

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

Opernregie

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

Opernregie.

Die wachsende Liebe und Sorgfalt, die sich namentlich im Laufe der letzten Jahrzehnte der Kunst der Regie und der Inszenierung bemächtigte, hat seit einiger Zeit begonnen, sich auch der Opernregie in energischer Weise zuzuwenden. Galt es doch hier, ein ganz besonders bedürftiges und fruchtbares, aber vielfach gänzlich brach liegendes Feld zu bebauen. Kaum ein anderes Gebiet der modernen Theaterkultur hatte unter den schädlichen Einwirkungen einer verkehrten Tradition, eines gedankenlosen Schlendrians und einer überlebten, verjährten Schablone in dem Maße zu leiden, wie die Inszenierung und Ausstattung der Oper in dem landesüblichen Betriebe der deutschen Durchschnittstheater. Die wenigen leuchtenden Ausnahmen, die in erster Linie auf das Vorbild Bayreuths und das der Münchner Mozart-Vorstellungen zurückzuführen waren, bestätigten im allgemeinen nur die Regel. Es ist auf das freudigste zu begrüßen, daß sich dank den Anregungen, die von Bayreuth und von München in jüngster Zeit ausgegangen sind, auch auf dem Gebiete der Opernregie an vielen Kunststätten ein frischerer und modernerer Geist zu regen beginnt.

Zeuge dieses ernsteren Interesses und Zeuge der wachsenden Erkenntnis von der Bedeutung der Opernregie ist unter anderem auch das Buch, das Karl Hagemann in Ergänzung seiner beiden Bücher über Regie und Schauspielkunst unter dem Titel „Oper und Szene“ vor einigen Jahren veröffentlicht hat¹⁾.

Den schlimmsten Mißstand in unsern Opernverhältnissen erblickte Hagemann in diesem Buche mit Recht noch immer in der Überfülle dessen, was von der einzelnen Bühne verlangt wird, in dem Umstand, daß dieselbe Wagner und Mozart, die deutsche Spieloper, die sogenannte große Oper und womöglich noch die Operette

in demselben Hause und mit demselben Personale bewältigen soll — eine Aufgabe, deren Lösung an die Unmöglichkeit streift und die in einigermaßen befriedigender Weise nur durch weise Beschränkung oder durch eine scharfe Trennung der Kunstarten bewältigt werden könnte; vor allem durch ihre Verteilung auf zwei verschiedene Häuser, die in Größe und Anlage dem jeweiligen Zweck der betreffenden Kunstgattung entsprechen. Daß bei der architektonischen Gestaltung dieser Häuser das alte, aus dem italienischen Barock übernommene Ranghaus allmählich durchweg durch das deutsche Bühnenhaus, das Amphitheater, verdrängt und ersetzt werden müßte: das ist eine Forderung, die vom idealen künstlerischen Standpunkt ebenso selbstverständlich ist, wie ihre praktische Ausführung bis jetzt leider nur dem Bereiche frommer Zukunftsträume angehört²⁾. Und die zweite hauptsächlich Schwierigkeit für eine künstlerische Handhabung der Opernregie erkennt Hagemann in dem Mangel einer einheitlichen künstlerischen Leitung, in deren Zerteilung zwischen dem für die musikalische Leitung verantwortlichen Kapellmeister und dem Regisseur, der die Inszenierung auf der Bühne zu leiten hat. Mit Recht weist Hagemann gegenüber dem Mißstand der zweiköpfigen Opernleitung auf die Notwendigkeit eines engen Zusammenhangs zwischen Orchester und Szene hin, auf die Notwendigkeit einer organischen Verbindung des musikalisch-dichterischen mit dem szenischen Elemente, auf die Notwendigkeit eines einheitlichen und energischen künstlerischen Willens, eines leitenden Künstlers, der in gleicher Weise mit dem musikalischen wie mit dem gesamten Bühnentechnischen Apparate vertraut ist.

Es ist klar, daß sich diese Forderungen nur selten in der Persönlichkeit eines einzigen Mannes vereinigen lassen. Der Kapellmeister ist, abgesehen von der Unmöglichkeit, neben dem Orchester noch den gesamten szenischen Apparat zu überwachen, in vielen Fällen hierfür zu theaterfremd, der Regisseur aber nicht immer die geeignete Persönlichkeit, um die Umwertung der musikalisch-dichterischen Elemente in das Szenische und Schauspielerische in einer der Bedeutung des Kunstwerkes entsprechenden Weise zu vollziehen. In der Praxis wird sich in sehr vielen Fällen eine Superiorität des musikalischen Dirigenten über den szenischen Leiter konstatieren lassen. Eine geni-

ale Kraft, eine starke künstlerische Individualität am Dirigentenpult wird jeweils auch auf die Regie, auf die szenische und schauspielerische Gestaltung des Kunstwerks einen gewissen Einfluß üben und der ganzen Aufführung bis zu einem gewissen Maße den Stempel ihrer eigenen Persönlichkeit aufdrücken.

Trotzdem wäre es irrig, diesen Einfluß zu überschätzen. Auch der bedeutendste und vielseitigste Dirigent ist durch den rein musikalischen Teil seiner Aufgabe bis zu einem gewissen Maße gebunden. Er bedarf zum Zwecke einer restlosen Umsetzung der musikalischen Dichtung in das Szenische unbedingt der Hilfe eines Regisseurs, der seiner eigenen Individualität einigermaßen verwandt ist, der diese und seine künstlerischen Intentionen zu verstehen vermag. Wo ein bedeutender Kapellmeister gezwungen ist, mit einem bloßen theatralischen Routinier zusammen zu arbeiten, werden sich die Folgen eines solchen Mißverhältnisses selbst beim besten und stärksten Willen des Dirigenten mehr oder minder störend bemerkbar machen.

