

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Dramaturgische Blätter**

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der  
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

**Kilian, Eugen**

**München, 1914**

Schauspielregie

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

## Schauspielregie.

Die Lobredner der „guten alten Theaterzeit“, an denen es niemals gemangelt hat, so lange es überhaupt ein Theater gibt, sind zu allen Zeiten ungerecht gewesen gegen die lebendige Gegenwart. Besonders ungerecht ist vielleicht eine einseitige Verherrlichung der Vergangenheit in der heutigen Zeit. Denn das müßten auch die bittersten Gegner moderner Kunstübung zugeben: daß ein ernster, frischer und wogelustiger Geist den heutigen Theaterbetrieb belebt, wie kaum zu einer anderen Periode der deutschen Theatergeschichte. Wohl mag in dem, was da erstrebt wird, vieles Verkehrte, Verfehlte und Unvollkommene mit unterlaufen, eines aber ist sicher: es weht eine frische Luft in der heutigen Theaterwelt; überall regen sich lebendige und energische junge Kräfte; stärker als sonst ist das Streben, mit allem Vermoðerten in der dumpfen Atmosphäre der Kulissen aufzuräumen und neues, erfrischendes Licht in die Kumpelkammer der alten Theaterräume hereinzuleiten. Einfachheit und innere Wahrheit, ohne effektlüsterne Komödiantentum, ist das oberste Gesetz, dem die heutige Schauspielkunst zu dienen sucht; los von dem Theaterkitsch, los von der geschmacklosen alten Theatermalerei ist die Parole, die unsere Ausstattungskunst auf ihr Banner schreibt, nach einfachen, symbolisierenden szenischen Hintergründen hinstrebend; höchste geistige Durchdringung des Kunstwerks und seine möglichst stilgerechte Wiedergabe mit den Mitteln der modernen Bühne, Losreißung des klassischen Dramas aus den Banden der Schablone und einer oftmals verkehrten Tradition: das sind die Ziele, die der Regiekunst als Ideale vor Augen schweben.

Gerade auf dem Gebiete der Regiekunst entfaltet sich überall ein erfreuliches und vielfach sehr ersprießliches Leben. Viele strebsame und tüchtige Kräfte suchen sich in ihren Dienst zu stellen. Mehr als zu irgendeiner andern Zeit der Theatergeschichte beginnt sich ihr das

ernste Streben aller Sachleute und auch die rege Teilnahme weiterer Kreise zuzuwenden. Die Regiekunst fängt an, sich zu einer eigenen Disziplin im Kunstleben auszuwachsen. Das außerordentlich rege Interesse, das sie erregt, verrät sich in zahlreichen Einzelheiten der heutigen Theaterkultur. Wohl zu keiner andern Zeit wurde soviel über Regiekunst gesprochen und geschrieben wie heutzutage. In Debatten aller Art sucht man sich über das Wesen dieser Kunst zu verbreiten. Das Theater selbst tut alles, mit Nachdruck auf die Bedeutung der Regiekunst hinzuweisen.

Das war nicht immer so. Es gab Zeiten, wo man in Kreisen, die nicht in engster Sühlung mit dem Theater standen, sehr wenig über Regie erfuhr und wo der Laie noch weit weniger als heutzutage — und das will viel bedeuten! — über das Wesen der Regie unterrichtet war. Es ist noch gar nicht sehr lange her, seit es zum allgemeinen Brauche geworden ist, daß der Theaterzettel von dem Wirken des Regisseurs Notiz nimmt. Die Inszenierung des Stückes, die Tätigkeit des Regisseurs, der mit der Leitung der Vorstellung betraut war, galt früher zumeist als eine interne Angelegenheit des Theaters, und man hielt es für entbehrlich, hierüber etwas in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen. Das Wirken der Regie galt als etwas Selbstverständliches, und wenn alles in der Vorstellung glückte und flappte, fragte man nicht lange danach, wem das Verdienst hieran zukam. Die Regieführung lag in früheren Zeiten fast ausnahmslos in den Händen eines älteren Schauspielers, der sich für dieses Amt des Vertrauens der Direktion und seiner Kunstgenossen erfreute. In allen denjenigen Perioden der deutschen Theatergeschichte aber, wo eine Bühne wirklich künstlerisch geführt wurde, so unter Immermann, Laube, Eduard Devrient u. a. leitete der Direktor selbst die gesamte Oberregie des Schauspiels. Unter keinem dieser Bühnenleiter verkündete der Theaterzettel den Namen des inszenierenden Regisseurs; dies war auch nicht notwendig, denn jedermann, der sich dafür interessierte, wußte genau, wo die Seele des künstlerischen Unternehmens zu suchen war.

Das ist heute wesentlich anders geworden. Selbst an der kleinsten Provinzbühne verkündet das Programm in großen Lettern, die über die Verdienste des Betreffenden keinen Zweifel lassen, wer der

„Regisseur“ oder der „Leiter der Aufführung“ ist oder wer das Stück „in Szene gesetzt“ hat — wie man die Tätigkeit des Regisseurs dem Publikum in umschreibender Weise begreiflich zu machen sucht.

