

liche und diese bildliche, so innig zu verbinden, bis sie eine neue, eben die dramatische geben. Jetzt hat das Stück seine Form und jetzt mag sie trachten, dieser Form auch noch jenen Schein von Laune, Zufall, ja Willkür zu leihen, den die Bühne nicht entbehren will, nach dem Worte des Otto Ludwig tiefste Absicht gern hinter scheinbar vollständiger Absichtslosigkeit verstedend, und mag jetzt auch trachten, die besonderen Farben zu finden, die diese Linien zur besten Geltung bringen, ob sie das Stück durch rothe oder lieber durch grüne Gläser zeigen will. Wer das alles recht bedenkt, darf in diesem Sinne sagen, daß bei guter Regie es überhaupt schlechte Stücke nicht geben kann, und immer, wenn ein Stück fällt, der Regisseur zu tadeln ist. Kein Dichter will ja Unwahres, Unschönes. Er meint damit immer Schönes, Wahres. Nur seine Kraft reicht freilich nicht immer, es auch zu gestalten. Da ist es denn nun am Regisseur, dem Dichter, wenn er strauchelt, zu helfen, indem er hinter dem Unwahren, Unschönen, das da ist, das Wahre, Schöne zu sehen versteht, das eigentlich gemeint ist, und die Mittel, die Kräfte wissen und bringen muß, aus jenem dieses zu ziehen. Dazu ist der Regisseur da und wer nicht auch aus einem schlechten Stücke, wofern es nur von einem Dichter ist (und andere soll er lassen), ein gutes zu machen weiß, verdient diesen Namen gar nicht. Das verlangt nun freilich, daß er das dramatische Wesen sehr lebendig und manfchbar inne hat. Er muß selber ein dramatischer Künstler sein. Man kann Regie nicht lehren noch lernen. Man kann ja auch Verse machen nicht lehren, aber es gibt doch eine Metrik und so möchte es wohl auch eine Wissenschaft, eine Lehre von der Regie geben können, die allerhand Maximen, die man gewahrt wird, verzeichnen, aus der Erfahrung Regeln, ja Gesetze ziehen und in ein System bringen sollte. Ein Handbuch, ein Compendium der Regie, trocken, sachlich, in Paragraphen registrierend, wie man Handbücher der Botanik oder Chemie hat, wäre zu wünschen.

