer“, L. Andrejews „Das Leben des Menschen“ u. a., Paul Sepps Inszenier- ungen, wie die vorherigen, erwiesen sich als gute Erfolge. Nie- mals früher oder später hat der Expressionismus auf der estni- schen Bühne mit so einem Fortissimo und mit einer derartigen Leidenschaft geklungen, wie in G. Kaisers „Von Morgen bis Mit- ternacht“ auf der genannten Bühne. — Außer anderer Arbeit spielte man: Schillers „Maria Stuart“, Wedekinds „Simson“, Claudels „Tausch“, Shaws „Candida“ und „Man kann nie wissen“ und „Caesar und Cleopatra“, Shakespeares „Macbeth“, O. Wildes „Salome“, Lerberghes „Pan“, Dickens' „Heimchen am Herd“, Dos- tojewskis „Schuld und Sühne“, Büchners „Woyzeck“ (die größte

künstlerische Leistung der Spielzeit und Tallinns), Sternheims „Hose“, eine Reihe estnischer Stücke u. v. a.

Schon standen im Arbeitsplan Kaisers „Nebeneinander“, Strindbergs Lutherdrama, Hasenclevers „Antigone“ und andere Stücke, da aber liquidierte sich das Theater infolge von Geldmangel, nachdem es neben der regulären Arbeit auch Rundreisen in der Provinz veranstaltet hatte. Die Schauspieler gingen teils nach Tartu zurück, teils gingen sie an Provinztheater, zeitweilig auch an die „Estonia“, ein Teil arbeitet eben in dem untengenannten Theater.

„DRAMA-STUDIO“. „WANDERTHEATER“.

Vor dreizehn Jahren und auf Initiative von Paul Sepp entstand in Tallinn die erste estnische Theaterschule unter dem Namen „Drama-Studio“. Aus seinem ersten Cötus bildete diese Institution eine Theatertruppe, die Versuchsvorstellungen zu geben anfang und junge Schauspieler heranzubilden begann. Eine Spielzeit durch leitete die Arbeit hier Ants Lauter und der von ihm inszenierte Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ gestaltete sich zu einer Schöpfung, die voll guter Laune, Temperament und Typen war.

Inzwischen waren die aktiveren Mitglieder des liquidierten Dramatheaters wieder aus dem „Wanemuine“ geschieden und hatten ein neues Theater gegründet, das erste Wandertheater in Estland. Diese Truppe versuchte sich in der Provinz gerade mit dem ernststen Schauspiel durchzusetzen, und das gelang ihr. Gespielt wurde „König Lear“, Bergers „Sintflut“, Strindbergs „Vater“ u. a. Die Popularität war groß, die materiellen Grundlagen aber schwach. Nachdem die selbständige Tätigkeit ein paar Jahre gedauert hatte, vereinigte sich das Wandertheater mit dem Drama-Studio. Hier sind die wichtigsten Kräfte: Mizzi Möller, eine sehr gute, an Farben und Tönen reiche Komikerin und Charakterschauspielerin; R. Klein, ein sehr spontaner und kraftvoller Schauspieler, Held und Charakterspieler; A. Mägi, ein taktvoller und gemüthlicher Komiker und eine Reihe begabter Schüler des Studio: Ly Lasner, J. Kaljola u. a. Im Bestande stärker geworden und durch die staatliche Subsidie mehr gesichert, setzt dieses Theater ungeachtet der Primitivität aller Dorf- und Fleckenbühnen und der herbsthlichen und winterlichen Wanderungsschwie-

rigkeiten energisch die Bedienung des Landes mit einer bedeutend besseren Kunst fort, als die örtlichen Liebhabertruppen sie bieten können, deren es im ganzen Lande eine große Anzahl giebt. Dieses Theater ist in der Provinz sehr populär, hat aber auch in Tallinn, wo es zwischen einzelnen Rundreisen spielt, die Sympathie der Masse gewonnen. Dies geschah besonders einige Spielzeiten zurück, als A. Nichols' „Irische Rose“ gespielt wurde, und später mit H. Raudsepps „Mikumärdi“. Dieses letztere Stück hat das Drama-Studio-Theater fast zweihundert Mal gespielt (in Tallinn und der Provinz zusammen). Eben legt das Theater seine Hauptbetonung auf die estnischen Stücke.

DAS ARBEITERTHEATER.

Schon seit einer Reihe von Jahren arbeitet das Arbeitertheater in Tallinn mit immer mehr wachsendem Erfolge. In künstlerischer Beziehung ist die Kraft dieses Theaters beschränkt und es kann im Schauspiel nicht mit der „Estonia“ konkurrieren, auch nicht mit dem „Wanemuine“ in Tartu, da es an Solistenknappheit leidet und den größeren Teil seines Ensembles junge Kräfte bilden. Dieses Theater, welches zielsicher von Ed. Reining geleitet wird, und dessen Hauptspielleiter Fritz Pöldroos ist (er hat das Drama-Studio beendet und ist eine begabte Kraft mit längerer Praxis), versteht seinen Kräften angemessene Stücke zu wählen und wirkt durch die Masse, die Inszenierung, Bühnenbild und seine jugendliche Frische. Bei der Inszenierung werden oft das Spielhafte, das Theatralische, die rhythmische Bewegung betont — ein eigenartig umgeschmolzener Stil der Commedia dell'arte bei Konstruktivismus der Dekorationen und Musikbegleitung. Aber je nach den Stücken spielt man auch rein realistisch. Der Spielplan ist nicht engherzig parteipolitisch, auch nicht mit nach links eingestellter Tendenz, sondern recht umfangreich und elastisch: man spielt alles, von den Klassikern bis zu den allermodernsten Autoren; Allgemeinmenschliches, Genrewerke, Problemstücke, Schauspiele und Komödien mit sozialem Grundton, es gibt freies Schaffen und angewandte Ideen.

