

Jens Roselt (Hg.), *Regie im Theater*



Jens Roselt, Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim, Forschungsschwerpunkte: Diskursgeschichte der Regie, Theorie der Schauspielkunst, Ästhetik des zeitgenössischen Theaters, Aufführungsanalyse. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Theorie und Ästhetik des Theaters (u. a. *Phänomenologie des Theaters*, *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, *Chaos & Konzept – Proben und Probieren im Theater*) sowie Dramen und Shakespeare-Bearbeitungen.

REGIE IM THEATER

Geschichte – Theorie – Praxis

Herausgegeben und mit einer Einführung
von Jens Roselt



Alexander Verlag Berlin

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2015
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Lektorat/Redaktion: Christin Heinrichs-Lauer
Satz, Layout, Umschlaggestaltung: Antje Wewerka
Umschlagphoto: Fritz Kortner und Martin Held auf der Bühne des
Berliner Schiller-Theaters. Foto © Heinz Köster/Archiv Heinz Köster/
Deutsches Theatermuseum München/Archiv der Akademie der Künste
Druck und Bindung: Interpress, Budapest
Printed in Hungary (January) 2015
ISBN 978-3-89581-344-3

INHALT

- 9 Jens Roselt
Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle
Einführung
- 74 **Der Regisseur als Vermittler und Organisator – August Lewald**
79 August Lewald: »In die Scene setzen«
- 99 **Der Regisseur als Feldherr – Franz Grüner**
105 Franz Grüner: Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht
- 124 **Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen**
133 Herzog Georg II. von Meiningen: Inszenierungsregeln
- 145 **Der Regisseur als Lichtkünstler – Adolphe Appia**
149 Adolphe Appia: Wie läßt sich unsere Inszenierung reformieren?
- 159 **Der Regisseur als Szenograf – Edward Gordon Craig**
166 Edward Gordon Craig: Die Kunst des Theaters
- 197 **Der Regisseur als Autor der Inszenierung – Max Reinhardt**
206 Max Reinhardt: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler
218 Das Regiebuch
- 222 **Der Regisseur als Vermittler – Carl Hagemann**
225 Carl Hagemann: Regie als Kunst

- 238 **Der Regisseur als Transformator – Herbert Scheffler**
240 Herbert Scheffler: Regie und Regisseur
245 Regisseur und Arrangeur
- 250 **Der Regisseur als souveräner Interpret – Leopold Jeßner**
258 Leopold Jeßner: Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten
265 Regie
- 273 **Der Regisseur als Pädagoge – Konstantin Stanislawski**
280 Konstantin Stanislawski: Die Kunst des Schauspielers und des Regisseurs
- 296 **Der Regisseur als Experimentator – Wsewolod E. Meyerhold**
301 Wsewolod E. Meyerhold: Zur Geschichte und Technik des Theaters
307 Die Kunst des Regisseurs
- 321 **Der Regisseur als Steuermann des Theaters – Alexander Tairow**
325 Alexander Tairow: Der Spielleiter
- 333 **Der Regisseur als Inszenator – Alfred Kerr**
336 Alfred Kerr: Spanische Rede vom deutschen Drama oder das Theater der Hoffnung
- 342 **Der Regisseur als Dirigent – Otto Falckenberg**
349 Otto Falckenberg: Der sichtbare und der unsichtbare Dirigent
- 352 **Der Schauspieler als Regisseur – Gustaf Gründgens**
358 Gustaf Gründgens: Regie

- 368 **Der Regisseur als Probenleiter – Bertolt Brecht**
374 Bertolt Brecht: Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)
377 Die Regie Bertolt Brechts
382 Fragen über die Arbeit des Spielleiters
- 384 **Regie als Reduktion: Jean Vilar**
387 Jean Vilar: Mord des Regisseurs
- 397 **Regie in dynamischen Gruppenprozessen – Richard Schechner**
399 Richard Schechner: Regisseur
- 416 **Regie als Sprung ins Leere – Anne Bogart**
419 Anne Bogart: Die Arbeit des Regisseurs an sich selbst
- 446 **Die Geschicke der Regie – Katie Mitchell**
450 Katie Mitchell: Die ersten Probenstage

Anhang

- 493 Quellennachweise
497 Literatur (Auswahl)
498 Personenverzeichnis

REGIE IM THEATER – THEORIEN, KONZEPTE, MODELLE

Einführung

Auftritt: Ein Regisseur kommt auf die Bühne

»Herzlich willkommen«, sagt Nicolas Stemann (*1968) zu Beginn seiner Inszenierung von Goethes *Faust* bei den Salzburger Festspielen 2011. Der Regisseur steht mit einem Mikrofon in der Hand auf der Bühne und wendet sich direkt an das Publikum. Die freundliche Begrüßung entpuppt sich rasch als veritable Moderation, mit der Stemann die Zuschauer kenntnisreich auf die anstehende gut achtstündige Aufführung beider Teile der *Faust*-Tragödie vorbereitet. Er führt in die Gliederung der Inszenierung ein, weist auf die Pausen hin, macht witzige Anspielungen auf den Probenprozess und lockt die Zuschauer mit dem Versprechen: »Gegen Ende wird es richtig gut.« Stemann wird in jeden Teil der als Marathon angekündigten Inszenierung einführen. Der Regisseur macht dabei Interpretationsangebote für Goethes Text, erläutert »in groben Zügen das, was gleich passiert«, stellt dramaturgische Überlegungen an und erklärt einzelne Aspekte seiner Inszenierung wie z. B. den Übergang von *Faust I* zu *Faust II*: »Nachdem es im ersten Teil um den Mikrokosmos, die kleine Welt, ging, geht es jetzt um die große Welt, die Welt der Wirtschaft, der Politik und der Wissenschaft. Entsprechend wird es ein wenig komplizierter und unübersichtlicher.« Der für Zuschauerinnen und Zuschauer im Gegenwartstheater notorischen Frage »Was wollte der Regisseur uns sagen?« wird

gewissermaßen prophylaktisch begegnet, indem der Regisseur es gleich selbst sagt.

