

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

Kilian, Eugen

München, 1905

Regiesünden

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Regiesünden.

Das wachsende Verständnis für die Wichtigkeit und Bedeutung der Regieführung hat die Entwicklung dieser Kunst namentlich seit den Tagen der Meininger theoretisch und praktisch in vieler Beziehung bedeutend gefördert. Aber die vervollkommnung, die die Kunst der Inszenierung nach der einen Seite erfahren hat, ist ihr nach der andern vielfach zum Verhängnis geworden. Das Bestreben, dem Bühnenbild durch Dekoration, Möblierung, Beleuchtung, Kostüm, Komparserie und alles, was mit der äußern Inszenierung zusammenhängt, ein möglichst vollkommenes und der Wirklichkeit nachgebildetes Aussehen zu geben, hat die Regie in Verbindung mit dem auch auf diesem Gebiete immer mehr überhandnehmenden Naturalismus in eine häufige Uebertreibung, in ein störendes Zuviel hineingetrieben. Anstelle des zum großen Teile glücklicher Weise überwundenen Virtuositums der Schauspielkunst ist in vielen Fällen ein Virtuositum der Regie getreten, das sich selbstgefällig in den Vordergrund zu drängen sucht, anstatt sich mit der dienenden Rolle zu bescheiden, die auch ihr wie allen andern Faktoren in dem Gesamtorganismus des Theaters zufällt. Man vergißt vielfach, daß die Regie die beste ist, deren Leistungen dem Laien wie etwas Selbstverständliches erscheinen und sich ihm an keiner Stelle auffällig vor die Augen drängen.

In der Regieführung unsrer Bühnen tritt ein charakteristischer, sich immer wiederholender Zug zutage: der Uebereifer der Regie, dem Publikum Dinge und Vorgänge zu verdeutlichen, deren Verdeutlichung nicht nur völlig entbehrlich, sondern in den meisten Fällen geradezu schädlich ist. Die Regie geht von dem verkehrten Streben aus, dem Publikum die Phantasietätigkeit im Theater zu ersparen und anstatt, wie es ihr gutes Recht

ist, an deren Mithilfe zu appellieren, ihm alles in realistischer Deutlichkeit und Tageshelle vor die Augen zu rücken. Dabei vergißt sie, daß durch die Kleinen und meist fleinlichen Realitäten, in deren naturgetreuer Vorführung sie ihre Kraft vergeudet, sehr vielfach Unwahrscheinlichkeiten geschaffen werden, die gerade durch den Realismus des betreffenden Vorgangs (scharfes Licht erhalten; sie vergißt ferner, was das Wichtigere ist, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem Wesentlichen auf Neugierlichkeiten ablenkt und die Nebensache zur Hauptsache erhebt; sie vergißt endlich, daß sie vielfach gerade das Gegenteil von dem erreicht, was sie bezweckt, und die Stimmung, die sie schaffen möchte, mehr oder minder zerstört.

An die Stelle doktrinärer Theorien möge das lebendige Beispiel treten.

In der Schlusscene von Hauptmanns *Versunkener Glocke* sucht die Regie einiger Bühnen die Wirkung dadurch zu heben, daß sie etwa nach den Worten:

Heinrich. Süßt mich hinunter still:

Jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will.

Rautendelein. Die Sonne kommt!

— eine wirkliche Sonne am Horizont aufgehen läßt, die bis zum Fallen des Vorhangs die ganze Bühne mit ihrem grellen Licht überstrahlt. Die natürliche Folge ist, daß sich die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums dem interessanten Vorgang des Theatersonnenaufgangs zuwendet, während die letzten Worte des sterbenden Glockengießers und seines elbischen Liebs im Strahlenmeer der elektrischen Sonne unbeachtet verklingen. Die ganze Symbolik des Schlusses, die ihren Höhepunkt erreicht in Heinrichs letzten Worten:

Hoch oben: Sonnenglockenklang!

Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang —

wird natürlicherweise zerstört, wenn die Augen des Zuschauers, wie nicht anders möglich, durch die abscheuliche Realität der knallgelben Theater Sonne in Anspruch genommen und im wörtlichen Sinne geblendet werden. Die helle Tagesbeleuchtung, die diese

Sonne mit sich bringt, widerstreitet zudem der Stimmung jener Scene, die das ahnungsvolle Halbdunkel des ersten Morgengrauens erheischt, in das sich höchstens bei Heinrichs letzten Worten, entsprechend der Vorschrift des Dichters, der erste leise Hauch der Morgenröte mischen darf. Der wirkliche Sonnenaufgang darf vom Zuschauer nur geahnt werden; seine ganze Aufmerksamkeit muß auf die seelischen Vorgänge in der Brust des Sterbenden gerichtet sein, der in symbolischem Einklang mit dem bevorstehenden Naturereignis Sonnenglockenflang in den Sphären zu vernehmen glaubt.

Wie hier der Sonnenaufgang, so ist es an anderer Stelle der Untergang der Sonne, der die Bühnen zu unangebrachten Regiekünsten zu verführen pflegt. In der stimmungsvollen Schlußscene von Maeterlincks *Pelleas und Melisande* wird das Fenster geöffnet, und die letzten Strahlen der über dem Meere versinkenden Sonne übersfluten die rührende Gestalt Melisandens, die auf dem Sterbelager ruhend die letzten Atemzüge ihres armen, schmerzgequälten Daseins verhaucht. In der Aufführung des Stücks am Neuen Theater in Berlin ist diese Scene derart geordnet, daß das Fenster in der Hinterwand des Gemaches liegt; als der Vorhang davor geöffnet wird, erblickt man durch die hohe, breite Oeffnung des romanischen Bogens das tiefblaue Meer mit der untergehenden Sonne, deren gluthrote Scheibe zum Teil bereits im Ocean versunken ist. Dieses landschaftliche Bild wird durch die volle Beleuchtung, die es erhält, und den Gegensatz des halbdunkeln Gemaches davor auf das wirksamste hervorgehoben; es wird für das Auge des Zuschauers zum Mittelpunkt der Scene. Melisande selbst aber, die Hauptfigur, liegt vorn zur Seite in dem Halbdunkel ihres Himmelbetts und entzieht sich dem Auge zugunsten des dekorativen Bildes, das ihm gezeigt wird. Der Mißgriff ist um so schlimmer, als die Scheibe der untergehenden Sonne auf den Prospekt gemalt ist, ihr allmähliches Verschwinden hinter dem Meer also nicht ermöglicht werden kann. Da das Versinken der Sonnenscheibe, sobald sie den Rand des Meeres berührt, nur der Vorgang weniger Minuten ist, wird das Publikum,

das den größten Teil der Scene hindurch das Schauspiel der unverändert über dem Meeresspiegel stehenden Sonne genießt, recht deutlich auf die realistische Unmöglichkeit dieses scenischen Bildes hingewiesen. Die Unmöglichkeit dieses Bildes im Drama, dem Kunstwerk der Bewegung, wird dem Zuschauer dadurch noch besonders zum Bewußtsein gebracht, daß im Text ausdrücklich von dem Untergang der Sonne die Rede ist („Die Sonne geht dort im Meere unter“). Der Fehler liegt natürlich ebenso sehr in dem Mißgriff des Dekorationsmalers, der die Sonne auf dem dekorativen Hintergrund in dem denkbar ungeeignetsten Moment, in dem, wo mit ihr unabweislich der Begriff der Bewegung verbunden ist, zur Darstellung bringt, wie in der ganzen künstlerischen Anordnung der Scene. Das Fenster muß zur Seite liegen, von hier muß der rötliche Widerschein der untergehenden Sonne in das Gemach dringen und die Gestalt der auf dem Lager ruhenden Melisande umfließen. Nur auf diese Weise kommt der dichterische Zauber der Scene zu seinem Recht.

