



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zur Technik Der Regie

ZUR TECHNIK DER REGIE

In meinem Buche „Zum Drama und Theater der Zukunft“ rede ich über eigentliche Regieprobleme nicht so eingehend, wie über andere Dinge: den Spielplanunfug und künstlerische Spielplangestaltung, über den Stil des Dramas, über den Weg zum religiösen Drama, übers Kinotheater usw. Dennoch ist das eigentliche Problem „Regie“ eins der allerwichtigsten am Theater und bedarf gründlich der erneuten Durchdenkung.

Ich knüpfe hier an das an, was ich in dem genannten Buche sage: daß das dichterische Werk der Mittelpunkt sein muß, um den sich alle Faktoren, die zu seiner Darstellung beitragen, sachlich, in Liebe zum Werk, gruppieren müssen.

Es ist allgemein bekannt, daß am Theater leicht einer dem andern im Wege steht, daß Reibungen sich einstellen, Eifersüchteleien usw. All das kann vermieden werden, wenn dauernd, immer wieder von der Leitung, von „oben“, jedem eingepägt wird, daß keiner dem andern im Wege zu stehen braucht, daß die Darstellung eines Dramas vieler Kräfte zur reifen Ausgestaltung bedarf und daß eines Jeden (der beiträgt) schönster Lohn sein muß und ist, wenn das Werk in möglichster Reife ersteht. Also auch hier, wie überall, Aufruhr zur menschlichen Besinnung. Besinnung auf menschliche Reife und Tugend.

Selbstredend: ich spreche hier, wie in allen meinen dramaturgischen Arbeiten von dichterischen Drama. Vom Kunstwerk. Nicht vom Theaterstück. Die Darstellung von Theaterstücken interessiert mich ganz und gar nicht.

Die Darstellung des dichterischen Dramas, sei es Shakespeare, Kleist, Hebbel, Strindberg oder sonst ein hoher Geist, muß ausgehen vom dichterischen Text, nicht von den Regiebemerkungen des Dichters, die richtig oder falsch sein können, was immer und jeweils vom Leiter der Aufführung zu prüfen wäre, wobei Voraussetzung ist, daß der Leiter der Aufführung ein Künstler seines Faches ist. So ähnlich habe ich in einigen Kapiteln meines Buches formuliert. Ich will nun hier nicht sprechen, von den Wandlungen des Aufführungsstiles, vom Sprechen auf der Bühne, von Naturalismus, Stilisieren, vom Expressionismus, sondern einfach von der Frage: wie kann eine möglichst vollkommene Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes zustande kommen. Es ist klar, daß diese Frage über die Zeiten hin, über



Egon Aders

Entwurf zu einem Wandgemälde

die Aufführungsstile und Darstellungsmoden hinweg ihr Interesse haben wird.

Damit komme ich auf einen Punkt, der m. E. überaus selbstverständlich erscheinen muß, den ich aber, soweit ich sehen kann, nicht beachtet fand. Ich erklärte es für zweckmäßig, wenn der Dichter gar keine oder möglichst wenige Regiebemerkungen gebe. Ich sagte: er könne mit solchen Regiebemerkungen recht haben, aber auch irren. Da die Sache der Darstellung meist nicht in Händen des Dichters liege, sondern in denen eines sog. „Theaterfachmannes“ (wie sie sich gern bezeichnen), von dem wir freilich immer mehr und immer eindringlicher fordern wollen, daß er ein Künstler, ein dem Dichter kongenialer, einfühlsamer, nachschaffender Geist sei — so stehe der Regissör doch immer wieder von der Notwendigkeit, die Regiebemerkungen des Dichters nur dort zu akzeptieren, wo sie richtig seien, sonst aber sie zu negieren. Da sei es schon richtiger, dem Spielleiter und den Darstellern ganz freie Hand zu lassen und nur nachdrücklichst zu verlangen, daß die Worte des Dichters ihrem Sinne und dem Sinne des Ganzen gemäß sprachlich und schauspielerisch zur Geltung kämen; daß die ganze Dramatik der Worte des Dichters ausgeschöpft würden. (Denn ich setze voraus, daß es sich um die Aufführung eines dichterischen Dramas handelt.)