Die Nennung des Regisseurs auf dem Programme, die seit drei bis vier Jahrzehnten zur allgemeinen Regel an den Theatern geworden ist, kann als ein charakteristisches und in gewisser Beziehung auch als erfreuliches Symptom für die heutige Bühnenkunst gelten. Erfreulich vor allem insofern, als sie Zeugnis gibt von der wachsenden Erkenntnis für die Bedeutung und Wichtigkeit der Regieführung, als der ehernen Grundlage für das künstlerische Gelingen einer theatralischen Aufführung. Und charakteristisch ist die Nennung des Regisseurs für die größere Sorgfalt, die man der Inszenierung im Gegensatz zu früher heutzutage wohl zuwendet, für die größere Vervollkommnung, die die Kunst der Inszenierung wenigstens in äußerer Beziehung gegenüber der Einfachheit vergangener Zeiten erfahren hat. Auch ist es sicher gutzuheißen, daß der Theaterbesucher erfahre, wer die Verantwortung für die künstlerische Gestaltung einer Theatervorstellung zu tragen hat.

Wieweit diese Verantwortung des Spielleiters reicht, darüber herrschen in der Allgemeinheit freilich sehr verworrene Begriffe.

Der Laie stellt sich unter dem Regisseur, sofern er sich überhaupt über dessen Tätigkeit irgendwelche Gedanken macht, in den meisten Fällen eine Art von Dekorateur vor, der für das äußere Aussehen der Bühne Sorge trägt, der darüber wacht, daß der Darsteller rechtzeitig auf die Bühne tritt und der die großen Volks- und Massenszenen in Bewegung setzt. Welch seltsame Vorstellungen selbst in gebildeten Kreisen über die Tätigkeit des Regisseurs verbreitet sind, erfährt der Sachmann häufig aus den naiven und wunderlichen Fragen, mit denen sich manche Leute darüber zu orientieren suchen, was der Regisseur am Theater denn eigentlich zu tun habe. Aber auch bei solchen, die dem Theaterbetriebe näher stehen oder wenigstens näher stehen sollten, herrschen, wie aus den Äußerungen der Tageskritik nur allzuhäufig hervorgeht, oft sehr merkwürdige Vorstellungen über das, was der Regisseur am Theater zu leisten hat.

In den weitaus meisten Fällen wird die Tätigkeit des Regisseurs

nach reinen Äußerlichkeiten beurteilt. Die Dekorationen, die Kostüme, die Möblierung, die Beleuchtung und vieles andere, was dem Zuschauer als ein Bestandteil der äußeren Inszenierung in die Augen fällt: dies ist es, was zunächst den Maßstab für die Beurteilung des Spielleiters abgibt. Freilich trägt der Regisseur für das alles die Verantwortung; trotzdem ist das Lob und der Tadel, der ihm nach dieser Seite zuteil wird, nicht in allen Fällen gerecht. Die Lobsprüche, die einer glänzenden neuen Ausstattung gespendet werden, richten sich in Wahrheit meistens an die Adresse des Dekorationsmalers oder Maschinisten, die beide sehr häufig — und das ist bedauerlich — viel zu selbständig, d. h. in allzu loser Fühlung mit den Intentionen und Weisungen des Regisseurs ihre künstlerische Arbeit verrichten. Der Tadel aber, der einer ungenügenden szenischen Ausstattung zuteil wird, ist häufig ein ungerechter Vorwurf gegen den Regisseur; denn dieser ist in zahlreichen Fällen, wo keine Mittel für neue Anschaffungen zur Verfügung stehen, darauf angewiesen, aus den vorhandenen, oft sehr dürftigen Beständen das Nötige zusammenzusuchen und zusammenzustellen; niemand weiß dabei besser als er, wie weit das Resultat dieser Mosaikarbeit hinter dem künstlerischen Ideale zurücksteht.

Mit weit größerem Rechte wird der Regisseur für das Gelingen und Mißlingen der großen Massenszenen belastet. Aus dem Eindruck solcher Szenen, deren Wert man vielfach umso höher achtet, je mehr auf der Bühne gelärmt und getobt wird, je betäubender und verwirrender das Geschrei und das Händefucheln von Hunderten gut abgerichteter Statisten zum Auge und zum Ohre des Hörers dringt, glaubt der Laie hauptsächlich die Befähigung des inszenierenden Regisseurs erkennen zu können. Es ist bezeichnend, daß der relativ seltene Fall, wo das breitere Publikum sich an das Wirken des Regisseurs gemahnt fühlt und ihn vielleicht gar durch die Unsitte des Hervorrufs auszuzeichnen sucht, fast ausschließlich nach lärmenden und effektvollen Massenszenen eintritt. Die wenigsten wissen, daß in einer fein und sorgfältig ausgearbeiteten Duoszene, die sich einfach und natürlich entwickelt und alle Stimmungen dieser Szene zum charakteristischen Ausdruck bringt, vielfach eine ungleich größere Summe künstlerischer Regiearbeit und künstlerischen Könn-

nens verborgen steckt, als in einer effektvoll herausgearbeiteten Massenszene, die mit allen Schikanen der modernen Ausstattungskunst operiert.

