Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 31-32 (1965-1966)

Artikel: Max Reinhardt : Regiebuch "Macbeth"
Autor: Grossmann, Manfred / Kachler, K.G.
Kapitel: 1: Einleitung
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986660

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1.

«Ich persönlich strebe, wie Du weißt, seit jeher durchaus dahin, womöglich alles plastisch zu machen und den Schnürboden vollständig außer Gebrauch zu lassen. Was von da oben kommt, ist meistens faul. Es sind zu allererst jene blauen Fußlappen des lieben Gottes, dann alle flatternden Städte, Berge und Burgen, gemalte Baumkronen und schrecklich ewig weiße, ewig schmutzige, durchlöcherte Plafonds. – Meine schrecklichsten Erinnerungen noch vom Kl. Theater hängen mit dem Schnürboden zusammen. Da lauern tausend Gefahren. Also weg, weg, weg damit. Es macht den Wert der Drehbühne illusorisch. Eine große Drehbühne, auf der womöglich das ganze Stück vorher sorgsam und sicher plastisch aufgestellt ist, mit Plafonds (plastischen dann natürlich), mit Baumkronen auf den Bäumen und einer Himmelskuppel darüber. Das ist mein Ideal, das wenigstens, was mir unter den gegebenen Verhältnissen als zunächst erreichbar erscheint. Aber – Himmelskuppel – da sind wir bei der Sache: wir haben etwas so Berauschendes in Paris gesehen, daß mich der Gedanke daran nicht losläßt. – Wir müssen da selbst etwas erfinden»[1].

Diese Zeilen schrieb der zweiunddreißigjährige Max Reinhardt 1905, zur Zeit der Übernahme des Deutschen Theaters in Berlin, an seinen Bruder Edmund, den finanziellen Leiter seiner Theaterunternehmungen. Er versucht, mit diesen technisch-dekorativen Forderungen das durchzusetzen, was im 19. Jahrhundert entwickelt, an einzelnen Stellen programmatisch verwirklicht, aber noch nicht in die alltägliche Theaterarbeit eingedrungen war.

Schinkel als einer der ersten Vorläufer hatte bei der Privataufführung des «Faust» 1819 im Hause des Fürsten Radziwill das Arbeitszimmer Fausts in jedem Detail plastisch ausgestattet[2]; in England führte wenig später Charles Kean vor allem plastische Versatzstücke ein, Treppen und Brücken, und hatte nicht nur in Henry Irving einen Nachfolger in England, sondern übte einen starken Einfluß auf den Herzog von Meiningen und in dessen Nachfolge auf Stanislawski aus.

Eine vollständige Stückdekoration, montiert auf einer Drehbühne – 1889 von Lautenschläger entwickelt –, das gelang erst Max Reinhardt mit seiner Inszenie-

[1] Zit. nach G. Adler: Max Reinhardt, Salzburg 1964, S. 38.

[2] V.: H. Kindermann: Theatergesch. Europas, Bd. V, S. 261, Salzburg 1961.

rung des «Kaufmann von Venedig» im Jahre 1905; die Vorstellungen über eine Himmelskuppel im Theater aber fanden erst Jahre später in den Inszenierungen der Pantomime «Das Mirakel» – nach einem gemeinsam mit Carl Vollmoeller verfaßten Buch –, ihre Erfüllung: riesige Hallen wurden zu Innenräumen gotischer Dome verwandelt.

Nicht nur die Quellen zu den dekorativen Vorstellungen des jungen Reinhardt sind im 19. Jahrhundert zu suchen, sondern auch die seiner Regieführung, sei es in anverwandelnder Übernahme, sei es in ablehnender Reaktion. Als wichtigste Theatereindrücke Reinhardts in seiner Jugend dürfen das Erlebnis des Burgtheaterstils und die fast zehnjährige Tätigkeit als Schauspieler bei Otto Brahm angesehen werden, in Wien das Theater der großen Schauspielerpersönlichkeiten, in Berlin das extreme, fast ausschließlich vom Dichterwort lebende Theater des radikalen Naturalismus. Im Burgtheater mit seiner Kraft der Überlieferung dürfte noch viel von dem Wortregisseur Laube und dessen Nachfolger, dem Bildregisseur Dingelstedt, zu spüren gewesen sein, wenn auch in Reinhardts Jugend, der Zeit der Direktoren Wilbrandt, Sonnenthal und Burkhard, keine bedeutenden Regisseure hier wirkten.

