

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1916

6.2.1916 (No. 6)

Die Pyramide

Sonntags-Beilage des Karlsruher Tagblatts.

Nr. 6

Karlsruhe, Sonntag, 6. Februar

1916

Die Flucht der Durlacher.

Von J. V. v. Schffel.

In den Wald von Langensteinbach
Dringt der Morgenfonne Schein,
Weckt die Schläfer, die drin schliefen:
Traurig Volk in bunten Reihn,
Durlachs Bürger, alt und jung und
Reich und arm in wirrer Flucht,
Die dort beim Ruinenkirchlein
Nachtquartier im Moos gesucht.

Kühl und kalt von Frankreichs König
War dem Heer Befehl gesandt:
«In der Pfalz und längs des Rheines
Wüftet nur das deutsche Land!»
Und sie kamen, Duras, Melac. —
Vor dem welschen Pechkranzgruß
Ging, wie Israel zur Wüste,
Durlach auf den Exodus.

Reisesege ward gebetet,
Ochs und Rößlein ward geschirrt
Und zu Fuß und Bauernwagen
Leichten Bündels fortgeirrt.
Da am Ittersbacher Hügel,
Wo zur Aussicht frei die Höh',
Hielt der Zug wie festgebannt und
Scholl ein dreifach klagend Weh!

Der Vertriebenen Wange neigte
Schmerzbitterer Tränen Tau,
Von dem Bergturm auf dem Turmberg
Stieg ein Qualm ins Morgenblau.
Der des Landes treuer Hüter
War und Wächter in Gefahr,
Wies mit ausgebranntem Dache,
Wie er selber hilflos war.

Und die Stadt, o Bild des Jammers!
Schwarzer Rauch und rote Blut
Wogten ob den hohen Giebeln,
Gierig fraß der Flammen Wut
Hier die Kirchen, dort das Rathaus,
Dort die Karlsburg weit und groß,
Friedrich Magnus', des Markgrafen,
Residenz und Lieblingschloß.

Steine mochten sich erbarmen,
Denn die Weiber seufzten schwer:
«Weh! und aber Weh! Wir Armen
Haben keine Heimat mehr.
Weh! vom trauten Herd des Hauses,
Vorratskammer, Tisch und Tuch,
Kräht der rote Hahn und bleibt nur
Hier im Feld der Brandgeruch!»

Schluchzend wiesen die Scholaren,
Von der Wucht des Anblicks stumm,
Ihrem Rektor eine Wolke:
Das Gymnasium classicum!
Der sah hin und sah zum Himmel,
Und den Hut vom Haupt er nahm;
Nur das Wort „Exoriare!“
Ueber seine Lippen kam.

Und ein Glührot ob dem Hochland
Und ein Glührot fern am Wald
Kündete: hier schützt kein Schwert mehr
Vor des Feindes Allgewalt,
Längs der Pfalz die reichen Dörfer,
Pforzheim mit der Fürstengruft
Und des Rheintals feste Märkte
Wirbeln Asche in die Luft.

Jedem war, als sei ihm selbst sein
Eigner Leichenzug bestellt,
Als sie jenes Feld verließen,
Jenes Tränenklagefeld.
Württembergs ersehnte Grenze
Der Verscheuchten Marschziel war —
Und im Buschwald ward es stille —
Und bergab verschwand die Schar.

Inhalt: Die Flucht der Durlacher. Von J. V. v. Schffel. — Carl Hagemann: Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. — Joh. Sudw. Deinhardt über das Mannheimer und Karlsruher Spieltheater im Jahre 1830 — Werther und Emilia Galotti. Eine Deutung von Kurt Karl Oberlein (Karlsruhe).

Carl Hagemann: Regie.

Die Kunst der szenischen Darstellung.

Carl Hagemann, der erfolgreiche Intendant des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters, hat soeben bei Schuster & Loeffler in Berlin ein Werk erscheinen lassen, in dem er seinen Beruf als Theaterleiter und Regisseur nach künstlerisch hochbedeutenden und für das heutige Theaterwesen bahnbrechenden Gesichtspunkten zerlegt und erläutert. Er räumt dabei auf mit alten Ueberlieferungen und Vorurteilen, die ebensoviel Hemmnisse in der Entfaltung der wirklichen Bühnenkunst darstellen.

Insbefondere ist es der Begriff des Regisseurs, den Hagemann fest umreißt und aus vagen Vorstellungen und überlieferungsmäßigen Mißbräuchen heraus zu dem eigentlichen Kern des ganzen künstlerischen Theaterbetriebes heraufhebt. Regieführen ist eine Kunst, eine Kunstbegabung völlig für sich, die sich nicht erwerben läßt, die angeboren sein muß und nur ausgebildet werden kann durch ästhetische und praktische Kenntnisse. Hagemann verlangt, daß der Regisseur ein wahrhaft durchgebildeter, künstlerischer Kulturmann sei und erblickt seine ausgeprägte Vollendung in dem literarischen Regisseur mit sicherem Bühneninstinkt und sicherem Stilgefühl, gestützt auf eine verlässliche Kenntnis aller technischen Hilfskünste. Hagemann ist selbst den Weg von der Literatur zum Theater gegangen

