

Was ist denn überhaupt ein Regisseur? Das scheint beinahe eine komische Frage — man meint: das muß doch jeder wissen. Heute — wo ja der Regisseur so wichtig ist, wichtiger als der Schauspieler, wichtiger sogar als der Dichter! Denn alle Menschen reden jetzt von der Regie, in allen Zeitungen spricht man immer von ihr, „Regie!“ ist das große Schlagwort unserer Zeit. Schade nur, daß schließlich doch niemand weiß, was er sich dabei denken soll. Sieht man genau hin, hört man genau zu, so wird man nämlich inne, daß die Leute noch immer keine Ahnung haben, was der Regisseur ist, was er soll, was er will. Die guten Leute verwechseln immer noch den Regisseur mit dem Maler, mit dem Beleuchter, mit dem Maschinisten. Sie reden alle von Regie, ohne auch nur eine Ahnung zu haben, was sie denn ist, heute schon ist, und was sie etwa noch werden kann, ja nach unseren Wünschen jetzt werden soll.

Also, was ist ein Regisseur?

Friedrich Hebbel erzählt einmal in seinen Tagebüchern: „Die Regie von diesem Stück hat der alte Anshütz — das heißt: wenn die Arbeiter hinter der Scene zu laut werden, macht er pscht, pscht!“ Das ist in der That die beste Definition, die man von dem Regisseur der alten Schule geben kann: der Regisseur der alten Schule ist ein Mann von Autorität und großem Ansehen, der, wenn es hinter der Scene zu arg wird, pscht, pscht macht und Ordnung schafft. So hat man jahrelang den Regisseur an unseren Bühnen aufgefaßt. Er war ein älterer Herr, der acht geben soll, daß der Schauspieler nicht zu spät kommt, daß er seine Rolle weiß und daß er sich mit Anstand und Würde beträgt. Das Stück, die Darstellung — darum kümmerten sich diese Pscht-Regisseure nicht. Sie waren nur für die Ordnung, für die Pünktlichkeit, für den Anstand da — das pscht pscht sagen in jeder Beziehung war ihr Amt. Das ist die klassische Form des traditionellen Regisseurs: ein Mann der Ordnung, ein Mann der Polizei, ein guter Mann der braven Sittlichkeit.

Aber daneben hatte sich nach und nach noch ein anderer Typus entwickelt. Die kleinen Hoftheater wollten zeigen, daß sie einen besonderen Ernst haben: ihre Regisseure fühlten sich als Statthalter der Dichter. Das ist die Tradition, die aus der großen Weimarer Zeit stammt. Hier soll der Regisseur der Anwalt des Dichters sein, aufpassend, wie Goethe einmal gesagt hat, „ob denn die Schauspieler alles genau so machen, wie der Dichter es sich gedacht hat.“ Also, hier ist der Regisseur nicht mehr ein bloßer Polizist; hier hat er ein höheres Amt: er soll den Dichter vertreten! Er macht nicht bloß pscht, pscht, sondern er gibt acht, ob die Schauspieler den Intentionen des Dichters gerecht werden. Er will das Stück so auf die Bühne stellen, wie der Autor es sich bei sich gedacht hat; und wenn ein Schauspieler sich erlaubt, dem Dichter über den Kopf zu wachsen, dann sagt dieser Regisseur: Halte dich zurück, das will der Dichter nicht, und ich bin dazu da, daß nichts geschieht, als was sich der Autor zuhause an seinem Schreibtische gedacht hat! Das ist der ideale Regisseur der klassischen Dramatik. In der Weimarer Zeit ist der Dichter der Herr der Bühne, der Schauspieler ist sein Diener. Der Regisseur soll der Vermittler sein, der zwischen diesen Mächten verhandelt; er geht zwischen dem Dichter und dem Schauspieler als Malter hin und her und gibt acht, daß schließlich doch nichts geschieht, als was der Dichter will. Er ist der Bote des Schauspielers beim Dichter, wenn dieser in seiner grandiosen Phantasie mehr verlangt hat, als der Schauspieler leisten kann. Er ist der Dolmetsch des Dichters beim Schauspieler, damit der Schauspieler den Dichter verstehe und lerne, sein Organ und Instrument zu sein. Das ist das klassische Verhältnis der Regie: der Regisseur tritt als ein Anwalt der Poese zum Schauspieler hin.