Das Theater arbeitet in den umgebauten früheren Räumen der alten „Estonia“, giebt im Laufe einer Saison acht bis zehn Novitäten, bekommt eine Subsidie vom Staate und hat die lebhafteste Sympathie des Publikums gewonnen.

DIE TANZKUNST.

In Tallinn arbeiten mehrere private Tanzschulen, wo jungen Menschen ästhetische Körpererziehung gegeben wird und wo man sie auch zu Bühnenkräften entwickelt. Klassisches Ballett lehren frühere Balletttänzerinnen der kaiserlichen Theater. Die wichtigste Schule für modernen plastischen Tanz und rhythmische Gymnastik ist die der Estin Gerd Negro. Diese Dame hat ihre Spezialausbildung in Deutschland bei Laban erhalten und die dort erworbenen Stilgrundlagen weiterentwickelt und nach eigener Geistesart erweitert; unter anderem versucht sie auch die estnischen Motive zum Kunstanze zu gestalten. Jedes Jahr gibt diese Schule eine öffentliche Vorstellung, deren Programm aus einem Divertissement — von den Schülern selbst komponierte Solotänze, Duette und Gruppentänze — und einem längeren Tanzspiel besteht. Das künstlerische Niveau dieser Vorstellungen, besonders das der Gruppentänze und der längeren Kompositionen, ist schon seit dem ersten Auftreten auf Aufmerksamkeit erregender Höhe, denn als Tanzspielleiterin hat Gerd Negro Kunstsinn, Disziplin, Stilkraft und besondere Regiefähigkeiten gezeigt.

Vor fünf Jahren trat Gerd Negro zum ersten Mal öffentlich mit einer Matinee von Kammertänzen auf — vollständig frisch und ganz anders wirkend als das, was man bis dahin in Estland auf dem Gebiete des plastischen Tanzes gesehen hatte; in derselben Spielzeit veranstaltete sie auch noch eine Schülermatinee, während deren sie bei der Leitung von Gruppentänzen ihr Regisseurtalent zeigte, so daß manche Kompositionen infolge des malarischen Elementes, der Bewegungsidee und des Rhythmenwechsels unter vielsagender Beihilfe der Kostüme und der Beleuchtung sich geradezu zu kleinen Theatervorstellungen gestalteten. Nachdem sie in der nächsten Saison einen Schülerabend mit neuem Programm und neuem Reichtum an Erfindung gegeben hatte, veranstaltete Gerd Negro in ihrer dritten die Gipfelleistung ihres Schaffens, die Tanzvorstellung „Der Zauberkreis“ mit der Musik von Jaap Kool, wobei sie die Zuschauer während der zwei Akte des Werkes mit ihrer farbenprächtigen, genrereichen und phantasievollen, schön bunten und lebensvollen Komposition erfreute, die schon mit den saftstrotzenden, spielerischen und schwungvollen Äußerungen der russischen Tanzkunst konkurrieren konnte. Poetische Stimmungen und Finsterheiten des Märchens

wechselten hier taktvoll mit Humor und Theatralik. Es folgten die Inszenierungen: „Don Juan“ (Glucks Musik) und Korngolds Pantomime „Der Schneemann“, in denen die Schule ihr erkämpftes Niveau behauptete.

Ein Konkurrent für die Schule Gerd Negro, was das Auftreten auf der Bühne betrifft, ist die Tanzgruppe der „Estonia“ mit ihren unter Rahel Olbreis Leitung veranstalteten Tanzinszenierungen; die Konkurrenz ist rein künstlerisch. Beide Ensembles haben ihre Schwierigkeiten: die Olbreische Truppe wird merklich von der beständigen Berufsarbeit in der Oper, besonders aber in der Operette, gestört, wobei besonders die letztere für systematische und rein künstlerisch eingestellte Arbeit durchaus nicht günstig ist. Das Gerd Neggosche Ensemble hat wohl die Freiheit, die ganze Saison durch im Geiste des Programmes und Stiles zu arbeiten, ohne sich von Nebeneinflüssen stören zu lassen, dagegen fehlt ihr aber vollständig jene materielle Grundlage, welche der Olbreischen Gruppe nicht die geringsten Sorgen bereitet: wie z. B.: ständig und umsonst die Bühne benutzen können, entsprechende Übungsräume, Kostüme, ein festes Budget und alle technischen Mittel. Die Durchführung anspruchsvoller Inszenierungen ist also für Gerd Negro mit großen Ausgaben und Risiko verbunden. Die beiden Leiterinnen sind aber dermassen energisch, daß ebenso, wie das Olbreische Ensemble an seinen selbstständigen Tanzabenden die genannten Einflüsse der Berufsarbeit abschüttelt, so auch Gerd Negro die materiellen Schwierigkeiten überwindet. Das Interesse des Publikums aber und die Anerkennung der Kritik finden beide.