und hat an sich alle Voraussetzungen für den Regisseurberuf studieren und entwickeln können. Er ist die beste Erfüllung seiner eigenen Forderungen und seine künstlerischen, und was nicht weniger bedeutet, seine finanziellen Erfolge, die er selbst jetzt im Kriege seit der erneuten Uebernahme des Mannheimer Intendantenpostens erzielt hat, zeugen davon, daß er sehen will, daß Hagemann einer der bedeutendsten Bühnenkünstler der Gegenwart ist. In seiner Beleuchtung der Eigenschaften, die ein Bühnenleiter (Direktor oder Intendant) für sein verantwortungsvolles Amt mitbringen muß, kommt Hagemann ebenfalls dazu, hergebrachte Anschauungen über den Hausen zu werfen. Er verlangt vom Intendanten, daß er der erste Künstler (im weitesten Sinne) seines Instituts sei, der nicht unentwegt als eine Art von Halbgoth auf dem Direktionsstuhl thronen müsse, sondern als sein erster Regisseur zu wirken habe. Für beide verwirft er gleichmäßig eine bis noch vor kurzem am Theater heilig gehaltene Tradition, daß nämlich Intendant und Regisseur notwendig aus dem Schauspielersstand hervorgehen müssen. Er vertritt vielmehr die Ansicht, daß der allgemein beliebte, das Fach der guten Rollen spielende Darsteller keineswegs der beste Anwärter für den schwierigen Posten der öffentlichen Kunstübung sei.

Wir geben im folgenden zwei Abschnitte aus Hagemanns Buch, Abschnitt II. über den Direktor (Intendanten) und Abschnitt VI. über den Regisseur wieder.

II.

In leitender Stellung sind am Theater neben dem Direktor, der bei staatlichen und städtischen Unternehmungen gewöhnlich den Titel Intendant führt, noch der Dramaturg — wenigstens bei größeren Instituten — und die Regisseure tätig.

Das Fremdwort Regisseur, das ursprünglich so viel wie Verwalter heißt (Verwalter von Einkünften, von Staatsinkünften),

pflegt man heute bisweilen — etwas umständlich zwar und nicht sehr schlagend — auf den Theaterzetteln mit Vetter der Aufführung einzudeutschen. In den Rezensionen und auch hinter dem Vorhang möchte man dagegen das Wort Spielleiter einbürgern, das die Aufgaben des Regisseurs aber auch noch nicht sicher genug umgrenzt und deshalb im allgemeinen seinen rechten Anklang findet. Der Regisseur bedeutet uns heute denn doch viel mehr als nur der Leiter des Bühnenspiels. Etwas besser ist schon Spielmeister, wie ihn der Kölner Nesthocker Baron Perfall einmal genannt hat. Hier wird zum mindesten die umfassende Künstlerschaft und die verantwortliche Stellung dieser für das einzelne Theater so wichtigen Persönlichkeit festgelegt, ohne aber gerade den selbständigen Verwalter der dichterischen Psünde, ohne seine universelle Bühnenkünstlerische Tätigkeit dabei mit auszudrücken.

Da die Funktionen des eigentlichen Bühnenleiters sich nun nach kaufmännischen und künstlerischen Gesichtspunkten aufteilen oder doch aufteilen sollten, die dann wieder in gegenseitigem Abhängigkeitsverhältnis stehen, so hat der Theaterdirektor eigentlich von Rechts und Pflichten wegen den Dramaturgen und Regisseur mit dem geschäftskundigen Unternehmer zu vereinigen. Daß dies in der Praxis verhältnismäßig immer noch selten der Fall ist, ändert an der idealen Forderung nichts. Vielfach beschränkt sich nämlich die Tätigkeit des Direktors, neben den rein geschäftlichen und repräsentativen Pflichten, auf die Zusammenziehung und Ergänzung des Personals, auf den Entwurf des Spielplans, auf Abschlüsse von Gastspielverträgen und auf die Annahme oder Ablehnung der aufzuführenden Neuheiten, deren Prüfung er entweder selbst vollzieht oder durch seine Dramaturgen und Regisseure vollziehen, zum mindesten vorbereitend vollziehen läßt.

Der Direktor sollte aber gleichzeitig der erste, das heißt im besten Sinne dirigierende Künstler seines Instituts sein. Er muß von Zeit zu Zeit an der Spitze seines Ensembles fühlbar werden. Ein Theater kann nicht allein vom grünen Tisch aus geleitet werden. So etwas behaupten immer nur die Direktoren, denen künstlerische Talente oder Lust und Fleiß zu ihrer Betätigung fehlen. Sie machen dann gewöhnlich aus ihrer Not eine Tugend und sagen, daß man sich ja seine ausübenden Künstler, also auch die sogenannten Vorstände verpflichten könne — daß man selbst aber als eine Art von Halbgott unentwegt auf dem Direktionsstuhl thronen müsse, um in jedem Augenblick mit möglichst großer Gelassenheit die oft allzu erregten Wogen des praktischen Theaterbetriebes zu glätten und auch sonst die vielen Entscheidungen aus der unentwegten Ruhe des im Grunde Unbeteiligten heraus zu treffen. Doch gerade das Umgekehrte ist richtig. Ich kann mir als Theaterleiter die nötigen Verwaltungs- und Kassenbeamten, wenn es sein muß, sogar einen kaufmännischen Direktor halten. Nur der führende Künstler muß ich selber sein. Die Praxis der Geschäfts-Theaterdirektoren hat noch nie zu großen Gesamtleistungen oder gar zu neuen künstlerischen Werten geführt. Was dabei herauskam, war immer nur der Betrieb eines gutgehenden Kunst-Warenhauses.

Solche Verhältnisse sind nun gar nicht denkbar, wenn der Leiter einer Bühne gleichzeitig als sein erster Regisseur wirkt. Zunächst kann es ein echter Künstler überhaupt nicht mit ansehen, daß das Niveau seines Theaters unter einen bestimmten Grad sinkt. Dann wird er aber vor allem einmal seine eigenen Aufführungen mit der größten Sorgfalt herauszubringen und damit einen Stamm erfolgreicher Abende zu schaffen suchen, weil er in diesem Falle nicht nur als Direktor, sondern auch als ausübender Künstler seine Haut zu Markte trägt.