Gerade diese Verbindung des exakt deklamierten Wortes im Laubeschen Regieprinzip – nicht zufällig holte Reinhardt den Sprecherzieher Laubes, Alexander Strakosch, später an seine Theater –, mit der durch Charles Kean beeinflußten Bild- und individualisierten Massenregie Dingelstedts, neben den Einflüssen der Neuromantik Hugo von Hofmannsthals, Maeterlincks und deren neuen theatralischen Formen, von Lugné-Poe, Adolphe Appia, Gordon Craig entwickelt, dürfte Reinhardts Opposition gegen das, – theatralisch gesehen –, Grau in Grau der Brahmschen Regie bestimmt haben. Neben all diesen direkten Einflüssen wollen wir jedoch nicht vergessen, daß Reinhardt aus Österreich stammt, aus jenem Land, das in vielhundertjähriger Tradition alle, besonders die bildhaften Effekte des Theaters erprobte.

2.

Max Reinhardt wurde im Jahre 1873 in Baden bei Wien als Sohn eines Wiener Kaufmanns geboren. Nach Beendigung der Schulzeit von seinem Vater für den Beruf eines Bankkaufmanns bestimmt, nahm er zu gleicher Zeit Schauspielunter-

richt bei Emil Bürde. Den schon in seiner Jugend mit den vorhandenen Theaterformen unzufriedenen Reinhardt zeigt eine charakteristische Anekdote, die Eugen Jensen erzählt[3]: «Wenn wir nach so einer Vorstellung im Burgtheater in einem kleinen Vorstadtgasthaus saßen, bei *einem* Gläschen Bier – zu mehr langte es nicht – mit roten Köpfen unsere Eindrücke besprachen, war es immer Max Reinhardt, der mit seinem ‚Ja, ja, aber man müßte...' unserer Begeisterung einen Dämpfer aufsetzte. – Man müßte! –»

Nach einem kurzen Sommerengagement in Preßburg spielte er in der Saison 1893/94 in Salzburg, war aber schon vorher von Otto Brahm für die nächste Spielzeit nach Berlin verpflichtet worden[4]. Sowohl in Salzburg als auch in Berlin spielte er seltsamerweise nur Alte-Männer-Rollen wie den Baumert in Hauptmanns «Webern», den Hauffe im «Fuhrmann Henschel» oder später in eigener Inszenierung den Luka in Gorkijs «Nachtasyl». Schon 1898 gastierten einige Berliner Schauspieler unter seiner Leitung in Prag, Wien und Budapest; damit begann Reinhardt jene Kette von Tourneen, die sein ganzes Leben über nicht abreißen sollte und deretwegen er oft und heftig von der Kritik angegriffen wurde, da man seine Hand und Arbeit im eigenen Theater vermißte.

1903 gelang es ihm dann unter großen Schwierigkeiten, aus dem Deutschen Theater Brahms auszuscheiden und die Direktion des Kleinen Theaters und dazu später des Neuen Theaters (heute: Theater am Schiffbauerdamm) zu übernehmen. In diese Zeit fallen auch seine ersten großen Erfolge als Regisseur: «Salome», «Erdgeist» und «Nachtasyl», das über fünfhundertmal en suite gespielt wurde. Selbst Alfred Kerr, sein später erbittertster Gegner, spürte in diesen ersten Inszenierungen die neue Art der Regieführung und lobte sie fast überschwänglich.

