

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Experimentelle Regie

[urn:nbn:de:bsz:31-288241](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-288241)

Experimentelle Regie.

Von Dr. Hermann Grugendorf, Baden-Baden.

Wenn ich mir aus dem Gebiet der positiven Forschung ein Beiwort auswähle, um mit ihm eine künstlerische Tätigkeit zu charakterisieren, so deute ich hierdurch an, daß zwei sich gegeneinander abschließende Begriffe wie Wissenschaft und Kunst als Einheit gedacht werden sollen. Das Experiment ist eine Angelegenheit der Wissenschaft, Regie eine solche der Bühnenkunst. Regie kann sich auch ohne Mitwirkung der Wissenschaft behelfen, kann auch ohne Experiment bestehen. Sie hat das lange getan. Goethe und Laube waren die stärksten Vertreter dieser nicht experimentellen Regie. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß sie sich der Freude am Versuch verschlossen hätten. Der Gegensatz zur neueren experimentellen Regie liegt in der Beschränkung dieser Regisseure auf Regieaufgaben, die unmittelbar im Zusammenhang mit der Schauspielkunst standen, nicht etwa mit einem beliebigen außerhalb der Schauspielkunst aber innerhalb ihrer Erscheinungsformen liegenden Wissenszweig. Die historischen Wissenschaften haben an sich mit der Schauspielkunst nichts zu tun; da sich diese Kunst aber im Raum und in der Zeit offenbart, so liegt es nahe, die historischen Wissenschaften für künstlerische Zwecke auszunützen, zumal wenn sie der Struktur einer Zeit bedeutsame Charakterzüge verleiht. Dies war z. B. im 19. Jahrhundert der Fall. Goethe und Laube hatten den Einfluß der historischen Wissenschaften auf die Regie noch nicht empfunden. Dingelstedt, der frühere Oberlehrer, und die Meininger konnten sich dem Einfluß der Geschichte nicht mehr entziehen; ja gerade die Sensation ihrer Regieleistungen war auf die Bemühungen zurückzuführen, mit denen sie ein an sich außerkünstlerisches Element für ihre Kunst zu verwerten suchten.

Ein Zufall war es nicht, daß diese Regisseure gerade die historischen Wissenschaften zur Auffrischung der Bühnenkunst für geeignet hielten. Solche Anknüpfungen ruhen auf einem verborgenen oder offen daliegenden Zeitbedürfnis. Das ganze Geistesstreben des 19. Jahrhunderts war wissenschaftlich,

historisch orientiert. Das Theater, das sich den Zeitströmungen gegenüber unter allen Künsten am empfänglichsten zeigt, wurde sehr schnell zum Spiegelbild dieser neuen Geistesrichtung. Mit den historischen Dramen der Raupach begann bereits das Interesse an der Geschichte, das vorläufig nur rein literarischer Art blieb und noch keine Beziehung zum Regisseur empfing. Diese spannte sich dann aber an, als sich der Regisseur einer ganz neuen Aufgabe bewußt wurde: nämlich daß das vom Dichter entworfene Geschichtsbild mit allen verfügbaren sinnlichen Mitteln in die Erscheinung treten müsse. Ein eingehendes kulturgeschichtliches Studium konnte den Regisseur dazu befähigen. Er war jetzt nicht mehr allein Künstler, sondern er mußte auch etwas vom Gelehrten haben. Diese neue Forderung wirkte in sehr bezeichnender Weise nicht nur auf die Stellung des Regisseurs innerhalb des Theaterbetriebs, sondern auch auf die Besetzung dieses Postens. Bisher bestand die Aufgabe des Regisseurs, der meist gleichzeitig Schauspieler war, darin, daß er mit einiger Autorität ausgestattet, in einer ganz äußerlichen Form ein Stück arrangierte, er leistete weniger, als heute ein Regisseur nur auf der Arrangierprobe zu leisten pflegt. Dadurch, daß jetzt bei diesem Posten wissenschaftliche Kenntnisse vorausgesetzt wurden, begann der Regisseur eine Sonderstellung unter den Mitgliedern des Theaters einzunehmen. Diese gewann an Eigenart, als der Schauspieler, dessen Qualitäten auf einem anderen Gebiete liegen, allmählich der Regie entsagte und diese Tätigkeit, die ein immer weiter umfassendes Wissen verlangte, dem Regisseur mit wissenschaftlicher Vorbildung überließ. Der moderne Regisseur, der vielfach akademisch gebildet ist, bringt nun mit der künstlerischen Begabung, die ihn für die Aufgabe der Bühnenkunst befähigt, auch die wissenschaftliche Methode mit, die sehr wohl mit der künstlerischen Anlage harmonieren kann, oft aber auch sich in Gegensatz zu ihr begibt. Die experimentelle Regie in ihrem guten und schlechten Sinne zeigt dies.