Aber auch sonst ist es unbedingt nötig, daß der Direktor von Zeit zu Zeit selbst vor und unter seine Mitglieder tritt, um mit ihnen, gleichsam als primus inter pares, für irgendeine Gesamtleistung der Bühne zusammenzuwirken, also seine eigene Künstlerschaft in die Wagsschale zu legen. Ein Theaterleiter kann letzten Sinnes nur auf diese Weise seine künstlerischen Persönlichkeitswerte auf sein Ensemble übertragen — nur durch gemeinsames Arbeiten, durch gemeinsames Ringen um den Preis einer ganz und gar willvollen und geschlossenen Kunstleistung das menschliche und künstlerische Vertrauen des gesamten Personals erringen und damit den ganzen Betrieb fest in die Hand bekommen. Mit Anschlägen am schwarzen Brett und Verfügungen durch Rundschreiben an die Regisseure und Kapellmeister ist ein Theater, überhaupt ein Kunstinstitut, nicht zu leiten. Hier gilt allein das Beispiel. Der Chef muß zeigen können, wie es gemacht wird und wie es nicht gemacht werden soll. Er muß Mensch zu Menschen und Künstler zu Künstlern sein. Das einzelne Mitglied muß seinen Direktor vor allem auch künstlerisch spüren. Sein Wesen, sein Wollen muß gleichsam im Theater umgehen. Der Künstler ordnet sich im Grunde nur unter seinesgleichen. Vor allem der Bühnenkünstler, der dem Laien und besonders dem nüchternen Geschäftsmann gegenüber immer sehr mißtrauisch ist.

Der Kaufmann — der mit einer gewissen Kunstbegeisterung und praktischen Kenntnissen des äußeren Theaterbetriebes ausgestattet Verwaltungsbeamte — der dilettierende Hofmann oder der aus einer kunstbesessenen Familie stammende ehemalige Kavallerieoffizier — der allgemein beliebte, das Fach der guten Rollen spielende Darsteller und dergleichen Anwärter mehr taugen nicht in dem Maße für den schwierigsten Posten der öffentlichen Kunstübung. Besteht schon einmal die Forderung, daß ein Direktor sein Theater tatsächlich auch zu dirigieren, das heißt sach- und sachgemäß aus eigener Initiative heraus kunstfördernd und -schaffend zu leiten hat, so muß er selbst ein (und zwar ein ausgezeichnetes)

Bühnenkünstler sein, wenn die Aufgabe eines Kulturtheaters, nämlich Kunst um der Kunst willen zu bieten, erfüllt werden soll.

Deshalb ist auch für die Oper zunächst der wirklich musikalische Opernregisseur der gegebene Theaterleiter — immer natürlich, und das versteht sich ja von selbst, wenn er die vielen übrigen, für das Amt notwendigen Eigenschaften besitzt. Ich hebe es ausdrücklich hervor: der wirklich musikalische Opernregisseur. Denn die meisten unserer Opernregisseure sind nicht musikalisch oder doch nicht musikalisch genug. Die Musik ist aber nun einmal für die Oper die Hauptsache. Und deshalb kann auch der Kapellmeister zum Operntheaterleiter berufen sein, wenn er nicht nur ein gebildeter und höchst kultivierter Mensch, nicht nur ein geschmack- und taktvoller Kunstfreund, nicht nur ein tüchtiger Musiker mit ausgesprochenem Dirigentenbegabung, sondern ein wirklicher Theatersachmann und Theaterkapellmeister ist. Für diesen Fall scheint er mir für den Posten eines Operndirektors sogar noch geeigneter als der Regisseur. Denn das Grundwesen seiner Persönlichkeit ist das Musikalische, wie eben das Musikalische auch das Grundwesen der Opernkunst ist. Außerdem kann er als Kapellmeister gelegentlich des Abends selbst die sichtbare persönliche Führung des ganzen künstlerischen Apparates übernehmen, während der Regisseur die einzelne Leistung ja immer nur vorzubereiten, niemals aber selbst zu dirigieren vermag.

Der moderne Theaterdirektor hat also eine wirtschaftliche und künstlerische Aufgabe in gleich sachverständiger Weise zu meistern: eine wirtschaftliche Aufgabe, die darin besteht, das richtige Verhältnis zwischen Betriebskosten und durchschnittlicher Tageseinnahme herzustellen — und eine künstlerische Aufgabe, die hauptsächlich darauf hinausläuft, zunächst geeignete Stücke auszusuchen und diese Stücke dann in einer durch die Güte und Zusammenziehung des Personals und durch die vorhandenen technischen Mittel gegebenen, möglichst guten Inszenierung darzustellen, um so innerhalb seiner künstlerischen Wirksamkeit noch wieder eine mehr literarische und mehr Bühnenkünstlerische Verpflichtung zu leisten.

„Die Werke der Kunst sind verschieden“, sagt Oscar Wilde in seinem Aufsatz „Die Wahrheit der Masken“, „aber das Wesen artistischer Wirkung ist Einheit. Wo es sich um die Regierung von Völkern handelt, kann man über den Vorzug der Monarchie, Anarchie und der Republik streiten: das Theater gehört unter die Macht eines gebildeten Despoten. Die Arbeit kann man teilen, den Geist, der sie lenkt, nicht.“

VI.