Bei aller Wichtigkeit und Bedeutung, die demgemäß der Tätigkeit des Opernregisseurs zukommt, ist trotzdem vor einer Überschätzung der Opernregie im Vergleiche mit der Schauspielregie, wozu Jagemann in dem genannten Buche vielfach neigen möchte, entschieden zu warnen. Die Meinung, daß die Tätigkeit des Opernregisseurs „nicht nur innerlich komplizierter, sondern auch äußerlich umfassender“ sei als die seines Kollegen vom Schauspiel, daß „sich die Inszenierung des Musikdramas schwieriger und mühseliger gestalte als die des reinen Wortdramas“, dürfte einer strengeren Prüfung kaum standhalten. Sie ist schon deshalb irrig, weil die Darstellung des Wagnerschen Musikdramas, von dem hierbei die Rede ist, in ihrem wichtigsten Teile, einer stilistisch-einheitlichen Wiedergabe, einen nicht zu unterschätzenden Vorsprung vor dem rezitierenden Schauspiel genießt. Durch Bayreuth wurde für das Musikdrama das geschaffen, was dem Schauspiel hohen Stiles ganz und gar fehlt: eine Schule, ein fester und unverrückbarer Gesangs- und Darstellungsstil, dem sich keine bessere Bühne, die an die Aufführung Wagners herantritt, zu entziehen vermag, und der in zahlreichen Vertretern der deutschen Bühnen- und Sängers-

welt seine zuverlässigen Stützen besitzt. Dieser Stil steht in seiner Grundlage fest und unverrückbar, auch wenn er in seinen Einzelheiten durch seine Übertragung von dem Bayreuther Haus mit dessen szenischen und orchestralen Besonderheiten auf andere Bühnenhäuser mannigfachen Schwankungen unterworfen ist. Was für das Schauspiel in jedem einzelnen Falle erst mühsam errungen werden muß, ist für das Musikdrama ein feststehender gegebener Faktor. Aber auch für die ältere Oper ist jene Angabe nicht stichhaltig. Es ist eine altbekannte Tatsache, daß jede Opernaufführung, auch wenn sie nur unter der Leitung eines oberflächlichen Routiniers steht, in ihrem Gesamtbild noch immer einen befriedigenderen Eindruck hinterläßt, als die Aufführung eines Schauspiels hohen Stils unter der Leitung eines Regisseurs von denselben künstlerischen Qualitäten. Denn das musikalische Element, das — in seinen größten Umrissen wenigstens — den genau vorgeschriebenen Intentionen des Komponisten nicht allzusehr entfremdet werden kann, gibt der Opernaufführung von vornherein eine gewisse Harmonie und Einheitlichkeit — eine Harmonie, die dem Schauspiel im Augenblick, wo es auf die Bühne gestellt wird, zunächst vollkommen fehlt und die erst durch die Arbeit des künstlerisch befähigten Regisseurs in die Aufführung gebracht werden muß.

Auch in rein äußerlicher Beziehung, in der Erfüllung der dekorativen Anforderungen, ist die Arbeit des Opernregisseurs im allgemeinen kaum komplizierter als die des Schauspielregisseurs — sofern man bei diesem nicht etwa ausschließlich an das moderne Schauspiel und das Konversationsstück denken will. In den meisten klassischen Dramen, vor allem in den verwandlungsreichen Stücken Shakespeares, sind die dekorativen Anforderungen ungleich schwerer und mannigfaltiger als im modernen Musikdrama, wo Verwandlungen innerhalb des Aktes im allgemeinen wenigstens zu den Ausnahmen gehören. Dafür gestattet das Musikdrama, da, wo seine Akte einheitliche Schauplätze zeigen, eine sorgfältigere und umständlichere Ausstattung des Bühnenraums, als es das klassische Schauspiel mit seinen zahlreichen Ortsveränderungen im allgemeinen möglich macht.