1905 wurde das entscheidende Jahr für Max Reinhardt. Mit dem Kredit eines überwältigenden Erfolges seiner «Sommernachtstraum»-Inszenierung bewarb er sich bei L'Arronge um die Direktion des Deutschen Theaters und erlangte sie, – nicht einmal zweiunddreißig Jahre alt! Damit wurde aus dem, zwar als Regisseur und Leiter zweier kleinerer Bühnen durchaus bekannten, jungen Mann der Leiter des zu jener Zeit besten, wichtigsten und berühmtesten deutschsprachigen Thea-

[3] Eugen Jensen, in: In memoriam Max Reinhardt, Zürich/N.Y. 1944.
[4] V.: G. Adler: a.a.O.

ters. Wie bei Max Reinhardt üblich, wurde die Eröffnungsvorstellung – «Das Käthchen von Heilbronn» – ein Mißerfolg. Knapp ein Jahr später eröffnete er direkt neben dem Deutschen Theater ein intimes Theater mit kaum 300 Sitzplätzen unter dem Namen «Kammerspiele» – einer Bezeichnung, die Strindberg daraufhin seinen späten Stücken gab.

Auf dieses Fundament gestützt folgten in den nächsten Jahren mehrere Gastspielreisen unter anderem nach Breslau, Hamburg, Wien, Prag und Budapest, wo er 1910 auch zum erstenmal «König Ödipus», jene Masseninszenierung, die heute für gewöhnlich bei der Erwähnung von Reinhardts Namen in der Erinnerung auftaucht, ausprobierte.

Selbst die Herolde Max Reinhardts haben zu seinen Lebzeiten seine Massenregie als die Inszenierung der uniformen, unpersönlichen Masse interpretiert, als die Darstellung des Menschen, der im Maschinenzeitalter seine Individualität verloren hat. Es ist heute an der Zeit, dieses Urteil etwas zu revidieren. Leider wird es erst in nächster Zeit möglich sein, die Regiebücher zu «König Ödipus» und zur «Orestie» einzusehen, aber es läßt sich schon heute sagen: Reinhardt hat diese Effekte der entindividualisierten Massenregie wohl aus rein künstlerischen, theatralischen Gesichtspunkten gestaltet und nicht in der Absicht, das Unpersönliche des Massenmenschen im industriellen Zeitalter darzustellen. Wer mit Reinhardt, mit seinen Regiebüchern ein wenig vertraut ist, weiß, daß es ihm in seiner Arbeit immer wieder darauf ankam, auch die kleinste Nebenrolle mit individuellen Zügen auszuschmücken. So findet sich in dem Regiebuch zur Riesenpantomime «Das Mirakel» eine Szene, in der einige Dutzend oder Hundert Nonnen Kerzen, die sie in Händen halten, anzünden sollen. Reinhardt schreibt hier ausdrücklich vor, daß die elektrische Anlage so geschaltet werden soll, daß möglichst jede Kerze für sich angesteckt werden kann, daß aber, falls das nicht durchführbar sein sollte, die dann in Gruppen zu je zwanzig geschalteten Kerzen auf der Bühne weit voneinander entfernt sein sollen, um den Eindruck eines individuellen Anzündens vorzutäuschen. Ähnlich individualisierte Massenszenen finden sich in den Regiebüchern zum «Kaufmann von Venedig» und zu «Maria Stuart». Andererseits aber hat Reinhardt zweifellos entindividualisierte Massenszenen gestaltet, – die hochgereckten Arme im «König Ödipus» oder im «Mirakel», der berühmte, erlösende Schrei nach dem Urteil im «Kaufmann von Venedig» – sind hierfür

bekannte Beispiele. Diese Szenen aber sind Höhepunkte, sind Ausdruck stärkster Gemütserregung, die uns aus der Musik, – wie der «Barabbam»-Ruf in Bachs «Matthäuspassion» oder die Massenrufe am Beginn von Verdis «Othello» – vertraut sind. Selbstverständlich kann man auch solche Massenekstasen individuell gestalten, da im Leben außerhalb des Theaters auch bei Massenszenen jeder noch, aus der Nähe besehen, eine individuelle Reaktion zeigt; sieht man aber solche Massenansammlungen aus der Ferne an, so gewinnt man gerade bei emotionalen Höhepunkten jenes uniforme Bild, das zu gestalten unserer Meinung nach Reinhardt anstrebte.

1919 eröffnete Reinhardt nach diesen Vorversuchen eines ‚Massentheaters' das Große Schauspielhaus mit seinen 5000 Sitzplätzen, das, nach den Plänen Hans Poelzigs gebaut, von den Berlinern bald «Tropfsteinhöhle» getauft wurde.