Mag man nun für die verschiedenen, am dramatischen Gesamtwerk beteiligten Einzelkünste Wertunterschiede aufstellen und mit Recht die Leistung des Dichters unbedingt als die eigentliche Ursache, als den künstlerischen Gegenstand des von der Bühne herab wirklichen und damit allerdings erst fertigen Dramas betrachten: die Tatsache bleibt bestehen, daß es sich im Bühnenwerk um ein Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einer höheren Harmonie, zu einer neuen und geschlossenen Kunstform handelt — daß ihm also auch ein Mann vorstehen muß, der die Beiträge der einzelnen Zweige in sich abschätzt und dann zu etwas Ganzem zusammenfaßt.

Der Regisseur ist also dem Dichter, dem Schauspieler und dem Bühnenleiter verantwortlich — verantwortlich den ewigen Normen und auch den so wandelbaren übrigen Gesetzen seiner Kunst — verantwortlich aber auch dem Publikum, das im Theater seine angenehmste und vertrauteste Kunst genießen will. So besteht denn ganz von selbst, wie schon erwähnt, eine wesentliche Aufgabe des Regisseurs darin, sich in ein richtiges Verhältnis zu seinem Publikum zu setzen und selbst Publikum zu sein.

Im Regisseur müssen sich demnach ästhetische und praktische Kenntnisse mit einer großen, aufrichtigen, durch nichts zu erschütternden Liebe zur Sache, mit echter Kunstbegeisterung und mit feltener Elastizität des Geistes und des Gemüts vereinigen. Nur so wird es ihm möglich, die Grundforderungen an seinen schwereren Beruf zu erfüllen: die absolut verlässliche Herrschaft über den gesamten weitwichtigen Organismus der modernen Bühne und damit einen maßgebenden Einfluß auf den Geist des Ensembles zu gewinnen.

Was man also vom Regisseur verlangt, ist in erster Linie eine sichere künstlerische Veranlagung: ästhetisches Empfinden und geläuterten Geschmack. Im einzelnen dann die nötigen theoretischen Kenntnisse in der Dramaturgie, vom Wesen der Schauspielkunst und aller Hilfskünste und die Beherrschung aller in Betracht kommenden äußeren Mittel. Er muß vor allem eine möglichst allgemeine, besonders philosophische, ästhetische und kulturhistorische Bildung haben, muß wissen, was die verschiedenen Zeiten auf den einzelnen Kunstgebieten, in der Literatur, der Malerei und Plastik, in den Kunstgewerben und auch sonst im Verkehr der Menschen untereinander hervorgebracht haben und muß so dem Geist der Epochen nachspüren können, denen die verschiedenen dramatischen Werke angehören. Er muß aber auch selbst so etwas wie ein Dichter, wenigstens ein Nachdichter sein — muß etwas vom Maler und Plastiker, wenigstens Farbensinn und Raumempfinden haben — er soll ein feines Gehör für die Musik der Sprache besitzen und etwas von der Architektur verstehen, mindestens doch Grundrisse zeichnen und einen Innenraum stilvoll ausdekoriieren können — kurz, ein wahrhaft durchgebildeter, künstlerischer Kulturmann sein.

Weiter verlangt das Amt des Regisseurs eine große Menschen- und Künstlerkenntnis und ein schlagendes Urteil über die eigne künstlerische Verwendbarkeit der verschiedenen Kräfte. Denn beim Besetzen der Rollen ist jede Persönlichkeit da hinzustellen, wo sie

Ihren Fähigkeiten nach dem Kunstwerk am meisten nützt. Gehört doch die richtige Beschäftigung seiner Künstler, das Wartenlassen einer künstlerischen und menschlichen Gerechtigkeit und die zielbewusste, sachgemäße Förderung junger Talente zu den schwierigsten und verantwortungsvollsten Aufgaben des Bühnenleiters. Ein schönes Wort sprach Friedrich Wilhelm II. zu Pfiffner nach seiner Ernennung zum Direktor des Berliner Hof- und Nationaltheaters: „Hüten Sie sich vor einseitiger Rollenverteilung. Lassen Sie jeden vorwärts gehen. Ich hätte gern, daß auch das letzte Mitglied am Theater zuzeiten bemerkt würde.“

So bedarf es denn beim Regisseur einer überragenden schöpferischen Intelligenz und eines maßlosen Charakters, einer tadellosen persönlichen Führung. Gewiß hat er seinen jedesmal reiflich erwogenen Standpunkt, seine Autorität zu wahren, an der alle Intrigen, Gunstwerbungen und was sonst immer an ihn herantritt mag, nachsichtslos zerbrechen. Persönliche Energie und Unbeugsamkeit des Willens ist auch in diesem Amte, wie ja stets in leitender Stellung, unerlässlich. Dennoch soll aber zwischen dem Regisseur und seinen Künstlern ein kameradschaftliches, freundschaftliches Verhältnis bestehen, das vom Bewußtsein gemeinsamen Ringens im Dienste künstlerischer Wahrheit getragen wird.

Alles in allem: Der Regisseur muß etwas Tüchtiges können und wollen, und seine Schauspieler und alle die vielen anderen Helfer müssen an ihn glauben. Sonst hat er ein für allemal verspielt und vertan. Wie oft kann man beobachten, daß die verschiedenen Regisseure an derselben Bühne und mit ganz denselben Darstellern die ihrem Werte nach verschiedensten Gesamtleistungen erzielen. Der Schauspieler ist immer das, was der Regisseur aus ihm macht.