Die Vorteile, die das Musikdrama in dieser Beziehung bietet,

haben dazu geführt, das naturalistische Prinzip, das sich im Laufe der Jahre in immer steigendem Maße des Ausstattungswesens bemächtigt hat, auch auf die szenische Ausstattung des Wagner'schen Tondramas anzuwenden. Dieser Naturalismus findet vor allem darin seinen Ausdruck, daß man von den beiden Elementen, die das Bühnenbild des heutigen Illusionstheaters zusammensetzen, dem malerischen und dem plastischen, diesem vor jenem den Vorrang gibt, daß man den ganzen vorderen Teil der Bühne auch bei landschaftlichen Bildern in möglichst naturgetreuer Plastik zu gestalten sucht und erst nach hinten in die Malerei des abschließenden Prospektes übergeht. Diese Richtung der dekorativen Kunst, die in dem Bestreben gipfelt, das unkünstlerische Panoramaprinzip auf die Schaubühne zu übertragen, ist für das moderne Musikdrama zum mindesten ebenso verhängnisvoll wie für das rezitierende Drama hohen Stiles. Denn der fleinliche und lächerliche Krimstrams einer plastisch-naturalistischen Ausgestaltung des Bühnenraumes, der sich, je naturalistischer er sich zu gebärden sucht, in desto größere Widersprüche mit dem Bilde der wirklichen Natur zu verwickeln droht, steht in schreiendem Gegensatz zu dem großzügigen Stile des Wagner'schen Kunstwerks. Jagemann selbst gibt der in seinem Buche gestellten Forderung des plastischen Bühnenbildes den Todesstoß durch die unleugbare Richtigkeit des Satzes: „Die naturalistische Inszenierungsweise ist der Todfeind des Musikdramas, dieser so absolut idealistischen Kunstbetätigung“ (S. 47.) und durch die ebenso beherzigenswerten Ausführungen der folgenden Sätze: „Das Publikum findet ja bekanntlich stets am Originellen und Auffälligen das größte Vergnügen und ist nur zu leicht geneigt, sich durch äußere Dinge mehr oder weniger gefangen nehmen zu lassen. Dieser Zersplitterung des Zuschauers muß aber der Regisseur vor allen anderen Gattungen im Musikdrama, wo die Ausdrucksmittel sich häufen, wo der sinnliche Apparat des Menschen in seiner ganzen Ausnahmefähigkeit beansprucht wird, zu seinem eigenen Besten zu steuern suchen. Das Drama ist ein Kunstwerk in der Zeit und verlangt deshalb ein scharfes Einstellen aller Organe. Bietet man dem Auge zu viel, so schwächt man die Funktionen des Ohres.“ (S. 49.) Mit so gesunden Anschauungen sind

die Forderungen an eine naturalistische Treue des Bühnenbildes nur schwer zu vereinigen. Eine gewisse typische Bedeutung gewinnt hier die „heikle Frage nach der Anordnung des Bühnenbodens“. Hagemann nimmt Anstoß an dem unvermittelten Übergang der senkrechten Dekorationen zu den glatten Dielen des ebenen Bühnenbodens, er empfindet dabei peinlich das Mechanische und Theatermäßige; aber er vergißt, daß der ideale Schauplatz der Bühnenwelt die Erinnerung an das Theater weder jemals ganz verleugnen kann, noch sie jemals zu verleugnen braucht. Er übersieht, daß eine plastisch-naturalistische Ausgestaltung des Bühnenbodens, wie man sie an modernen Schauspielbühnen durch Anwendung eines sogenannten echten Rasenbodens vielfach zu verwirklichen versucht hat, einen störenden und unkünstlerisch wirkenden Kontrast zu dem „absolut idealistischen“ Stile des Wagnerschen Musikdramas hervorzurufen würde. Bei der Sorgfalt, die Hagemann der Ausgestaltung des Bühnenbodens von seiten der Regie zugewendet sehen möchte, be-
anstandet er die ungeschickte und der Wirklichkeit wenig entsprechende Ausführung des für Beckmessers Preisgesang bestimmten Erdhügels durch unpassende Holzkästen in einer Kölner Aufführung der „Meisterfänger“. Aber er übersieht, daß der wahre Grund des ästhetischen Unbehagens dabei weniger in der mangelhaften Ausführung von Wagners Bühnenanweisung liegt („Die Lehrbuben haben vor der Meisterfänger-Bühne schnell von Rasenstücken einen kleinen Hügel aufgeworfen, festgerammelt und mit Blumen überdeckt“), als in dem Charakter dieser Bühnenanweisung selbst und der Unmöglichkeit ihrer Ausführung auf unserer stilisierten Bühne. Nur auf einem Naturtheater, dessen Boden aus wirklichem Erdreich besteht — Naturtheater und Kunstwerk sind selbstverständlich unvereinbar! — wäre das Problem dieser Bühnenvorschrift in befriedigender Weise zu lösen. Auf dem stilisierten Dielenboden unserer Bühnen ist ihre Ausführung mehr oder minder unmöglich. Je besser und naturgetreuer die kaschierten Rasenstücke, die man hierfür zu verwenden pflegt, ausgeführt sind, desto störender wirkt der Gegensatz zwischen diesen naturalistischen Rasensegen und dem glatten hölzernen Bühnenboden, der im besten Falle mit einem bemalten Bodentuche überdeckt ist. Durch den Realismus der Rasenstücke wird

der Zuschauer erst recht auf den unrealen Charakter des Bühnenbodens hingewiesen.

Aus demselben Grunde sollte man darauf verzichten, im dritten Akte des „Tannhäuser“ den Bühnenboden mit weißen Blättern zu bedecken, oder gar zur Illustrierung von Wolframs Worten „Schon fällt das Laub“ welche Blätter vom Schnürboden auf die Bühne herab fallen zu lassen — ein Naturalismus, der mit dem Stile von Wagners Kunst unvereinbar ist und nicht stimmungsfördernd, sondern kleinlich und zerstreuend wirkt. Dasselbe gilt vom Abendstern, wenn man ihn, wie allgemein üblich, sichtbar am Prospekte erscheinen läßt, eine Anordnung, die abgesehen davon, daß die Kunst des Theaters an einer künstlerischen Wiedergabe der Himmelslichter immer und immer scheitern muß, auch deshalb nicht zu empfehlen ist, weil sie den Sänger des Wolfram zu einer unmöglichen Verdrehung des Körpers zwingt, falls er nicht bei seiner Andacht an den Abendstern diesem, wie es ebenfalls vielfach üblich, den Rücken zuzukehren will.