Der Auftritt des Regisseurs im Rahmen seiner Inszenierung stiftet im Publikum eine eigentümliche Form von Aufmerksamkeit. Erstauntes Schweigen und amüsiertes Gekicher lösen im Auditorium einander ab. Auch wenn ein Publikum heutzutage weiß, dass im Theater mit Regisseuren zu rechnen ist, hatte man diesen leibhaftig auf der Bühne wohl doch nicht erwartet. Nicht, was Stemann sagt, sondern dass er überhaupt vor die Zuschauer tritt und die eigene Arbeit erläutert, vermag zu verblüffen. Zwar ist es keine Seltenheit, dass Regisseure als Schauspieler in den eigenen Inszenierungen mitwirken, doch Stemann erscheint eben nicht als Darsteller in der Rolle eines Conférenciers, sondern verkörpert sich selbst in der Rolle des Regisseurs, die er ausstellt und zu genießen scheint. Zumindest kaschiert er nicht, dass er entscheidende Verantwortung für die folgende Aufführung hat, auch wenn er stets vom »wir« spricht und damit sämtliche Beteiligte der Produktion vor und hinter den Kulissen meint, deren Namen er am Ende der Aufführung auf der Bühne verlesen wird. Stemann inszeniert sich als eine Figur, die genaue Kenntnis über die folgende Inszenierung hat und insofern über Mehrwissen gegenüber dem Publikum verfügt. Zugleich macht er seine Interpretationshoheit über Goethes Text geltend, indem er den Zuschauerinnen und Zuschauern vorab sagt, wie sie das anschließende Geschehen auf der Bühne verstehen können oder aufzufassen haben. Da Stemann sich unmittelbar an das Publikum wendet, setzt er sich als Mediator in Szene, der zwischen dem Text, seiner Inszenierung und den Zuschauern vermittelt. So unkonventionell sein Auftritt auf den ersten Blick auch erscheinen mag, so spiegelt sein Verhalten doch auch ein gängiges Verständnis von der Tätigkeit und Funktion der Regie im Theater.

Dass Regisseure in ihren eigenen Inszenierungen auftreten und dabei ihre Regiefunktion zeigen, thematisieren oder problematisieren, ist keine Neuigkeit. Legendär sind die Auftritte von Christoph Schlingensief (1960–2010), der auf die Bühne sprang und mit Mikro- oder Megafon die Darsteller kommandierte, das Publikum instruierte und gleichzeitig den reibungslosen Ablauf der eigenen Inszenierung zu stören schien (z. B. *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen*, Berlin 1993). Auch Einar Schleaf (1944–2001) ist in seinen Inszenierungen in Erscheinung getreten und hat dabei seine Funktion als Regisseur thematisiert, so als er 1996 als Titelfigur von Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* am Berliner Ensemble wie ein Dompteur oder Dirigent in der Mitte der Bühne die übrigen Darsteller um sich kreisen ließ. Auch Stemmann war bereits 2009 in seiner Inszenierung der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Schauspiel Köln auf der Bühne erschienen. Diese Regisseure verzichteten durch ihre Auftritte auf jene pathetische Distanz zur eigenen Arbeit, die ein Regisseur wie Gustaf Gründgens (1899–1963) Mitte des 20. Jahrhunderts noch exemplarisch als Merkmal von Regiekunst stilisierte, als er feststellte, dass er sich drei Stunden vor der Premiere von der Inszenierung zu lösen beginne: »Ich kann ja nichts mehr tun. [...] Aber nun muß diese Arbeit ohne mich leben. [...] Ich meide die Bühne, ich bin nicht imstande, im Zuschauerraum zu sitzen. Am liebsten möchte ich nie mehr etwas von dem, was da oben geschieht, sehen oder hören.«¹ Unabhängig von den Vorlieben und Schwächen einzelner Regiepersönlichkeiten wird hier ein bestimmtes Verständnis von Regie als einer künstlerischen Tätigkeit kenntlich, die modellhaft auch die Erwartungen von Zuschauern prägen kann. Regisseurinnen und Regisseure sind demnach die Frauen und Männer hinter den Kulissen oder eine Größe, die über allem schwebt

oder sich im Publikum verborgen hält oder sich in die Kantine verzieht, falls sie oder er das Theater nicht ohnehin verlässt, wenn die Zuschauer kommen. Diese Abwesenheit ist gleichzeitig die Voraussetzung für die Auratisierung einzelner Personen wie des gesamten Berufsstands. Damit einher geht die Zugrundelegung eines bestimmten Schöpfungsmythos, der Regie als Kunstform in Analogie zu anderen Künsten setzt und die Regisseurin oder den Regisseur als verantwortliches Künstlersubjekt stilisiert, das hinter seinem »Werk« steht. Ein Regisseur wirkt demnach durch seine Inszenierung, anstatt in ihr mitzuwirken. Er gilt gleichsam als Autor der Inszenierung oder als Schöpfer, der das Material des Theaters ordnet, bearbeitet und maßgeblich formt.