Eines der vielen Ziele in Reinhardts Theaterarbeit war es, den Zuschauer stärker mit der Bühne, dem Bühnengeschehen zu verbinden, Zuschauer und Schauspieler in einer idealen Einheit zu verschmelzen. In dieser Absicht baute er die Kammerspiele und spielte dort fast distanzlos, auf gleicher Ebene mit dem Zuschauer, das gleiche versuchte er mit dem chinesischen Blumensteg als Auftrittsmöglichkeit quer durch den Zuschauerraum in der Pantomime «Sumurun» zu erreichen und ließ sich schließlich den Riesenraum des Großen Schauspielhauses bauen, um durch die Masse der Zuschauer jenes Erlebnis der Zusammengehörigkeit wieder entstehen zu lassen, das er im kultischen Theater des antiken Griechenland sah. Aber schon in seiner Zeit fand Reinhardt nur wenig Resonanz für diese seine Versuche, da sowohl die dramatische Literatur fehlte als auch die Schauspielkunst in diesen Riesenräumen versagte.

Die weiteren Stationen Reinhardts sind heute noch bekannter und seien daher nur stichwortartig erwähnt: 1920 gelang dem Triumvirat Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt und Richard Strauß endlich die Gründung der Salzburger Festspiele; in den Jahren 1924/25 und 1927/28 errang Reinhardt überwältigende Erfolge mit den Inszenierungen des «Mirakel» in verschiedenen Städten der Vereinigten Staaten von Amerika; 1924 eröffnete er das Theater in der Josefstadt in Wien, im gleichen Jahr in Berlin «Die Komödie», wenig später, Anfang 1925, das «Theater am Kurfürstendamm».

1933 emigrierte Max Reinhardt aus Deutschland, lehnte die ihm angetragene

Ehren-Arierschaft ab und wurde von der Universität Oxford in England zum doctor of common law honoris causa promoviert[5], – inszenierte schließlich neben vielem anderen den Salzburger «Faust» in der Felsenreitschule im szenischen Rahmen der eigens dafür gebauten «Fauststadt».

Seit 1934 arbeitete er abwechselnd in Österreich, Italien und Amerika, wo er schließlich ab 1938 endgültig zu bleiben gezwungen war. Im Alter von siebzig Jahren starb Max Reinhardt 1943 in New York.

3.

Besser als es je ein Zweiter könnte, hat Reinhardt seine Arbeit am Regiebuch und auf der Probe selbst beschrieben. Wir geben hier den fast ungekürzten Entwurf den er über dieses Thema im Rahmen einer Skizze zu einer Autobiographie niederschrieb[6], wieder.

«*Das Regiebuch.* Man liest ein Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muß vor Aufregung innehalten im Lesen. Die Visionen überstürzen sich. Manchmal muß man es mehrfach lesen, ehe sich ein Weg zeigt. Manchmal zeigt sich keiner. Dann denkt man an die Besetzung der großen und kleinen Rollen, erkennt, wo das Wesentliche liegt. Man sieht die Umwelt, das Milieu, die äußere Erscheinung. Manchmal muß der Schauspieler der Rolle angepaßt werden, wenn das möglich ist. Manchmal die Rolle dem Schauspieler. Das gelesene, das gespielte Stück. Niemals eine absolute Congruenz. Idealfall, wenn der Dramatiker für seine Schauspieler schreibt, ihnen die Rollen auf den Leib schreibt. Shakespeare, Molière (für sich selbst), Nestroy, Scholz. Der Dramatiker als Regisseur. (Die Franzosen.) Die Objektivität fehlt. Schließlich hat man eine vollkommene optische und akustische Vision. Man sieht jede Gebärde, jeden Schritt, jedes Möbel, das Licht, man hört jeden Tonfall, jede Steigerung, die Musikalität der Redewendungen, die Pausen, die verschiedenen Tempi. Man fühlt jede innere Regung, weiß wie sie zu verbergen und wann sie zu enthüllen ist, man hört jedes Schlucken, jeden Atemzug. Das Zuhören des Partners, jedes Geräusch auf und hinter der Szene. Der Einfluß des Lichtes. Und dann schreibt man es nieder, die vollkommenen opti-

[5] V.: G. Adler: a.a.O. S. 233.
[6] Ebendort S. 51–54.