Wird aber an einer Schauspielvorstellung das „flotte Ensemble“ gerühmt, so wird der Kundige sich dadurch höchstens zu dem einen Schlusse berechtigt fühlen: daß alles, wie man zu sagen pflegt, flappte und daß es mit dem Texte an keiner Stelle haperte. Es gehört zu den Ausnahmefällen, daß das, was man in einem höheren Sinne unter künstlerischem Ensemble versteht, d. h. die Einheitlichkeit einer Vorstellung in Ton und Gebärde, die stilistische Einheitlichkeit einer Vorstellung, ihrem Wert oder Unwert nach entsprechend gewürdigt wird.

Daß der oberflächliche Beurteiler sich in erster Linie mit der äußeren Gestalt einer Vorstellung beschäftigt, hängt freilich auf das engste mit dem ganzen Charakter der theatralischen Kunst und insbesondere mit der Entwicklung unserer Ausstattungskunst zusammen. An Stelle der puritanischen Einfachheit und Nüchternheit, wie sie noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und lange darüber hinaus die allgemeine Regel für das Schauspiel, namentlich für das klassische Drama, gebildet hat, ist, angebahnt durch Dingelstedt und andere, weitergeführt und vervollkommenet durch die Meininger Bühnenreform, eine Sorgfalt für das äußere Bühnenbild getreten, die die gesamte Kunst der szenischen Ausstattung in neue Bahnen gelenkt hat. Diese Richtung der Bühnenkunst, die höchstmögliche Illusion, höchstmögliche Treue gegen Natur und Geschichte auf ihr Banner setzte, hat, vielfach in modernem Sinne umgestaltet und verfeinert, eine Art von Höhepunkt erreicht in den Bestrebungen Max Reinhardts am Berliner Deutschen Theater. Aber bei allen Anregungen und allen Fortschritten, die diese historisch unbedingt notwendige Bewegung dem deutschen Theater gebracht hat, vermag man sich heute der Erkenntnis nicht mehr zu verschließen, daß den Vorteilen und Segnungen dieser Ausstattungskunst Nachteile und Schäden gegenüberstehen, die jene beinahe illusorisch zu machen drohen. Der Naturalismus der szenischen Ausstattung hat einen Punkt erreicht, wo es kein Vorwärts mehr gibt, wo nur ein unbedingtes und energisches Halt und Rückwärts noch am Platze

ist. Die entsetzliche, verhängnisvolle Schwerfälligkeit des gesamten szenischen Apparates hat sich durch den unsinnigen Luxus und Naturalismus des Ausstattungswesens in einer Weise gesteigert, daß die Anforderungen verwandlungsreicher Stücke nur mehr durch die Drehbühne gelöst werden können, wenn die Stücke nicht durch endlose Pausen in zahlreiche einzelne Bilder zerhackt werden sollen.

Die natürliche Reaktion gegen die Ausschreitungen der illudierenden Bühne konnte nicht ausbleiben. Sie setzte schon 1889 mit der von Perfall, Savits und Lautenschläger geschaffenen Münchner Shakespeare-Bühne ein. Man knüpfte an ältere Ideen an, wie sie schon in den Zeiten der Romantik, namentlich durch Tieck, Immermann, Schinkel und andere hervorgetreten waren. Aber erst die immer mehr ins Extrem gesteigerte Entwicklung der Illusionsbühne in den letzten Jahrzehnten hat der reformatorischen Gegenbewegung lebendigere Impulse zu geben vermocht. Im Laufe der letzten Jahre haben sich die Versuche wahrhaft gehäuft, eine neue Bühnenform an Stelle der überlieferten zu finden. Immer energischer durchdringt der Ruf nach Vereinfachung, nach künstlerischer Stilisierung die heutige Bühnenwelt. 1908 hat das Münchner Künstlertheater, das sich unter der Führung von Georg Suchs der in der Luft liegenden Ideen mit großem Geschick bemächtigte, mit seinen außerordentlich wertvollen Anregungen eingesezt. Aber eine endgültige und wirklich befriedigende Lösung hat das szenische Problem auch durch diese Versuche noch nicht gefunden. Eine neue Gefahr drohte der Bühnenkunst: eine einseitige Betonung des bildlichen und malerischen Elementes, das sich um die besonderen Absichten des Dichters vielfach zu wenig kümmert, das die dramatische Dichtung in Bilder umsezt, ohne doch an Stelle der schwerfälligen Technik der Illusionsbühne ein Theater zu sezen, das vor allem die Möglichkeit für die denkbar raschesten szenischen Verwandlungen bietet.