Der Auf- und Untergang der Theaterpersonne ist ein Kunststück, dessen Vorführung auf unsre Regisseure eine ganz besondere Anziehungskraft zu üben scheint. Auch das Vorspiel zum zweiten Teil des *Saust* wird mit Vorliebe dazu benutzt, das Publikum, während *Saust* in dem Monolog „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“ die Tiefen seines Innern erschließt, durch das allmähliche Aufsteigen der Sonne am Horizont in kurzweiliger Weise zu unterhalten. Weit richtiger würde natürlich der Darsteller des *Saust* bei der Schilderung des Sonnenaufgangs in die Kulisse blicken, dieser selbst aber wäre nur durch den Wechsel der Beleuchtung anzudeuten. Die scenische Darstellung des Sonnenaufgangs ist eine Versündigung gegen das Dichterwort — trotz Goethe und trotz Eckermann, der in seiner Bühnenbearbeitung von *Saust* am Hofe des Kaisers¹⁾ bei *Sausts* Worten „Sie tritt hervor!“ die Bühnenanweisung einfügt „Die Sonne tritt glänzend hervor“ und den ersten Akt durch die Bemerkung einleitet: „Goethe hielt sehr viel auf den Sonnenaufgang, und es wäre hübsch, wenn die

wachsende Zelle des anbrechenden Tags und das wirkliche Hervortreten einer blendenden Sonne auf unserm Theater auszuführen wäre, woran nicht zu zweifeln ist.“

Mit derselben Berechtigung könnte die Regie sich auch versucht fühlen, den „Wassersturz“, den Faust „mit wachsendem Entzücken“ schaut, der „hoch in die Lüfte Schaum an Schäume saust“, auf der Bühne selbst, jedenfalls zur großen Befriedigung der Zuschauer, zur Darstellung zu bringen!

Eckermann scheute allerdings auch davor nicht zurück und meinte in einer Anmerkung zu seiner Bearbeitung, der Wasserfall „wäre wohl zu machen“. Die Theatergeschichte hat ihm Recht gegeben: auch der Wasserfall ist auf der Bühne zum Ereignis geworden, sei es nun, daß man sich zu dem unglücklichen Ausweg entschloß, das beweglichste und ruheloseste aller Naturphänomene auf den Hintergrund zu malen, sei es, daß man, wie bei den Rheinischen Goethe-Festspielen, die dem fortgeschrittenen Naturalismus der heutigen Kunst näher liegende Lösung versuchte, einen praktikablen Wasserfall mit wirklichem Wasser in die Mitte der Bühne zu bauen. Man kann das gewaltige Bild des hoch in die Lüfte schäumenden Wassersturzes, das Fausts Schilderung in der Phantasie des Hörers hervorruft, nicht wirksamer in das kleine Reich der Theaterpappe und der fleinlichen Kulissenkünste herabziehen, als durch den Anblick der kaschierten Selsen und des zahm darüber herabplätschernden Wässerchens, der das Auge des Zuschauers hier ergötzte. Daß doch die Bühne sich stets der Grenzen ihres Könnens bewußt bliebe und sich statt zu versuchen, Unmögliches scenisch darzustellen, auf diskrete Andeutungen beschränkte, die betreffenden Vorgänge selbst aber hinter die Scene verlegte und ihre Ausmalung dem Dichterwort und der Phantasie des Hörers überließe!

Der Schluß der Versunkenen Glocke wird nach dem bestehenden Bühnenbrauche noch mit einer andern Regienuance ausgestattet. Die Dichtung schließt mit den letzten Worten des sterbenden Glockengießers; Kautendelein ist an der Seite des Geliebten zur Erde gesunken; mit Heinrichs letztem Wort hat

der Vorhang sich zu schließen. Die Regie aber, von löblicher Sorge getrieben, daß der Zuschauer über einen wichtigen Punkt des Stückes im unklaren bleiben möchte, fügt eine kleine stumme Scene an: Kautendelein erhebt sich von der Seite des Toten, wankt in beredtem stummem Spiel zum Brunnen und steigt mit schmerzlichem Gebahren in den Trog hinab: jetzt erst fällt der Vorhang. Dieser Fall zeigt alle typischen Merkmale der über das Ziel hinauschießenden Deutlichkeitsregie. Zunächst ist das weitere Schicksal Kautendeleins für den Zuschauer ganz und gar gleichgültig; ob sie nach dem Tode des Geliebten zu ihrem Froschkönig zurückkehren wird oder nicht, bietet nicht das geringste Interesse. Wird aber ihre Rückkehr in realer Weise auf der Bühne vorgeführt, so wird dadurch unvermeidlich der Gedanke an andre Realitäten wachgerufen. Der realistisch veranlagte Zuschauer wird sich fragen, warum sich Kautendelein, nachdem ihr Geliebter die Augen kaum geschlossen hat, so außerordentlich beeilt, an die Seite ihres wenigreizvollen Gemahles zurückzukehren. Mit dem Hinabsteigen Kautendeleins in den Brunnen verbindet sich naturgemäß die Erinnerung an die groteske Figur des Froschkönigs, und in den tiefsten Schluß des Gedichtes wird durch diese Gedankenverbindung ein leiser, wenn auch nur entfernt anklingender, humoristischer Ton hineingetragen.

Das eben ist der Stuch der fleinlichen Realität auf dem Theater, daß sie Gedanken an andre fleinliche Realitäten wachruft. Es ist die alte Erfahrung, gegen die unablässig auf dem Theater gesündigt wird: der Zuschauer sieht einen schön gemalten Gartenprospekt, und er glaubt an die Realität des Gartens; der Regisseur setze vor den Prospekt einen lebenden Busch mit wirklichen Rosen, und der Zuschauer erkennt alsbald, daß der Garten bemalte Leinwand ist, und wird daran erinnert, daß auf dem Boden statt der Holzdielen der Bühne gelber Gartensand liegen mußte.

Das Wichtigste bei dem vorliegenden Fall ist natürlich dies, daß die Aufmerksamkeit des Hörers in einem Augenblick, wo sie ganz auf das geistige Moment der Dichtung gerichtet

sein müßte, zerstreut und auf eine nebensächliche und unwichtige Aeußerlichkeit abgelenkt wird.

Sollte dieser Schluß des Stücks den Intentionen des Dichters entsprechen und vielleicht bezwecken, einen tiefsinnigen Symbolismus der Dichtung — man denke an die Deutungen Kautendeleins! — zum Ausdruck zu bringen, so wäre dem zu entgegnen, daß solch eine Symbolik von dem naiven Hörer auf keinen Fall verstanden wird und daß davon auf dem Theater nichts als der ganz reale Vorgang von Kautendeleins Rückkehr zu ihrem Wassermanne übrig bleibt.