Max Reinhardt (Photographie aus dem Jahre 1930)

Figurinen zu Macbeth von Ernst Stern

Elisabeth Bergner als Lady Macbeth

Paul Wegener als Macbeth

Emil Jannings als Macbeth

Hermine Koerner als Lady Macbeth

Die Hexen. Szenenphoto.

schen und akustischen Visionen wie eine Partitur. Man kann kaum nachkommen, so mächtig drängt es an, eigentlich geheimnisvoll, ohne Überlegung, ohne Arbeit. Begründung findet man später. Man schreibt es hauptsächlich für sich. Man weiß es gar nicht, warum man das so oder anders hört und sieht. Schwer aufzuschreiben. Keine Noten für Sprechen. Erfindet seine eigenen Zeichen. Der gute Schauspieler, den man kennt, steht vor einem. Man komponiert ihn hinein, weiß, was er machen kann und wie und was er nicht kann. Man spielt alle Rollen. Dann liest man das Geschriebene vor der Probe durch, ändert das und jenes, fügt hinzu. Aber das ist gewöhnlich wenig. Man spricht mit den Schauspielern über ihre Rollen, sagt das Wesentliche. Dann kommt die Leseprobe. Man sagt keine Details, nur denen, die man schon genau kennt. Aber man macht ihnen Lust. Kardinalfrage: sie müssen glücklich sein, freudig, zuversichtlich, müssen an sich, ihre Rollen glauben – auch der, der die kleinste hat. Man hört zu, kriegt neue Ideen; mancher Zufall spielt mit. Manche ärgern sich, sind wütend über ihre Rollen. Einige lachen, weinen außerhalb ihrer Rollen. Man belauert sie, fischt, hält fest. «So müssen Sie schreien, schweigen, aufbrausen in dieser und jener Szene, wie Sie es jetzt getan haben, als Sie sich über die Rolle beklagt haben». Man verhaftet Tonfälle, Bewegungen, spioniert. Manche wollen Hintergründiges hören, tiefere Absichten. Viele wollen nur edle Charaktere spielen. Ein großer Schauspieler lehnt den Cassius im Caesar ab, weil er «Dreck am Stecken» hat. So was kann er und will er nicht machen. Einige haben eigene Ideen, wollen den lustigen Teufel durchaus als gefallenen Engel spielen. Tragisch, großartig. Man nickt interessiert, bestätigend. Die einzelnen Auffassungen haben selten irgendeine Wichtigkeit, aber man nimmt sie wichtig. Man läßt sich überzeugen. Manche spielen gleich etwas vor. Das ist schon wichtiger, interessanter und oft irgendwie zu verwerten. Dann kommen Proben, in denen die Schauspieler lesen. Manche lesen lange, lernen schwer. Man sagt die Stellungen, spricht über die Absichten des Dichters, legt Tempo, das allgemeine fest. Dann überläßt man am besten einige Proben dem Assistenten. Das ist gut. Der Schauspieler fühlt sich freier, weniger bedrängt. Der Assistent überwacht den Text, die Stellungen, die Hauptaktionen und läßt die Schauspieler möglichst ihre eigenen Wege laufen. Diese ersten, zweiten, dritten, vierten Proben sind meistens langweilig. Kampf mit dem Text, mit dem Gedächtnis. Dann kommt man, hört zu. Manches ist neu, interessant, persönlich geworden. Man ändert,