Beide Ensembles stehen in ihrer Entwicklung auf der Stufe des Studiums im Sinne des Repertoires, sie führen noch ein internationales Programm mit internationalen Mitteln durch, aber dadurch führt der Weg zur estnischen originalen Tanzkunst in der Zukunft, wie wir das beim Theater in gewissem Masse in der Gegenwart sehen.

DIE BEDEUTUNG DER „ESTONIA“.

Das Theater- und Konzertgebäude der „Estonia“ ist der Ort, wo die Theater- und Musikkunst in dem Masse und auf dem Niveau kultiviert werden, welche einer führenden Institution im Staate und besonders noch in der Hauptstadt eigen sind.

Mit der einzigen regulären Oper im Staat und als Besitzerin des größten Symphonieorchesters, stellt die „Estonia“ das Treibhaus der estnischen Oper und des symphonisch-musikalischen Schaffens dar. Ohne sie müßten die estnischen Komponisten ihre Werke nur für ihre Schreibtischschublade schaffen. Hier erhalten die neuen Musikwerke ihre erste Feuertaufe und gelangen vor das Publikum und die Kritik. Diese „Probierkammer“ ist ein großer Ansporn für die Komponisten bei deren Schaffen und schließlich auch ein Sprungbrett zu Estraden und Bühnen außerhalb der Grenzen unseres Staates. Von der Entwicklung der originalen Oper haben wir schon oben gesprochen. Analog ist die Entwicklung auch bei der symphonischen Musik: die letzten Jahre haben wenigstens eine große Komposition pro Spielzeit hinzugebracht und deren Erstaufführungen im Konzertsaal der „Estonia“ haben jedesmal großes Aufsehen unter sehr lebhafter Teilnahme von seiten des Publikums erregt. — Und noch: Oper und Orchester der „Estonia“ spielen eine große Rolle in bezug auf das Tallinsche Konservatorium, von wo sie ihren Nachwuchs beziehen. Ohne die „Estonia“ hätte der begabtere Teil der den Kursus Beendenden keine Aussichten seine Kunst anzuwenden und sich in ihr zu verwollkommen. — Was für eine anspornende Rolle das Estonia-Theater in bezug auf das dramatische Schaffen spielt, davon ist schon früher gesprochen worden.

AUSLÄNDISCHE KÜNSTLER IN DER „ESTONIA“.

Ausser ihrer eigenen Tätigkeit erfüllt die „Estonia“ noch eine Aufgabe, und zwar eine sehr wichtige: ein Mittler zu sein zwischen den ausländischen Musik- und Bühnenkünstlern und Estland, hauptsächlich Tallinn. Dank dem sehr geräumigen, schönen und auf der Höhe der Anforderungen stehenden Konzertsaal der „Estonia“ ist das Auftreten von ausländischen Künstlern in Estland möglich geworden, dazu noch zu recht mäßigen Kartenpreisen, sodass große Volksmassen an der hohen europäischen Kunst teilhaben können. Hier haben konzertiert: Kubelik, Hubermann, Prihoda, Cäcilia Hansen, R. Soëtens, M. Erdenko, das Glasunowsche Quartett, Orloff, Borowski, Arrau, Schaljapin, Smirnoff, Sobinow, M. Kurenko, F. Mores, Plevitzkaja, Imre Ungar, Henry Marteau, das Tschechische Nonett u. v. a. Hier haben als Gastdirigenten den Taktstock über dem Symphonieorchester ge-

schwungen: Glasunow, René Baton, Cooper, Scheinpflug, Kajanus, Bednar, Reiters, Fausto Magnani, Berdjajew, Dr. G. Keußler, M. Glinski u. a. Und dank der Oper der „Estonia“ ist das Auftreten ausländischer Opernsolisten in der Oper eine alljährige Erscheinung geworden: Smirnoff, Teiko Kiwa, I. Filippow, Brassowa, O. Olgina, K. Petrauskas, Väinö Sola, A. Suonio, A. Katkin, G. Garnerio, G. Gripp u. a. aus fernerer Ländern und aus den Nachbarstaaten.

Auf der Bühne der „Estonia“ sind sogar ganze fremde Ensembles aufgetreten: die italienische Oper, das Stockholmer Intimtheater, das japanische Theater, das Moskauer Künstlertheater, die Prager Gruppe desselben Theaters, das finnische Nationaltheater. Und an Tänzern hat Tallinn hier gesehen: die Karssawina, Sent M'ahesa, die Preobraschenskaja, die Karalli, V. Krigher (sie inszenierte hier auch die „Coppelia“), die Labansche Truppe, P. Haakon, A. und Cl. Sacharoff. So besteht also eine nahe und unmittelbare Fühlung mit den ausländischen Solisten und Bühnenkünstlern, als künstlerischer Genuß und Abwechslung für das Publikum und als Ansporn und Vorbild für die eigenen Bühnen- und Podiumkräfte.

ZUKUNFTSAUSSICHTEN UND VERPFLICHTUNGEN.