Auch in Bayreuth hat man leider durch eine unnötige Ausdehnung des plastischen Elementes der Bühnendekoration dem verkehrten Zuge der Zeit nach einem naturalistischen Bühnenbilde, mehr als es zu wünschen ist, Konzessionen gemacht. Ganz Hervorragendes dagegen wird in Bayreuth in der Lösung der Beleuchtungsprobleme geleistet. Weit wichtiger aber ist, daß die Bayreuther Regie in der künstlerischen Ausarbeitung der Darstellung viele neue und vortreffliche Züge gefunden und besonders einem Punkte weit mehr, als es bisher geschehen ist, liebevolle Beachtung geschenkt hat: der Forderung, die sich in Richard Wagners Worten ausdrückt: „Nie dem Publikum etwas sagen, sondern immer dem anderen; in Selbstgesprächen nach oben oder nach unten blickend, nie gerad' aus“, mit einem Wort, der Forderung, die man für das rezitierende Schauspiel als das Gesetz der Intimität zu bezeichnen pflegt. Wagners Musikdrama entspricht in dieser Beziehung ganz und gar dem modernen Schauspiel. Es repräsentiert wie dies — im Gegensatz zu der für das Publikum bestimmten Musikmacherei der alten Oper — eine Welt für sich, die in keinerlei Beziehungen zu den Zuschauern steht, die von diesen durch den mystischen Ab-

grund des Orchesters getrennt in eine ideale Ferne gerückt ist und deshalb eine eigene ideale Welt darstellt. Wie im intimen Schauspiel, darf auch der Darsteller des Wagnerschen Musikdramas an keiner Stelle, weder im dramatischen Dialog noch im Monolog, irgend eine direkte Beziehung zum Publikum suchen. Jede direkte Wendung des Sängers in den Zuschauerraum ist eine Sünde gegen den Geist von Wagners Kunstwerk. Es ist nicht zu leugnen, daß man im allgemeinen von diesem wichtigen Grundsatz für die Darstellung des Wagnerschen Tondramas noch viel zu wenig durchdrungen ist und diesem Punkte bei der Inszenierung zu wenig Sorgfalt zuwendet. Man kann es bei den Aufführungen erstklassiger Wagner-Bühnen tagtäglich noch erleben, daß Walter Stolzing sein Preislied auf der Festwiese direkt en face ins Publikum singt, wie eine Opernarie alten Stiles, ohne jede Rücksicht auf die dramatische Situation, ohne Rücksicht auf die Meister, für die sein Lied bestimmt ist, ohne Rücksicht auf Evchen, aus deren holdem Auge er den inneren Impuls zu seinem Gesange empfängt. Es ist durchaus keine Seltenheit, daß Loge seine selbstgesprächartige Rede am Schluß des „Rheingoldes“:

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen usw.

während die Götter langsam der Regenbogenbrücke zuschreiten, wie das altmodische Apart eines schlechten Schauspielers direkt in das Publikum singt, ohne Rücksicht auf Wagners Vorschrift, die dem Darsteller die unzweideutige Weisung gibt: „im Vordergrund verharrend und den Göttern nachblickend“. Der Wahn-Monolog von Hans Sachs wird nur höchst selten im Sinn und Geist seines Schöpfers, in voller Intimität, wie ein dramatisches Selbstgespräch, gesungen und gespielt und erinnert selbst bei unseren besten Wagner-Aufführungen durch das hilflose Hineinstarren des Darstellers in den Zuschauerraum noch an die für das Publikum bestimmte Arie alten Opernstils. Auch der dramatische Sünngesang, der großartige Abschluß der in Hans Sachsens Werkstatt spielenden Szene, begegnet auf den Bühnen durchweg einer verkehrten, dem Geiste des Wagnerschen Kunstwerks widerstrebenden Behandlung. Nach

den Worten: „Die jüngste Gevatterin spricht den Spruch“, pflegt Hans Sachs Evchen an der Hand nach vorn vor die Mitte zu führen, er und Stolzing postieren sich zu ihren beiden Seiten, etwas weiter zurück in zweiter Linie David und Magdalene: der Zuschauer hat den Eindruck, als ob sich die fünf Personen zum Vortrag einer Konzertnummer arrangieren. Evchen, die den Fünfgesang beginnt:

Selig, wie die Sonne
meines Glückes lacht,

singt, ohne sich um ihre Umgebung auf der Bühne im geringsten zu kümmern, geradeaus ins Publikum, anstatt daß sie, aus der dramatischen Situation heraus, sich von Sachs langsam ab- und dem Geliebten zuwendend, den Blick schüchtern und liebevoll zu diesem erhebend, aus seinem Auge die Inspiration zu ihrem Spruche ablieft. In gleicher Weise singen die übrigen vier Personen, ohne sich umeinander zu kümmern, ihren Part direkt ins Publikum. Das Ganze unterscheidet sich in seiner Anordnung von dem traditionellen Opernquintett nur dadurch, daß die Personen in zwei Gliedern geordnet sind, anstatt wie dort in einer Reihe neben einander zu stehen. Man müßte hier vor allem bestrebt sein, in dem ganzen Fünfgesang die dramatische Situation festzuhalten und in der Stellung der Personen, in der Haltung und Wendung des Gesichts, vor allem aber in dem Mienenspiel die wechselseitigen seelischen Beziehungen der Handelnden zueinander zum Ausdruck zu bringen. Hans Sachs, der hinter der von Evchen und Stolzing gebildeten Linie etwa um einen Schritt zurückstände, hätte die Entsetzungsworte von seinem Abendtraum in den Anblick des ihm leise abgewendeten Evchen versunken zu singen. Nur durch eine Darstellung, die an Stelle der hier noch überall üblichen Opernschablone die seelischen Beziehungen der Personen zueinander anschaulich macht, wird die einzigartige Poesie dieser Szene auf der Bühne erschöpft.