Weit naheliegender ist freilich der Verdacht, daß an diesem Bühnenschluß der Versunkenen Glocke die berühmten Darstellerinnen des Kautendelein beteiligt sind. Auf alle Fälle kommt jene Schlußpantomime dem egoistischen Wunsche mancher Darstellerin, nach Heinrichs letzten Worten die Aufmerksamkeit des Publikums noch einmal auf sich zu lenken, mit auffallender Bereitwilligkeit entgegen. Ist diese Vermutung begründet, so fühlt man sich lebhaft an jenen berühmten englischen Shylock-Spieler erinnert, der nach Jessikas Entführung zu seiner Wohnung zurückkehrt und pantomimisch in dem verlassenen Hause Einlaß begehrt, um durch diese eingelegte stumme Scene seine eigne Person dem Publikum vor Sallen des Vorhangs noch einmal in Erinnerung zu bringen.

Zahlreich sind die Beispiele von Regiesünden in den Vorstellungen der klassischen Stücke. Es gibt kaum eine solche Aufführung, die dem aufmerksamen Beobachter nicht einiges Material zur Charakteristik der Deutlichkeitsregie an die Hand gäbe. Diese Regiemädchen, die sich mit staunenerregender Fähigkeit in den Vorstellungen einmisten, sind um so schwerer zu bekämpfen, als ihnen bei den Klassikern sehr häufig die geheiligte Macht der Tradition, eine der verhängnisvollsten Mächte in dem ewig rückständigen Kulturleben des deutschen Theaters, zur Seite steht.

Einen der bekanntesten und lehrreichsten Fälle bietet in Schillers Tell die Ermordung Gessler's in der hohlen Gasse. Diese Scene ist ein technischer Meistergriff des Dichters. Sie lenkt die ganze

Spannung des Hörers auf den Dialog zwischen Gessler und Armgart; der unsichtbar im Hinterhalt lauernerde Tell wird völlig vergessen. Indem das Gespräch sich mit echt dramatischer Spannkraft entwickelt, zeigt sich Gesslers Tyrannennatur noch einmal in ihrer ganzen rohen Brutalität; obgleich sein Schicksal durch Tells Hinterhalt bereits entschieden ist, erhält die Situation wenigstens scheinbar dramatischen Charakter; der Zuschauer hat das Gefühl, als ob der Vogt sich selber sein Schicksal bereite, mit fieberhafter Spannung verfolgt sein Auge die sich immer schärfer zuspizende Situation; in frevlerischem Uebermut schwelgt Gessler in neuen Gewaltplänen zur Knechtung des Volks — da durchbohrt überraschend, von unsichtbarer Hand gesendet, erschreckend zugleich und befreiend, der Todespfeil die Brust des Tyrannen.

Man kann die Absichten des Dichters nicht törichter verkennen und zugrunde richten, als durch das auf den Theatern eingebürgerte Mätzchen, daß Tell, entgegen den klar ausgesprochenen scenischen Vorschriften, schon während der Armgart-Scene, lange vor der Katastrophe auf dem Felsen sichtbar wird, hier vor den Augen des Publikums seine Vorbereitungen zum Schusse trifft und sichtbar den Todespfeil auf Gessler entsendet. Die natürliche Folge dieser Einrichtung liegt auf der Hand: sobald Tell sich auf dem Felsen zeigt, richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihn und das, was er vornimmt; das Gespräch Gesslers mit Armgart wird nurmehr mit halbem Ohr gehört; die dramatische Spannung der Scene und das Ueberraschende des wie ein Gottesgericht hereinbrechenden Schusses geht verloren.

Gerade dadurch, daß der Dichter seinen Helden während des Schusses vor den Augen des Zuschauers verbirgt und den Pfeil aus unsichtbarer Höhe, wie ein Gottesurteil, die Brust des Vogtes durchbohren läßt, mildert er mit seinem künstlerischem Taft das Heikle und Peinliche, was Tells Meuchelmord trotz aller Sophismen seines Monologes für unser Empfinden bis zu einem gewissen Maße anhaftet. Die Regie unsrer Bühnen bewirkt durch ihre Einrichtung das Gegentheil: indem sie Tell

während der Vorbereitungen zu seiner Tat dem Publikum vor Augen stellt und zeigt, wie er hinterrücks geborgen den Pfeil gegen den Wehrlosen und Nichtsahnenden entsendet, rückt sie den Meuchelmord in die denkbar hellste Beleuchtung.

Dazu kommt weiter, daß Geßlers ahnungsvoller Todesseufzer „Das ist Tells Geschöß“ seine Wirkung einbüßt und sogar die Grenze des Lächerlichen zu streifen droht, wenn es für ihn nur einer kleinen Wendung des Kopfes bedarf, den Urheber des Schusses in voller Leiblichkeit vor sich zu sehen.

Daß endlich Tells Worte „Du kennst den Schützen, suche keinen andern!“ — die Stelle, wobei er nach des Dichters Vorschrift sichtbar auf dem Felsen erscheinen soll — ein gut Teil ihrer zündenden Kraft verlieren, wenn er schon eine geraume Weile vorher zu sehen war, ist ebenso einleuchtend wie selbstverständlich. Wie man auch diese beliebte Regiemance betrachten und beleuchten mag: es ist schwer zu entscheiden, von welcher Seite sich die darin zutage tretende Verständnislosigkeit für die Absichten des Dichters am glänzendsten offenbart.

Eine Regie, die Tell in der üblichen Weise auf dem Felsen erscheinen läßt, berücksichtigt in ihren Anordnungen den Standpunkt des Kindes, das sich in erster Linie für die Neuheiten der Handlung interessiert und das alle Kleinen, begleitenden Nebenumstände fürs Leben gern zu sehen wünscht.

Diese Regie für die Kinder hat eine geradezu typische Bedeutung in unsrer theatralischen Kunst; man begegnet ihren Spuren unablässig auf den Bühnen. Sie geht von dem Bestreben aus, dem Publikum auch das Unwichtigste und Nebensächlichste mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vor Augen zu stellen. Sie behandelt das Publikum wie ein großes Kind, dem man alles, auch das Selbstverständliche, erklären muß.

Diese Art von Regie steht auf einem ähnlichen Standpunkt, wie die Kunst des Schauspielers, der in Vortrag und Mimik fortwährend unterstreicht, der sich verpflichtet fühlt, dem Publikum jeden Scherz und jede Pointe durch Ton, Mienspiel, vorbereitende Pausen u. besonders zu erklären und

verständlich zu machen; eine Art von Kunst, die von der Annahme auszugehen scheint, daß das Publikum sich aus einer Elite von Schwachköpfen zusammensetzt. Das Publikum aber hat bekanntlich das Recht, sich dies zu verbitten; es hat das Recht zu verlangen, daß man Intelligenz und Phantasie bei ihm voraussetze.

Einer ähnlichen Versündigung gegen die klare Absicht des Dichters wie bei Geßlers Ermordung macht sich die Regie in der Scene des Apfelschusses vielfach schuldig. Auch hier wendet Schiller den glücklichen Kunstgriff an, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von Tell während dessen Vorbereitungen zum Schusse abzuziehen und sie einer andern Personengruppe zuzulenken. Dazu dient der Streit, der zwischen Geßler und Rudenz auszubrechen droht. Der Wortwechsel zwischen beiden steigert sich echt dramatisch zu atemraubender Heftigkeit — da verkündet, unvermutet und überraschend, Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!“ den glücklichen Ausfall des Schusses. Auch bei diesem technischen Meistergriff müßte die Regie die Absichten des Dichters dadurch unterstützen, daß sie während jener Zwischenscene die Figur Tells durch die ihn umdrängenden Landleute deckt und die letzten Vorbereitungen zum Schusse den Augen des Zuschauers entzieht; die ganze Aufmerksamkeit muß sich dem Streite zwischen Geßler und Rudenz zuwenden. Statt dessen ist es Brauch, daß Tell während jenes retardierenden Zwiegesprächs ungedeckt, ganz vorn an der Rampe steht, sich mit rollenden Augen und beredtem Mienenspiel zum Schusse rüstet und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums ausschließlich auf sich zieht, während des Vogtes Zank mit Rudenz mehr oder minder unbeachtet im Winde verhallt. Die fluge Absicht des Dichters wird ganz und gar zugrunde gerichtet.