Das estnische Theater, das vom Staat unterstützt und von der Öffentlichkeit kontrolliert wird (in dieser Beziehung ist die Kritik immer anspruchsvoll gewesen), im Dienste der allgemeinen und der völkischen Kultur stehend, braucht nicht sorgenvoll in die Zukunft zu schauen. Das Theater ist dermassen populär geworden, daß sogar zur Zeit der wirtschaftlichen Depression seine Subsidie im Staatsbudget sichergestellt ist, wovon der Löwenanteil der „Estonia“ zufällt. Wenn verschiedenorts im Auslande die Lage des Theaters kritisch ist und es vorkommt, daß Theater geschlossen und sogar liquidiert werden, so braucht wenigstens die „Estonia“ nichts zu befürchten. In Estland z. B. konkurriert der Tonfilm das Theater nicht zu Tode, er macht es nicht einmal krank, wenn das Theater nur selbst lebensfähig ist. Die Produktion eigener Filme ist erst im Anfangsstadium begriffen und kann infolge der Kleinheit des Reiches auch nicht zu einem Bruchteil die Ausgaben und Einnahmen ausländischer Filme erreichen. Wenn es in Tallinn auch ungefähr fünfzehn Kinos gibt, haben sie doch nicht vermocht, das Theater überflüssig zu machen. Die Ton-

filme können infolge der fremden Sprachen, welche die breite Masse nicht beherrscht, sich nicht den Boden erobern, der dem eigensprachlichen Theater zukommt. Fremde Welt, fremder Geist, fremdes Milieu können wohl das Publikum zeitweilig fesseln, nicht aber es dauernd binden oder sein eigen werden. Man kehrt wieder zurück zu seinem lebendigen Theater, besonders, wo dieses Theater dem Volke in seiner Muttersprache und würdiger Inszenierung auch fremde wertvolle Werke und kurzfristete Novitäten zu bieten vermag.

Das Theater in Estland in der Person seines wichtigsten Repräsentanten, der „Estonia“, ist ununterbrochen gewachsen: das ganze Personal (das künstlerische, technische und administrative) betrug zur Zeit der Erbauung des neuen Theatergebäudes bedeutend unter hundert, jetzt sind es ihrer über zweihundert. Und schon brütet man über Plänen, die die Erweiterung der Tätigkeit bezwecken: für das Wortdrama der „Estonia“ werden Raum und Zeit zu knapp, denn ungefähr drei Mal wöchentlich kann man nur Vorstellungen geben. Jetzt ist auf der Tagesordnung die Frage der Erweiterung der Räume, resp. die des Anbaus eines neuen Theatersaales aufgetaucht.

Wenn man dem Theater künstlerische Ziele für die Zukunft bezeichnen will, so kann man hier nicht die völlige Anwendung irgendeiner bestimmten Strömung oder eines einzigen Stiles prophezeien. Das könnte erst dann geschehen, wenn in Tallinn sich schon mehrere Theater einwurzeln können, von denen jedes sein eigenes Antlitz und seine eigenen Interessen hat. Bis dahin bleibt das Programm der „Estonia“ ungefähr dasselbe, was es eben ist. Und als Bestreben das möglichst reife künstlerische Niveau jeder Inszenierung — das passt in jedes Programm und zu jedem Stil, und schließlich ist das doch a l l e s bei der Darstellung und Begünstigung sowohl der internationalen und allgemeinmenschlichen, wie auch der begrenzt völkischen Bühnenliteratur.

Theater und Schauspielkunst sind keine Erfindung der Esten. Das mußte man aus dem gemeinsamen Kunstspeicher Europas nehmen und es an Ort und Stelle verwirklichen, mit Hilfe der im Volksorganismus pulsierenden künstlerischen Ader und deren Ausdruck, der geborenen Talente. Schauspieler fanden sich in genügender Anzahl, und die jetzt mehr als fünfundzwanzig Jahre des estnischen Berufstheaters sind nichts, als ein unaufhörliches Bemühen sich Europa zu nähern, die Pläne der dortigen Theater

zu seinen eigenen zu machen, das dortige Suchen und die Stilwechsel zu prüfen und auf das dortige Niveau zu kommen. Daneben hat man während dieser sozusagen Jahre des Studiums sich bestrebt, auch eine eigene völkische Kunst zu schaffen. In beiden Beziehungen ist Wertvolles erreicht worden. Wie wichtig und teuer die originale Kunst auch für Nehmer und Geber ist, wie notwendig sie auch vom Standpunkt der kulturellen Selbständigkeit ist, dennoch möchte weder das Theater noch das Publikum auf das internationale und allgemeinemenschliche Theaterschaffen verzichten, selbst in dem Fall nicht, dass genug eigene Bühnenliteratur vorhanden wäre.

Die Pflicht und zugleich die Freude des Theaters ist und möge sein die Kultivierung von Originalstücken neben dem wertvollen Bühnenschaffen Europas, seine Aufgabe und gleichzeitig Selbstbefriedigung ist und bleibt — von Europa seine Kunstschatze zu empfangen und einmal auch Europa seine estnische originale Kunst dafür entgegen zu geben. Diese Aussicht beflügelt sowohl die Schöpfer der Werke wie auch die Nachschaffenden. In diesem Sinne ist göltig gewesen und bleibt auch weiterhin göltig die Losung des estnischen Dichters Gustav Suits, die er vor fünfundzwanzig Jahren in den Tagen der literarischen Renaissance aufstellte, nämlich:

Seien wir Esten, aber werden wir auch Europäer!