Viele durch die Tradition geheiligten Züge in der Inszenierung von Wagners Dramen erklären sich dadurch, daß man allzu ängstlich und in falsch verstandener Pietät an dem Wortlaut der Bühnenanweisungen festhält, ohne zu bedenken, daß der Tondichter selbst,

wenn er heute lebte und die Inszenierung seiner Werke leitete, sehr vieles den weiter entwickelten Forderungen der Zeit entsprechend ändern und umgestalten würde.

Es ist kaum anzunehmen, daß Wagner heute darauf bestehen würde, Lohengrin bei seiner Ankunft im ersten Akt schon vor seinem wirklichen Erscheinen auf der Bühne zweimal in perspektivisch verkleinerter Gestalt auf der Schelde vorüberziehen zu lassen. Diese perspektivischen Verkleinerungen, die notwendig sind, um Wagners Vorschrift zu erfüllen, die den Schwanenritter zuerst als Puppe, dann in Gestalt eines halbwüchsigen Knaben zeigen, sind für das Auge des heutigen Zuschauers geradezu unerträglich, und das Vergnügen, Lohengrins Anblick in verschiedenem Formate zu genießen, ist für das Kunstverständnis der Kleinen Kinder berechnet. Die Wirkung des gewaltigen musikalischen Ensembles, das der Ankunft Lohengrins vorangeht — eines der gewaltigsten, das Wagner geschrieben hat — wird jedesmal einigermaßen geschädigt, wenn die Aufmerksamkeit des ergriffenen Hörers auf die lediglich als Theatermasche wirkende Außerlichkeit der vorüberziehenden Lohengrin-Puppe gelenkt wird. Wagners Vorschrift war hier ein künstlerischer Irrtum. Die dramatische Wirkung dieser Szene ist viel gewaltiger, wenn die geheimnisvolle Erscheinung, die jene Ekstase der Verwunderung und der Freude hervorruft, dem Zuschauer verborgen bleibt, bis zu dem Momente, wo Lohengrin selbst in seinem ganzen strahlenden Glanze auf der Bühne erscheint. Mit Recht hat man es wenigstens an einzelnen Bühnen versucht, mit der Tradition, die nur durch ein pedantisches Festhalten an Wagners Bühnenvorschrift entschuldigt wird, zu brechen.

Unter der Schablone einer unerträglichen Theatralik leidet in „Lohengrin“ auch die Szene des zweiten Aktes, wo der Heerrufer im Burghof erscheint, um den versammelten Mannen den Willen des Königs kund zu tun. Der Heerrufer schreitet nach Wagners Vorschrift „aus dem Pallas“, der im Hintergrund der Bühne gedacht ist, „die vier Trompeter ihm voran; alle wenden sich in lebhafter Erwartung dem Hintergrunde zu“. Auf der Höhe vor der Pforte des Pallas steht der Heerrufer, als er die Acherklärung über Telramund verkündet. Kaum hat er ausgesprochen, so wendet sich

der gesamte Chor der Mannen, die bis dahin dem Publikum den Rücken gekehrt haben, nach vorn, eilt an die Rampe und singt hier den folgenden Chor: „Glück ihm, dem Ungetreuen!“ mit der Front in das Publikum. Dasselbe Schauspiel wiederholt sich noch einmal. Zu der zweiten Anrede des Heerrufers: „Und weiter kündet euch der König an“ wendet sich der Chor wieder nach hinten, um für den Choreinsatz „Hoch der ersehnte Mann“ abermals mit derselben Geschwindigkeit nach vorn zu eilen. Diese plötzlichen Wendungen, dieses künstlerisch gänzlich unmotivierte Hin- und Herlaufen des Chores, je nachdem er zu singen oder auf den Heerrufer zu lauschen hat, wirkt auf den unbefangenen Zuschauer höchst ergötzlich — es ist Theater im übelsten Sinne des Worts. Es widerspricht, obgleich es am Wortlaut der Bühnenanweisungen festhält, dem Geiste von Wagners Kunst. Eine Abhilfe wäre auch hier sehr leicht möglich, wenn man sich entschließen wollte, sich von diesem Wortlaut der Bühnenvorschriften zu emanzipieren. Der Heerrufer schreitet, während die ihn begleitenden Trompeter oben auf der Estrade bleiben, die Stufen herab, tritt mitten unter die Mannen und besteigt, wie um sich Gehör zu verschaffen, die seitwärts liegenden Stufen vor dem Eingang des Münsters. Von hier aus richtet er seine Ansprache an die Mannen. Die neun Takte, die zwischen seinem Austritt und seinem Einsatz liegen, genügen zu dieser Bewegung. Die Mannen stehen dem Heerrufer gegenüber, in Profilstellung zum Publikum; sie brauchen ihre Stellung für die Chorsätze nicht zu verändern und sie brauchen die Chöre vor allem nicht — entgegen Wagners Intentionen — direkt ins Publikum zu singen.

Es ist ein besonderes Verdienst der Bayreuther Regie, in diesem wichtigen Punkte, der vollständigen Emanzipation der Bühnenvorgänge von dem Publikum, viele neue und wertvolle Anregungen gegeben zu haben. Erst in Bayreuth hat man zum erstenmal mit der veralteten Tradition gebrochen, die beim Gebet im ersten Akt des „Lohengrin“ die fünf beteiligten Personen wie zum Quintett nebeneinander aufmarschieren läßt. Entgegen Wagners Vorschrift „Der König schreitet mit großer Feierlichkeit in die Mitte vor“ tritt der König — sehr zum Vorteil der Gesamtwirkung — auf die Stufen eines zur Seite stehenden heidnischen Opfersteins, um hier

sein Gebet zu verrichten; die übrigen Personen gruppieren sich um ihn in sinngemäßer Anordnung.