verwirft, baut manches neu auf. Man hat von vielem ein neues Bild, spricht mit dem Autor, findet heraus, was für den und jenen Schauspieler geändert, gestrichen oder neu aufgebaut werden muß. Alles ist im Fluß. Nun beginnt die Arbeit. Man rückt mit den Einzelheiten heraus, probiert, legt fest. – Die Bedeutung der Pause: das Wichtigste im Sprechen wie das Stehenbleibenkönnen das Wichtigste beim Skilaufen ist. Ein Pferd zügeln. Die Steigerung nach unten. Die vollkommene Auflösung der Interpunktion. Komma: undramatisch, akademisch, buchmäßig. Das Dramatische ist der Punkt mitten in einem Satz. Das Denken, das Bilden eines Gedankens. Seine Entstehung, das Suchen nach Worten, namentlich wenn sie ungewöhnlich sind. Das Zuhören. Das In-die-Augen-Sehen. Wie es den Ton verändert. Wie Füße, Hände, Blicke reden. Das Gehenkönnen in der Erregung. In der Ruhe. Der Stellungswechsel. Das Spielen mit dem Requisit. Möbel, Tische, Stühle, Wände einbeziehen als Ausdrucksmittel, nichts Zufälliges. Kein Möbel, das nicht mitspielt, nur als Dekoration verwendet wird. Da jede Bewegung, jeder Blick, jeder Gang, jede Pause etwas bedeuten und ausdrücken muß, keine zufälligen, nichtssagenden Blicke, Gänge, Bewegungen, Pausen. Äußerste Sparsamkeit wie mit dem Wort, dessen letzte Knappheit eine Vorbedingung für das Drama ist. (In der Oper noch weniger Bewegungen.) Deutlichkeit, Plastik, Monumentalität. Die Schauspieler haben alles mitzuteilen. ‚Sie müssen alles ausplaudern' (Shakespeare), wenn auch nicht vorzeitig. Jago darf nicht als Schuft wirken (der er ist, nur aus eingeborener Lust am Bösen, ohne sichtlichen Gewinn für sich selbst), sondern als grober Biedermann, Brustton, der kein Hehl aus seinem Herzen machen kann. Ein wirklicher Säufer, der dem Laster des Trunks ergeben ist, darf nicht torkeln. Er bemüht sich, sein Laster zu verbergen. Er ist korrekt gekleidet und versucht besonders nüchtern und beherrscht zu wirken. ... Nur der den Narren spielt, will närrisch wirken. Der wirkliche Narr erscheint zunächst garnicht närrisch. Irgendeine zufällige Wendung, eine plötzliche, unerwartete und unbegründete Erregung verrät ihn. Der Ausdruck der Gemütsbewegung bei Kindern und Tieren...

Man versucht das und jenes, hält sich nie eigensinnig an das, was man aufgeschrieben hat, bleibt offen für alles, schon um dem Schauspieler den weitesten Spielraum zu geben und um ihm vor allem Lust und immer wieder Lust zu machen. Denn dann wird er am besten sein. Kritik ist eine gefährliche, oft tödliche

Waffe. Brahm hatte fast immer recht. Er war der beste, fast unfehlbare Kritiker. Aber er deprimierte. ‚Legen Sie großen Wert auf die Nuance? Lassen Sie sie weg.' Der Schauspieler ist ein Mondwandler. Er spaziert im Traum an gefährlichen Abgründen.»

4.

Reinhardt wurde seit seinen frühesten Anfängen von den einen stürmisch umjubelt, von den anderen erbittert abgelehnt, wobei mancher des öfteren die Fronten wechselte. Seine Beinamen sind Legion: Der Zauberer, der Magier, der Professor, der Groß-Brahmine, das größte Theatergenie aller Zeiten, et cetera. Ebensowenig konnte und kann man sich auch heute nicht über seinen Stil einigen: man sah in ihm einen ‚neuen Meininger', für viele verkörperte er den Impressionismus oder die Neuromantik auf dem Theater, seine Arbeit wurde aber auch als barock, wilhelminisch bezeichnet; man liebte seine Klassiker – vor allem seine Shakespeareinszenierungen und warf ihm im gleichen Atemzug vor, daß er die junge Dichtung seiner Zeit zu wenig spiele, und übersah dabei allerdings, daß Reinhardt die wesentlichen Dramatiker seiner Zeit ja aufführte und, sei es in eigenen Inszenierungen, sei es als Theaterdirektor, sie zum Teil sogar durchsetzte. Wir weisen hier nur auf Wilde und Wedekind, auf Hofmannsthal, Sternheim, Strindberg, R. Goering, A. Stramm, J. Sorge und G. B. Shaw hin. Selbst so ungleiche Brüder *in dramaticis* wie Bertolt Brecht und Curt Goetz wurden am Deutschen Theater nicht nur gespielt, sondern sogar als Dramaturgen verpflichtet.