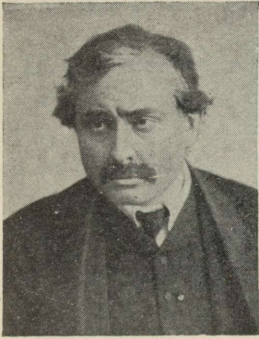
Paul Pinna.



P. Pinna — Napoleon.



*P. Pinna — Johann d.
Grausame.*



*P. Pinna — Peter Doorn
im „Strom“.*



P. Pinna — Kean.



Th. Altermann.



*Th. Altermann —
Hamlet.*



*Th. Altermann —
in „Tagen d. Lebens“.*



*Th. Altermann —
im „Gutsitzenden Frack“.*



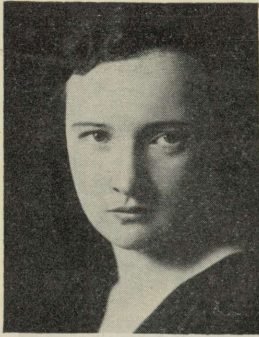
Netty Pinna.



K. Jungholz.



B. Kuuskman.



E. Villmer.



E. Villmer — Desdemona.



*E. Villmer — in Bahrs
„Kindern“.*



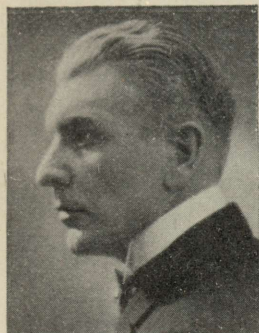
H. Gleser.



*H. Gleser in einem
Originalstück.*



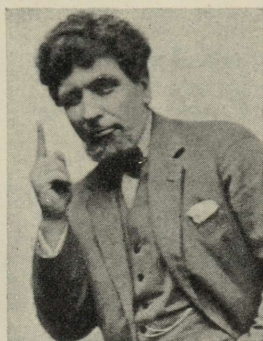
H. Gleser — Lanzelot.



A. Lauter.



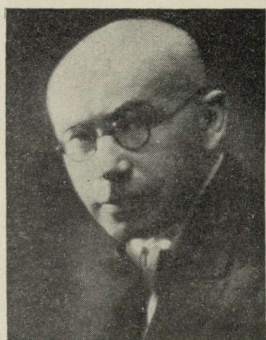
A. Lauter — Peer Gynt.



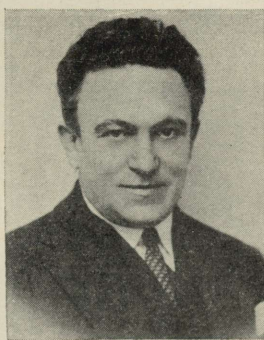
A. Lauter — Pomarius.



*A. Lauter in einem
Originalstück.*



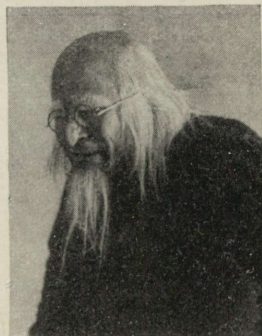
H. Kompus (Regisseur).



H. Paris.



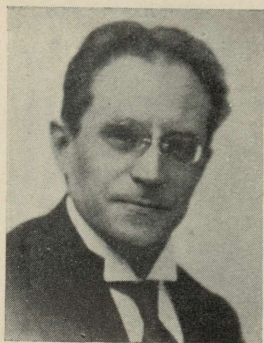
*H. Paris — Paul I
im „Patriot“.*



*H. Paris — Corbaccio
„Volpone“.*



*H. Paris — der Mohr
„Fiesco“.*



Albert Üksip.



Tomas Tondu.



Marta Parikas.



*August Sunne
(„Wanemuine“).*



*Liina Reiman
(„Wanemuine“).*



*Eduard Türk
(„Wanemuine“).*



*Szene aus der „Dreigroschenoper“ in Estonia.
H. Gleser (Fr. Peachum), A. Johanson, H. Paris (Peachum).*



Szene aus H. Raudsepp's „Im Zeichen des Sinai“.
H. Laur, A. Jõgi, S. Lipp. — „Estonia“.



Langer „Peripherie“.
A. Johanson, A. Lauter, H. Laur. — „Estonia“.