In gleicher Weise wurde der Aufzug der Zünfte auf der Festwiese der „Meistersinger“ einer glücklichen Revision unterzogen. Anstatt daß die einzelnen Genossenschaften, wie überall üblich, ihre Chöre vorn an der Rampe zum besten geben, mit dem letzten Tone alsbald abziehen, um der nächstfolgenden Gewerkschaft Platz zu machen, sängen die Zünfte in Bayreuth ihre Einzugschöre während ihres Auftritts auf einer Brücke, die im Hintergrund über die Pegnitz führt, und richteten ihre Gesänge nicht an das Publikum, sondern an ihre Umgebung auf der Bühne, die Umstehenden in lustiger Weise hänselnd und neckend.

Angesichts solcher und vieler anderer höchst verdienstlicher Neuerungen der Bayreuther Regie ist es allerdings bedauerlich, daß das Streben nach Reformen an einigen Stellen auch zu Künsteleien und Mißgriffen geführt hat. Es ist ein unglaublicher Mißgriff, wenn David auf Sachsens Worte: „David, Gesell! Schließ den Laden gut!“ vorn zur Seite an die Rampe tritt und tut, als ob er den über der Verwandlung sich schließenden Zwischenvorhang zusammensöge. Diese ebenso seltsame wie unkünstlerische Anordnung zerstört natürlicherweise durch die Verbindung, in die sie den Darsteller mit einer technischen Einrichtung der Bühne bringt, die ganze Konvention der Theaterkunst und bedeutet gerade für Wagners künstlerische Intentionen einen Schlag ins Gesicht.

Was die Opernregie außerhalb des Wagnerschen Musikdramas auf dem Gebiete der älteren Oper in den letzten Jahrzehnten geleistet hat, wurde in mehr als einer Beziehung angeregt und gefördert durch die von Possart ins Leben gerufene Mozart-Renaissance der Münchener Hofbühne. Man kann die bedeutenden und unvergänglichen Verdienste Possarts auf diesem Gebiete in vollem Maße anerkennen, ohne deshalb in den Fehler zu verfallen, in den Münchener Mozart-Vorstellungen überhaupt die ersten verdienstlichen Unternehmungen dieser Art feiern zu wollen. Lange vor München wurde schon in Karlsruhe von Eduard Devrient in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine Mozartpflege geschaffen, die unter der musikalischen Leitung von Joseph

Strauß und später von Hermann Levi sämtliche Opernwerke des Meisters umfaßte. Durch die Herstellung der Originale, durch die sorgfältigste Behandlung der Texte, die bei „Sigaro“, „Don Juan“ und „Cosi fan tutte“ eine völlig neue Bearbeitung erfuhren, durch die Ausmerzung aller ungehörigen späteren Zutaten waren die Karlsruher Mozart-Vorstellungen — schon durch die Personalunion Levis, der von Karlsruhe an die Münchener Hofbühne übersiedelte — die unmittelbaren Vorgängerinnen dessen, was zwei Jahrzehnte später an der Isar unternommen wurde. Auch in der Herstellung der Rezitative war Devrient vorangegangen. Auch er ersetzte in „Sigaro“ und „Don Juan“ den Dialog und die damit verbundenen Zutaten und Possenreißereien durch die Originalrezitative.

An die feine, bis in alle Einzelheiten ausgeklügelte Inszenierung und Ausstattung, wie sie München in dem zierlichen Rahmen des Residenztheaters zu bieten vermochte, konnte allerdings die einfache und primitive dekorative Kunst der sechziger Jahre nicht heranzureichen. Freilich irrt man, wenn man beim Vergleich der Münchener Mozart-Vorstellungen mit den Ausführungen des Wagnerischen Musikdramas insofern einen prinzipiellen Gegensatz zwischen beiden Kunstarten zu schaffen sucht, als man meint, bei den Vorstellungen des Münchener Residenztheaters bleibe „das Spiel, das Spielerische die große Hauptsache“, die „ideale und reale Welt seien hier nicht scharf getrennt, dürften gar nicht getrennt werden, wie im hohen Drama, wie bei Wagner,“ man begeben sich „gleichsam in einen Rokokoosaal, wo Rokokospiele stattfinden“. Die Auffassung, daß Bühne und Zuschauerraum hier ein zusammengehöriges und ungetrenntes Ganzes darstellen, würde als letzte Konsequenz verlangen, daß das Opernhaus während der Vorstellung erleuchtet bliebe und daß schließlich auch die Zuschauer im Interesse des einheitlichen Ganzen im Rokokokostüm erschienen. Diese Auffassung ist natürlich verkehrt. Die reale Welt des Zuschauerraumes hat mit der idealen Welt der Bühne nichts zu schaffen. Auch die Aufführung der Mozartschen Oper muß wie die des Musikdramas eine Welt für sich sein. Daß dies bei der richtigen Inszenierung und Darstellung auch wirklich der Fall ist, haben gerade