Aber die Berechtigung der neuen Bewegung war nicht zu leugnen. Denn die traditionelle Dekorationsmalerei steckte im großen und ganzen sehr im argen; sie war gegen die Fortschritte und Errungenschaften der modernen Kunst in bedenklichem Rückstand geblieben. Sie arbeitete noch immer mit Prospekten, die mit den Gesetzen der

Bühnenperspektive nicht in Einklang zu bringen sind; sie liebte es, die buntesten Farben aufzutragen und selbständige Bilder zu schaffen, ohne jede Rücksicht darauf, daß die Figur des Schauspielers auf dem unruhigen Kunterbunt dieses Hintergrundes unrettbar verloren geht; sie stopfte die Bühne von vorn bis hinten mit allem möglichen dekorativen Kleinram voll, ohne Rücksicht auf die besondere Wirkung, welche die Figur des Schauspielers und seine Kostümierung verlangt. In dieser Beziehung war vieles Vortreffliche von dem Künstlertheater zu lernen.

Die dekorative Kunst des illudierenden Theaters verlangt gebieterisch nach Auffrischung, nach einer Auffrischung im modernen Sinn; sie verlangt vor allem nach Einfachheit und Großzügigkeit. Sie verlangt, daß die Phantasietätigkeit des Zuschauers wieder in ihre Rechte trete. Auf dem Wege nach Vereinfachung, nach Symbolisierung und Stilisierung bewegen sich alle modernen szenischen Reformbestrebungen. Noch hat man aus diesen Bestrebungen nicht die letzte Konsequenz gezogen; noch ist man nicht dazu gelangt, die Dekorationsmalerei, die mit der Körperlichkeit des Schauspielers im strengsten Sinne nun einmal nicht zu vereinigen ist, ganz und gar aus dem Theater zu verbannen und eine Bühne zu bauen, auf der ausschließlich vor Vorhängen gespielt wird. Das ist bis jetzt in konsequenter Weise nur bei einzelnen Versuchen in England geschehen, in Deutschland ist man fast überall auf halbem Wege stehen geblieben und hat die Gobelins, wo man solche verwertete, meist nur für die im Innern des Hauses, nicht aber die im Freien spielenden Szenen verwendet. Und doch wäre eine Bühne, die ausschließlich mit Vorhängen und plastischen Säulen arbeitet, die durch ihre Zweiteilung ein abwechselndes Spiel auf Vorder- und Hinterbühne gestattet und den realen Ort der Handlung höchstens da, wo es unbedingt notwendig ist, durch einige diskrete Symbole anzudeuten sucht, alle Malerei aber grundsätzlich verbannt, vielleicht die einzige Lösung des szenischen Problems, die als eine wirklich konsequente und stilistisch einheitliche anerkannt werden könnte<sup>1)</sup>.

Wie man auch über den Plan einer derartigen Phantasiebühne denken mag: für einen wäre sie ein löstlicher und nicht hoch genug zu schätzender Segen — für den Regisseur. Welches Heil wäre es

für ihn, sich von dem ganzen, entsetzlichen, belastenden und beengenden Wust des modernen Dekorations- und Ausstattungsplunders befreit zu sehen und dafür seine ganze Kraft, die er auf den Proben unablässig in der zeitraubenden Sorge um äußerlichkeiten vergeuden muß, auf die Hauptsache konzentrieren zu können: auf die Arbeit mit den Schauspielern. Niemand, der die heutigen Bühnenverhältnisse kennt, kann es leugnen, daß der Ausstattungskultus, das Überwuchern des Äußern, es selbst dem Regisseur, der von den besten Intentionen beseelt ist, unendlich erschwert, sich der Hauptsache, der schauspielerischen Herausarbeitung der Dichtung, den schauspielerischen Einzelleistungen und der Abtönung des Ensembles in dem Maße zu widmen, wie es in vielen Fällen zu wünschen wäre.

Die Arbeit des Regisseurs ist bei dem fieberhaft überhasteten Theaterbetriebe der heutigen Zeit an sich schon übergroß. Schon den vorbereitenden dramaturgischen Arbeiten, die für das Gelingen einer Aufführung so wichtig sind, der textlichen Einrichtung des Buches, der Herstellung eines guten, den Forderungen der Zeit entsprechenden Textes bei klassischen Stücken vermag der Regisseur, der inmitten der Praxis steht, nur selten die genügende Sorgfalt zuzuwenden. Er sieht sich in vielen Fällen genötigt, kritiklos das eingerichtete Buch einer andern Bühne zu übernehmen oder sich im klassischen Drama an die altüberlieferte Schablone zu halten, anstatt aus dem Eigenen zu schöpfen und bei der Textgestaltung eines Shakespeareschen Stückes mit den neuesten Errungenschaften der literarischen Forschung gleichen Schritt zu halten.<sup>2)</sup>

Besonders bedenklich ist das System der dramaturgischen Vorbereitung, das neuerdings bei den Reinhardtischen Bühnen und solchen, die sie nachahmen, vielfach zur Regel geworden ist. Man spielt ein Shakespearesches Stück bei der ersten Vorstellung womöglich ohne jede Kürzung und ohne jede dramaturgische Änderung. Da sich eine solche Aufführung, namentlich infolge der vielen Pausen und Unterbrechungen, die notwendig werden, häufig zu einer völlig ermattenden Länge ausdehnt, wird von der zweiten Vorstellung an, wo die Kritik nicht mehr zugegen ist, der Rotstift in Bewegung gesetzt. Statt daß aber, wie es die Aufgabe der vorbereitenden dra-

maturgischen Arbeit gewesen wäre, mit Rücksicht auf das Ganze an überlangen Einzelheiten gekürzt wird, werden oft völlig sinnlos ganze Szenen aus dem Stück herausgestrichen, die vielleicht für die Bühnenwirkung weniger dankbar, für das Verständnis des ganzen Werkes aber unentbehrlich sind. Das ist natürlich eine sehr bedenkliche Art der dramaturgischen Praxis.