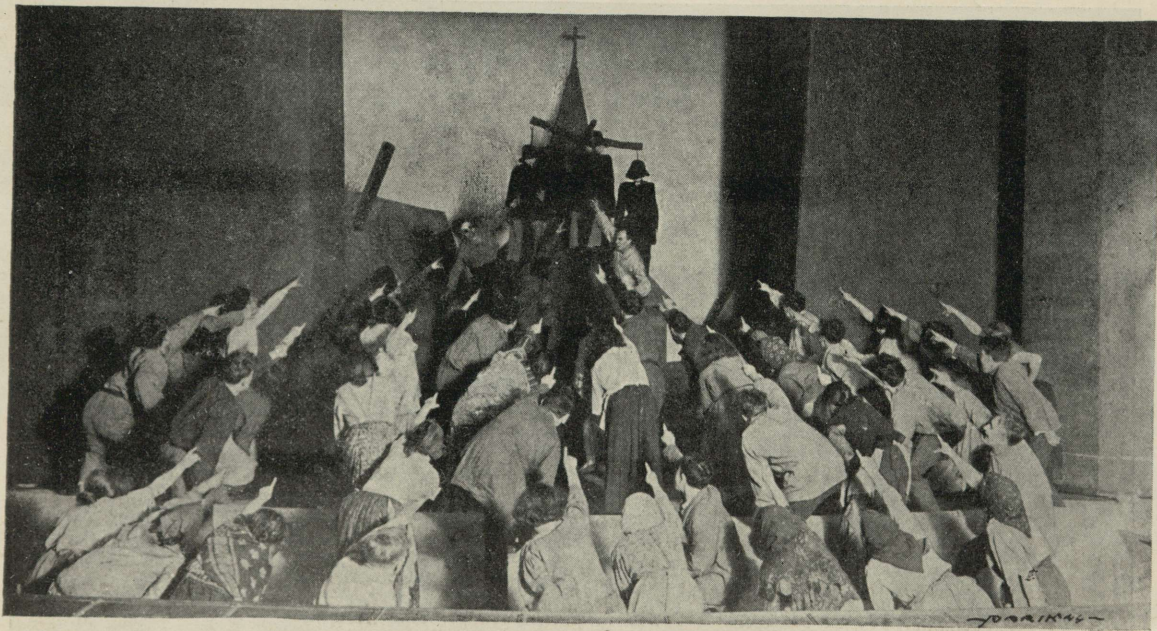
Betty Kuuskman und T. Tondur in Molières
„Geizigem“. — „Estonia“.



Hilda Gleser und Hugo Laur im „Sturm im Wasser-
glase“ von Br. Frank. — „Estonia“.



„Sappho“ mit Liina Reiman in der Titelrolle. „Estonia“.



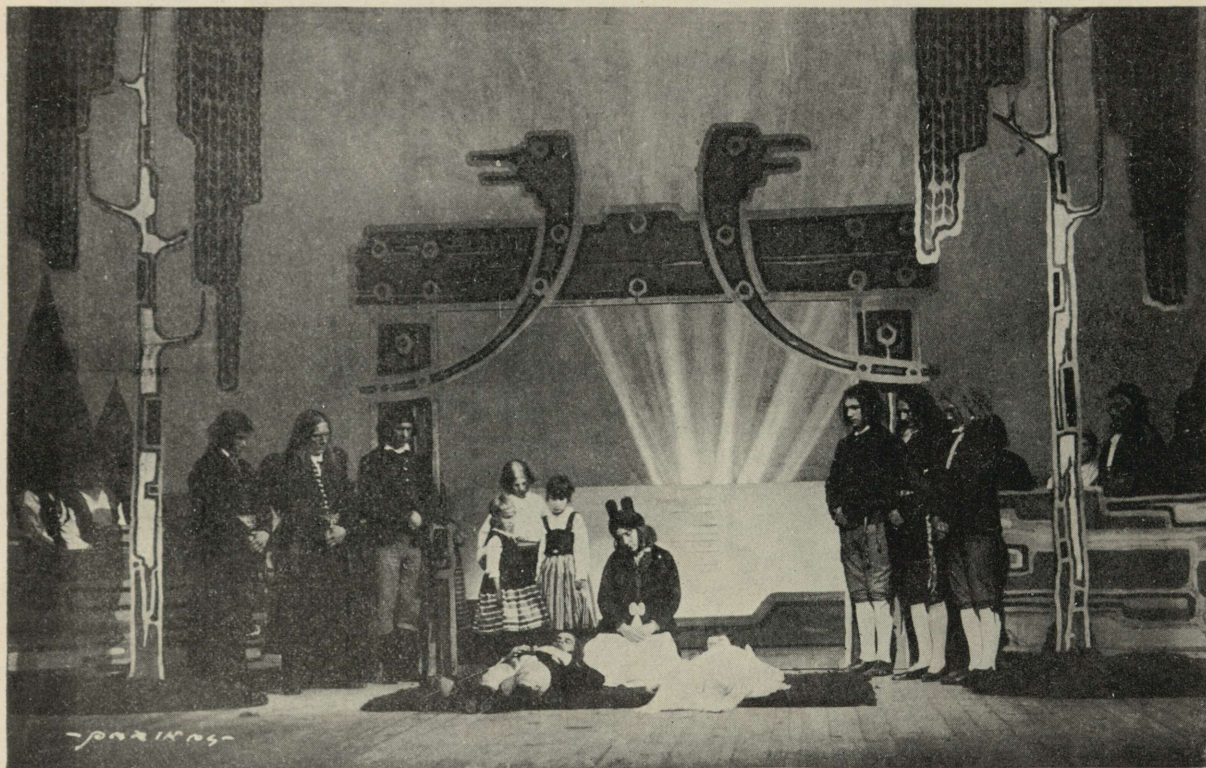
E. Tollers „Maschinenstürmer“ — „Estonia“.