Ihre reale Abwesenheit hält das Publikum allerdings selten davon ab, Regisseurinnen und Regisseure zu zentralen Bezugsgrößen der eigenen Rezeption zu machen. Man sieht zwar einzelne Schauspieler auf der Bühne, betrachtet ihre Körper, verfolgt ihre Bewegungen und hört ihre individuellen Stimmen in einem eigens gestalteten Bühnenraum den Text eines bekannten Autors sprechen und ist doch gewohnt, all dies als eine Leistung zu begreifen, die aus der Arbeit der Regie hervorgeht und auf ihre Intentionen oder Konzepte zurückzuführen ist. Diese Auffassung ist nicht selbstverständlich, sondern historisch bedingt.

Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde diese Form der Wahrnehmung durch das Publikum eher skeptisch betrachtet. So urteilte der Theaterleiter Max Grube (1854–1934): »Während der Vorstellung darf das Publikum an den Regisseur nicht denken.«² Dass diese Regel allerdings schon damals nicht mehr ohne Weiteres anwendbar war, belegt die Debatte, welche 1911 im Berufsverband der Regisseure – der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände – über die Frage geführt wurde, ob Regisseure sich am Ende einer Aufführung beim Schlussapplaus dem Pu-

blikum zeigen und sich verbeugen dürfen. Nachdem man im Laufe des 19. Jahrhunderts damit begonnen hatte, die Namen der Regisseure auf den Theaterzetteln zu drucken, war die Praxis des Verbeugens in jenen Jahren durchaus möglich, aber keineswegs überall üblich. Der Regisseur Eugen Kilian (1862–1925) wies diese Möglichkeit in seinem Beitrag weit von sich:

»Denn es liegt in der Natur der Regiekunst, daß ihr Wirken gerade da, wo sie vielleicht ihr bestes geleistet hat, dem Publikum am wenigsten zum Bewußtsein kommt. Ihre Schöpfung erscheint als etwas Selbstverständliches. Fällt das Wirken des Regisseurs in die Augen, so kann man in den weitaus meisten Fällen darauf schließen, daß die Regie zuviel getan und die Grenze des künstlerischen Maßes bereits überschritten hat. Ein Regisseur, der auffallen will, muß zu unkünstlerischen Mitteln seine Zuflucht nehmen. In dem Hervorrufen des Regisseurs liegt deshalb eine unleugbare Gefahr für seine Kunst.«³

Das hier geforderte diskrete Zurücktreten des Regisseurs hinter die Inszenierung als seinem Werk beschreibt ein mögliches historisches Verständnis von der Stellung der Regie im Theater.

Heute hingegen kann die Wiedererkennbarkeit des Regisseurs in seiner eigenen Inszenierung als Qualitätsmerkmal gelten. Zumindest hat sich diese Auffassungsweise in die Umgangssprache des Theaters und seines Publikums eingeschrieben. Man spricht vom Regieeinfall und bindet damit einen szenischen Vorgang auf der Bühne zurück auf den subjektiven Gedanken im Kopf eines Regisseurs. Oder man spricht von der Regiehandschrift und begreift den Regisseur damit als eine Art Autor der Inszenierung, die sich durch wiedererkennbare individuelle Merkmale auszeichnet. Diese Regiestile sind unabhängig davon, welches Stück gerade inszeniert wird. Die Musikalisierung von

Szenen (Christoph Marthaler [*1951]), eine schnelle schnörkellose Sprechweise (Michael Thalheimer [*1965]), der Einsatz von Videoprojektionen und Mikrofonen (Stefan Pucher [*1965]), die Zerlegung des Textmaterials (Frank Castorf [*1951]), das Sprechen von Regieanweisungen (Nicolas Stemmann) und selbst Kartoffelsalat (abermals Castorf) können so zu Markenzeichen werden, die Regisseure und ihre Arbeiten identifizierbar machen, die kritische Auseinandersetzung mit Theater prägen und mitunter in polemischer Absicht die Eigenarten von Regietheater benennen. Mit anderen Worten: Wer sich im Publikum Gedanken über die eigene Theatererfahrung macht, kommt an der Regie nicht vorbei. Ihre reale Abwesenheit macht Regisseurinnen und Regisseure zur Imago, zu einer Art Vorstellungsfigur, auf die man die eigene Betrachtungsweise, seine Begeisterung und auch seine Abscheu angesichts einer Aufführung projizieren kann. Vielleicht sind die Zuschauer auch deshalb so merkwürdig berührt oder irritiert, wenn ein Regisseur wie Stemmann aus dem toten Winkel der eigenen Inszenierung in das Rampenlicht tritt, leibhaftig vor dem Publikum erscheint und selbstbewusst preisgibt, was er zu sagen hat. Die ideale Vorstellung des Publikums von der Regie wird so gespiegelt und zugleich gebrochen. Doch unabhängig davon, ob man den Regisseur als missionarischen Performer in eigener Sache sieht oder ihn als kreativen Kopf hinter der Szene wähnt, in jedem Fall ist Regie für die Rezeption und die Produktion von Theater heute der relevante Fixpunkt. Wie wenig selbstverständlich diese zentrale Funktion der Regie sein muss, wird kenntlich, wenn man sich die historische Entwicklung vor Augen führt.