Das Buch von Lindau hat einen Fehler: es ist mir zu amüsant. Man sachte mich einen Bedanten, aber mir scheint diese tändelnde Form dem so wichtigen, strengen, schweren Gegenstande nicht gemäß. Ich möchte mir ein solches Buch didaktischer, methodischer denken. Es hätte im ersten Capitel Sinn, Wesen und Aufgaben der Regie zu definieren; ein zweites müßte die Grenzen der Regie betrachten, untersuchend, welche Macht dem Regisseur über den Dichter, über die Schauspieler gebührt; ein drittes würde die Regie vor der Probe von der Regie auf der Probe scheiden, zeigend, wie weit der Regisseur auf der ersten Probe schon bei sich fertig sein muß, ob er alles daheim oder manches erst auf der Bühne erleben kann oder etwa bei einigen Gattungen das eine, bei welchen das andere räthlich ist; wieviel der Regisseur von den Absichten des Stückes den Schauspielern sagen, ob er sie gleich in sein Wesen einführen oder, erst mir die großen Linien bestimmend, sich gebunden soll, bis sie es allmählich von selber gewahren; wie der Regisseur erziehen, ob er gleich unerbittlich jeden Fehler verbessern oder lieber auf ihn so lange eingehen, ja seine sämtlichen Folgen ziehen soll, bis dem Schauspieler selber bange wird. Hier hätte nun eine Abhandlung über das Wort zu stehen, eine andere über Stellung und Weiden, eine dritte über die Bühne. Jene sollte sagen, ob und wie der Schauspieler den Text verändern darf, ob man schon auf der ersten Probe den ganzen Text von ihm verlangen muß oder besser wartet, bis er ihn durchs Probieren von selber kommt, wie der Schauspieler sprechen soll, was declamieren, was natürliche Rede heißt, ob das Wesentliche und Wichtige ungemein laut oder etwa gerade besonders leise zu bringen ist, wie das Tempo charakterisieren hilft. Die andere sollte sagen, wo und wie der Schauspieler aufzutreten hat, wann er besser ganz vorne, wann besser ganz hinten, wann in einer geraden, wann in einer schiefen Linie besser kommt, wann er erst eine Zeit gehen soll, bevor er zu reden beginnt, wann er lieber erst einige Sätze sprechen soll, bevor er geht; ebenso, wo und wie der Schauspieler abzugehen, wann er seine letzten Worte vorne, wann im Abgehen, wann an der Thüre, noch einmal sich wenden, zu bringen hat; dann, wie der Schauspieler sich allein und wie ganz anders er sich in einer Gruppe bewegen muß, wann er im Profile spielen darf, wann er den Rücken zeigen kann; ferner, wann Gruppen links oder rechts spielen dürfen, wann sie in der Mitte spielen müssen, wie Gruppen unmerklich zu bilden und wie sie wieder aufzulösen sind, wann Veränderungen der Stellung geschehen können, ohne zu stören, und wie sie vorzubereiten sind; endlich, wie und wann der Schauspieler sich setzen, wie und wann er aufstehen, wie er zuhören, wie er warten, wie er sich umwenden soll. Und die dritte hätte zu sagen, wann und wie man eine Bühne verkleinern soll, wie man eine große enger und intimer, eine flache tiefer erscheinen läßt, wie man sie verbauen kann, und nun noch alle Fragen der Beleuchtung und so fort. Auch wäre der Psychologie der Schauspieler ein Capitel zu widmen, wie man diese großen Kinder zu behandeln, bei Begeisterung und in Eifer zu halten, immer zu hegen und zu stimulieren habe. Endlich könnte ein Anhang allerhand Zweifel erörtern: ob der Regisseur auf der Bühne, im Orchester oder im Parterre sein soll; ob man nicht den Vorhang herunterlassen soll, während probiert wird, ein radicales Mittel, dem Schauspieler die Koterie mit dem Publicum abzugewöhnen; ob man immer das ganze Stück oder jeden Act, bis er geht, oder gar jede Scene extra probieren soll; von wann an man ohne Rollen probieren muß; und von wann an man im Costüm probieren muß. Das möchte ich von einem solchen

Buche exact, ja grammaticalisch besprochen, so etwa im gelehrten Tone der „Regeln für Schauspieler“ von Goethe, bis doch auch der Laie den schweren Ernst dieser Dinge merken würde, während jene muntere, mehr liebhaberische Graje ihn nur noch in seiner dilettantischen Unbesonnenheit bestärken wird.

Behaglich und mit Liebe stellt der Autor das Wesen der französischen Proben dar. Er schildert, wie emsig, treu und unermüdetlich das jedes Wort, jede Geste, jede Nuance bedacht, berathen, geprüft, versucht, wieder geändert und aufs feinste zugewogen, eingetönt und abgestimmt wird, wie man keine Pein und Mühe scheut, das Letzte und Geheimste des Dichters, das er selber kaum so vage spürt, den leisesten Versuch der Scenen auszumitteln und wie nie ein Stück vor das Publicum gelassen wird, bis es nicht in der That die beste Form, die überhaupt ausgedacht werden kann, gewonnen hat, was denn nun freilich auch für die leichteste Komödie, die wir kaum sechs- oder achtmal probieren, zwanzig bis dreißig Proben verlangt. Er gibt an, daß an der Comédie 32 Proben des „Père Prodigue“ waren, 37 von „Demimonde“, 52 von „Francillon“, 48 des „Monde où l'on s'ennuie“, 50 der „Cabotins“, 80 von „On ne badine pas avec l'amour“ und 90 vier- und fünfständige Proben der „Folles amoureuses“, eines kleinen Stückes von fünf Personen, das abends kaum eine Stunde spielt. Aber er will die französische Art doch nicht in allem billigen und empfehlen. „Das ewige Zerhacken und Wiederholen muß die Künstler abspannen und ihre frische Elasticität beeinträchtigen. Wie wir in Deutschland über das Zuwenig zu klagen haben, so scheint in Frankreich der Uebelstand des Zuviel gerügt werden zu müssen. Das noch nicht Fertige ist kaum schlechter als das Ueberfertigte. Das Gute wird wohl auch diesmal in der Mitte liegen. Wenn die Künstler ihre Rolle sozusagen im Schlaf spielen können, so wird ihr Spiel dadurch wahrhaftig nicht besser. Es schadet gar nichts, wenn der Schauspieler immer ein gewisses Gefühl der Unsicherheit empfindet, das ihn dazu zwingt, alle seine geistigen Kräfte anzuspannen. Wie in allen Künsten, so ist auch in der Schauspielkunst die Aufregung, das Fieber ein großer Factor und das schlimmste hier wie überall die Langeweile.“