Versuchen wir, ausgehend von einer Analyse seiner Regiebücher, eine Erklärung für die mannigfaltigen Bezeichnungen der Inszenierungsarbeit Reinhardts zu finden und zuerst den eminent der theatralischen Wirkungen bewußten Praktiker zu zeigen. Zum ersten Mal mit einer solchen Aufführungspartitur konfrontiert, stellt man mit Verblüffung fest, daß in den Anmerkungen formale, ästhetische Begründungen für theatralische Aktionen ganz und gar fehlen. Im Gegenteil: es scheint, als hätte sich Reinhardt, wie er es ja auch beschreibt, völlig von dem vorliegenden Text überwältigen lassen, wäre allein in das Innere des Dramas und seiner Gestalten eingetaucht, um sie beschreibend plastischer vor sich zu sehen, sie weiter zu dichten ohne jede Rücksichtnahme auf die konkrete theatralische Realisation.

Mit gleicher Verblüffung stellt man dann, bei genauer Kenntnis und Analyse mehrerer Regiebücher fest, daß bei allem anscheinenden Desinteresse an Formalem bestimmte Formschemata ständig wiederkehren. So gibt er in den Regiebüchern fast immer zu Anfang eines neuen Bildes eine möglichst exakte Beschreibung nebst Skizze des ‚technischen' Aspekts der Dekoration. Gleichzeitig spricht er regelmäßig zwischen den Zeilen oder auch *expressis verbis* seine Interpretation der psychologischen Funktion des Raumes aus. Ein gutes Beispiel dieser Art zu arbeiten findet sich in den Beschreibungen der Hexenszene in «Macbeth»: tiefe dunkle Nebelschleier, wüste, zerstörte, von der lebendigen Natur verlassene Bilder hat Reinhardt hier gestaltet, als einer der ersten, die nach der minutiösen Wiederholung der Wirklichkeit durch den Naturalismus, wieder ein symbolisches, Stimmung ausdrückendes Bühnenbild schufen. Neben diesen Bühnenbildbeschreibungen findet sich gerade im Regiebuch zu «Macbeth» eine detailliert gearbeitete und ausführlich beschriebene Lichtregie. Jede Person, die verschiedenen Welten haben besondere Farben. Die Macbethszenen sind in einem fahlen Gelbton gehalten, die Erscheinung Banquos wird in blaues Licht getaucht, das erste freundliche, helle Licht verwendet er bei den Szenen am englischen Königshof, setzt das Licht so nicht beschränkt auf die Funktion der Beleuchtung, sondern als dramatisches Mittel ein, arbeitet mit der Sprache des Lichts.

Als ein guter Beobachter des Publikums erweist Reinhardt sich in der Gestaltung von Stückanfängen: in jedem seiner Regiebücher steht an dieser Stelle eine ‚Komposition' aus Gängen, Rufen, Lachen oder Singen, bevor der eigentliche Text einsetzt. So wird dem Zuschauer Zeit gegeben, den Bühnenraum und die agierenden Personen in sich aufzunehmen, ehe er mit dem Text konfrontiert wird.

Während seine Szeneneröffnungen in möglichst großer Ruhe langsam anlaufen, entwickelt er den Monolog aus dem Gegenteil: Bewegung, Bewegung ist hier die Hauptforderung, um die untheatralische Form vergessen zu machen. Alle uns bekannten Monologe in den Regiebüchern Reinhardts sind nach diesem Prinzip instrumentiert: die Darsteller haben möglichst viel zu gehen, wobei die Art des Gehens dann durchaus vom Text her, aus der Situation motiviert wird.

Besonders raffiniert gestaltet Reinhardt die «Monologe in Anwesenheit anderer Personen», wie ich diese Zwischengattung – halb Monolog, halb Dialog – nennen

möchte: hier läßt er immer, wo es nur möglich ist, die stummen Personen zum Sprechen ansetzen, ohne sie je, aus den verschiedensten Motivationen, zum Sprechen kommen zu lassen.