Vorgeschichte(n) der Theaterregie

Regie ist ein relativ junger Theaterberuf. Im deutschen Sprachraum ist die Berufsbezeichnung Regisseur als Beschreibung für eine Tätigkeit im Theater erstmals im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nachgewiesen. In seiner *Chronologie des deutschen Theaters* von 1775 erwähnt Christian Heinrich Schmid (1746–1800), dass in Wien jemand 1771 »unter dem Titel Regisseur«⁴ am Theater angestellt wurde. Die neue Berufsbezeichnung setzte sich schnell durch, sodass an den großen Hof- und Nationaltheatern gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits durchgehend Regisseure beschäftigt wurden.⁵ Diese erste Generation von Regisseuren waren ausnahmslos ältere Schauspieler, die neben oder statt ihres Auftretens auf der Bühne zusätzliche Funktionen hinter der Bühne übernahmen, die in erster Linie organisatorischer und administrativer Art waren. So stellte der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters 1785 klar, dass es die Aufgabe des Regisseurs ist, »auf Ordnung und Pünktlichkeit nach Vorschrift der Theater-Gesetze zu halten, und [dass] es seiner Schuldigkeit gemäß ist, alle einreißenden Mängel, Fehler, Gebrechen und Unordnungen bei Kurfürstlicher Intendanz bei Strafe der Selbsthaftung anzuzeigen«.⁶

Eine künstlerische Tätigkeit wurde mit Regie nicht in Verbindung gebracht. Dieser verwaltungstechnische Ursprung schlägt sich auch in der Etymologie des Begriffs nieder. Das Wort stammt aus dem Französischen, wo die ›régie‹ eine indirekte Steuer war, die durch die Reformen Friedrichs II. Mitte der 1760er auch in Preußen und damit im deutschen Sprachraum eingeführt wurde. Als Verwaltungseinheit der Steuerkasse war die Regie ebenso »verhaßt«⁷ wie die mit ihrer Einnahme betrauten Regisseure. Im allgemeinen Sprachgebrauch verstand man unter Regie fortan Verwaltungs- und Aufsichtstätigkeiten.⁸ Die

Arbeit, der jener Regisseur 1771 in Wien nachging, dürfte also nur wenig mit dem heutigen Verständnis von Theaterregie zu tun haben. Und auch wenn der Begriff Regisseur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Theater gebräuchlich wurde, war die damals damit gemeinte Tätigkeit nicht neu gewesen. Zu unterschiedlichen Zeiten hat es in verschiedenen Ländern und Theaterkulturen einzelne Personen gegeben, die administrative und organisatorische Aufgaben hinter der Bühne übernommen haben, welche es ihnen ermöglichten, das Geschehen auf der Bühne zu beeinflussen.

Dass das europäische Theater von der Antike bis zum Barock diverse spektakuläre Inszenierungsformen entwickelt hat, ohne Regie als explizite Tätigkeit auszuweisen, wirft aufschlussreiche Schlaglichter auf die Möglichkeiten, Theaterarbeit zu organisieren. Für die Auseinandersetzung mit der (Vor-)Geschichte von Regie sollte man sich deshalb nicht auf das Datum 1771 oder die Berufsbezeichnung Regisseur kaprizieren, sondern nach den spezifischen Formen der Organisation von Theaterarbeit fragen. Es gilt zu klären, wie man das Inszenieren bewerkstelligt hatte, bevor Regisseure in den Stellenplänen der Theater auftauchten, und zu fragen, welche Veränderungen ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dazu führten, dass Regie als eigenständige und schließlich auch künstlerische Tätigkeit anerkannt wurde. Es geht also nicht um die Person des Regisseurs, sondern um die Funktion von Regie im Inszenierungsprozess.

Diese Funktion konnte im Theater der griechischen Antike auf mehrere Personen verteilt sein. Ein gut situierter Bürger wurde als Chorführer (*chorége*) mit der Finanzierung und der formalen Organisation einer Aufführung beauftragt, während die eigentliche Einstudierung der Szenen der Tragödien- oder Komödiendichter selbst besorgte, wobei Letzterer diese Aufgabe

auch an einen Chorlehrer (*chorodidaskalos*) delegieren konnte.⁹ Aristophanes (um 450–388 v. d. Z.) beispielsweise soll seine frühen Komödien von einem erfahrenen Schauspieler einstudiert haben lassen. Andererseits sind Dichter wie Aischylos (525–456 v. d. Z.) auch selbst immer wieder als Schauspieler aufgetreten.¹⁰ Da die Wiederholung von Tragödienaufführungen bis 386 v. Chr. nicht üblich war, konnte gewissermaßen jede Inszenierung als Uraufführung gelten, was die Wahrscheinlichkeit erhöhte, dass die Tragödiendichter an den Aufführungen mitwirken konnten.¹¹

Die Teilung der Verantwortung für Schreiben, Darstellen und Inszenieren bzw. die Tatsache, dass einzelne Personen diese Funktionen in Personalunion auf sich vereinten, ist in der Theatergeschichte immer wieder gegenwärtig. So lange Autoren am Inszenierungsprozess beteiligt waren oder als Schauspieler daran mitwirkten, erübrigte sich die Ausdifferenzierung von Regie als spezifische und individuelle Tätigkeit, die von einer einzelnen Person ausgeführt wurde.