Dagegen möchte ich behaupten, daß ein Stück nicht fertig ist, bis es überfertig scheint, und daß die Schauspieler, um eben in jenes so wirksame Fieber zu geraten, erst durch Ermüdung, Ueberdruß, ja Ekel hindurchgehen müssen. Diese bringen sie in Krisen, die in ihnen neue, ganz unvermuthete Kräfte wecken. Solche fruchtbarere Krisen zu fördern, geflissentlich, ja mit einer gewissen Bosheit zu stimulieren und unnachgiebig nicht zu rasten, bis die ganz verstorbenen und verzweifelten Schauspieler aus Wuth in Extase kommen, scheint mir sogar das wichtigste Talent des Regisseurs.

Nehmen wir ein altes Stück, das nicht erst einige Proben braucht, bis der Text bestimmt, Scenen verfeilt, alle Veränderungen geschehen sind, das vielmehr fertig und das dem Regisseur, der es oft gesehen hat, so bekannt, in allen heimlichen Zügen so vertraut ist, daß er es bei sich daheim, noch vor der ersten Probe, bis ins letzte Detail definieren kann, etwa „Mina von Barnhelm“ oder „Clavigo“. Nun hat er zunächst Auftritte und Abgänge, Stellungen und Bewegungen, den Rahmen und das Netz des Stückes anzuschaffen. Damit gehen zwei Proben hin. Wenn das alles steht, nimmt er den Text vor. Die Leute wissen nun, wo sie kommen, stehen und gehen; nun sollen sie sprechen. Er läßt den Schauspieler jeden Satz sagen, corrigiert ihn, Sinn und Bedeutung erklärend, den Ton verlangend, das Tempo gebend, läßt ihn wiederholen, spricht noch einmal vor, hört noch einmal zu. Stimmen die Worte im Satze, dann sind erst die Sätze in der Periode und die Perioden mit den Perioden der Partner zu stimmen. Bei intelligenten Leuten wird es genügen, in dieser Weise jede Scene langsam dreimal durchzusprechen, unachtsam beim kleinsten Fehler unterbrechend und von neuem beginnend, und man wird mit Klugen, willigen und einsichtig gehorsamen Kräften jeden Act in einer Probe bewältigen können. Das gibt also fünf, im ganzen sieben Proben bisher. Die achte und neunte wird man versuchen, nun das Ganze in einem Zuge ohne Unterbrechung auf das Wort hin zu spielen, indem man Correcturen am Ende erst anmerkt. Ist endlich das Gehör dann zufrieden, so hat die nämliche Arbeit nun für das Gesicht zu geschehen: zu jedem Satze wird seine Gesterbe gesucht, geprüft, bezweifelt, verändert, hier gemildert, dort bekräftigt, aus Wort gegossen, ins Wort verschmolzen. Das sind nun wieder fünf Proben im einzelnen und wieder zwei im ganzen und, nachdem nun noch einmal mit allen Wübeln und der ganzen Decoration probiert worden ist, kommt endlich die erste Probe im Costüm; das braucht auch wieder etwa drei Tage, bis sich die Schauspieler gewöhnen, und etwa auf der zwanzigsten Probe werden sie sich das erste Mal in ihren Rollen zuhause, mit dem Stücke vertraut, leicht, heiter, frei, behaglich, sicher und fertig fühlen und etwa auf der fünf- oder sechszwanzigsten werden sie beginnen, ein wenig nachzulassen, zu ermüden, sich zu verdrücken. Diesen Verdrück, diese Ermüdung und Ermattung, dieses Ungemach hat nun der Regisseur gewaltthätig, indem er aus dem geduldbigen, sanft belehrenden Helfer plötzlich ein unerträglicher, rabiater und zänkischer Recensent wird, durch Spott und Zorn, gar nichts mehr gelten lassend, so sehr zur Qual, zum Ekel zu reizen, daß alle heben und knirschen vor Wuth. Ist es dann so weit, daß nichts mehr stimmt, alle Rollen vergessen scheinen, es elender als auf der ersten Probe geht,