Der Regisseur braucht also keineswegs selbst Schauspieler zu sein oder gewesen zu sein. Daß er etwas von der Schauspielkunst verstehen muß, ist nur eine der vielen Anforderungen, die seiner künstlerischen Intelligenz zugetraut werden. Und das kann er doch immerhin auch leisten, wenn er nicht praktischer Bühnenarbeiter ist. Sonst hätte ja die ganze Theaterkritik, die ja größtenteils Nichtschauspieler auszuüben pflegen, gar keine Berechtigung. Und der Regisseur ist doch bei all seiner Schöpferfähigkeit immer auch Kritiker: unter anderem auch Kritiker der schauspielerischen Probleme innerhalb der gesamten Bühnenleistung.

Ich weiß deshalb keinen Grund, warum nicht ein Maler, Bildhauer oder ein Literat ebenso gut einen Regisseurposten bekleiden soll wie ein Schauspieler, wenn er nur einen durchgebildeten kritischen Sinn und den nötigen Geschmaack besitzt — wenn er nur dafür sorgt, daß er sich das Handwerksmäßige seiner Kunstübung schnell und sicher aneignet — und wenn er, worauf es schließlich allein ankommt, ein Theaterkünstler, eine für das Theater geborene künstlerische Persönlichkeit ist.

Meiner Ansicht nach ist die Regiebegabung, wie sie die moderne Theaterästhetik auffaßt und die moderne Bühne unbedingt fordert, eine Kunstbegabung völlig für sich, die neben den anderen Kunstbegabungen herläuft und die nur deshalb so schwer zu erkennen ist, weil sie zu ihrer Betätigung die übrigen Kunstzweige als Hilfsmittel braucht. Es wenden sich deshalb vielfach Schriftsteller, Maler, Architekten und Schauspieler der Regiekunst zu, die auf ihrem Sondergebiet vielleicht sehr tüchtig sind, die aber jene spezifische Regiebegabung nicht besitzen und hier dann entweder ganz versagen oder über mittelmäßige Leistungen nicht hinauskommen.

Wir scheint, als ob die wesentliche Veranlagung des leitenden Bühnenkünstlers darin besteht, daß er imstande ist, schon beim Studium des Buches den Ablauf des Bühnenwerkes im Geiste plastisch zu sehen und zu hören: im Raum und in der Zeit. Die Bühnenkunst stellt sich uns ja als ein Raumkunstwerk in rhythmischer, dynamischer und tempomäßig bedingter Abfolge dar. Und diesen Grundforderungen muß der Regisseur entsprechen, und zwar lange vor Beginn seiner praktischen Kunsttätigkeit auf der Szene, damit er die nötigen Vorbereitungen treffen kann.

Der Maler sieht plastisch im Raume, der Musiker hört plastisch (hört die Tonhöhe, Klangfarbe, den Rhythmus und die dynamischen Schattierungen der einzelnen Phrasen) in der Zeit. Der Regisseur aber sieht plastische Gruppen in zeitlicher Folge und hört zeitlich bedingte Worte oder Töne von Personen im Raume. Der Regisseur vollzieht also eine künstlerische Funktion, die sich aus jenen beiden Funktionen in ganz bestimmter Weise zusammensetzt, doch aber ein neues ästhetisches Phänomen ergibt, das die unumstößliche Grundlage seiner künstlerischen Tätigkeit bildet.

Denn die Beherrschung und Verwendung der Hilfskünste ist für den Regisseur durchaus sekundärer Art. Mir erzählte einmal ein bekannter Bühnenfachmann, es sei ihm jahrelang sehr schlecht gegangen, weil er auf den meisten Kunstgebieten wohl gewisse Begabungen verspürte, auf keinem einzigen aber große und bleibende Erfolge habe erringen können. Bis er dann eines Tages zu der Erkenntnis gekommen sei, daß er gar nicht zum Dichter, Maler, Musiker und Schauspieler, sondern zum Regisseur taugte, wofür er die spezifische Begabung besitze und seine Kenntnisse und Fertigkeiten in den verschiedenen Künsten nun durchaus hingereicht hätten. Er danke seinem Schöpfer, daß es gerade so und nicht anders um ihn stünde. Er wäre sonst nie ein guter Regisseur geworden: denn als begabter Dichter hätte er alles wesentlich literarisch, als Maler wesentlich malerisch, als Musiker wesentlich musikalisch, als Schauspieler rein-schauspielerisch, in allen Fällen aber nicht umfassend-bühnenmäßig empfunden.

Es kann daher nicht wundernehmen, daß der nicht aus dem Schauspielerstande hervorgegangene Regisseur heute an Schätzung ungemein gewonnen hat und noch weiter gewinnen wird. Der literarische Regisseur mit sicherem Bühneninstinkt, treffendem Stilgefühl, großer autoritativer und suggestiver Macht und verlässlicher Kenntnis der technischen Bedingungen aller Hilfskünste der Szene ist meiner festen Überzeugung nach der Regisseur der Zukunft — mögen auch manche älteren Schauspieler und vor allem die aus dem Schauspielerstande hervorgegangenen Regisseure noch so laut das Gegenteil behaupten.

Das Problem des Regisseurs gehört also schon deshalb zu den wichtigsten der dramaturgischen Ästhetik, weil sich hier die Anschauungen vielfach noch ganz unvermittelt gegenüberstehen. Der Begriff des modernen Regiekünstlers ist noch keineswegs durchgedrungen, seine Stellung selbst an großen Bühnen immer noch nicht würdig, in unserem Sinne fruchtbringend genug. Man trifft unter den Regisseuren immer noch zu viel Schulmeister und zu wenig freie Künstler. Das Bühnenkunstwerk bildet sich aber nur im freien Spiel der Kräfte, im edlen Wettstreit aller mit allen. Jeder einzelne muß ganz an seinem Platze stehen und zusammen mit allen anderen für den Dichter und sein Werk eintreten. Und der Regisseur ist dann primus inter pares, ein Erster unter Gleichen, Gleichberechtigter: ein Führer, Berater, Freund und Helfer des Darstellers und ein Anwalt, Freund und Diener des Dichters — nicht aber ein Besserwisser, An-Beuten-Wisser. Was der Schauspieler braucht und will, ist ein im Sinne des Dichters nachprüfender Mitkünstler — eine das Gesamtwerk für die Bühne ausgestaltende letzte Kunstinstanz.