Also: zuerst der Pscht-Regisseur, der Theaterpolizist; und zweitens: der poetische Regisseur, der einfach der Gesandte und Dolmetsch des Dichters beim Schauspieler ist, immer nur bemüht, die Schauspieler zu Instrumenten der Poeten zu machen. Das sind die zwei Typen der Regie, die wir auf unserer Bühne von ihren Anfängen bis zu Laube finden.

Mit Laube kommt eine neue Form des Regisseurs auf: von Laube datiert der moderne Regisseur. Wenn Laube die Regie hatte, hat er nicht bloß pscht pscht gesagt, und er hat sich nicht nur als Anwalt des Dichters gefühlt. Die große Neuerung, die er gebracht hat, ist diese: Laube ist mit den Schauspielern grob gewesen, aber er ist es auch mit den Dichtern gewesen. Wie er sich das Theater dachte, war es weder für den Schauspieler noch für den Dichter da, sondern der Schauspieler wie der Dichter sollten immer nur Organe, Instrumente eines Höheren sein: eben des dramatischen Zweckes, dem beide zu dienen haben. Seit Laube existiert erst der Regisseur in unserem Sinne: der Regisseur, der den Schauspieler wie den Dichter als bloße Gehilfen der dramatischen Wirkung betrachtet. Sein einziger Zweck ist immer die dramatische Wirkung gewesen: ob der Schauspieler dabei „glänzt“, ob der Dichter auf seine Kosten kommt, danach hat er nie gefragt — er hat immer nur wollen, daß ein Drama wirken soll. Die Wirkung des Stückes auf das Publicum, seine Erheiterung oder Erschütterung durch das Zusammenwirken so vieler Factoren wollte er; dabei ist ihm der Dichter, ist ihm der Schauspieler nicht mehr gewesen als der Decorateur, der Beleuchter oder der Tapezierer. Er war der erste auf der deutschen Bühne, der sich als der große Verwalter und

Verweser der dramatischen Wirkung gefühlt hat, einfach sagend: ich bin dazu da, um das Publicum zu ergreifen — du Dichter, du Schauspieler, du Maschinist, ihr alle habt das Amt, mir zu helfen!

Das ist der Regisseur nach Laube. Das ist der Regisseur, den wir seit Laube, ungestüm verlangen. Das ist der Regisseur, der wirklich sehr schön wäre, sagen die Spötter: aber er ist leider noch niemals dagewesen. Es wäre ja herrlich, das bezweifelt niemand, wenn es so einen Regisseur geben könnte. Aber, sagen die gescheiten Leute, die gewissen ganz gescheiten Leute, die alles besser wissen, aber hat es je einen solchen Regisseur gegeben?

Nun, es hat schon einmal einen solchen Regisseur gegeben. Es hat einst ein Mann existiert, der, selbst Dichter und Schauspieler zugleich und der größte Kenner des Publicums seiner Zeit, ein großer Regisseur in diesem modernen Sinne gewesen ist. Ich meine (das soll kein Witz sein), ich meine wirklich Shakespeare. Shakespeare hat die alten Stücke seiner Zeit hergenommen, und dann hat er sich seine Schauspieler angesehen und schließlich hat er sein Publicum betrachtet, fragend: wie inscenirt man jene alten Stücke für unsere heutigen Schauspieler, um mit diesen Stoffen, die einmal da sind, bei den Schauspielern, wie wir sie haben, auf unser Publicum zu wirken? So sind der Lear, der Hamlet, der Othello entstanden.

Ich meine ja damit nicht, daß wir nun von jedem modernen Regisseur verlangen sollen, er sei ein Shakespeare. Nein, das wäre doch ein bißchen zu viel. Ich will mit diesem großen Namen nur ausdrücken, daß, nach unserem Gefühl, der Regisseur, den wir erwarten, den wir hoffen, an den wir glauben, ein Verwalter und Verweser des Dramatischen sein muß, der, über dem Dichter wie über dem Schauspieler stehend, beide als bloße Instrumente in der Hand hat und seinem höheren Zwecke dienen läßt. Hermann Vahr.