Auch die Theatertexte des Mittelalters zeigen, dass ihre mitunter anonymen Verfasser ein distinktes Verständnis von der szenischen Darstellung ihrer Texte haben konnten. Da die Kirche Träger des Theaterwesens war, übernahmen Priester und Diakone oder deren Schüler die Inszenierung liturgischer Szenen im Rahmen des Gottesdienstes. Die biblischen Erzählungen der Passion Christi, der Ostergeschichte und der Weihnachtsgeschichte wurden für diejenigen Gottesdienstbesucher in szenische Handlung umgesetzt, die des Lateins nicht mächtig waren.¹² Die erhalten gebliebenen Theatertexte und spärlichen Aufführungsdokumente belegen, dass die Kleriker über ein beträchtliches Know-how szenischer Effekte verfügten. Das plötzliche Verlöschen oder Aufscheinen von Kerzenlicht¹³ sollte die Gläubigen ebenso zum Erstaunen bringen wie ein mittels einer

Seilkonstruktion durch das Kirchenschiff gleitender beleuchteter Weihnachtsstern¹⁴ oder künstlich erzeugtes Donnern und Grollen, das im Moment des Todes Christi das Erzittern der Erde und das Zerreißen des Tempelvorhangs akustisch gegenwärtigen sollte.¹⁵ Die entsprechenden Bühnenanweisungen sind in den Manuskripten mitunter farbig hervorgehoben.¹⁶ Die Verfasser können detaillierte Angaben zur Raumaufteilung und Organisation des Schauplatzes¹⁷ machen oder auch Hinweise für die Mimik, Gestik und Rhetorik der Darsteller geben. So lautet etwa die erste Anweisung für die Darsteller von Adam und Eva im französischen Adamsspiel aus dem 12. Jahrhundert:

»Beide sollen vor Gott stehen, Adam etwas näher, mit ernstem Gesicht, Eva jedoch mit weniger trüber Miene; und Adam soll genau wissen, wenn er zu antworten hat, damit er es nicht zu früh, noch zu spät tue. Aber so soll es nicht mit ihm allein, sondern mit allen Personen sein, man lehre sie, bedächtig zu sprechen und der Sache gemäß, von der sie reden, sollen sie die Bewegungen machen und bei den Versen weder eine Silbe hinzufügen, noch weglassen, sondern alles deutlich sprechen und am rechten Platze. Jeder, der das Paradies nennt, soll es ansehen und mit der Hand darauf zeigen.«¹⁸

Dieser anonyme Verfasser sieht sich nicht nur für das Versmaß des Textes, sondern auch für das Timing der Darsteller verantwortlich. Er übernimmt damit Funktionen und Verantwortungen, die man heute der Regie zuschreibt, ohne dass es im Mittelalter ein explizites Verständnis oder einen entsprechenden Begriff dafür gegeben hätte.

Auch in jenen frühen Formen des Berufstheaters, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Großbritannien ausgehend durch Wandertruppen in Europa Verbreitung fanden, spielten die Verfasser der Texte bei deren Inszenierung eine – im wahrsten Sinne

des Wortes – wichtige Rolle, da sie als professionelle Schauspieler mitunter selbst auf der Bühne erschienen. Im elisabethanischen Theater nahmen Autoren und Schauspieler wie Ben Jonson (1572–1637) oder William Shakespeare (1564–1616) Einfluss auf die Einstudierung ihrer Stücke.¹⁹ Wie gut Shakespeare sich mit Inszenierungsfragen auskannte, wird dann deutlich, wenn er das Theater in seinen Stücken thematisiert. So redet Hamlet mit den Schauspielern, die am Hof von Helsingør ein Theaterstück aufführen sollen, wie ein Regisseur auf der Probe. Er legt fest, wie gesprochen werden soll, gibt Anweisungen, was zu tun und zu lassen ist, und erläutert, worum es (ihm) eigentlich geht. Demgegenüber fallen die Regieanweisungen in Shakespeares eigenen Werken äußerst knapp aus. Oft bezeichnen sie nur den Auftritt und Abgang von Figuren. Solange Shakespeare an den Einstudierungen seiner Stücke beteiligt war, erübrigten sich für den Autor auch detaillierte Regieanweisungen in den Texten. Erst als er nicht mehr aktiv in das Londoner Theaterleben eingriff, nahm der Nebentext in seinen Dramen zu.²⁰ Als Regisseur würde sich Shakespeare aber nicht verstanden haben. Die entsprechende englische Bezeichnung ›director‹ taucht in Shakespeares Wortschatz nicht auf. Im elisabethanischen Theater spielte hingegen der ›book-keeper‹ oder ›prompter‹ eine gewichtige Rolle.²¹ Er verwaltete die Manuskripte, richtete sie für die Inszenierungen ein, ergänzte ggf. Regieanweisungen und schrieb die einzelnen Rollenbücher für die Schauspieler ab. Während der Aufführung wachte er hinter der Bühne als Souffleur über die Einhaltung der Vorgaben und den reibungslosen Ablauf der Aufführung. Der ›prompter‹ war nicht der Autor, sondern der Sachwalter des Textes. Seine Arbeit beschränkte sich auf organisatorische Aufgaben bei der Einstudierung und Aufführung eines Dramas. Für die Form der Inszenierung übernahmen hingegen die

Schauspieler Verantwortung, zu deren Professionalität es eben gehörte, zu wissen, wie eine Rolle wirkungsvoll verkörpert werden musste. Im angelsächsischen Theater hat dies den Typus des ›actor-managers‹ als dominierende Größe des Theaterbetriebs hervorgebracht. David Garrick (1717–1779) wurde hierfür im 18. Jahrhundert zum Vorbild.