Im Gegensatz zu allen anderen Künsten spielt in der Kunst der Regie das Wissen eine wichtige Rolle. Oft eine so bevorzugte, daß neben ihm die Intuition, d. h. die allein auf Gefühlsmomenten beruhende Erfassung eines Kunstwerkes ver-

kümmert. Die Intuition muß am Anfang des Prozesses des Nachschaffens stehen; der Regisseur muß zuerst erfühlen, ob er überhaupt zu dem zu inszenierenden Werk in ein innerliches, persönliches Verhältnis treten kann, ob die Freuden und Schmerzen, unter denen der Dichter seine Dichtung geboren hat, auch seine Freuden und Schmerzen sein können. Fühlt er hier ganz mit, so hat er sich den Punkt erobert, von dem aus er das Werk in seiner vollen Einheit übersieht und beherrscht. Dieser Einfühlungsprozeß verliefte verhältnismäßig einfach und hinge nur von der mehr oder weniger starken Fähigkeit des Regisseurs, sich in ein Kunstwerk einzufühlen, ab; nun kann aber selbst der Regisseur, der bemüht ist, sich mit der Welt des Dichters vertraut zu machen, nicht soweit gehen, daß er sich seiner eignen bei aller Verwandtschaft mit der des Dichters doch verschiedenen Persönlichkeit entäußert. Selbst wenn er sich in seinem Empfinden ganz der Gefühlswelt des Dichters unterwirft, so bringt er doch Bildungsmomente mit, die er von seiner Zeit empfangen hat und von denen er sich gar nicht zu abstrahieren vermag. Leben Dichter und Regisseur in der gleichen Zeit, schaffen sie unter den gleichen Zeitbedingungen, so kann der Regisseur sich auf seine Intuition verlassen; leben sie zu verschiedenen Zeiten, so muß das Wissen als richtige Korrektur der intuitiven Erfassung des Kunstwerkes herangezogen werden. Schon bei geringer Zeitdifferenz geschieht dies. Strindbergs „Kameraden“ z. B., die zurzeit der Frauenbewegung für die Bühne gewonnen wurden, sind heute nur noch begreiflich, wenn man sich ihrer Entstehungszeit, die Erregung, in die damals die Frauenbewegung die Gemüter versetzte, bewußt ist. Unsre Zeit sieht diesen Fragen wesentlich objektiver und ruhiger gegenüber; der Regisseur, der dies Stück inszeniert, wird daher bemüht sein, das Tendenzidöse zu mildern, das rein Menschliche, das sich in einem bizarren Humor kundgibt, ausleuchten zu lassen, um dadurch dem Stück auch für die Gegenwart noch eine Wirkung zu verleihen. Die Einfühlungsfähigkeit, die sich gegen die Verstiegenheit Strindbergschen Frauenhasses sträubt, gibt den Anlaß zu dieser gemilderten Auffassung, das Wissen dann die Anleitung, indem es aus der Entwicklung der Zeit heraus erkennt, daß die Strindbergsche Anschauung heute ins Unrecht gesetzt ist.