H. Raudsepp's „Im Zeichen des Sinai“. — „Estonia“.



Szene aus „Giselle“. — „Estonia“.



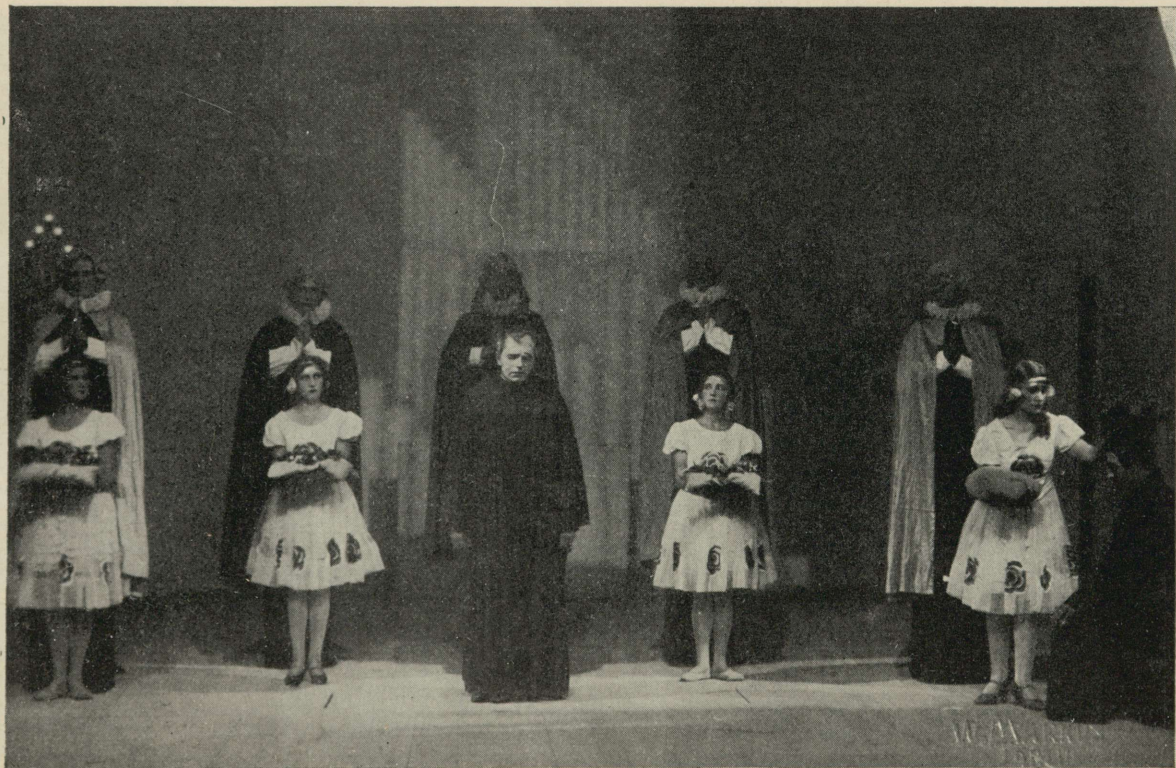
Szene aus der Oper „Kalmuneid“ v. Ewald Aav. — „Estonia“.



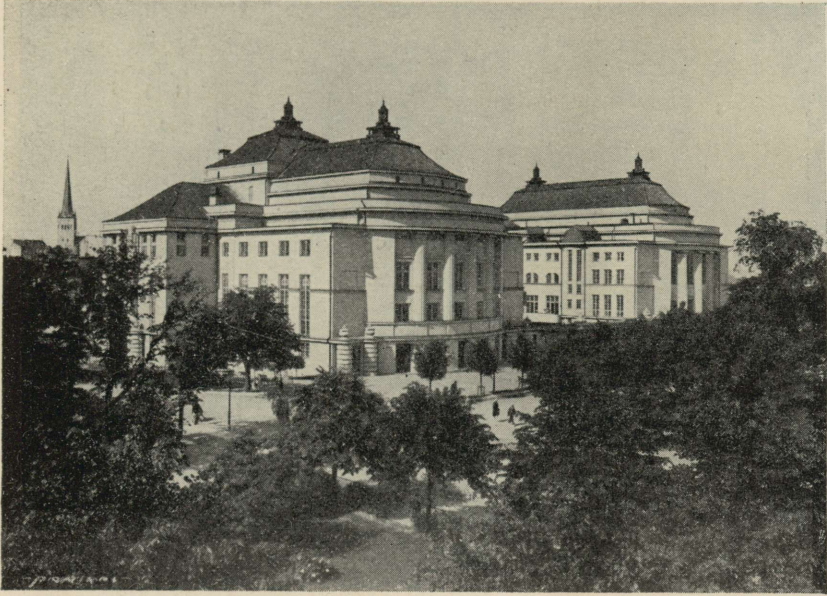
Szene aus der Oper „Liebe und Tod“ v. A. Lemba. — „Estonia“.