Sind die literarischen Vorarbeiten beendet, so tritt an den Regisseur die wichtige Frage der Besetzung heran — vielleicht eine der wichtigsten Fragen in seinem Arbeitskreis. Nicht mit Unrecht sagt ein altes Wort der Theaterpraxis: die richtige Besetzung ist der halbe Erfolg. Es ist kaum zu glauben, wie viel an unseren Bühnen durch verfehlte Besetzungen gesündigt wird. Unzählige Aufführungen scheitern an der unrichtigen Besetzung einer tragenden Rolle, und nur selten vermag sich Kritik und Publikum über die wahre Ursache des Mißerfolgs klare Rechenschaft zu geben. Die schwere Kunst der Besetzung erfordert vor allem eines von dem Regisseur: genaue Kenntnis des Personals. Schauspieler, die wirkliche Verwandlungsfähigkeit besitzen, bilden im ganzen die große Ausnahme; jeder Schauspieler ist bis zu einem gewissen Grade an seine Persönlichkeit, an seine Individualität gebunden; nur die wenigsten vermögen diese vollkommen zu verleugnen. Der Durchschnittsschauspieler ist im Grunde da am besten, wo er sich selbst, d. h. eine Individualität, die der seinigen nahe verwandt ist, zu spielen hat. Das muß die Kunst des Regisseurs vor allem im Auge behalten, eine umso schwerere und undankbarere Kunst, als viele Schauspieler in einem großen Irrtum über die eigentliche Richtung ihres Talentbesanges sind. Die Individualität des Schauspielers, nicht die überlebte Sacheinteilung, muß bei der Besetzung den Ausschlag geben. Auch mittelmäßige und ganz untergeordnete Talente können, wenn sie richtig verwendet werden, gute Dienste leisten. Ja selbst die Fehler und Mängel eines Schauspielers können dadurch, daß der Regisseur es versteht, den Betreffenden an den richtigen Platz zu stellen, den Schein besonderer Vorzüge und charakteristischer Eigentümlichkeiten annehmen. Dazu ist freilich eines erforderlich: eine innige Vertrautheit des Regisseurs mit dem schauspielerischen Material. Eine solche Vertrautheit wird nicht in einigen Wochen, son-

dern nur durch ein jahrelanges künstlerisches Zusammenarbeiten erworben, nur dadurch, daß der Regisseur die Individualitäten der einzelnen mit ihren Vorzügen und ihren Schwächen zu studieren sucht.

Die wichtigste Arbeit des Regisseurs beginnt auf der Probe. Die Leseprobe steht heute in einem gewissen Verruf bei den Darstellern und wird da, wo sie noch in Übung ist, meist sehr stiefmütterlich behandelt. Ihr Mißkredit ist berechtigt, wenn sie, wie es meistens geschieht, nur dem praktischen Zwecke dient, eine Kontrolle über den richtigen Wortlaut der ausgeschriebenen Rollen oder eingerichteten Bücher zu üben. Aber sie sollte in erster Linie einem künstlerischen Bedürfnisse dienstbar sein; sie müßte bei Werken, die dem stilisierten Drama angehören, den Grundton, das Tempo, die Stimmung festlegen, sie müßte durch die Behandlung des Wortes und des Vortrags den Bühnenproben vorarbeiten. Richtig gehandhabt könnte sie vortreffliche Dienste leisten. Zu allen Zeiten, wo künstlerisch Bedeutendes am deutschen Theater geleistet wurde, hat die Leseprobe eine große Rolle gespielt. Sie sollte auch heute nicht so sehr vernachlässigt werden, wie es meistens zu geschehen pflegt.

Die sogenannte Stells- oder Arrangierprobe, die dazu dient, die Stellungen, Auftritte und Abgänge zu ordnen und das Stück im Gerippe sozusagen festzulegen, geht den übrigen Proben, wo es immer möglich ist, geraume Zeit voraus, damit dem Darsteller das Studium der Rolle durch die Kenntnis jener Dinge erleichtert wird. Erst auf den folgenden Proben beginnt die eigentliche künstlerische Arbeit: die schauspielerische Heraus Schälung der dichterischen Gestalten aus dem Groben, die Detailarbeit, die Verbindung der einzelnen Teile zu einem harmonischen Ganzen und ihre Abtönung auf den Grundton der Dichtung.