Damit wird die wichtigste und am stärksten ins Auge fallende Aufgabe des modernen „gebildeten“ Regisseurs berührt. Der Regisseur ist heute nicht mehr ein einseitiger Kenner eines beschränkten Fachgebiets, nicht allein mehr ein guter Lehrmeister für Sprechkunst und Mimik, ein geschickter Dekorateur oder Bühnentechniker, sondern vor allem ein Kenner seiner Zeit und der Vergangenheit. Er ist sich heute mehr denn je der garnicht genug hervorzuhebenden Tatsache bewußt, daß die Bühne die wichtigste künstlerische Ausdrucksform gegenwärtigen Geschehens ist, daß sich nicht nur die künstlerischen Probleme, wie sie die Dichtung, Musik, Malerei und Architektur aufwerfen, in ihr spiegeln, sondern daß auch politische und soziale Fragen, Probleme der Lebensanschauung und der Wissenschaften auf ihr behandelt werden, daß es ihr vor allem möglich ist, den einheitlichen Charakter, der bei aller Verschiedenheit der Probleme durch den Zeitgeist gegeben ist, erkennen zu lassen. Die Bühne kann dies eher als jede andre Kunst, da alle Künste an der Bühnenkunst beteiligt sind. Und der Regisseur,

Baden-Badener
Dampf-Wäsch-
Anstalt



G. m. b. H. Tel. 642

**Übernahme aller Arten Leib-
und Haushaltungs-Wäsche.**

Spezialität: Stärke-Wäsche.

Filiale: Gernsbacherstraße 16. Tel. 641.

in dessen Hand die Fäden zusammenlaufen, muß neben der starken intuitiven Anlage, die ihn instinktiv das Richtige, Zeitgemäße und Zeitgestaltende fühlen läßt, bedeutende und umfassende Bildungsmomente aufweisen können, um verstandesmäßig das divinatorisch Erschaute in die Erscheinungen der Zeit einzugliedern. Er muß sich seine Anregungen zur Lösung von Regieaufgaben nicht allein innerhalb des engen Gebietes der Schauspielkunst holen, sondern auch bei den andren Künsten, sogar bei der Philosophie und der Wissenschaft. Sicherer und zielbewußter wird ein Regisseur, wenn er sich verstandesmäßig darüber Rechenschaft ablegen kann, daß die Bestrebungen, die ihn seinen Beruf wertvoll erscheinen lassen, die gleichen sind, für die sich der Philosoph, der Gelehrte, der Maler, der Dichter einsetzt, wenn er erkennt, daß er „am saufenden Webstuhl der Zeit“ für eine durch Künste und Wissenschaften gleichmäßig hindurchlaufende Entwicklung mitwirkt. Die letzten Jahrzehnte haben dieses Zusammengehen des Regisseurs und damit auch des Theaters in seiner Totalität mit der Gesamtentwicklung der Zeit geschaffen. Denn vorher war weniger das Theater als der Dichter, der durch den Schauspieler zur Menge sprach, das Band, das Theater und Zeit verknüpfte. Heute ist es nicht nur der Dichter, sondern ebensosehr der Regisseur. Durch diesen Eingriff des „gebildeten“ Regisseurs hat die jüngste Entwicklung des Theaters einen so eigenartigen Charakter empfangen, wie er uns im Verlauf der Geschichte des Theaters noch nicht begegnet ist. Noch nie ist mit solchem Eifer an der Reform der künstlerischen Leistungen des Theaters gearbeitet worden, wie es heute geschieht. Der alte Charakter des Theaters, der immer noch sehr an die Hanswurstzeit und Stegreifkomödie erinnert, ist ganz verloren gegangen. Man ist sich mehr denn je der kulturellen Bedeutung der Bühne bewußt, was letzten Endes mit der durch den „gebildeten“ Regisseur geschaffenen Einsicht zusammenhängt, daß die Bühne die prägnanteste künstlerische Ausdrucksform des Zeitgeschehens ist.