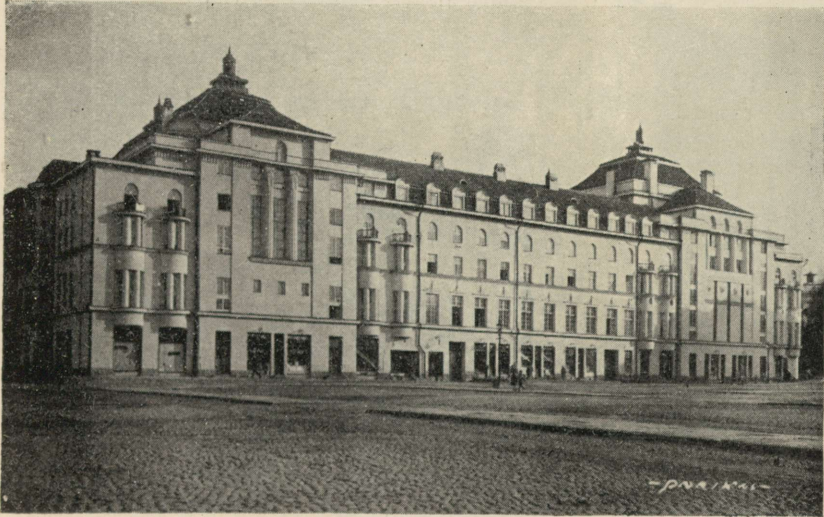
Szene aus der Komödie von H. Raudsepp: „Sinimandria“ im Theater „Wanemuine“.



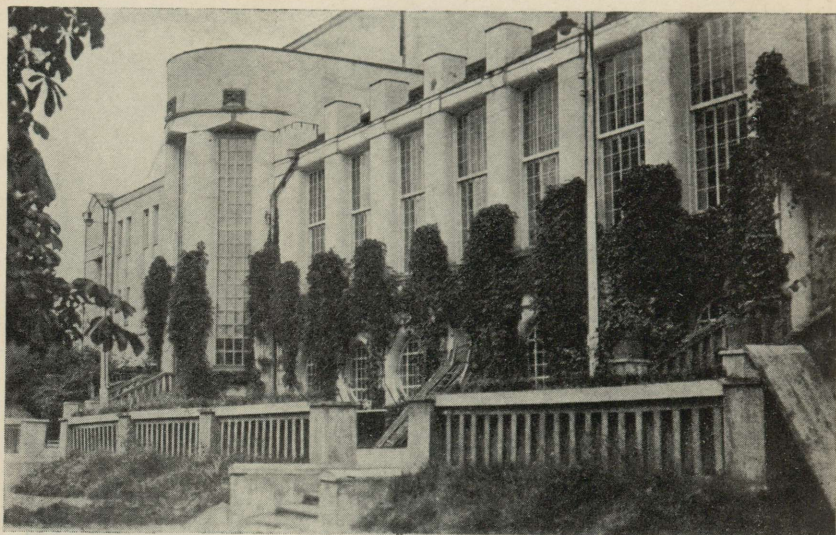
Szene aus Strindbergs „Traumspiel“ im „Wanemuine“.



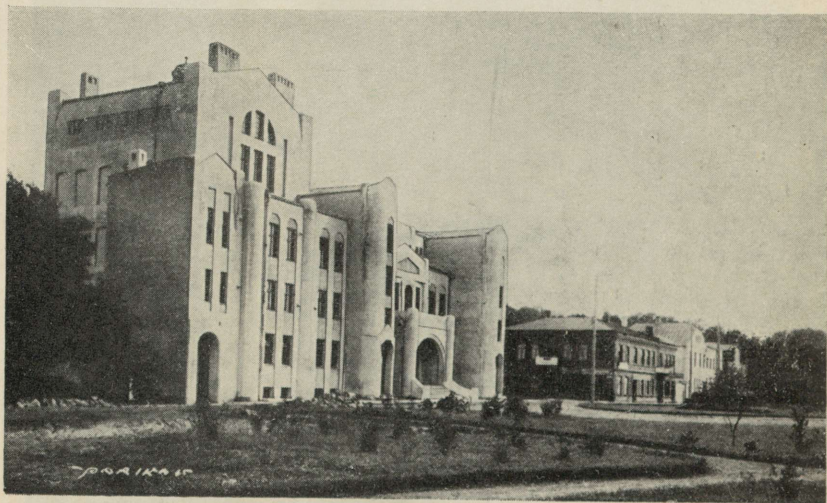
„Estonia“.



„Estonia“ — Rückansicht.



„Wanemuine“.



„Endla“ Theater — Pärnu (Pernau).

Druckfehlerverzeichnis.

Seite :	Gedruckt :	Muss sein :
9, Z. 16. v. u.	Wachtum	Wachstum
15, Z. 11. v. u.	wachenden	wachsenden
19, Z. 19. v. u.	Der rote Talar	Die rote Robe
21, Z. 17. v. u.	im „Roten Talar“	in der „Roten Robe“
28, Z. 14. v. o.	von seinem Tode	vor seinem Tode
33, Z. 4. v. u.	Schauspiel	Schauspieler
36, Z. 7. v. o.	Hauptrollen	Hauptrollen
40, Z. 7. v. o.	Solvijg	Solvejg
56, Z. 7.—6. v. u.	„Von Morgen bis Mitternacht“	„Von Morgens bis Mitternachts“
62, Z. 5. v. o.	Brassova	Barssova

Die Übersetzung aus dem Estnischen besorgte W. Mettus.

Est
A-4996
30963