



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Regiestil und Dichtung

und Kniegelenken, daß Wagner ein Zu-ihm-Hinblühen spürte: nie noch sah er so die gebenedeite Schönheit eines menschlichen Leibes: Schlankheit, Gliederspiel, Blick, Stirn und Blondhaar.

Wagners Blick folgte dem Parzivals und beider Blick stand nun am Schwan. Dem war schon Nebelung Angst um sein Fliegen geballt. Beider Kinder-Tierneugierde sah höchst aufmerksam hin. Seinem schwächerwerdenden Angstverflattern geschah erwartender Paralleltakt in ihren Herzen, sie spürten, wie ihn Schwere überkam, und dann klatschte er ab.

Er lag da, sie beugten sich herab um alles zu sehen. Glanzrot des Blutes stand auf Glanzweiß der Federn schöner als rote Rosen im Schnee. Letztes Verbluten war stumm, sanft abtropfend über die Federn wie ein sanfter Sommerregen von Dachziegeln tropft.

Und hier geschah im Tondichter der Ruck und kam ihm das Wissen, warum ehehin das Trauern in ihm heraufkam: Einen Schwan würde man töten, viele Schwäne würde man töten, weil man ihrer im Stücke bedarf. Seinem Werke zuliebe würde man sie töten, das von Mitleid sprechen sollte, und es war ihm wie Sünde, als er zur Feder griff.

Maximilian Maria Ströter.

REGIESTIL UND DICHTUNG

Von Intendant Dr. Willy Becker.

Will man die Regiekunst in ihrer Entwicklung darstellen, so wird man bald finden, daß ebenso wie in der Geschichte der bildenden Kunst auch hier der Stil jeder Entwicklungsstufe bedingt ist durch das Vorherrschen einer Einzelkunst, eines Einzelementes. Spielt in der Malerei beispielsweise bald das architektonische, das plastische oder das malerische Prinzip die Hauptrolle, so hat das Theater als Kunstform mit drei Hauptelementen zu rechnen: dem Wort des Dichters, dem Schauspieler und der Szene, das heißt dem Bühnenbild. Das Vorherrschen des Wortes wird einen literarischen Charakter der Aufführung mit sich bringen, kann aber ebenso die Grundlage eines rein expressionistischen Regiestiles bilden. Tritt das Schauspielerische in den Vordergrund, so droht dem Dichterwort die gleiche Gefahr, die sich ergibt, wenn das Bühnenbild zur Hauptsache wird. Besteht im ersteren Falle

die Gefahr darin, daß die schauspielerische Einzelleistung sich um ihrer selbst willen in den Vordergrund drängt und der Aufbau eines Stückes völlig verschoben wird, so muß das Bühnenbild durch seine stark äußerlich wirkende Erscheinungsform und seine starken Fangarme, als da sind Farbe und Licht, noch erdrückender wirken, steht es unberechtigt voran.

Von einer Regiearbeit in unserem Sinne kann man eigentlich erst seit Heinrich Laube reden, der, wie bekannt, von 1849 bis 1867 als Direktor und als hervorragender Regisseur das Wiener Burgtheater leitete. Laube legte den Hauptwert auf das Wort; der sprachlichen Ausgestaltung, der Klarheit des Dialogs, dem Sinn der Rede galt seine Hauptarbeit, die Umwelt, das Bühnenbild, war ihm nichts, seine Szene zeichnete sich durch puritanische Einfachheit, ja oft Nüchternheit aus. Dingelstedt, ab 1867 Direktor der Hoftheater in Wien, bringt darin einen Ausgleich, das Bühnenbild kommt bei ihm wieder zu seinem Recht, ja, er verwendet besondere Sorgfalt auf die Stimmung seiner Dekorationen.

Einen zum ersten Male ganz ausgeprägten Inszenierungsstil schufen die Meininger. Kurz vor dem Rücktritt Laubes in Wien war mit Georg II. ein junger, sehr kunstsinniger und fein gebildeter Herzog auf den Thron Meiningens gekommen, der die künstlerische Wertlosigkeit des damals die meisten deutschen Bühnen beherrschenden Virtuositentums, das die Dichtungen zugunsten des schauspielerischen Erfolges vergewaltigte, mit sicherem Blick erkannte und bewußt sich eine wirkliche Regieaufgabe stellte. Unterordnung der Hauptdarsteller zugunsten einer Ensemblewirkung im Sinne der Dichtung, belebte, natürlich wirkende Massenszenen, historisch getreues Kostüm und historische Dekorationen waren die neuen Gesichtspunkte, die eine würdige Aufführung besonders der stark vernachlässigten Klassiker schaffen sollten.

Ein idealer Regiestil war freilich auch diese Meininger Inszenierungsart nicht, denn der Subjektivität der dramatischen Dichtung zwang man eine objektive historische Realität auf, man inszenierte mit anderen Worten nicht das Drama, sondern seine historischen Quellen. Und doch fordert eine große Mehrzahl historischer Dramen einen historischen Inszenierungsstil, um so dringender, je mehr das historische Element an der Motivierung der Handlung beteiligt ist. Das ist aber bei jedem Dichter verschieden, und ein künstlerisch berechtigter Regiestil hätte deshalb das historische Element eines Dramas nicht aus seinem Stoff, sondern aus seiner Gestaltung durch den

Dichter herauszukristallisieren, er hätte historisch getreu mit dem getreuen und unhistorisch mit dem unhistorisch denkenden Dichter zu sein.