Es ist nicht uninteressant zu beobachten, wie gewisse Zeiterscheinungen auf dem Gebiet der Kunst und der Wissenschaft vom Theater zu prägnanten Ausdrucksformen des Zeitgeschehens ausgebildet werden. In einer Zeit z. B., da Lebens- und

Kunstanschauung noch durchaus materialistisch gerichtet war, unternahm die Kunstwissenschaft den ersten Vorstoß gegen die Kunstmaterialisten. Im Theater hat diese Kampfansage den charakteristischsten Ausdruck in der „Stilbühne“ gefunden. Nach langen Kämpfen ist die Methode der Kunstmaterialisten überwunden worden, die gesamte Kunstanschauung ist heute wesentlich nach der Abstraktion hin orientiert, wie ja auch allmählich die bildende Kunst. Unbedingt hält mit dieser Entwicklung das Theater Schritt. Wenn auch in erster Linie eine instinktive Abneigung gegen den Naturalismus, mit dessen Grenzen man schon zu sehr vertraut war, die Bühnenkunst für den neuen Stil reif gemacht hat, so ist doch eine die verschiedenen künstlerischen Disziplinen gleichmäßig fördernde Entwicklung nur möglich gewesen, weil der Regisseur das Wesen der Allgemeinentwicklung der Kunst und des Wissens auch verstandesmäßig erfaßt und in seiner besonderen Eigentümlichkeit für das Theater erkannt hat. Das moderne Bühnenbild ist heute weit mehr Ausdruck einer philosophischen Anschauung als vor hundert Jahren. Der Wille zur Abwendung von der Materie, die Sehnsucht zur Abstraktion findet ein getreues Spiegelbild in der Schlichtheit der modernen Bühnendekoration, genau wie die naturalistische Weltanschauung der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sich ein minutiös ausgestaltetes Milieu geschaffen hat, und wiederum vor dieser Zeit ein historisches Interesse auf die Echtheit und Richtigkeit des historischen Kostüms Wert gelegt hat. Die Bühne löst damit Probleme, die, wie anfangs angedeutet, mit der Schauspielkunst an sich garnichts zu tun haben. Sie kann infolgedessen zur Erschütterung wissenschaftlicher Anschauungen führen, weil ihr durch den Regisseur — wenn er auch Praktiker ist — wissenschaftliche Interessen zugeführt sind. Ein Beispiel: Der Historiker Lamprecht fällt über das Wesen der Architektur folgenden einseitigen Richterspruch: „für die Baukunst ist zu bedenken, daß sie im wesentlichen nur die Entwicklungsgeschichte eines bestimmten tektonischen Gedankens verkörpert, in ihrem Kern also nicht so sehr die ästhetische als die logische Evolution mathematisch-physikalischer Zusammenhänge darstellt. Eine solche Evolution aber kann an sich für die psychologische Charakteristik einer bestimmten Ent-

wicklungsstufe nicht von maßgebender Bedeutung sein.“ Von welcher maßgebenden Bedeutung indessen für die psychologische Charakteristik einer Entwicklungsstufe die Architektur auf der Bühne sein kann, lehrt jede Aufführung, in der der Regisseur das Wesen einer Dichtung durch Baulichkeiten anzudeuten versucht. Der Nachdruck, mit dem dies geschieht, führt die Lamprecht'sche Behauptung täglich ad absurdum.

Die Ausdrucksform des Zeitgeschehens offenbart sich nicht allein im modernen Drama und seiner Versinnbildlichung auf der Bühne, sondern auch in den Dramen der Großen der Vergangenheit. Dem Regisseur fällt auch jetzt wieder als erste Aufgabe zu, die Ewigkeitswerte dieser Dichtungen mit den Forderungen einer herrschenden Weltanschauung in Einklang zu bringen. Wieder wird ein Wissen von Dingen der Vergangenheit und Gegenwart vorausgesetzt, das in Anwendung gelangt, nachdem die Intuition die wesentlichen Grundlinien für die neue Auffassung festgelegt hat. Das, was gefühlsmäßig gegeben worden ist, empfängt jetzt eine Vertiefung, indem sich der Regisseur bewußt wird, daß er hier einen Gesamtausdruck für eine herrschende Lebensform schafft, die uns im Leben, in den andren Künsten und in der Wissenschaft begegnet. Es ist sehr kurzweilig, zu verfolgen, wie Shakespeare und unsre Klassiker zu den verschiedensten Zeiten verschiedenartig gespielt worden sind, je nachdem die herrschende Weltanschauung romantisch, materialistisch, historisch usw. gerichtet war. Dieser Wille, das Theater in Zusammenhang mit den philosophischen Neigungen einer Zeit zu bringen, geht so weit, daß pessimistisch oder optimistisch empfindende Zeiten Werken jener oder dieser Lebensanschauungen auf den Spielplänen der Bühnen den Vorzug gegeben haben.