die Münchener Mozart-Vorstellungen in überzeugender Weise dargestellt. Es ist ein Hauptverdienst von Possarts Regie, daß sie alles bloß Opernmäßige, alles, was nach einer bloßen Musikmacherei für das Publikum aussehen könnte, nach Möglichkeit zu vermeiden und Wagners Stilprinzip in freier, selbständiger Weise auch auf das musikalische Lustspiel anzuwenden suchte; daß sie sich also fortwährend, und zwar mit dem schönsten Gelingen, bestrebt zeigte, die sonst meist vor dem Souffleurkasten ins Publikum gesungene Arie, ebenso die mehrstimmigen Gesangsnummern durch eine natürliche, der dramatischen Situation entsprechende Anordnung mit Ausnutzung der psychologischen Momente in dramatische Monologe und bewegte dramatische Ensembleszenen umzusetzen. In der außerordentlichen Feinheit und der reichen Erfindungskraft, womit Possart hier mit der alten Opernschablone gebrochen und die Mozartsche Oper szenisch mit neuem Leben erfüllt hat, liegt ein bleibendes Verdienst dieser Inszenierungen.

Die Bestrebungen Possarts wurden in gewissem Sinne fortgesetzt und nach anderer Seite erweitert durch das, was Hans Gregor als Leiter der „Komischen Oper“ von 1905 bis 1911 in Berlin geleistet hat. Was Wagner für das moderne Musikdrama erstrebt hatte, das wollte Gregor für das gesamte Gebiet der älteren und der modernen Oper zu gewinnen suchen. Das Drama, das Schauspiel in der Oper sollte vor allem zu seinem Rechte kommen. Alle Errungenschaften des modernen Schauspiels sollten auch der Oper nutzbar werden, restlose Ausdeutung des Kunstwerks durch die Mittel der modernen Bühne war das letzte Ziel seiner Inszenierung. Die reichen Anregungen, die Gregor auf diesem Gebiete ohne Zweifel gegeben hat, werden in ihrem Werte nicht gemindert, auch wenn die Einwände, die gegen ihn erhoben wurden: daß nämlich das eigentlich musikalische Element unter der Herausarbeitung des dramatischen Gehaltes gelitten habe, vielfach nicht ohne Berechtigung gewesen sind³⁾.

Die erhöhte Sorgfalt, die sich der gesamten Opernregie im Laufe der letzten Jahrzehnte zuwandte, hat leider zur Folge gehabt, daß die Fehler, die in der modernen Schauspielregie so häufig zutage treten: die Fehler eines störenden Zuviel, einer unbescheidenen Auf-

dringlichkeit, einer Jagd nach Äußerlichkeiten und Mätzchen, die blenden und verblüffen, aus dem Rahmen des Kunstwerks aber herausfallen — daß diese Fehler auch vielen, sonst sehr verdienstlichen Unternehmungen der Oper nicht ferngeblieben sind. Über die Künsteleien, womit man beispielsweise bei der Aufführung der „Zauberflöte“ — eines Werkes, bei dessen Inszenierung einzig die frei waltende künstlerische Phantasie das letzte Wort zu sprechen hat — gewissermaßen auf Grund ethnographischer Studien die einzelnen Personengruppen in Rasse, Hautfarbe, Kostüm usw. zu unterscheiden suchte, sollte eine ernste Diskussion kaum notwendig sein.

Eine besonders wichtige, nur selten aber erfreuliche Rolle spielen auf der modernen Opernbühne die Tiere — lebendige und nachgemachte. Ihre Verwendung an geeigneter und ungeeigneter Stelle ist zu einer wahren Leidenschaft auf manchen Theatern geworden. Von einer gewissen Mitschuld an diesem nicht eben sehr beifallswürdigen Brauche ist leider Richard Wagner nicht ganz freizusprechen. Er hat — seinem vielfach sonst so scharfen Theaterverständnis zum Trotz — der Verwendung von Tieren auf der Schaubühne, mehr als heilsam, Vorschub geleistet. Seltsam genug, wie bei einem Kunsttheoretiker von dem Range Wagners jedes Gefühl für die an sich so selbstverständliche Tatsache fehlte, daß die Stilisierung des dramatischen Kunstwerks, insbesondere die Stilisierung, die das gesungene Wort und die Sprache des Orchesters dem Drama verleiht, ewig unvereinbar ist mit dem Zufall und den naturalistischen Zufälligkeiten, die das Erscheinen jedes lebenden Tieres auf der Bühne unvermeidlich im Gefolge hat.

Das unglückselige Roß Grane ist ein Stein unaufhörlichen Anstoßes für jeden Zuschauer, der das Kunstwerk auf der Bühne genießen will, ohne seine Stimmung durch das naturalistische Gebahren des edeln Göttertieres, das zudem den Vorstellungen der Phantasie so ganz und gar nicht entspricht, geschädigt zu sehen. Brunhildens Todesritt in den Scheiterhaufen ist ein Problem, das selbst bei der relativ besten Ausführung niemals in befriedigender Weise gelöst werden kann.

Aber auch die unlebendigen Tiere bereiten bei der Inszenierung

Wagners große Schwierigkeiten; so der Lindwurm, so Alberichs Verwandlung in Riesenschlange und Kröte. Diese Schwierigkeiten werden vielfach dadurch gesteigert, daß man von dem verkehrten Streben ausgeht, den Augen des Zuschauers alles möglichst sinnfällig zu zeigen, anstatt daß man umgekehrt darnach trachtet, die Tiere und die Vorgänge, die sich um sie abspielen, in ein möglichst undurchsichtiges Dunkel zu hüllen, sie, wenn möglich, dem Auge ganz zu entziehen und die Ausmalung dessen, was die beredte Sprache des Orchesters in wundervoller Charakteristik erzählt, der Phantasie des Hörers zu überlassen.