Es ist bezeichnend für die Indolenz des Theaters und seiner Matadore gegenüber der Literatur und für die vollständige Wirkungslosigkeit alles dessen, was auf dem Gebiete des Theaters selbst von berufenster Seite geschrieben wird, daß die soeben besprochenen Regie- und Schauspielermägchen, die noch heute in der Aufführung des Wilhelm Tell ihr Wesen treiben,

schon von Tieck in seinen Dramaturgischen Blättern²⁾ mit eingehender Begründung gerügt worden sind, einem Buche, dessen Inhalt für jeden Theaterangehörigen zum eisernen Bestande seines Wissens gehören mußte.

Ein ähnlicher Fall, wie bei der Scene in der hohlen Gasse liegt bei Posas Erschießung in Don Karlos vor. Nach Schillers ausdrücklicher Vorschrift erfolgt hier ein Schuß durch die Gittertür, ohne daß der Urheber dieses Schusses sichtbar wird. Der Schuß soll unerwartet und überraschend kommen. Obgleich der Zuschauer weiß, daß Posas Schicksal besiegelt ist, wird er über das drohende Verhängnis augenblicklich doch hinweggetäuscht durch die ideale Schwärzerei des Prinzen, der Arm in Arm mit dem Freunde vor den Vater treten will und sich dessen Verzeihung für sich und jenen zu erträumen meint.

Seine Augen werden
Von warmen Tränen übergehn, und dir
Und mir wird er verzeihn —

In diesem Augenblick fällt der Schuß, der in schreiendem Gegensatze zeigt, was von dem Charakter des Königs zu erwarten war, und der Malteser sinkt sterbend zu den Füßen des Infanten nieder.

Dies ist so einfach und so schön erfonnen, so klar und unzweideutig von dem Dichter angeordnet, daß es kaum zu begreifen ist, wie man auch diese Scene durch ein plumptes Theatermäßchen zu entstellen wagt, indem man, entgegen der ausdrücklichen Vorschrift des Dichters („Es geschieht ein Schuß durch die Gittertür“), den mit der Exekution beauftragten Soldaten schon geraume Zeit vor dem Schusse hinter dem Gitter erscheinen und ihn deutlich erkennbar hier anlegen, zielen und schießen läßt. Von dem Augenblick, wo der Musketier hinter dem Gitter sichtbar wird, ist die Scene zwischen Karlos und Posa für das große Publikum zu Ende; aber auch der mit der Dichtung vertraute Hörer fühlt sich in ärgerlichster Weise in seinem künstlerischen Genießen gestört; denn auch seine

Aufmerksamkeit wird durch die Manipulationen des Soldaten von der Hauptsache auf eine nebensächliche Aeußerlichkeit abgelenkt. Die Intentionen des Dichters aber, die überraschende Wirkung des Schusses und sein tieftragischer Kontrast zu den Träumen des Infanten, gehn rettungslos durch diese Anordnung der Regie verloren.

Unter dem verkehrten Streben, dem Publikum alles zeigen zu wollen, leidet auch die Darstellung des Zauberspiegels in der Herenfüche, wie sie bei den Aufführungen von Goethes *Saust* überall üblich ist und durch die gedruckten Bühnenbearbeitungen überdies eine gewisse Sanktion erhalten hat. Der Spiegel ist im Hintergrund der Bühne; als er sich öffnet, blickt man in einen hell erleuchteten Raum, wo malerisch auf ein Ruhelager hingegossen, in duftiger Gewandung, eine Vertreterin des Balletts oder des Chors dem staunenden *Saust* den höchsten Reiz des Weibes zu offenbaren sucht. Aus zwei Gründen ist diese Art der Darstellung von Grund aus verfehlt. Das Frauenbild, an dessen hingestrecktem Leibe *Saust* den „Inbegriff von allen Himmeln“ zu sehen glaubt, ist angesichts der bei uns bestehenden Schicklichkeitsansichten auf der Bühne überhaupt nicht darstellbar. Selbst die freiste Behandlung der Gewandung vermöchte nicht den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Nur die Phantasie ist imstande, sich auszumalen, was *Sausts* Auge entzückt. Aber selbst gesetzt den unmöglichen Fall, daß die Darstellung einer Tizianschen Venus auf unsrer Bühne statthaft wäre und daß ihre Verwirklichung dem idealen Bilde, wie es hier gedacht werden muß, entspräche, selbst dann wäre diese Art der Darstellung prinzipiell sehr anfechtbar. Denn für den Zuschauer ist nicht das Bild die Hauptsache, sondern der Eindruck dieses Bildes auf *Saust*.

Die richtige Darstellung dieser Scene wäre die: der Spiegel, am besten in ungleichmäßigem Oval aus dem natürlichen Selsen gehauen, befindet sich zur Seite vorn. Auf einigen Selsenstufen, die dazu emporführen, liegt *Saust*, in den Anblick des Bildes versunken; aus dem Spiegel dringt ein magischer Lichtstrahl auf die Bühne und umgießt Antlitz und Gestalt des davor

Knieenden. In seinen scharf beleuchteten Zügen spiegelt sich die Wirkung dessen, was er vor Augen sieht. In dem Ausdruck seliger Trunkenheit, den das Mienenspiel des Darstellers zu zeigen hat, wird dem phantasiebegabten Zuschauer das Bild des Zauber spiegels weit lebendiger vor Augen treten, als es die beste reale Darstellung des Bildes selbst zu erreichen vermöchte.

Einen Schulfall verkehrter Deutlichkeitsregie bietet Shakespeares König Heinrich der Sechste in der Scene, wo der König und die Pairs vor die Leiche des ermordeten Gloster geführt werden. Bei der üblichen Inszenierung blickt man, als sich der den Hintergrund verschließende Vorhang öffnet, in ein hellerleuchtetes Gemach, wo Glosters Leiche, von hohen Kandelabern umgeben, auf dem Bette ruht. Den Mittelpunkt des Bühnenbildes bildet die in hellster Beleuchtung liegende Leiche. Aber nicht diese ist selbstverständlich das Wesentliche, sondern der psychologische Eindruck, den der Anblick des Toten auf den König, die Königin, Warwick und vor allem auf die Schuldigen, Suffolk und Beaufort, in verschiedenen Abstufungen hervorruft. Indem die Regie einer unberechtigten Schaulust Rechnung trägt, macht sie auch hier wieder die Nebensache zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache. Ihr Bestreben müßte darauf gerichtet sein, vor allem das Mienenspiel der Personen und den Eindruck der Mordtat auf die Umgebung des Königs zur Geltung zu bringen. Die Vorderbühne müßte hell beleuchtet sein, Glosters Schlafgemach dagegen im Dunkel liegen, so daß nur verschwommen und undeutlich die Umrisse der Leiche vom Zuschauer mehr geahnt, als erkannt werden können. Dadurch würde die Scene zugleich an Unheimlichkeit der Stimmung gewinnen. Denn weit mehr als die plumpe Deutlichkeit des grausenerregenden Anblicks macht das unheimliche, bloß andeutende Halbdunkel, das der Phantasie freien Spielraum läßt, den Zuschauer erbeben. Warwicks Schilderung des grauenvoll Ermordeten wird auf diese Weise weit eindrucksvoller, als wenn die hellerleuchtete Leiche den ernüchternden und zerstreuenden Vergleich der Wirklichkeit mit dieser Schilderung gestattet.