Beim künstlerischen Arbeiten auf dem Theater geht es eben nicht um ein mechanisches Ein- und Ausprägen vorgegebener, engbegrenzter Stoffgebiete, sondern um ein großzügiges Nachschaffen frei empfangener Werte von Dichters Gnaden. Und das ist nur möglich in Freiheit und Freude. Nimmt man dem Künstler seine Freiheit, so nimmt man ihm Lust und Licht zum Ausleben seiner Persönlichkeit und zum Einleben der also empfängnisbereiten Seele in die geheimnisvolle Welt des Dichters. Und nimmt man ihm die Freude an der Arbeit, die beschwingte Liebe zu seinem Beruf und zur einzelnen Aufgabe, so verfaudet man ihm den Born schöpferischer Einfälle und erniedrigt ihn zum Kunstbeamten, der dienstmäßig seine Pflicht und damit eben nicht seine Pflicht tut, seine Pflicht nicht tun kann.

Der Schulmeister aber nimmt ihm beides und ist deshalb vom Nebel. Sein Wirken gehört ausschließlich in die Lehr- und Drehschule der Schauspielakademie. Hier ist er gewiß nicht zu entbehren. Hier kann er Gutes stiften. Denn ohne handwerkliche Fertigkeiten wird niemals ein Künstler auskommen, auch der Schauspieler nicht.

Eine durchaus verlässliche Beherrschung der Technik ist also auch für die Bühne Voraussetzung. Eine sehr wichtige Voraussetzung, nicht mehr. Denn die eigentliche Kunstarbeit des Darstellers, vor allem des Regisseurs, geht dann erst an. Die Kunstarbeit und nicht Kunstdressur: die Arbeit (Schöpferfähigkeit) des einzelnen Schauspielers und des ganzen Ensembles unter der anfeuernden, ausgleichenden, das Ganze auf eine eigene Stilnote einstimmenden, dem Dichter verantwortlichen Führung des Regisseurs.

Dabei heißt es für den Regisseur, sehr behutsam zu Werke zu gehen. Der Schauspieler ist ein gar empfindliches Material, das sich sehr leicht und willig zu den höchsten Leistungen hinaufsteigern läßt — das aber ebenso leicht verletzt wird und dann jedem äußeren Einfluß gegenüber einfach versagt. Der Bildhauer nimmt sich bei der Bearbeitung seines Marmors in acht, daß er nur ja nicht über die Punktierzone hinaus in den Block hineinmeißelt. Er weiß, mit dem Kunstwerk ist es sonst vorbei. Auf den Schauspieler aber trommelt man nur zu gern los und versucht, ihm fremde Auffassungen und fremde Manieren aufzuzwingen. Es soll Regisseure geben, die jede Rolle im Stück spielen möchten, die deshalb jede Rolle vormachen, das heißt von sich aus ansetzen, wobei dann nur unfreie, allerhöchstens geschickt anempfundene Leistungen herauskommen.

Die Schauspieler sind nun einmal gegebene Kunstgrößen: Persönlichkeiten mit eigener Seele und eigenen Sinnen, mit einem hochgepannten Empfindungsleben, mit einer jedesmal besonderen physischen und psychischen Note — oder sie sollten es doch sein. Ich jedenfalls ersehne mir für meine Inszenierungen solche Menschen: eigen empfindende, selbstbewusste Künstler mit sicherem Instinkt für die verschiedenen Stilwerte und mit der Fähigkeit, diese Stilwerte nicht nur in ihrer besonderen Rolle, sondern auch mit den anderen Darstellern zusammen ausprägen zu helfen. Mitarbeiter am Werk wünsche ich mir, nicht willenlos Untergebene. Und meine Sorge als Regisseur hat es dann zu sein, diese verschiedenen Persönlichkeiten zu einem Ensemble abzustimmen und das Ganze zu einem angemessenen, das heißt im selben Sinne durchstilisierten Ganzen zu setzen. Die Gestaltung des Dialogs nach Maßgabe innerer Bühnenkünstlerischer Gesetzmäßigkeiten und des in jedem Falle gerade vorliegenden stilistischen Phänomens, das heißt die Durchbildung der einzelnen Szenen in rhythmischer, dynamischer und tempomäßiger Hinsicht bildet die Aufgabe des Regisseurs.

Die Regieleistung ist eine orchesterartige Leistung. Die Tätigkeit des Regisseurs ist am ehesten noch mit der Tätigkeit des modernen Kapellmeisters zu vergleichen. Der Kapellmeister hat ja auch nicht

dem Bringeiger die Doppelgriffe und dem Holzbläser die Flötenlöcher beizubringen, sondern die mehr oder weniger große Kunst seiner im Konservatorium möglichst gut vorgebildeten Musiker in den Dienst eines von ihm klarzulegenden, wirkungsvoll und komponistengerecht vorzutragenden künstlerischen Organismus zu stellen.

Joh. Ludw. Deinhardstein über das Mannheimer und Karlsruher Hoftheater im Jahre 1830.