Als Schauspieler war Garrick der unumstrittene Star auf der Bühne des Londoner Drury Lane Theatre, wo er durch seine innovative Darstellung von Shakespeares Rollen einen neuen realistischen Schauspielstil entwickelte.²² Als Manager und Mitgesellschafter der Truppe war er zugleich hinter der Bühne einer der einflussreichsten Theaterproduzenten seiner Zeit. Garrick wählte die Stücke aus, in denen er und seine Kollegen auftraten. Er schrieb selbst Dramen, bearbeitete die Texte Shakespeares und hielt Kontakt zu den zeitgenössischen Autoren, die an seinem Theater uraufgeführt werden sollten. Er war für den Spielplan zuständig, entschied in Absprache mit den Autoren über die Rollenbesetzung und war nicht zuletzt als Mitgesellschafter des Privattheaters für den finanziellen Erfolg und Misserfolg sowohl jeder einzelnen Inszenierung sowie des gesamten Unternehmens verantwortlich. Die Machtfülle, die er auf sich vereinte, trug ihm unter Zeitgenossen den Ruf eines »Theatrical Dictator« oder »General Caesar«²³ ein. Die Funktion als Regisseur oder ›stage director‹ ergab sich beim ›actor-manager‹ beinahe zwangsläufig als Schnittmenge der Tätigkeiten als Schauspieler, Autor und Produzent. Eine individuelle Leistung oder gar ein eigenständiger Beruf wurde in der Regie nicht erkannt.

Mit zwei Backstagecomedies hat Garrick einen farcenhafte Blick auf die Theaterpraxis in London um die Mitte des 18. Jahrhunderts geworfen. In *A Peep Behind the Curtain; or, The New Rehearsal* von 1767 geht es um die Vorbereitung und den Ablauf

der Proben zu einem noch gar nicht fertig geschriebenen Stück. Darin erscheint das Theater als ein hierarchisch strukturierter und arbeitsteilig organisierter Betrieb. Von den Putzfrauen und dem Theaterdiener über die Bühnenarbeiter, Beleuchter und Maschinisten bis zum Souffleur, dem Manager, dem Autor und den Schauspielern übt jeder Mitarbeiter eine spezialisierte Funktion aus. Ein Regisseur bzw. ›director‹ tritt allerdings nicht auf, während die anderen Figuren auf ihren Anteil an der Inszenierung pochen. So beklagt sich ein Bühnenarbeiter beim Souffleur darüber, dass sich der eitle Autor etwas darauf einbildet, dass sein Stück fliegende Teufel und tanzende Tiere enthalte, obwohl doch eigentlich er für den Effekt verantwortlich sei, dass die Teufel fliegen und die Tiere tanzen können: »The audience applauds, the author is conceited, but the carpenter is never thought of.«²⁴ Was die Verantwortung für die Inszenierungsarbeit angeht, kristallisiert sich eine Trias dreier Figuren heraus. Neben dem auf der Probe anwesenden Autor und dem Manager der Truppe steht vor allem der Souffleur (prompter) im Zentrum des Geschehens. Denn seine Aufgabe besteht nicht nur darin, den Text während der Aufführung einzuflüstern, sondern er ist auch für die gesamte Organisation und den äußeren Ablauf der Proben und Vorstellungen verantwortlich. Der ›prompter‹ wacht über den pünktlichen Beginn der Probe um 10.00 Uhr vormittags; wie ein Inspizient sorgt er dafür, dass die Bühne rechtzeitig hergerichtet ist und kommuniziert stets die (Personal-)Entscheidungen des Managers gegenüber der Truppe. Während der Probe übernimmt dann der Autor das Regiment, indem er immer wieder auf die Bühne springt und den Schauspielern erläutert, wie sie ihre Rollen wirkungsvoller zur Geltung bringen können. Diesen Einfluss des Autors auf die Inszenierung stellt Garrick auch in *The Meeting of the Company; or, Bayes's Art of Acting* von 1774

heraus, in dem die Figur des Verfassers sich sogar herausnimmt, den Schauspielern Unterricht zu erteilen, während sich der als »General«²⁵ angesprochene Manager zu Probenbeginn geflissentlich zurückzieht. Durch bissige Kommentare der Schauspieler lässt Garrick ironisch durchblicken, dass die Anwesenheit des Autors auf der Probe zu Konflikten führte. Gleichwohl zeigen die beiden Dramen doch, dass der Verfasser des Dramas eine Größe war, mit der man zu rechnen hatte. Der Autor traf die maßgeblichen ästhetischen Entscheidungen der Inszenierung und leitete die Probe, während der ›prompter‹ die organisatorische Hoheit im Umfeld der Probe hatte. Der Manager schließlich vermittelte zwischen Autor, Ensemble und – mit Blick auf die Einnahmen – dem Publikum.