Diese Forderung wird an künstlerisch geleiteten Bühnen eventuell mit Hilfe von sehr viel Proben erreicht oder kann an ihnen etwa erreicht werden (wird oft auch nicht erreicht). Wird aber an sehr vielen Stadttheatern, die nur beschränkte Probemöglichkeiten haben, meist nicht erreicht.

Das Wachsen einer Vorstellung kann mit dem Bauen eines Hauses verglichen werden. Werden die Grundmauern verpfuscht, steht das Haus nicht. Oder steht windschief.

Ich sehe an mittleren und großen Theatern oft eine ganz große Mühewaltung des Regissörs, der Darsteller und aller anderen — und doch kein ganzes Gelingen. Der Grund liegt in den allerersten Anfängen.

Ich will versuchen, es zu sagen.

Am Theater finden sich die heterogensten Geistigkeiten und Naturells zu gemeinsamer Arbeit, müssen sich zu gemeinsamer Arbeit finden. Es ist keine Herabsetzung irgend eines Standes oder einzelner Personen, wenn ich sage: nicht alle haben immer

zum dichterischen Werke die rechte Einstellung; oft auch eine nachweisbar falsche oder gleichgültige. Beim dichterischen Drama, ich wiederhole: sei es Hebbel, Kleist oder Strindberg oder Shakespeare, liegt die Dramatik eingebettet im dichterischen Wort. Nirgend anders. Darum halte sich niemand, weder Spielleiter, noch der Darsteller, an vielleicht zufällige oder vielleicht flüchtige Regieanmerkung . . . Es erhorche jeder, aber auch jeder den Sinn des Werkes, seine dramatische Architektur, seinen dramatischen und auch geistig-seelischen Willen aus dem Text des Dichters.

Wie aber ist das möglich bei einer Technik der Regie, wie sie soweit ich sehe, bislang fast allgemein üblich ist. Die Rollen werden ausgeschrieben, oder die Hauptdarsteller, besonders wenn das Stück gedruckt vorhanden ist, bekommen ein vollständiges Exemplar und müssen selbst das Stück „vorbereiten“. Die Vorbereitung besteht darin, daß sie das Stück mal lesen. Mehr tut wohl allgemein ein Schauspieler vor Beginn der Proben nicht. Was die Darsteller tun sollen, deren Rollen nur ausgeschrieben sind, das ist mir ein Rätsel, muß m. E. jedem Menschen ein Rätsel sein. Denn sie haben nur ein paar Fetzen eines dichterischen Ganzen in Händen. Dann folgt eine Leseprobe, bei der Spielleiter evtl. noch Striche feststellt (die er vielleicht später noch vermehrt). Dann folgt eine Stellprobe, wo er die Stellungen und Bewegungen in groben oder großen Linien anordnet. Und dann beginnen die Aktproben . . .

Hierzu möchte ich folgendes sagen: bei solcher Technik wird immer wieder auf „Routine“ zurück gegriffen werden müssen — da auf solche Weise wohl nie ein organisches Wachsen der Darstellung eines dichterischen Stückes zu leisten / ist — in welchem Wachsen auch immer ein Hineinwachsen des Schauspielers in dies individuelle Werk dieses Dichters beschlossen liegen müßte.

Also was?

Nun etwas sehr Einfaches.

Man gebe zunächst nie ausgeschriebene Rollen . . . Man gebe jedem Darsteller ein vollständiges Exemplar. Auch wenn nur Maschinenexemplare da sind. Man scheue diese Kosten nicht! Grade diese nicht! Dann verlange man keine „Vorbereitung“, sondern lade alle Darsteller, nachdem die Bücher ausgegeben sind, zu einer