Als Hauptgrundsatz eines historischen Regiestils könnte man also aufstellen: Es gibt für die Inszenierung historischer Dramen kein objektives, sondern nur ein subjektives (im Sinne des Dichters) historisches Milieu, nicht die historische Zeit an sich, sondern deren Gestaltung durch den Dichter bestimmt die Inszenierung.

Das naturalistische Drama schuf seinen eignen naturalistischen Darstellungsstil, der als Sensation ersten Ranges auftrat und Jahre hindurch die deutsche Bühne beherrschte und so manchem Dichter anderer Art zum Unstern wurde. Das Bühnenbild trat stark in den Vordergrund, ein möglichst echtes Milieu packte den Zuschauer oft mehr als das Wort des Dichters, das er des Dialektes oder der gewollt saloppen Aussprache wegen oft nicht verstand, was ja dem wirklichen Leben entsprach. Die schauspielerische Ausarbeitung legte das Hauptgewicht auf aus dem Leben abgelauschte Details, es entstanden hochinteressante schauspielerische Studien, freilich nicht immer im Zusammenhang mit den Intentionen des Dichters, besonders bei klassischen Dramen, bei denen der neue Stil ganz versagte.

Der Uebergang zum Gegenteil, zum expressionistischen Regiestil, vollzieht sich allmählich. Man braucht nur die Inszenierungen Reinhardts in Berlin zu verfolgen, die immer ein Gradmesser des Ausdruckswollens unserer Zeit gewesen sind, um klar zu sehen, wie folgerichtig die Entwicklung zur Betonung der inneren Werte, des inneren Erlebnisses in der szenischen Darstellung vor sich geht.

Das Wort tritt wieder an erste Stelle, der Schauspieler lernt wieder sprechen, der Vers kommt zu seinem Recht, und die realen Dekorationen vereinfachen sich mehr und mehr bis zum Reliefgrund, um mit einem Male neu zu erstehen als eine neue Umwelt, als ein Zauberreich irrealer Formen und Farben, als Projektion des inneren Erlebnisses der Dichtung. Und wie das Bühnenbild in diesem Sinne das Problem der Vereinigung von Raum und Figur äußerlich fast restlos zu lösen vermag, so ist auch der innere Zusammenhang von Dichterwort, Darsteller und Bühnenbild in höchstmöglichem Grade gewährleistet.

Im Extrem liegen auch hier die Gefahren. Wie in der Malerei, so erstarrt auch die szenische Darstellung, wenn die

Tonwerte des Lebens schwinden und völlige Abstraktion eintritt. Ohne Beziehung zum Leben werden Formen und Farben zu Hieroglyphen und die Menschen zu Schemen, zu denen wir ohne besondere Einführung keine Beziehung mehr finden. Und gerade das Theater kann niemals in diesem Sinn esoterisch sein, denn als wichtiger Bestandteil gehört zu ihm der Zuschauer als kunstgenießendes Objekt, und selten wird sich eine große Anzahl gleichgestimmter und gleichvorbereiteter Menschen gleichzeitig zusammenfinden.

Unsere Stellung zur Kunst und also auch zur Dichtung vergangener Epochen ist wandelbar, gerade für den Künstler bleibt sie subjektiv im höchsten Sinne, und es ist nicht zu vermeiden, daß ältere Werke und besonders die Klassiker bei moderner Darstellung ein neues Gesicht bekommen, das sich der Dichter kaum gedacht haben kann.

Aber gerade in diesem ewig Neuen liegt der besondere Reiz moderner Theaterkunst und deren Berechtigung. Denn der große Dichter schafft über seine Zeit hinaus viel Unbewußtes, das zu heben, erkennen und herauszuheben oft erst späterer Zeit, anders gearteter Geistesrichtung und Seelenstimmung, vorbehalten ist.

WIE DER TOD INS BETT GING

Es war spät, als der Tod sich in seine Haustüre drückte.
Er wollte sich gleich zu Bett legen.

Im Hausflur nahm er seinen Kopf ab, hing ihn an den Hut-
haken, zog seine Hände-Handschuhe aus und legte sie dahin.
Dann ging er in die Kammer und machte Licht.

Er hatte immer auf Ordnung gehalten. So hing er denn
seinen Brustkorb hübsch sorgfältig aus der Wirbelsäule aus
und über einen Stuhl, wie man einen Rock drüberhängt, kunst-
griffte die Wirbelsäule aus ihrem Standgrübchen heraus, und
legte sie auf den Stuhlsitz.

Und was jetzt noch übrig blieb, nämlich Becken und Beine,
hing er wie eine Hose an den Bettpfosten, kroch hinein und
machte das Licht aus. Maximilian Maria Ströter.

V O N D E R K R I T I K

Davon wäre zu reden. Zur Verständigung zwischen
Publikum und Kritik, zwischen Künstler und Kritiker. Und
überhaupt, zumal in erster Nummer einer Zeitschrift, die sich
als Hauptziel gesetzt hat, eine Kunstkritik auf hohem und höch-