In diesem Teil der Arbeit müßte die Regie den Schwerpunkt ihres Wirkens finden; hier hat sie ihn gefunden zur Zeit, als ein Laube, ein Eduard Devrient am Regietisch saßen, hier hat sie ihn gefunden zu allen Zeiten, wo ein vollendetes schauspielerisches Zusammenspiel das höchste Ziel des Theaters bildete. Der Regisseur, der hier mit seinen Darstellern arbeitet, sollte in der Vorstellung, die er inszeniert, nicht selbst als Schauspieler tätig sein, es sei denn in

einer kleinen Episodenrolle, die von keinem schweren Ensemble umschlossen wird. Aber auch das sollte lieber vermieden werden. Denn der Regisseur wird zur Partei, sobald er als Darsteller die Bühne betritt; er verliert die Objektivität, die ihm in erster Linie für sein Amt notwendig ist; er entbehrt für seine eigene Person die künstlerische Führung, deren auch der beste Schauspieler bis zu einem gewissen Maße bedarf; er verliert vor allem die Übersicht über das Ensemble, für das er die Verantwortung trägt. Es ist äußerst selten, daß die Personalunion zwischen Regisseur und Schauspieler nicht in der Leistung des einen oder des anderen von beiden ihre rächenden Spuren hinterläßt.

Zu einem erfolgreichen Zusammenwirken zwischen Regisseur und Schauspieler ist vor allem eines notwendig: ein inniges Vertrauensverhältnis zwischen beiden. Der Regisseur muß ein inneres Verhältnis zu seinen Künstlern haben, er muß mit Liebe an ihren Vorzügen und Schwächen hängen, er muß ihre Eigenart gründlich kennen und genau wissen, was und wieviel er von dem einzelnen verlangen kann. Der Schauspieler muß die Empfindung haben, daß der Regisseur Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blute ist, er muß in ihm den wohlwollenden Führer und Freund sehen, dessen Ratschläge nicht nur dem Ensemble, sondern ihm selbst und seiner künstlerischen Förderung zugute kommen.

Alles unnötige Theoretisieren auf den Proben ist zwecklos. Der Schauspieler hat im allgemeinen ein mehr oder minder starkes Mißtrauen gegen jede doktrinaire Gelehrsamkeit. Das lebendige Beispiel, ein charakteristisch andeutendes Vorsprechen und Vorspielen führen weit rascher und sicherer zum Ziele als die gelehrtesten theoretischen Darlegungen. Hier liegt einer der vielen Gründe, weshalb rein literarische Direktionen in ihren praktischen Erfolgen so häufig scheitern. Der feinsinnigste Literat ist auf der Bühne tot, wenn er nicht bis zu einem gewissen Maße auch Schauspieler ist. Er ist sich wohl ganz klar darüber, daß der Darsteller nicht das Richtige trifft, er empfindet wohl auch dunkel, wie die Darstellung sein müßte, um den Intentionen der Dichtung gerecht zu werden; aber er ist nicht imstande, seine Absichten dem Schauspieler zu übermitteln, er verliert sich in theoretische Diskussionen, die diesen nicht

abmühen und ihn durch unablässiges Vorsprechen und Vorspielen beinahe wie einen Papagei für seine Rolle abrichten möchten, die aber doch zum Schlusse erkennen müssen, daß das Resultat der Arbeit nicht der aufgewandten Mühe entspricht und daß der Darsteller sich in der Hauptsache doch recht wenig verbessert hat.

Eine solche Bemühung ist unnütze Kraftvergeudung, und der mit dem richtigen Theaterinstinkt begabte Regisseur wird sie zu vermeiden suchen. Er wird sich stets bewußt bleiben, wieviel er bei jedem einzelnen Darsteller zu erreichen vermag.

In der heute so sehr vernachlässigten Kunst des stilisierten Vortrags bildet ein eigenes Kapitel, das jedem Regisseur ganz besonders am Herzen liegen müßte, das der verkehrten Betonungen. Es ist unglaublich, was in dieser Beziehung, namentlich in der Aufführung des klassischen Dramas, unaufhörlich gesündigt wird. Der deutsche Schauspieler, der an sich schon zu einem fortwährenden Juwel im Unterstreichen und Betonen neigt, hat oft eine wahrhaft staunenswerte Sündigkeit, gerade das zu betonen, was den Ton am wenigsten verdient. Der Kampf gegen die falschen Betonungen, namentlich die Hervorhebung bloß ausschmückender Adjektiva und der Pronomina — eine Vortragsweise, die den Rhythmus des Verses, namentlich bei Schiller, unablässig gefährdet — bildet ein ganz besonderes Arbeitsgebiet für jeden Regisseur, der in der Kunst des Vortrags nicht etwas Nebensächliches erblickt. Und leider sind seine Bemühungen auf diesem Gebiete nicht immer von dem gewünschten Erfolge begleitet. Glaubt er auf den Proben glücklich dahin gelangt zu sein, daß sämtliche falsche Betonungen verschwunden sind, so macht er bei der Vorstellung auf einmal die erschreckende Wahrnehmung, daß in der Gefechtsbize der Erstaufführung ganz neue und bis dahin ungeahnte Betonungen auftauchen, vielfach sogenannte Zufallsbetonungen, die sich, wie jeder Bühnengehörige aus Erfahrung weiß, sehr häufig aus einer momentanen Unsicherheit des Darstellers im Text und aus der Abhängigkeit vom Souffleur ergeben. Von einer unbedingten Verantwortlichkeit des Regisseurs kann also auch hier gerechterweise nicht die Rede sein.