Die Kehrseite der experimentellen Regie zeigt sich aber gerade bei ihrer dankbarsten Aufgabe, die Klassiker dem modernen Empfinden anzupassen, am offenkundigsten. Die Gefahr der experimentellen Regie beruht im Überwiegen des Wissens, im Unterliegen des Einfühlungsvermögens. Bei allem Willen, dem klassischen Kunstwerk modernen Odem einzuhauchen, mit dem Wissen um das Wesen unsrer Zeit verborgene Werte zu heben und ihnen neue Wirkenskraft zu geben, darf doch die Stimme des Kunstwerks selbst nicht über-

hört werden, damit in dieses nicht durch einen Radikalismus der neuen Gesinnung fremde Vorstellungsformen dringen, die zu denen des Dichters und seiner Welt völlig kontrastieren. Wo dieses geschieht, ist der Einfühlungswille durch den Verstand tyrannisiert. Man will in dem Kunstwerk etwas entdecken, das seiner ganzen Anlage nach in ihm nicht vorhanden sein kann, man interpretiert nicht mehr aus dem Kunstwerk heraus, sondern in das Kunstwerk hinein, eine Methode, die heute nicht allein der Bühnendichtung gegenüber nur zu oft angewandt wird, sondern die auch auf die Entwicklung des modernen Tanzes unheilvollen Einfluß ausübt. Ein naturalistisches Drama, das ganz und gar auf die sinnliche Wirkung gestellt ist, dessen Menschen in ein mit allen Einzelheiten gesehenes Milieu komponiert sind, kann dem Abstraktionsbedürfnis eines modernen Regisseurs nicht genügen. Er sollte es daher entweder nicht aufführen oder es in dem Stil geben, den es von seinem Dichter empfangen hat. Gewisse Übertragungen in die neue Darstellungsformen sind immer möglich, allerdings muß man dann auf eine ausgeglichene und gleichmäßige Stilisierung des ganzen Werkes verzichten. Wer seiner Zeit — und meistens auch seiner Person — zuliebe das Experiment unternimmt, das Drama eines bestimmten Stils, durch den es sein eigentliches Gepräge empfängt, in einen andren, der Zeit gemäßen Stil zu übertragen, versündigt sich am Dichter und Werk. Diesen Vorwurf radikaler Experimentiererei muß man z. B. den kürzlich gemachten Bemühungen vorwerfen, die darauf abzielten, den Tell, ein ganz auf realistisches Geschehen gestelltes Drama, seiner vom Dichter mit Sorgfalt ausgemalten

DEUTSCHE
KUNST-AUSSTELLUNG
BADEN-BADEN

LICHTENTALER ALLEE 8A GEGENÜBER HOTEL STEPHANIE
FERNSPRECHER 85 :: TEL.-ADR.: KUNSTAUSSTELLUNG B.-BADEN



Reichert

Rosner

Grünauer

Günther



Rauhen Hals
vermeiden Sie mit
**BADEN-BADENER
PASTILLEN!**

Arbeiten in allen Kriminal- und Civilsachen,
Ehescheidungs- und Strafprozessen, Auskünfte,

**DETEKTIV
BÜRO**



Ges.

gesch.

Baden-

Baden

1872

Internationale Detekti und Auskunftei

Privat-Büro: Bäderstr. 2. Diskretes Postschliessfach. Fernruf 343
Ermittelt alles! Arbeitet überall. Verbindungen über den ganzen Erdball!

Reelles, fachmännisch geleitetes Unternehmen,
Correspondenzen in allen Sprachen der Welt.
(Mitglied d. deutschen Detektiv-Bundes e. V., Sitz Köln.)