Concerte.

Von J. S. Bach über Spohr zu Berlioz führte uns das interessante Programm des letzten Philharmonischen Concertes. In der Bach'schen Suite, die wie alle anderen eine unverkennbare Familienähnlichkeit trägt, interessierte vor allem die glänzende Führung des Trompetenpartes, dessen Ausführung in so schwindelhafter Höhe den Musikern noch immer ein Räthsel ist, denn für unsere heutigen Bläser wäre sie auf den vorgeschriebenen Stimmungen kaum zu erreichen. Man hat daher zur Aufführung dieser Compositionen eigene Trompeten construiert, die denn auch die prächtigen Effecte der Zwei- und Dreiklänge der höchsten Lage zur Geltung bringen. Aber die Frage bleibt offen: was haben die Trompeter zu Bachs Zeiten mit den alten Trompeten gethan? Konnten sie besser blasen? Ich glaube, daß die Lösung des Problems darin liegt, daß zu Bachs Zeiten die Stimmung eine weit tiefere war (wie Alexander Ellis in seiner „History of Musical Pitch“ hervorhebt) und daß infolge dessen Trompeten zur Verwendung gelangten, die nach unserer heutigen Bezeichnung einer tieferen Stimmung entsprechen würden, auf der bekanntlich die hoch geschriebenen Noten leichter zu blasen sind.* Zieht man diesen Umstand in Betracht, dann sieht man auch, wie effectvoll und dem Charakter des Instruments angemessen Bach für die Trompete zu schreiben wußte, was man von seiner Schreibweise für die Violine, die er manchmal wie eine Orgel behandelt, nicht immer behaupten kann. In dieser Beziehung sind die durchaus violinmäßigen und doch concertanten Violin-Concerte Spohrs eine unerreichte Meisterleistung. Man konnte das neulich wieder an dem D-moll-Concert sehen, das Herr Henry Petri spielte. Von allen Geigern, die sich heuer in den philharmonischen und Gesellschafts-Concerten producirt haben, war Herr Petri weitaus der beste. Wie mit einem feinen Hammer meißelten die gelenkigen Finger seiner linken Hand die einzelnen Töne mit einer Sauberkeit und Präcision heraus, wie man sie selbst von besseren Geigern selten hört. Da gab es auch bei chromatischen Gängen kein verschwommenes Schmierens und Schieben, es war alles bis ins kleinste Detail plastisch und vollendet ausgearbeitet, von energischer und doch geschmeidiger Bogensführung getragen. Fügen wir hinzu, daß Herr Petri das Concert ganz im klassischen Stile der alten Meister vorträgt, äußerlich ruhig, doch innerlich belebt, ohne Effecthascherei und Virtuosenkünste, so wird man den großen Erfolg begreifen, den er auch beim Publicum gehabt hat. Den Schluss machte Berlioz' „Symphonie phantastique“. Man mag vom ästhetischen Standpunkte gegen diese Composition sagen was man will, man mag auch über manche Ungeschicklichkeit staunen, welche die Stimmführung und der ganze Aufbau des Werkes hier und da verrathen, aber so oft ich die Symphonie in einer trefflichen Aufführung (wie es die letzte war) höre, kommt mir doch vor, als wenn es keinem anderen Künstler gelingen wäre, anscheinend nichtige Orchestereffecte zu einem so farbenreichen und fesselnden poetischen Gesamtbilde zu vereinigen. Sein Name ist seine beste Charakteristik. Eine Nachahmung solcher genialer Eruptionen mag gefährlich sein, als Musterbild will ich's auch gar nicht gelten lassen, aber „von Zeit zu Zeit hör' ich den Alten gerne“.

Ein interessantes Compositions-Concert war der Niederabend von Hugo Wolf. Wolf hat sich im Auslande bereits einen Namen gemacht,

* Die tiefere Stimmung Bachs würde auch die hohe Lage des Tenorparts der Matthäuspassion erklären.