Als im dritten Akt der Kleistischen Hermannsschlacht das Heer der Römer in Hermanns Lager seinen Einzug hält, ist das Wesentliche nicht der Anblick dieses Heers, sondern das wichtige und sehr charakteristische Gespräch, das zwischen Varus und Ventidius einerseits, Thusnelda und Septimius andererseits während jenes Einzugs geführt wird. Die Regie tätete also wohl daran, die Bühnenanweisung des Dichters: „Das Römerheer zieht in voller Pracht vorüber“ — eine Vorschrift, die an die Naivität der Grabbeschen Bühnenanweisungen erinnert — außeracht zu lassen und die Scene derart anzuordnen, daß die sprechenden Personen nach der einen Seite in die Kulisse blicken, wo das Ertrönen der sich nähernden und dann sich wieder entfernenden Marschmusik, vielleicht unterstützt durch das Zusammenströmen neugieriger Weiber und Kinder im Hintergrund, vollkommen genügte, die Vorstellung der vorüberziehenden Legionen für die Phantasie des Hörers wachzurufen. Zieht das Römerheer selbst, wie es nach dem Vorbild der Meiminger wohl zu geschehen pflegt, „in voller Pracht“ hinten über die Bühne, so nimmt dies natürlich die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch; der Dialog aber verhallt ungehört und unbeachtet, und zwar um so mehr, je weniger der Regie die beinahe unlösbare Aufgabe mißglückt ist, die „volle Pracht“ des Römerheers anschaulich und glaubhaft zu machen.

Zu welchen Spitzfindigkeiten das Bestreben vieler Regisseure, dem Publikum alles vor Augen zu führen und zu verdeutlichen, unter Umständen führen kann, zeigt eine Regienuance, die in der Vorstellung von Minna von Barnhelm am deutschen Theater in Berlin zu Anfang der achtziger Jahre üblich war. Der Regisseur erinnerte sich der Scene zwischen Franziska und dem Wirt zu Beginn des dritten Akts, wo dieser der Kammerzose erzählt, wie er in dem Vorsaal zufälliger Zeuge des leidenschaftlichen Abschieds Tellheims von dem Fräulein geworden sei. Es schien dem Leiter der Aufführung nicht zu genügen, daß der Zuschauer diesen Auftritt bloß durch die nachherige Erzählung erfahre; er sollte ihn, soweit als möglich, auch vor Augen sehen. Als daher Tellheim zum Schluß des zweiten

Akts aus der Tür stürzte und Minna ihm naheilte mit den Worten „Minna Sie lassen! Tellheim! Tellheim!“, erblickte man durch die offenstehende Tür im Vorsaal den Wirt, der sich fagenbuckelnd vor den Vorbeieilenden verneigte. Der Urheber dieser Nuance war ohne Zweifel sehr befriedigt von diesem feinen Zuge seiner Inszenierungskunst. Nur übersah er dabei, daß das Erscheinen des Wirts an dieser Stelle für den Zuschauer, der die betreffende Scene des folgenden Akts noch nicht kennt, unverständlich und deshalb zwecklos ist, und vor allem, was das Schlimmere ist, daß der zweite Aktschluß durch den buckelnden Wirt ins Komische gezogen und dadurch in seiner Wirkung verdorben wird.

In das Gebiet der Deutlichkeitsregie gehört auch das in den Aufführungen des Sommernachtsstraums neben zahlreichen andern Verkehrtheiten eingebürgerte Regiemätzchen des sogenannten Doppel-Pucks. Der wirkliche Puck läuft auf der einen Seite von der Bühne ab, in demselben Augenblick eilt oder fliegt eine als Puck verkleidete Sigurantin in entgegengesetzter Richtung hinten vorüber. Dadurch hofft man dem Publikum die märchenhafte Geschwindigkeit des Waldkobolds in überzeugender Weise verständlich zu machen. Doch ist zu befürchten, daß selbst bei der größten Geschwindigkeit, die dem Pseudo-Puck durch die technischen Mittel der heutigen Bühne gegeben werden kann, der Eindruck noch immer bedeutend zurückbleibt hinter dem Bilde, das sich die Phantasie des Zuschauers ohne jenen kindlichen Behelf der Regie von den Zaubereien des Kobolds gestalten würde.

Viele Regiesünden, die demselben Gebiete angehören, haben sich aus ältester Zeit bis auf die Gegenwart vererbt.

So findet sich noch heute an manchen Bühnen die widersinnige Anordnung, daß in der Schauspielscene des Hamlet die kleine Bühne, wo das Schauspiel vor sich geht, im Hintergrund der Bühne liegt und daß die Zuschauer in zwei zu der kleinen Bühne und der Rampe rechtwinklig laufenden Reihen sitzen. Man sollte meinen, daß diese veraltete Einrichtung, die — abgesehen von der ganz unmöglichen und lächerlichen Anordnung

der Zuschauer und dem unhistorischen Aufbau der Schauspielbühne — das eingelegte Schauspiel, das nur Mittel zum Zweck ist, zum Mittelpunkt der Scene, das Wesentliche dagegen, die Zuschauer und ihr Spiel, zur Nebensache macht, auf jeder bessern Bühne heute ausgeschlossen wäre. Schon von Tieck und später von Immermann und Eduard Devrient wurde auf das Verfehlt dieser scenischen Anordnung hingewiesen³⁾.

Nach dem Beispiel Immermanns in Düsseldorf wurde von Eduard Devrient und andern die kleine Bühne in primitivster Ausführung auf die Seite gelegt, die Zuschauer aber erhielten ihre Plätze in einem gegenüberliegenden Halbkreise, der vor allem das Spiel des Prinzen und das des Königspaares zur Geltung brachte. Neuerdings hat man dem Problem dieser Scene in bewußter oder unbewußter Anlehnung an die Vorschläge Tiecks eine noch bessere Lösung gegeben, indem man die Zuschauer parallel mit der Rampe, mit der Front gegen das Publikum setzte und das Schauspiel unmittelbar davor ohne jeden besondern scenischen Aufbau mit dem Rücken gegen das Publikum spielen ließ. Diese Anordnung, die auch historisch einer theatralischen Vorstellung aus der Zeit der Renaissance — dem einzig richtigen Kostüm für die Aufführung des Hamlet⁴⁾ — am nächsten kommen dürfte, hat den Vorteil, daß sie die Hauptsache, das Mienenspiel der Zuschauer, vortrefflich zur Wirkung bringt und dem nebensächlichen Schauspiel die richtige untergeordnete Stellung in dem Gesamtbild anweist.