A. D. Im August 1830, ein paar Jahre bevor er als Nachfolger Schrenvogels die Leitung des Wiener Hofburgtheaters übernahm, hat Johann Ludwig Deinhardstein, damals Professor der Poesie an der Wiener Hochschule und bekannt als Bühnenschriftsteller, zur Förderung der von ihm herausgegebenen „Wiener Jahrbücher für Literatur“, eine Fahrt durch Deutschland angetreten, die ihn auch an unsern Oberrhein, nach Heidelberg, Mannheim und Karlsruhe führte. In einer kleinen, heute fast verschollenen Schrift: „Skizzen einer Reise von Wien über Prag, Tolytschno und nach Wien zurück“ (Wien, 1831) schildert er in Briefform die dortigen Eindrücke und Erlebnisse. Seinen Neigungen entsprechend beschäftigen ihn vor allem die Theaterverhältnisse. Was er darüber zu sagen weiß, ist nicht ohne Interesse. Ueber das Mannheimer Theater, wo er einer Opernaufführung beiwohnt, berichtet er, wie folgt:

„Es ist ein stattliches Gebäude, von außen mit verschiedenen auf die Kunst Bezug habenden Figuren verziert. Von innen gewährt es durch eine gewisse geschmackvolle Altväterlichkeit einen sonderbaren Anblick. Es besteht aus einem Parterre, zwei Reihen Logen und einer Gallerie. In der Mitte ist eine große, zur rechten Seite der Bühne noch eine kleinere Hof-Loge. Die Verzierungen sind weiß und blau. Jede Loge hat eine eigene hervorragende Brüstung und ist mit roten Drapperien versehen. An der Seitenwand einer jeden hängt ein kleiner Spiegel, dem eine vergoldete Leiter aufgelegt ist, vor welcher eine Kerze brennt. Zu den Seiten der Bühne sind kleinere Logen angebracht, und vor der Courtine stehen auf jeder Seite zwei große Säulen. Außerhalb der Bühne befinden sich auf jeder Seite sieben Logen. Der Bühnenraum ist groß. Auf dem Parterre stehen ungepölkerte hölzerne Bänke. Dies und der kleine altmodische Glasküster in der Mitte des Theaters gehört zu den Uebelständen. Man gab die Oper „Titus“ auf eine Weise, daß ich es von einer Bühne nicht begreifen konnte, die zu Dalberg's Zeiten die beste deutsche war. Der Vorzüglichste der Sängergesellschaft ist Piza, der die Rolle des Titus sang. Die Dekorationen waren nicht übel: das Kostüm alt. Das Theaterpublikum ist übrigens in Mannheim von einer seltenen Nachsichtigkeit und Theilnahme. Der blutschlechten Darstellung ungeachtet, wurden am Schlusse alle stürmend gerufen. Das recitierende Schauspiel soll, wie ich allgemein erfuhr, gut seyn.“

In Karlsruhe suchte Deinhardstein den Hoftheaterintendanten Josef Frh. von Nassenberg, der 1822–1849 die Hofbühne leitete und als Epigone Schillers unlängst in E. L. Stahl seinen Biographen gefunden hat, auf, und wurde mit der erfreulichen Mitteilung überrascht, daß seine „Brautfahrt Maximilians“ zur Aufführung angenommen sei. Des Abends im Museum, wo ihm das „Herz auf der Zunge“ sah, erwies sich Nassenberg als lebenswürdiger, lebhafter Gesellschafter. Daß er nebenbei auch ein etwas merkwürdiger Kauz war, bewies eine Aeußerung, wonach er es liebt, sich „beim Verfertigen dramatischer Gedichte“ — zumelst in der Nacht — „in das Kostüm der darin vorkommenden Personen zu kleiden.“

Im Theater hörte Deinhardstein die Oper „Armida“. Er müge auch darüber zu Wort kommen:

„Da beim Herunterkommen vom Bleithurm die Theaterstunde sechs geschlagen hatte, begab ich mich ins Schauspielhaus, wo man Kostüm „Armida“ gab. Es läßt von außen keineswegs die Eleganz erwarten, welche man im Innern findet. Es ist in Rücksicht dieser Ausschmückung, die ihm erst vor Kurzem zu Theil geworden ist, vielleicht das eleganteste Theater Deutschlands. Sein Umfang ist nicht gering. Es hat ein Parterre und drei Gallerien, von welchen die ersten zwei Reihen dergestalt gestellt sind, daß der obere, erhöhte Theil, Logen bildet. Im Hintergrunde befindet sich die eben so kostbar als geschmackvoll verzierte großherzogliche Loge mit den dazu gehörigen Seitenlogen. An den Seiten der Bühne sind gleichfalls kleine Logen angebracht, die von zwei hübsch gearbeiteten Säulen eingereicht sind. Der Plafond ist schön gemalt und von einem eleganten Luster beleuchtet, um welchen herum in einem Halbkreise die Namen Winter,¹⁾ Mozart, Händl, Weber, Beethoven stehen. Gallerien, Logen und Parterresitze sind mit rothem Sammet belegt und die Wände der Gallerien hochroth mit Gold verziert. Der Vorhang wird nicht, wie bei andern

¹⁾ Wenn D. richtig gelesen hat, kann es sich nur um den aus Mannheim gebürtigen Münchner Hofkapellmeister Peter v. Winter handeln, der ein beliebter Opernkompunist seiner Zeit war und 1826 starb. Allerdings eine seltsame Zusammenstellung!