Abschließend ist noch ein Wort über Reinhardts Textbehandlung zu sagen: er hat, – vor allem in den Klassikern –, möglichst wenig gestrichen, meist nur, um sprachlich schwer zu verstehende Stellen dem Zuschauer zu ersparen, um zu erreichen, daß jedes gesprochene Wort sofort aufgenommen werden kann. Selten hat er ein Stück, wie etwa «Maria Stuart» im Jahre 1934, gegen die Absichten des Dichters inszeniert, ist auch nicht, wie seinem Manuskript über das Regiebuch zu entnehmen ist, mit bestimmten, ‚eigenwilligen' Vorstellungen an die Interpretation herangegangen, sondern versenkte sich, fast die eigene Persönlichkeit aufgebend, in den Text. Bei übersetzten Texten allerdings zog er jeweils mehrere Übersetzungen zum Vergleich heran, um die treffendste Formulierung auszuwählen, was im Regiebuch zu «Macbeth» besonders gut zu verfolgen ist.

In den Regiebüchern sehen wir Reinhardt sehr bewußt, wenn auch selten formuliert, mit den theatralischen Formen umgehen und mit unerhörtem psychologischem Einfühlungsvermögen Rollen ausdeuten. Sein Ziel war das jedes Regisseurs: Menschen, Schicksale darstellen und mit dieser Darstellung Freude bereiten, ergreifen, erschüttern oder erheitern. Aber so wie er als Schauspieler die stärksten Verwandlungen liebte und nie ein Selbstspieler war, so verwandelte er und mit ihm auch sein Stil sich von Stück zu Stück. Ein farbenprächtiger, heiterer, von Musik und Poesie durchtränkter «Sommernachtstraum» mit unzähligen Bildausschnitten – und Veränderungen – steht da neben der harten, kahlen, mit wenigen Farbwirkungen, fast auf einer Einheitsbühne gespielten Inszenierung des «Macbeth». Vom barocken Jesuitentheater angeregt, entstehen überwältigende Schaustücke wie das «Mirakel», «Jedermann», das «Große Salzburger Welttheater» im Gegensatz zu den mit feinsten Abstufungen, nur mit Zwischentönen arbeitenden Kammerspielen wie «Clavigo», «Stella», «Scheiterhaufen», «Wetterleuchten».

Bei Beobachtung dieser vielen, einander entgegengesetzten Erscheinungsformen und in Kenntnis dessen, was er über seine Arbeit am Text schreibt, drängt sich der Schluß auf, daß, – um es überspitzt auszudrücken – weniger Reinhardt dem Text zu theatralischer Form verhalf, als vielmehr jeder Text ihm seine be-

stimmte Form vorschrieb. Man darf auch nicht vergessen, daß Reinhardt sich zeit seines Lebens mit einem Stab akademisch geschulter Mitarbeiter umgab und jedem, der ihm theatralisch interessante Entdeckungen berichtete, stundenlang zuhören konnte; schließlich aber arbeitete er zu der Zeit der ersten theaterhistorischen Forschungen: Alle diese Anregungen haben wohl ihre Spuren in seinem Werk hinterlassen und mit jene Vielzahl stilistischer Experimente bewirkt.

Auch zeigen sich durchaus Parallelen zwischen den allgemeinen stilistischen Tendenzen jener Zeit zwischen 1900 und 1933 und den Versuchen Reinhardts, als deren gemeinsamen Nenner man ohne weiteres die allgemeine Stilunsicherheit bezeichnen kann. Ob man auf die Musik blickt, auf die Malerei, Bildende Kunst, Architektur oder Literatur: seit jener Zeit gibt es keinen allgemein verbindlichen Stil in persönlichen Variationen mehr, sondern nur noch persönliche, allein vom Einzelnen oder Schulen abhängige stilistische Versuche.

Richard Strauß und Arnold Schönberg, Samuel Beckett und Thomas Mann, das Bauhaus und die lieblosen Schablonen sozialen Wohnungsbaus sind unverträgliche Gegensätze ohne gemeinsamen Grund.

In diesem Sinn der vereinzelten, großen Persönlichkeit möchte man ein Wort deuten, das Max Reinhardt einmal quasi als Resumé seiner Arbeit schrieb: «Ich habe in meinem Leben immer nur meine Träume verwirklicht.»

MANFRED GROSSMANN