Zu den Resten einer überlebten Kunstübung gehört auch der von allen bessern Bühnen allerdings verschwundene Brauch, die Rollen der Viola und des Sebastian in Was ihr wollt durch eine Person, natürlich eine Dame, zu besetzen. Vergebens sucht man nach einem ernsthaften Grund für diese Einrichtung, die nur eine Spielerei und ein Virtuosenkunststückchen für die betreffende Schauspielerin ist. Die Darstellung eines ersten männlichen Liebhabers, wie des Sebastian, durch eine Dame ist für unser Gefühl durchaus unleidlich. Dazu kommt, daß diese Einrichtung in ausgesprochenem Widerspruche zu den Intentionen des Dichters steht. Denn Viola und Sebastian

sind in der großen Schlussscene des Stückes beide zusammen auf der Bühne; beide sprechen in dieser Scene; sie konnten also zu Shakespeares Zeit unmöglich von einer Person gespielt werden. Dies wurde auf der modernen Bühne nur dadurch möglich, daß man der Dichtung nach dem zweifelhaften Vorgange Deinhardsteins in unverantwortlicher Weise Gewalt antat⁵⁾.

Der einzige Grund, der für die überlebte Einrichtung angeführt werden kann und sie seinerzeit offenbar veranlaßt hat, ist der, daß es nicht ganz leicht ist, einen Darsteller und eine Darstellerin zu finden, die sich in dem Maße ähnlich sehen, wie es für die Voraussetzungen des Lustspiels zu wünschen ist. Dieser Grund ist selbstverständlich nicht stichhaltig. Denn nicht die Zuschauer, sondern die Personen auf der Bühne sollen getäuscht werden. Hier aber gilt das Gesetz der künstlerischen Perspektive und das der theatralischen Konvention in derselben Weise wie für alle andern Teile der Bühnenkunst. Wenn Viola und Sebastian durch die Uebereinstimmung des Kostüms und einigermaßen durch die Aehnlichkeit der Erscheinung nur den Gedanken an die Möglichkeit einer Verwechslung aufkommen lassen, so muß diese Andeutung dem verständigen Zuschauer vollkommen genügen. Eine Aehnlichkeit der beiden Geschwister zu verlangen, die auch den Zuschauer zu täuschen vermag, heißt einen kindlichen künstlerischen Standpunkt einnehmen.

Wollte man diesen Standpunkt, der der Mithilfe der Phantasie keine Rechnung trägt, verallgemeinern, so müßte das logischer Weise zur Folge haben, daß ein Werk wie die Komödie der Irrungen auf der Bühne überhaupt unmöglich ist. Denn kein Theater der Welt dürfte über zwei Paare von Schauspielern verfügen, die das für die Darstellung der beiden Antipholus und der beiden Dromio notwendige Maß von Aehnlichkeit besitzen. Eine Aehnlichkeit der beiden Paare, die groß genug wäre, auch den Zuschauer zu täuschen, wäre nicht einmal wünschenswert. Denn dieser muß über der Verwicklung stehn; würde er selbst in Zweifel geraten, welchen Antipholus oder welchen Dromio er vor sich sieht, so würde

von diesem Augenblick an die Komik der Situation und damit der Genuß des Stückes für ihn zu Ende sein.

Ein sehr beliebtes Bühnenrequisit, das seine Verwendung ebenfalls dem Streben nach Verdeutlichung zu danken scheint, ist das Bett. Trotz der Häufigkeit, womit es auf dem heutigen Theater erscheint, ist es eines der gewagtesten und heikelsten Bühnenrequisite, das nur da, wo es unbedingt notwendig ist, und dann nur mit Takt und Vorsicht verwendet werden sollte. Die Realität des Bettes erinnert den Zuschauer unwillkürlich an die vielfachen kleinen und kleinlichen Realitäten, die mit dem Begriff des Bettes unvermeidlich verbunden sind; in erhöhtem Maße, wenn eine Person auf der Bühne zu Bett geht oder daraus aufsteht, was schon im Hinblick auf das ungewöhnliche Kostüm, worin dies auf dem Theater zu geschehen pflegt, in schroffem Widerspruch mit der Realität des wirklichen Lebens steht und deshalb überall da vermieden werden sollte, wo nicht burleske Wirkungen beabsichtigt sind.

Man kann sehen, daß die Scene, wo Romeo und Julia nach der Brautnacht auseinandergehn, gänzlich überflüssiger und wenig feinfühlicher Weise durch die Anwesenheit eines Bettes auf der Bühne verdeutlicht wird. Als ob Julias Bett nicht gerade so gut in einem anstoßenden Gemach oder wenigstens hinter den Vorhängen eines Alkovens stehn könnte! Ist das Bett sichtbar, so müßte sich für den gewissenhaften Regisseur sofort die weitere realistische Forderung ergeben, daß es nicht den Eindruck eines unberührten Bettes machen darf — ein deutlicher Beweis, welche geschmackvollen Resultate der konsequente Naturalismus in der Bühnenausstattung mit sich bringt!

Das Bett in Gretchens Zimmer, dessen Anblick Faust von „Wonnegraus“ erschauern macht, zeigt sich dem Zuschauer auf unsern Bühnen in völlig ungeminderter Helle und stimmungs-mordender realistischer Deutlichkeit. Als Faust den Vorhang lüftet, um einen Blick in die süße Heiligkeit dieses Winkels zu werfen, muß das dahinter stehende Bett in ahnungsvollem Dunkel liegen, ohne daß der Zuschauer davon etwas zu sehen

oder zu erkennen braucht. Die unbestimmte Ahnung dessen, was hinter dem Vorhang ist, genügt für den Zuschauer und ist weit mehr als die Tageshelle realistischer Deutlichkeit, die den Zauber der dichterischen Stimmung mit plumper Hand zerstört.

Es ist eigentümlich, wie unendlich selten das Gefühl für den Zauber des das Heikle keusch umschleiernden Dunkels auf unsern Bühnen zu finden ist. Es ist überall gang und gäbe, daß Faust und Gretchen in der zweiten Gartenscene bei der Stelle:

Faust. Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen,
Und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen!

Margarete. Ach, wenn ich nur alleine schlief!
Ich ließ' dir gern heut Nacht den Riegel offen &c.

in hellem Lichte, wo möglich in voller Tagesbeleuchtung, bei einander stehn. Es scheint alle Empfindung dafür zu fehlen, welche brutale Gemeinheit durch die indiscrete Aufdringlichkeit einer hellen Beleuchtung in den unbeschreiblichen Reiz dieser Liebescene, insbesondere in Gretchens Verführung, hineingetragen wird. Schon das natürliche Gefühl müßte darauf hinweisen, daß diese Scene in dem Dunkel einer stark vorgeschrittenen Abendbeleuchtung gespielt werden muß. Die vielfach mißbrauchte Uebung, die Bühne in einem falsch verstandenen Realismus in allzu großes Dunkel zu hüllen, ist, wenn irgendwo, an dieser Stelle am Platz. Liegt über dem Garten, wie es im Interesse der dekorativen Wirkung vielleicht zu raten ist, ein mattes Mondlicht, so muß die scenische Anordnung derart sein, daß die Liebenden bei Fausts verführenden Worten und Gretchens Antwort in dem tiefen Dunkel eines überschattenden Baumes stehn, wohin kein Schimmer des hellern Mondlichts zu dringen vermag. Die Umrisse der Gestalten und der Ausdruck des Gesichts darf bei dieser Stelle für den Zuschauer kaum mehr zu erkennen sein. Nur aus dem Dunkel heraus muß das leise, gerade noch vernehmliche Liebesgeflüster der beiden zu dem

Ohre des Hörers dringen. Nur in dieser Art der Darstellung behält diese Scene auf der Bühne den keuschen Reiz, der ihr in der Dichtung eigen ist. Durch die auf unsern Theatern übliche Anordnung, in hellerm Licht oder gar in Tagesbeleuchtung gespielt, wird sie profaniert und abgesehen von der künstlerischen Unwahrheit ins Gemeine hinabgezogen.