Auch im französischen Theater spielten die Autoren bei den Inszenierungen ihrer Stücke eine erhebliche Rolle. Ein Vorbild für diese Entwicklung wurde im 17. Jahrhundert Molière (1622–1673), der als Verfasser von Dramen, als Schauspieler und als Leiter seiner eigenen Truppe eine maßgebliche Autorität genoss. Das ermöglichte ihm, seine Anweisungen nicht nur im Nebentext des Dramas zu formulieren, sondern ihnen bei der Erarbeitung eines Stückes auch auf der Bühne Geltung zu verschaffen.²⁶ Als Regisseur bzw. ›metteur en scène‹ würde sich Molière aber ebenso wenig bezeichnet haben wie die anderen Autoren, welche die Inszenierung ihrer Texte selbst besorgten. Auch Tragödiendichter wie Jean Racine (1639–1699) oder Pierre Corneille (1606–1684) nahmen an Proben teil, um zum Beispiel die Deklamation mit einer Schauspielerin genau zu erarbeiten, wie Racine es mit der ersten Darstellerin seiner Phädra gemacht hatte.²⁷ Die Beteiligung des Autors am Inszenierungsprozess und damit seine Integration in den Theaterbetrieb wurde sogar in den Vorschriften der Comédie Française gefordert, die die

Teilnahme des Verfassers an der Leseprobe, der Rollenverteilung und an den Bühnenproben zwingend vorschrieben.²⁸

Im Gegensatz zu den Bedingungen in Frankreich und Großbritannien musste sich in Deutschland ein zeitgenössischer Autor wie Johann Gottfried Dyk (1750–1813) noch Ende des 18. Jahrhunderts gegen den Vorwurf wehren, dass Dichter keine Ahnung davon hätten, »was zum Theater gehörte«²⁹. Das deutschsprachige Theater wurde im 18. Jahrhundert von Prinzipalen und Prinzipalinnen dominiert, deren Wandertruppen mit städtischer Konzession oder fürstlichem Privileg für eine begrenzte Zeit in unterschiedlichen Städten auftraten.³⁰ Prinzipale wie Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816) oder eine Prinzipalin wie Friederike Caroline Neuber (1697–1760) regelten die ökonomischen und künstlerischen Belange ihrer Truppen, traten zumeist selbst in den großen Rollen vor Publikum auf und betätigten sich mitunter als Autoren und Übersetzer. Gegenüber diesen Autoritäten der Theaterpraxis pochte Dyk darauf, dass sich Dichter beim Abfassen ihrer Texte konkret vorstellen würden, wie diese auf der Bühne dargestellt werden sollten. Diese Vorstellungen seien – so Dyk – weder beliebig noch belanglos, sondern müssten als verbindliche Vorgaben gelten, mit denen spezifische Aussagen getroffen werden. Dyk ging es um die Autorität des Dichters, dennoch lieferte er 1788 eine Definition, die bereits das Tätigkeitsfeld der späteren Regisseure umriss: »Die theatralische Vorstellung ist ein fortschreitendes Gemälde einer interessanten oder belustigenden Handlung. Ob eine Person im Vor- oder Hintergrunde, auf dieser oder jener Seite steht, kann daher so wenig gleichgültig seyn, als bei einem Gemälde auf der Leinwand.«³¹ Die Kunst der Inszenierung wird hier in Analogie zur bildenden Kunst gesetzt. Jede einzelne Szene ist demnach zu entwerfen und zu gestalten wie ein Gemälde. Das erfordert Überblick.

Ebenso wie der Maler nicht Teil seines Bildes ist, kann auch der Maler einer Inszenierung nicht ein mitwirkender Schauspieler sein. Vielmehr wird eine Instanz erforderlich, die distanziert auf die Bühne blickt wie ein Maler auf seine Leinwand. Nicht der Spielweise des Einzelnen, sondern dem Zusammenspiel aller schenkte Dyk deshalb Aufmerksamkeit. Ein Schauspieler konnte entscheiden, ob er in einer Szene nach vorne oder hinten ging, ob er laut oder leise sprach oder ob er große oder kleine Bewegungen machte. Er vermochte so – geplant oder spontan – das eigene Spiel zu regulieren, auf das Zusammenspiel mit den Kollegen hatte er hingegen nur bedingt Einfluss, wenn jeder auf der Bühne nach Gutdünken, Routine und Konvention oder dem Zufallsprinzip machen konnte, was er für angebracht hielt. Als Zuschauer wusste Dyk nur zu gut, welches sinnwidrige Durcheinander auf Bühnen möglich war:

»Wenn dies nicht verabredet, nicht fest bestimmt, keine Strafe darauf gesetzt ist, falls ein Schauspieler zu einer andern Scene heraustritt, als zu der er heraus treten soll, so wird derjenige, welcher auf der Bühne steht, zur Rechten hinsehen, um den Kommanden zu erwarten, wenn dieser zur Linken herein kommt, oder er wird ihm in die Arme laufen, wenn er ihm ausweichen will.«³²

Dem Dramatiker Dyk ging es als »Regisseur ohne Bühne«³³ nicht nur darum, widersinnige Bewegungen zu vermeiden, vielmehr sprach er der Inszenierung die Funktion zu, im Dienste des Dramas Sinn zu machen. Denn durch das szenische Arrangement wurden Aussagen getroffen und Bedeutungen hergestellt, wie Dyk u. a. am Beispiel einer Beaumarchais-Inszenierung verdeutlichte:

»In der Verheiratung des Figaro soll, nach Beaumarchais' Anordnung, die Gräfin neben ihrem Gemahl stehen, wenn er sich das Patent für den Edelknaben ansieht, neben ihr Susanne, und Figaro dem Grafen gegenüber. Auf diese Weise kann der Graf nicht begreifen, woher Figaros so richtige Antworten kommen, weil er, indem er in das Patent hinein sieht, nicht bemerkt, daß auch seine Gemahlin mit hinein guckt, diese der Susanne, und Susanne dem Figaro etwas zuflüstert. Bei der hiesigen Vorstellung hat man das Lauffeuer abgekürzt, Figaro tritt dicht neben dem Grafen, und durch diese falsche Stellung ist mit einmal aller Reiz, alles Komische des Gemäldes verschwunden.«³⁴