Leider ist man bei dem, was Wagner selbst in dieser Beziehung verlangt, nicht stehen geblieben, sondern selbst in Bayreuth vielfach in verkehrter Weise darüber hinausgegangen. In dem Jagdbild beim ersten Aktschluß des „Tannhäuser“ begnügt man sich nicht mit den von Wagner gewünschten Pferden — auch diese sollten fortbleiben! — sondern man schleppt auch noch eine Meute echter Jagdhunde vor die Rampe, die sich, völlig unbekannt mit dem Stilprinzip des Musikdramas, sehr vergnügt das Publikum zu betrachten pflegen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer von dem Gesamtbild unwillkürlich auf eine kleinlich und lächerlich wirkende Nebensache ablenken. Auch für den Aufzug der Mannen und den Austritt des Königs im letzten Akt des „Lohengrin“, werden, in Erinnerung an Wagners Vorschrift „Knechte führen die Rosse beiseite“, vielfach Pferde auf die Bühne geführt, ohne daß das naturalistische Getrampel der Tiere die künstlerische Wirkung zu steigern vermag. Setzt aber gar der Sänger des Königs Heinrich seinen Stolz darein, seine Ansprache an die Mannen, anstatt nach Wagners Vorschrift „unter der Eiche stehend“, hoch zu Ross zum besten zu geben, so wird die ganze Wirkung dieser Rede durch die unvermeidliche Unruhe und Aufregung des Tieres bei dem Waffenlärm mehr oder minder in Frage gestellt. Wird dabei das edle Ross des Voglers und Städtegründers, während dieser die Worte:

Sür deutsches Land das deutsche Schwert!

So sei des Reiches Kraft bewährt!

stolz in die Lüfte schmettert, von einem oder zwei Stallknechten, wie fast durchweg üblich, an den Zügeln gehalten, so ergibt sich daraus.

wie in allen ähnlichen Fällen, ein so ergötzlich wirkender Kontrast, daß schon hierin der Widerspruch, den das Erscheinen von Bühnenhelden zu Pferde ergibt, in äußerst drastischer Weise zutage tritt.

Auch außerhalb des Wagnerschen Musikdramas begegnet man auf der heutigen Opernbühne unablässig Pferden, Hunden und anderen Vierfüßlern. So ist es seit Rossinis Neuinszenierung des „Don Giovanni“ auf vielen Bühnen Brauch geworden, Elvira bei ihrem ersten Auftreten auf einem Esel erscheinen zu lassen, unbekümmert darum, ob die Einleitung zum folgenden Terzett unter der unausbleiblichen Heiterkeit eines Teils des Publikums notleidet oder nicht. Als ob es nicht genügte, die Donna, falls die Vornehmheit der reisenden Dame zum Ausdruck kommen soll, in oder mit einer Sänfte erscheinen zu lassen! In der „Zauberflöte“ kann man es tagtäglich erleben, daß man bei Taminos Flötendarie die Worte: „Selbst wilde Tiere Freude fühlen“ durch das Auftreten einer mehr oder minder reichhaltigen Menagerie im Hintergrund zu illustrieren sucht und dadurch Mozarts Wundertöne in dem unausbleiblichen Gelächter des Publikums erstickt. Die Bühnenanweisungen von Schikaneders Buch sind hier selbstverständlich so wenig maßgebend wie manche Bühnenvorschriften Kaimunds; sie sind ein überlebtes Überbleibsel der alten Wiener Zauberposse. Selbst den Auftritt Sarastros pflegt man in verkehrter Ausstattungssucht um seine ganze feierliche Wirkung zu bringen, indem man ihn — Sarastro als Jäger! — auf einem Elefanten reiten läßt, von dessen Rücken er dann auf einer schmalen Leiter auf die Bühne herunterklettert! Es scheint in der Tat jede Empfindung dafür zu fehlen, in welchem unvereinbarem Gegensatz der kleinliche Naturalismus eines solchen Auftretens mit der ruhigen und abgeklärten Würde und Weihe eines Sarastro steht!

Es ist sicher, daß auf dem Gebiete der Opernregie ein zum großen Teil noch unbespültes, aber fruchtbares Stück Erdreich der Bebauung harret. Vor allem wäre eine strenge künstlerische Durcharbeitung der gesamten klassischen Opernliteratur ein ebenso notwendiges wie dankbares Unternehmen; eine Durcharbeitung, die sich die Aufgabe setzen müßte, mit aller unberechtigten Tradition, mit Schablone und Schlendrian erbarmungslos zu brechen, die sich

andererseits aber sorglich vor den Fehlern zu hüten hätte, die bei den bisherigen Versuchen einer derartigen Regeneration alter Opern vielfach begangen wurden: einem unablässigen Zuviel, einer frampfhafsten Jagd nach Originalität, nach neuen Effekten und überraschenden Mätzchen, mit einem Wort, einem aufdringlichen Virtuositentum der Regie. Es ist auf dem Gebiete der Oper genau wie auf dem des Schauspiels: nicht die Regie, die das Publikum blendet und verblüfft, nicht die, die viel von sich reden macht, ist die richtige Regie, sondern diejenige, die sich bescheiden und selbstlos in den Dienst des Kunstwerks stellt, die so unauffällig und selbstverständlich erscheint, daß ihr Wirken als solches dem Laien gar nicht zum Bewußtsein kommt.