**Süddeutsche Tabak-Manufaktur
Bux & Degler
Baden-Baden**

Erstklassiges Zigarren - Spezialgeschäft

Langestraße 81

Telefon 1147

Umwelt zu entziehen und in eine raum- und zeitlose Sphäre zu erheben. Härten und Widersprüche entstehen dadurch, die dem Gegner solcher Experimente als eine Verunglimpfung der Dichtung erscheinen und ihn erbosen und die dem Mitstrebenden, der sich nicht ohne weiteres gegen das Experiment verschließt, die Grenzen dieser Bemühungen mahnend erkennen lassen. In diesem Fall hat das Wissen um die Bedeutung der Metamorphose eines Kunstwerks vergangener Zeit in ein solches mit Gegenwartswirkung den Regisseur betrogen und zu falscher Darstellungsart verleitet. Der naive, instinktive Trieb, die intuitive Begabung, die gefühlsmäßig aus dem Kunstwerk heraus die Darstellungsmöglichkeiten ableitet, ist vom Wissen überwuchert worden. Solcher mißglückter und verfehlter Experimente weist die Bühnengeschichte der Gegenwart leider nur zu viele auf. Man ist versucht, zu bezweifeln, daß eine innere Notwendigkeit die Regisseure dazu treibt, namentlich am klassischen Drama dieses Experiment, das stets ein interessanter Ausdruck intensiven Seitempfindens sein soll, zu erproben. Viel öfter erscheinen diese Experimente schon von vornherein als Akte der Willkür, die geeignet sind, von ihrem Urheber reden zu machen. Von einem künstlerischen Verantwortlichkeitsgefühl, das zum Experimentieren treibt, ist nicht mehr die Rede, sondern man kann zur Motivierung dieses sich förmlich überstürzenden Eifers, die Bühne oder das klassische Drama zu reformieren, leider nur den Sensationshunger anführen, die Sucht, um jeden Preis als originell zu gelten. Diese Unvernunft, mit der das Experiment heute für die Bühne ausgenutzt wird, trägt naturgemäß bedeutend dazu bei, daß sich die Ansichten von der notwendigen Entwicklung der Bühnenkunst noch immer mehr verwirren und daß in dem Wust der Propaganda und im Lärm, mit dem sich die Presse dieser Experimentiererei annimmt, ein ruhiger und organischer Verlauf der Dinge wesentlich erschwert wird. So wertvolle Bereicherung die Bühne auch durch die Bestrebungen erfahren hat, ihre Aufgaben auf einer breiten, alle Kunst- und Wissenszweige umfassenden Basis anzubauen, so gefährlich erscheint heute der Expansionstrieb, durch den die Bühne sich allmählich von ihrem eigensten Wesen entfernt. Alle Mahnungen, die darauf hin-

gehen, daß sich das Theater auf seine ihm eigentümlichen Aufgaben besinnt, die in der Pflege und Achtung des Wortes und der eindrucksvollen Geberde beruhen, dürfen nicht überhört werden, sonst läuft das Theater Gefahr, nicht mehr als Sammelstätte aller künstlerischen und geistigen Zeitäußerungen gewertet zu werden, nicht mehr die Kraft einer künstlerischen Idee zu besitzen, zu der sich Triebe und Bestrebungen einer Zeit mit allen Sehnsüchten, Enttäuschungen und Entbehrungen emporläutern.



Der Stein.

Von Dr. Hans Waag.

„Auf höchsten Befehl! Neueinstudiert: Lohengrin.“

Das war der Titel für den Theaterzettel.

Wochenlang vorher wurde in „maßgebenden“ Theaterkreisen von dieser Neueinstudierung gesprochen. Der Herr Intendant — pardon: Kammerherr (man muß hier „pardon“, nicht „Verzeihung“ sagen) hatte Stunden über Stunden mit den Vorständen — das waren die „Maßgebenden“ — über diesen Lohengrin verhandelt. Namentlich über die Ausstattung. Und man hatte mit dem Schluß angefangen. Mit dem Schluß, weil man sich natürlich darüber klar war, daß zum Schluß mal zunächst Pferde auf die Bühne zu kommen hätten. Möglichst viel Pferde, meinte der Kammerherr. Der Hoftheatermaler schlug zwanzig vor, um sich beliebt zu machen und nebenbei

J. Herrmann,

Leopoldsplatz * Baden-Baden * Fernspr. 615

Magazin feinsten Schuhwaren.

Spez.: Seidene Strümpfe.