Sitzung ein — auf der der Spielleiter oder irgend ein guter Darsteller, von dem der Spielleiter weiß, daß er das Werk versteht und daß es ihm sympathisch ist, es vorliest. Das ganze Werk von vorn bis hinten liest. Dann wird jeder einzelne Akt gelesen. Das mag an sich schon einige Vormittage dauern. Dann spricht der Spielleiter über den Sinn und die Bedeutung des Stückes — hört sachlicherweise auch an, was etwa ein Darsteller dazu zu sagen hat und fordert auf — jeden, — sich in das Stück zu vertiefen. Darauf noch etwa zwei Leseproben, nun schon mit verteilten Rollen. Man scheue diese Zeit nicht. Denn sie wird sich belohnt machen. Denn durch sie wird erreicht werden, daß die Darsteller, soweit das nach ihrer Anlage menschenmöglich ist, in das Stück hineingelangen, ihm Sympathie entgegen zu bringen. Und das ist doch erstes Erfordernis. Ich staune immer wieder, wenn ich sehe, wie oft Darsteller „unvorbereitet“ an ein Drama herangehen, selbst wenn sie es eine oder mehrere Wochen in Händen haben. Der Spielleiter muß leiten — da hilft schon nichts, er muß. Schließlich will er und muß er doch seine „Auffassung“ des Stückes zur Erscheinung bringen! Wie soll das möglich sein, wenn nach einer Leseprobe mit verteilten Rollen bei der so mancherlei immer noch vom Stück ablenkt und nach einer Stellprobe gleich die Aktproben beginnen? Die Erarbeitung der geistigen Wesenheit eines dichterischen Dramas ist keine spezifisch darstellerische oder schauspielerische Aufgabe, ist aber für das Gelingen der darstellerischen schauspielerischen Aufgabe unbedingt erforderlich. . . . falls nicht, — wie so oft geschieht —, auf „Routine“ (der Darsteller und auch des Spielleiters) zurückgegriffen werden soll.

Darum: es kann garnicht eindringlich genug das Stück — vor den Leseproben mit verteilten Rollen, vor den Stellproben — besprochen, gelesen, erfaßt, durchfühlt, erahnt, verstanden, begriffen werden (Dies „begriffen“ im wörtlichsten Sinne genommen, des Begreifens und Umfassens mit Geistarmen des Schauspielers) Es kann garnicht intensiv genug ein jeder Schauspieler unter Anleitung des führenden Spielleiters das Stück im Ganzen, die einzelne Rolle im Ganzen und jeden Teil für sich durchdenken, intuitiv durchdenken — was daraus zu machen sei. Bei diesen ersten Sitzungen muß unbedingt auch der künst-

lerische Beirat — der Maler — und (wenn Musik zum Stück nötig ist), auch der Musikleiter dabei sein.

Es kann auf den ersten Blick scheinen, als sei das, was ich fordere, eine starke Vermehrung der Arbeitslast, zumal bei Theatern, die beschränkte Probemöglichkeiten haben (wie z. B. bei Stadttheatern mit Opernbetrieb). Aber es wird sich herausstellen, daß das nur scheinbar ist. Vielleicht kommt ein winziger Bruchteil Mehrarbeit heraus; viel gewiß nicht. Dies Wenige aber wird, das ist gewiß — in immer vollendeteren Darstellungen sich belohnt machen. In Darstellungen, die den Sinn und die Architektur von Dichterdramen in einer Klarheit und Reinheit erstehen lassen, daß es eine Beglückung sein wird.

K. R.

LAZARETTABEND

Wie sehr im Blut und in den Nerven mir wieder die Sommerabende sind, die ich auf dem Balkon des Lazarettes verbrachte.

Der Blick ging auf die Stadt, die im Tale lag. Ihre Häuser waren eine Buntheit winzigster Würfel und darüber war Flut von viel Violett untergehender Sonne.

Und Vibrierungen Trauer wellten im Abend und legten Asche aufs Herz. Und auch alle Stimmen erzitterten ganz zu unterst in Schwermut, wie viel auch losgelöstes Kristall ihr Klar in den Abend brachte.

Und wie sehr auch der Stimmen Ineinanderklang war: jede Stimme war dennoch meinem viel klareren Geiste einzeln erfühlbar, persönlich und deutlich.

Eine Schwarzamsel sang.

Kein Abend war, da keine Schwarzamsel sang.

Und keiner, da nicht helle Knabenrufe wie gläserne Arme strahlten ins Namenlose.

Und immer brummte die Straßenbahn den Hügel herauf, und im Garten war der Mägde Durcheinanderreden und -Lachen — einer Ziehharmonika Zitterndes und der Beigesang von Soldatenstimmen — — bis aller Tönestaub sich absetzte zu Grund und erbrausend war: die angstmachende Dämonie im Meeresurton einer großen Fabrik.