Die Scene erheischt umsomehr die sorgfältigste und heikelste Behandlung auf der Bühne, als sie psychologisch einen störenden kleinen Riß zeigt. Es ist auffallend, wie überraschend schnell Margarete, in allen Zügen das Bild mädchenhafter Unschuld, den wahren Sinn von Fausts ziemlich unbestimmt gehaltenen Worten versteht. Die Kunst der Darstellung und Inszenierung hat alles aufzubieten, um zu verhindern, daß Gretchen, und sei es nur für einen Augenblick, in ein unrichtiges Licht gerückt werde. Schon die Darstellerin müßte sich, sofern sie nur einiges Empfinden für den Charakter der Rolle und den der Situation hat, auf das heftigste dagegen sträuben, diese Scene in einer andern als dunkelster Abendbeleuchtung zu spielen ⁶⁾.

Das Schlimmste, was das deutsche Theater auf ähnlichem Gebiete geleistet hat, was an ersten Bühnen geschehen konnte und noch heute geschieht, ohne daß die Kritik mit Worten flammender Entrüstung dagegen Protest erhebt, ist die Einrichtung, daß Gretchen sich im Verlauf der Schmuckscene entkleidet, zu Bett geht, wo möglich mit den Worten „Ach, wir Armen!“ das Licht ausbläst und den Vorhang zusammenzieht! Man hat nicht mit Unrecht auf die seltsamen realen Folgen hingewiesen, die sich aus der Realität dieses Vorgangs für die Situation naturgemäß ergeben müssen ⁷⁾: die Mutter, die nach Gretchens eigener Aussage noch außer dem Hause ist — es ist noch früh am Tag! — wird zurückkehren, das Haus wahrscheinlich verschlossen und die rücksichtslose Tochter, die ihr nicht einmal ein Abendbrot bereitet hat, in den Federn finden! — Das wäre Nebensache. Weit wichtiger ist das andre: die allem künstlerischen Empfinden hohnsprechende Schamlosigkeit, womit eine nüchterne und geistlose Theateroutine, in bewußter oder unbewußter Sühnung mit den rohen Instinkten der Masse,

eine der feuchtesten Blüten deutscher Liebespoesie zu einer pikanten Entkleidungscene im Stil der Pariser Boulevard-Posse erniedrigt.

Ein besondres Kapitel würde die künstlerische Behandlung der Volkscenen im klassischen Drama erfordern. Sie liegt an den meisten Bühnen sehr im argen. Eine verkehrte Meinungerei verführt viele Regisseure, in der Beweglichkeit und Lebendigkeit der Massen des guten zuviel zu tun. Man vergißt, daß auch die Volkscene, wenigstens im klassischen Stück, der Stilisierung bedarf. Die Bühne kann und soll nicht das naturalistisch treue Bild einer Volksbewegung zu geben suchen. Das gesprochene Wort und der Zusammenhang der Dichtung darf unter dem Lärm der Massen niemals leiden. Es ist eine unerhörte Barbarei, wenn beispielsweise die große Ansprache Stauffachers in der Rütlicene oder andre Reden, die ein zusammenhängendes dichterische Ganze bilden, durch laute Kundgebungen des Volkes unterbrochen werden, an Stellen, wo der Dichter nicht ausdrücklich bestimmte Reden oder Zwischenrufe des Volkes vorgeschrieben hat. Dies leider ziemlich allgemein beliebte Verfahren ist gleich verwerflich, ob es sich bei der Unterbrechung des dichterischen Textes um bloßes Gemurmel und unartifizierte Zwischenrufe handelt, oder aber gar um die Einfügung deutlich vernehmbarer Worte und neuerfundener Sätze, die in ihrer Trivialität oft auf das störendste aus dem Rahmen der Dichtung herausfallen.

Die Teilnahme des Volks muß im allgemeinen auf ein charakteristisches stummes Spiel beschränkt bleiben, der Zusammenhang des dichterischen Worts darf auf keinen Fall durch laute Zwischenbemerkungen des Volks gestört und die Rede in einzelne Sätzen auseinander gerissen werden. Völlig verkehrt ist auch der allgemein geübte Brauch, daß die ganze Masse des Volks auf ein bestimmtes Stichwort in einen unisono gesprochenen Ausruf losbricht. So ist es vielfach üblich, daß Tells an den Landvogt gerichtete Rede, worin er dessen Frage nach dem zweiten Pfeil beantwortet, nach dem Verse „Mit diesem zweiten Pfeil durchschloß ich — Euch“ durch einen ein-

stimmigen Aufschrei des ganzen Volkes: „Wie!“ oder „Ja!“ unterbrochen wird⁸⁾. Das ist ein grober äußerer Effekt, der bei krakter Ausführung seiner Wirkung auf die große Masse des Publikums allerdings sicher ist, dessen Geschmacklosigkeit, Stillosigkeit und künstlerische Unwahrheit aber offen zutage liegt. Denn abgesehen von der Barbarei, womit die Rede Tells durch den ungehörigen Zwischenschrei des Volks in der Mitte zerschnitten wird, ist eine derartige laute Kundgebung der Landleute an dieser Stelle auch vom naturalistischen Standpunkt aus ganz und gar unwahr. Selbst die unwahrscheinliche Voraussetzung zugegeben, daß Tells Kühnes Wort auf sämtliche Anwesenden den gleichen Eindruck hervorriefe: so würde dieser Eindruck doch niemals bei allen in gleicher Weise zum Ausdruck kommen. Denn die Temperamente sind sehr verschieden, und verschieden müßte sich demgemäß auch der gemeinsame Affekt bei den einzelnen äußern. In Wirklichkeit wird aber auch der Eindruck, den Tells Rede auf die Masse des Volkes macht, sehr ungleich sein: Staunen, Schrecken, Furcht, offene und verhohlene Freude, Spannung und Angst, Beifall und Rachedurst werden in den mannigfachsten Abstufungen in den Mienen der Landleute zutage treten. Auf keinen Fall aber darf sich die Gemütsbewegung des Volks durch einen gemeinsamen lauten Aufschrei, der psychologisch in jeder Beziehung unwahr ist, Luft machen. Die Regie hat vielmehr die Aufgabe, das Spiel des Volks, soweit als irgend möglich, zu individualisieren. Der Eindruck dessen, was geschieht und was gesprochen wird, muß in verschiedener Weise zum Ausdruck kommen.

Das Volk soll lebendig und charakteristisch, in seinen Vertretern nach Möglichkeit individualisiert, an den Vorgängen der Scene teilnehmen, aber es soll sich nirgends durch unangebrachte laute Kundgebungen, die von der Dichtung nicht vorgeschrieben sind, an unrechter Stelle vordrängen.