Theatern, in die Höhe gezogen, sondern geht der Breite der Bühne nach aus einander. Der Bühnenraum ist sehr groß. Kostüme, Maschinerie, Dekorationen sind anständig. Die Aufführung der Oper war ungemein präcis, das Orchester ausgezeichnet. Gatzinger,¹⁾ der die Rolle Almatos sang, ist ohne Zweifel, was Höhe, Umfang und Modulation der Stimme betrifft, der erste jetzt lebende deutsche Tenorist. Auch Ueb verdient viel Lob. Reichel, welcher als Bass ausgezeichnet genannt wird, hatte leider in der Rolle des Großmeisters keine Gelegenheit sich zu zeigen. Die Rolle Armidens wurde als zweite Gastrolle von Mad. Pohl — Beist einer gegeben. Ihre Stimme ist gut, ihr Spiel aber so unvollkommen, daß es der ersteren Schaden bringen muß. Demungeachtet wurden ihr während der Darstellung oft laute Beweise der Anerkennung. Das Theaterpublikum Karlsruhe's ist wohl im Allgemeinen theilnehmend, aber im Einzelnen, mindestens wie mir schien, ziemlich streng. Es erforderte von Seite der Sänger die bedeutendsten Leistungen, um Beifallsbezeugungen zu erhalten; nur gegen den Gast war man artiger. Die Theaterlust soll übrigens hier ziemlich ausgesprochen seyn.“

Bemerkenswert ist, was Deinhardstein über das Verhalten des Publikums in beiden Städten sagt. Ob sein Urteil wohl heute noch zutrifft?

¹⁾ Anton Gatzinger, 1826–1850 Mitglied der Karlsruher Hofbühne, seit 1827 vermählt mit Amalie Neumann-Morstadt, die später eine Hauptzierde des Wiener Hofburgtheaters wurde und 1884 starb.

Werther und Emilia Galotti.

Eine Deutung von Kurt Karl Eberlein (Karlsruhe).

Wer in den „Leiden des jungen Werther“ den Satz nicht nur flüchtig überlesen hat: „Emilia Galotti lag auf dem Pulle aufgeschlagen“, hat vielleicht auch bedacht, welche Stelle der unglückliche Selbstmörder in seinen letzten Stunden gesucht und gelesen hat. Würde es doch eine Beziehung haben zu dem schrecklichen Entschlusse, zu dem Uebermaß seiner Leiden, zu dem Haltlosen seiner Lage. Sollte in Lessings Trauerspielen nicht etwas von ähnlicher Eindringlichkeit der Beziehung gewesen sein, wie es für das Klopstockgefühl im Waldhäuschen der Fall war? Konnte sich der eigensinnige Werther, der in seinem Wesen ein Schicksal erblickte, der als Vertreter einer neuen Geniesugend wie die Natur empfinden wollte, der wie jener Klopstock in freien Rhythmen seine Gefühle hinwühlte, sollte sich dieser Werther mit der Nase verglichen haben, die gebrochen wurde, ehe der Sturm sie entblättert? So möchte mancher denken, so dachte schon der Schwabe Johann Gundlach, der (1774) in Leipzig studierte und „Werthers erste und letzte Stunden für Lotte“ schrieb, wenn er darin sagt: „Die Hand, die ihrer selbst nicht mehr mächtig war, brach eine Blume, ehe sie zu entblättern brauchte.“ Aber empfand Goethe so epigrammatisch ein Zitat und ätzte so geheimnisvoll? Betrachten wir das Verhältnis der drei seltsamen Romanmenschen näher (das so etwas wie eine Keimzelle zu den Wahlverwandtschaften darstellt!) Stand denn dieser Werther mit seinen Leiden, mit seinen Gefühlen so allein, daß Flucht und Tod Egoismus heißen konnte, daß die Verachtung der Nikolais Berechtigung haben mochte?

Der letzte, der verhängnisvolle Ruf war geschehen, die Liebe auch von Lotte offenbar, ihre Ehe schien erschüttert, wenn auch haltbar. Aber verbürgte dies der Zukunft Sicherheit?

Bewiesen von den schönen Augen, sah Werther nur die Flucht vor sich, wie er sie schon selbst versucht hatte, wie sie für Goethe in jedem Falle die rettende künstlerische Entfernung gab. Aber nichts von Jerusalem oder Goethel hier sei nur das Buch gegeben und kein Vorwissen, nur das Kunstwerk und nicht sein Künstler. Wie wenig mochte auch damals Goethe für Lessings Trauerspiel mit seiner Bewunderung eintreten, Goethe, der mit dem Werther selbst die Autonomie des Gefühls und seiner Kunstformen vertrat und deshalb ganze Seiten dem pathetischen Ossian darin widmete. Wenn auch „nach dem Gesetz“, wonach er angetreten, an sich selbst, an seinen Leiden, stark doch Werther auch für Lotte, für die Ruhe, für das Glück ihres Lebens, das er nicht stören, nicht zerstören durfte. „Vergib mir“ und „Sei ruhig“ sind denn auch die Motive seiner letzten Zeilen. Zerissen von den Qualen des Abschieds, der Trennung, der Liebe, schwankt der Unglückliche auch hier im Gegenfälligen und beschwört den Gedanken, es möchte seine Tat vergebens, ja lächerlich sein. Er ergreift das Bändchen Lessings, des Psychagogen, und findet in den leidenschaftlichen Gedankensprüngen des alten Odoardo Galotti das gleiche sympathische Erlebnis: „Aber — wenn sie mit ihm sich verstände? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will? — für sie tun will? Was will ich denn für sie tun? — Hab ich das Herz, es nur zu sagen? Da denk ich so was! So was, was sich nur denken läßt! Gräßlich! fort! fort!“ Und wie nun in tragischer Schnelle diese taumelnden Monologe erst durch die Tat zu edler Stille kommen, so brachte auch erst Werthers erlösender Schuß (den ein seltsamer Nachbar sah und hörte und nicht weiter beachtetel) nach allen den bewegten Stürmen eines „eigenen“ Herzens einen traurigen und tiefen Schlaf.