Weit mehr als jede andere Art der künstlerischen Tätigkeit erfordert die des Regisseurs eine gewisse Resignation und Selbstbeschei-

derung, einen Verzicht auf das, was als Ideal vor seinen Augen schwebt. Denn er ist in der künstlerischen Schöpfung, die sein Werk ist, von dem Material abhängig, das ihm zur Verfügung steht. Mit diesem Material kann er nur dann etwas erreichen, wenn er durch langes künstlerisches Zusammenarbeiten vollauf vertraut mit ihm geworden ist. Und auch dann hat er dieses Material niemals so fest in seinen Händen, wie der Kapellmeister die Instrumente, die er unter seinen Taktstock zwingt. Wohl gibt ihm die Gewissenhaftigkeit der Proben und das Vertrauen in die künstlerische Disziplin seiner Künstlerschar eine gewisse Bürgschaft für das Gelingen seines Werkes; aber er ist tausend Zufälligkeiten ausgesetzt, den unberechenbaren Einflüssen, die die Haltung des Publikums auf das Spiel der Darsteller ausübt, den unvermeidlichen Einwirkungen häufiger Wiederholungen, dem unbewußten Jagen des Darstellers nach Effekt und Beifall, ja in manchen Fällen der zufälligen Laune und der Stimmung des einzelnen.

Und auch in anderer Beziehung muß der Regisseur sich einer gewissen Resignation befleißigen, wenn er die Freude an seinem Schaffen nicht verlieren soll. Er muß sich stets vor Augen halten, daß der Beifall und der Dank des Publikums für den wirklichen Wert seiner Leistung nicht entscheidet, daß er den Lohn seiner Arbeit nicht in lauter Anerkennung zu suchen hat. Gerade da, wo er selbst vielleicht mit einer gewissen Befriedigung auf das Resultat seiner Arbeit blicken darf, wird das Publikum unter Umständen völlig achtlos an der besonderen Leistung des Regisseurs vorübergehen. Gerade darin, daß dem Laien völlig selbstverständlich erscheint, was die Frucht heißer Arbeit ist, daß er sein Urteil dahin zusammenfaßt, eine gute Vorstellung mit guten schauspielerischen Leistungen gesehen zu haben, wird der Regisseur das höchste Lob für seine eigene Arbeit zu erblicken haben.

Aber nicht jedermanns Sache ist eine solche Resignation. Aus dem eigentümlichen Mißverhältnis zwischen der Leistung des Regisseurs und ihrer Beachtung und Beurteilung in den weiteren Schichten des Publikums mag eines erklärt, wenn auch nicht entschuldigt werden: der ausgesprochen virtuosenhafte Zug, der unserer heutigen Regie eigentümlich ist. Es ist zum mindesten verzeihlich,

weiterführen, er versteht es nicht, sich in der besonderen Sprache des Schauspielers auszudrücken.

Bei aller Bedeutung, die der Einwirkung des Regisseurs auf die Leistung des Schauspielers zukommt, darf man diesen Einfluß doch nicht überschätzen. Auch der begabteste Regisseur vermag einen Holzapfel nicht in eine Edelbirne zu verwandeln; kein Regisseur vermag dem Schauspieler ein Talent zu geben, das nicht vorhanden ist, und ihm Töne zu entlocken, die dessen Individualität nun einmal ganz und gar fernliegen. Der Regisseur kann immer nur das eine: die Kräfte, die in dem einzelnen schlummern, nach Möglichkeit hervorlocken und sie zu tunlichst starker Entfaltung bringen. Was er erreicht, hat meistens nur einen relativen Wert. Über seine Individualität und die natürlichen Grenzen, die ihm gesteckt sind, vermag auch der begabteste Darsteller nicht hinauszukommen. Dies müßte eine gerechte Beurteilung des Theaters und seiner Leistungen stets im Auge behalten. Man sollte sich darüber im Klaren sein, daß die eigentlich fördernde und schöpferische Tätigkeit des Regisseurs mit Bezug auf die Leistung des Schauspielers im allgemeinen zurücktritt gegenüber dem Teil seiner Tätigkeit, die man als eine lediglich prohibitive bezeichnen könnte. Ein Hauptteil seiner Arbeit wird immer der bleiben, den Schauspieler vom Verkehrten und Unschönen abzuhalten; er wird ihn verhindern, zu viel zu tun; er wird ihn vor Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten bewahren, vor einer verkehrten Auffassung seiner Aufgabe, und er wird in erster Linie bemüht sein, die Leistung des Darstellers, bei aller Bewahrung seiner individuellen Eigenart, in den Rahmen des Gesamtbildes einzufügen. Würde nur diese prohibitive Tätigkeit des Regisseurs überall in gewissenhafter und wirklich künstlerischer Weise ausgeübt, so würde damit schon außerordentlich viel für das Theater geleistet werden.