Jener laute Zwischenruf des Volks in Tells Anrede an den Vogt ist von einer gewissen typischen Bedeutung für die Behandlung der Volksscenen. Man begegnet derartigen gemeinsamen Zwischenrufen, die auf ein bestimmtes Stichwort, wie aus der

Pistole geschossen, aus dem Munde des gesamten Volks erzfliegen, unablässig bei unsern Massenscenen. Das Gefühl für die Stillosigkeit dieses verkehrten Naturalismus, für die psychologische Unmöglichkeit solcher Zwischenrufe, die zudem ein geradezu unglaublich rasches Fassungsvermögen bei sämtlichen Vertretern des Volkes voraussetzen, scheint dem Publikum ganz und gar zu fehlen. Es empfindet nicht das Absichtliche, das Einstudierte, das Theatralische, das rein Marionettenhafte, das derartigen einstimmigen Äußerungen der Masse anhaftet. Der momentane äußere Effekt wirkt so blendend auf die Mehrheit des kritiklosen Publikums, daß sich die Frage nach der künstlerischen Wahrheit und Schönheit solcher theatralischen Wirkungen nicht hervorwagt. So wird die Regie durch den Reichtum äußerer Effekte, den die Behandlung der Massenscenen in diesem Sinne verspricht, in ihrem Verfahren unterstützt und vielfach in verkehrte Bahnen getrieben, umsomehr als Publikum und Presse so schon der Meinung sind, eine desto größere Leistung der Regiekunst vor sich zu sehen, je geräuschvoller und lärmender es auf der Bühne zugeht.

Die unkünstlerische Behandlung der Massenscenen, wie sie in einer rein äußerlichen, dem innersten Wesen der Meininger Regie aber völlig fernstehenden Nachahmung dieser künstlerischen Schule auf unsern Bühnen vielfach üblich ist, steht mit den Regiesünden, von denen hier gehandelt wird, im engsten Zusammenhang. Auch hier zeigt sich der charakteristische Grundzug, daß die Regie das Wesentliche und das Unwesentliche nicht unterscheidet, daß sie die Gemütsbewegungen des Volks in absichtlicher und allzu plumper Deutlichkeit dem Publikum vor Augen führt. Dies ist in Wahrheit ein selbstgefälliges Virtuositentum der Regie, das sich durch ein fortwährendes Zuviel in Ton und Geste selbstherrlich in den Vordergrund drängt, auf Kosten einer reinen und harmonischen Wirkung des dramatischen Gedichts.

Ein besonderes Kapitel wäre endlich auch dem verlockenden Thema: Tiere auf dem Theater zu widmen. Sie sind die erklärten Lieblinge vieler Regisseure und bevölkern die Bühne zur

Erhöhung der Stimmung an allen möglichen und unmöglichen Stellen, ohne daß man die bekannte Erfahrung berücksichtigt, daß der Vierfüßler, sobald er die weltbedeutenden Bretter betritt, die ganze Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht und selbst die hervorragenden menschlichen Spieler in Schatten stellt.

Zu welchen törichten Extravaganzen die Ausstattungssucht auf diesem Gebiete verführt, zeigt eine aus der Meininger Schule hervorgegangene Bühnenausgabe des Wilhelm Tell⁹⁾; sie gibt für die Rudenzscene des dritten Akts die sinnige Vorschrift, daß Bertha zwei Jagdhunde an der Leine mit sich führt, die, falls sie „gut abgerichtet“ sind, zu „Fuschen“ haben und während der Liebesscene auf der Bühne bleiben! Aber auch in zahlreichen andern Fällen, wo die Geschmacklosigkeit weniger auffallend am Tage liegt, wird mit Tieren ein verwerflicher Mißbrauch auf dem Theater getrieben. Daß jede Scene, wo ein Tier erscheint, abgesehen von der Ablenkung der Aufmerksamkeit, tausend unberechenbaren Zufälligkeiten ausgesetzt ist und jederzeit Gefahr läuft, den Ernst ihrer Situation zugunsten einer komischen Wirkung von unwiderstehlicher Heiterkeit einzubüßen, ist aus zahlreichen Vorkommnissen der Theaterchronik genügend bekannt.

Also ein für allemal weg mit den Tieren von dem Schauspielplatz der Kunst! Das Schicksal des Gewaltigen von Weimar, der dem Hunde des Herrn Aubry den Platz räumte, sollte von sinnbildlicher Bedeutung für die deutsche Bühne sein.

Daran ändert auch der Irrtum nichts, den der Bayreuther Meister beging, als er, seinem hervorragenden Theaterverstände zum Troß, das Roß Grane auf die Bühne stellte. Man kann sich nichts Lächerlicheres denken als den Gegensatz zwischen dem fleinlichen Bilde, das dieses Roß auf dem Theater selbst im günstigsten Falle bietet, und der erhabenen Vorstellung, womit die Phantasie das edle Göttertier umkleidet hat — ein Gegensatz, dessen komische Kraft verschärft wird durch die absolute Verständnislosigkeit, die Brunhildens Schlachtroß der dramatischen und musikalischen Situation selbst in den

stilvollsten Wagner-Aufführungen entgegenbringt. Daran ändert noch weniger der durch das Bayreuther Vorbild veranlaßte törichte Brauch, den ersten Aktschluß des Tannhäuser, abgesehen von den durch die Dichtung vorgeschriebenen Pferden, auch dadurch zu beleben, daß die Aufmerksamkeit der andächtig ergriffenen Hörer auf eine Meute echter Jagdhunde gelenkt wird.

Der Grundsatz, keine Tiere auf die Bühne zu bringen, sollte nur ausnahmsweise durchbrochen werden; eine solche Ausnahme bildet die Scene in der hohlen Gasse, wo — leider, dreimal leider! — die Pferde nicht zu beseitigen sind, wenn die Scene in ihrer dramatischen Wirkung nicht geschädigt und mehr oder minder ins Kleinliche gezogen werden soll.

Die zahlreichen Regiesünden, die dem deutschen Theater zur Last fallen, ließen sich leicht noch durch vielfache weitere Belege aus diesem umfangreichen und belehrenden Kapitel der modernen Dramaturgie vermehren¹⁰⁾. Sie alle legen den einen dringenden Wunsch nahe: daß unsre allzusehr auf leere Neußerlichkeiten gerichtete Regie, die sich in virtuosenhafter Eitelkeit an der unrichtigen Stelle hervorzudrängen sucht, die dem Publikum wie kleinen Kindern alles zeigen und verdeutlichen zu müssen meint, die ohne Empfindung für das Wesentliche in der Kunst Hauptsache und Nebensache unablässig vermengt — daß unsre Regie sich daran erinnern möge, wo der Haupt- und Schwerpunkt ihrer Tätigkeit zu ruhen hat: in der Wort- und Inhalt-Regie, in der geistigen Durchdringung und der schauspielerischen Durcharbeitung des dramatischen Kunstwerks, der Regie, als deren bedeutendster Vertreter nach wie vor Heinrich Laube in den Annalen der Theatergeschichte weiterlebt.

Man kann den Sehnsuchtsruf nach Laubescher Wortregie laut werden lassen, ohne gleichzeitig die übertriebene Einfachheit und Nüchternheit Laubescher Inszenierung als wünschenswertes Ideal für das heutige Theater zu erstreben. Was die Kunst der Ausstattung in den letzten Jahrzehnten erreicht hat, ist unsrer Bühne in vieler Beziehung zum Nutzen und zum Segen geworden; es wird ihr zum dauernden Segen werden.

wenn sie gelernt hat, auch in der äußern Ausstattung das richtige künstlerische Maß zu halten und vor allem, wenn sie sich stets, anstatt wie so häufig das Unmögliche zu versuchen, der scharf gezogenen Grenzen ihres Könnens bewußt bleibt.

dert
äfte
ehen
da=
er=
wird.
gen,
olche
der,
wenn
und
ater
tere
der
nen
Ber=
keit
ub=
zu
der
daß
und
und
au=
o e r
rich
egie
heit
ertes
unst
ist
um
nen,