Eine Hauptkunst des Regisseurs besteht deshalb darin, seine Kräfte auch in Bezug auf ihre Aufnahme- und Lernfähigkeit möglichst genau zu kennen. Er sollte wissen, was er von dem einzelnen verlangen kann, wieviel er aus der Begabung des einzelnen durch eingehende Beschäftigung mit ihm herauszuholen vermag. Es gibt Regisseure, die sich wochenlang auf jeder Probe mit einem Darsteller

daß sich in einer Zeit, wo so viel über Regie gesprochen und geschrieben wird, auch der Regisseur von dem Ehrgeiz gestachelt fühlt, möglichst viel von sich reden zu machen und mit seinen Künsten berechtigtes Aufsehen zu erregen. Damit aber gerät die Regie auf schiefe Bahnen und vergißt die dienende Stellung, die ihr in gleicher Weise wie der Schauspielkunst gegenüber dem Werke des Dichters ziemt. Sie drängt sich virtuosenhaft mit ihren Künsten in den Vordergrund, sie macht die Nebensache zur Hauptsache, sie verfällt auf Künsteleien und Tüfteleien, sie arbeitet effekthascherisch mit Mätzchen aller Art, sie sucht um jeden Preis Aufsehen zu erregen, sie ersetzt in dem an sich sehr berechtigten Kampfe gegen die Tradition das Alte nur deshalb durch Neues, weil es eben das Neue ist, mit einem Worte: sie arbeitet mit Sensation, anstatt mit einfachen und lauterer künstlerischen Mitteln. Nur darin, daß die Neueinstudierung eines klassischen Werkes etwas ganz Neues, etwas noch nie Dagewesenes, eine neue Sensation bietet, glaubt man die Bürgerschaft für den glänzenden und dauernden Erfolg des Stückes zu besitzen.

Daß diese Richtung der Regiekunst nicht etwa bloß aus dem instinktiven Streben nach Sensation entspringt, sondern einem bewußten Prinzip entspricht, lehren die bezeichnenden Worte, die ein vielgenannter Regisseur und Schriftsteller in neuerer Zeit einmal über seine Kunst geschrieben hat: „Der Regisseur ist weder der Anwalt, noch der Diener des Dichters. Er steht den Dichterwerken gegenüber wie der Maler der Natur, der Landschaft. Er benutzt sie als Motiv, als Vorwand, seine Kunst zu produzieren.“ Man kann das Wesen der Regiekunst nicht gröblicher verkennen, als es hier geschieht! Es wird ihr eine anmaßende Selbstherrlichkeit zugesprochen, die ihr gestatten soll, das Werk des Dichters nur als „Vorwand“ zu benutzen, um mit den eigenen Künsten zu glänzen. Die Verirrung, die einer solchen Anschauung zugrunde liegt, ist nur insofern interessant, als sie in Verbindung steht mit dem heute sich vielfach regenden Bestreben, eine absolute Selbstherrlichkeit der ganzen Theaterkunst zu proklamieren. Das Theater soll keine Dienerin der Dichtung, Theater und Literatur sollen getrennte Begriffe sein. Daß Theater und Literatur in Deutschland leider vielfach

nichts miteinander zu tun haben, ist freilich tief zu beklagen. Wo dies der Fall ist, liegt die Schuld meist an der Dichtung, die dem wirklichen Theater entfremdet ist, die ein totgeborenes Buch- und Lesedrama ist — der alte Zwiespalt in der deutschen Literaturgeschichte! Dieser Zwiespalt hat nicht existiert, wo ein wirklich großer Dramatiker und Theaterdichter am Werke war. Er sollte auch da, wo er vorhanden ist, nicht über die elementare Grundwahrheit hinwegtäuschen, daß das Theater trotz aller Emanzipationsgelüste seinem innersten Wesen nach eine dienende Kunst ist.

Gegenüber solchen Verirrungen, in die der fromme Übereifer mancher Überregisseure zu geraten droht, gegenüber der bedenklichen Veräußerlichung, der die Regiekunst vielfach anheimzufallen droht, ist immer und immer wieder darauf hinzuweisen, daß das Wirken einer bescheidenen, in erster Richtung der Dichtung dienenden und wirklich künstlerisch arbeitenden Regie dem Laien als solches gar nicht zum Bewußtsein kommt. Wird der unbefangene Zuschauer an die Arbeit des Regisseurs gemahnt und wird in breiteren Schichten des Publikums dessen Lob gesungen, so liegt zum mindesten der Verdacht nahe, daß die Grenzen schon überschritten sind, die dem Wirken des unsichtbaren Künstlers hinter der Szene gezogen sind. Es ist nicht zu ändern: der Regisseur wird darin sein höchstes Lob erkennen müssen, daß am wenigsten von ihm die Rede ist.