Dieses Beispiel ist auch deshalb bezeichnend, weil sich bereits Beaumarchais' Text durch umfängliche Regieanweisungen im Nebentext auszeichnete, die Figuren, Handlungen und Räume detailliert beschrieben und festlegten, sodass für eine Inszenierung des Stückes an der Comédie Française 1783 bereits die ungewöhnlich hohe Zahl von dreißig Proben notwendig war.³⁵ Kein Wunder also, dass Dyks Vorbild das französische Theater war, von dessen Inszenierungskunst unter Beteiligung der Autoren er auf Reisen Kenntnis bekommen hatte.³⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts haben viele Theatermacher im deutschsprachigen Raum bewundernd nach Frankreich geblickt oder sind gleich selbst nach Paris gepilgert, um sich vor Ort einen Eindruck zu verschaffen. In ihren Augen hatte sich die Kunst der Inszenierung in Frankreich derart entwickelt, dass sie dem allseits beklagten Schlendrian auf deutschen Bühnen zum Vorbild gereichen konnte. Tatsächlich bot das französische Theater Arbeitsbedingungen, die die Professionalisierung von Regie und die Etablierung eines Berufsbildes des Regisseurs begünstigten. Zentrum der Entwicklung war Paris, dessen Bevölkerung ein schier unerschöpfliches Reservoir an Zuschauern war, denen

allabendlich ein äußerst differenziertes Theaterangebot offeriert wurde.³⁷ Einzelne Theater konnten sich auf spezifische Segmente des Repertoires spezialisieren und ihre Inszenierungen en suite spielen, d. h. ein Theater zeigte ein und dieselbe Inszenierung jeden Abend über Wochen. Das künstlerische Renommee und der wirtschaftliche Erhalt eines Theaters hingen damit unmittelbar vom Erfolg jeder einzelnen Inszenierung ab. Ihrer sorgfältigen Vorbereitung und damit dem Probenprozess war deshalb innerhalb des Theaterbetriebs ein hohes Maß an Aufmerksamkeit sicher. Bereits 1760 hatte der französische Schauspieler Lekain (1728 od. 1729–1778) das Projekt begonnen, ein groß angelegtes »Regiekompodium«³⁸ anzulegen, das detaillierte Angaben für idealtypische Inszenierungen von über fünfzig Theaterstücken enthalten sollte und sämtliche Gewerke des Theaters berücksichtigte (u. a. Kostümschneider, Maschinisten, Souffleure). Der äußere Ablauf einer Inszenierung sollte minutiös planbar und wiederholbar werden, während sich die Schauspielerinnen und Schauspieler diesem szenischen Rahmen anzupassen hatten. Ende des 18. Jahrhunderts spezialisierten sich dann Theateragenturen in Paris darauf, von erfolgreichen Inszenierungen Regiebücher anzufertigen. Diese »programmes de mise-en-scène«,³⁹ die auch Kostüm- und Dekorationsentwürfe enthielten, wurden an Provinzbühnen verkauft, welche die wirkungsvollen Pariser Inszenierungen unter ihren Bedingungen zu kopieren trachteten. Da für diese Arbeit Spezialisten notwendig wurden, hatte der Theaterleiter Jean-Nicolas d'Hannetaire (1718–1780) bereits in den 1770er Jahren in einer Reformschrift den Gedanken entworfen, dass den Schauspielern eine Art »maître«⁴⁰ gegenüberzustellen sei, der ihr Spiel kontrollierte und regulierte, indem er den Schauspielern wie ein Spiegel ihre Fehler aufzeigte. In der Praxis wurde diese Funktion häufig von Autoren übernommen,

sodass die ersten Berufsregisseure dieser Art zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Melodramendichter waren, die ihre Stücke an den Pariser Boulevardtheatern stimmungsvoll in Szene setzten.⁴¹ Einige dieser Autoren gaben ihre schriftstellerische Arbeit auf und verlegten sich ganz auf das Inszenieren von Stücken auch anderer Autoren, sodass 1810 erstmals die Bezeichnung »régisseur en chef«⁴² verwendet wurde.

Demgegenüber waren die strukturellen Bedingungen der Theaterarbeit im deutschsprachigen Raum deutlich verschieden. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ging der Theaterbetrieb von den Wanderbühnen auf sogenannte stehende Theater mit festen Ensembles über. Von gewisser Bedeutung war dabei die Truppe des Prinzipals Abel Seyler (1730–1800), die 1775 nach Gotha zog, wo das erste stehende deutsche Hoftheater mit namhaften Schauspielern wie Conrad Ekhof (1720–1778) oder Karoline Schulze-Kummerfeld (1745–1815) und jungen Talenten wie August Wilhelm Iffland (1759–1814) gegründet wurde. 1779 wechselte die Truppe an das im Aufbau befindliche Mannheimer Nationaltheater. Außerdem gab es neben dem Wiener Burgtheater noch in München, Bonn und Stuttgart fürstlich alimentierte Hofbühnen; in Weimar wurde ab 1783 deutsches Theater gegeben, Berlin folgte 1786. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfügten dann nahezu alle klein- und kleinstaatlichen Residenzen der deutschen Fürsten über ein eigenes Hoftheater.⁴³

Im Gegensatz zu den Bedingungen in Frankreich bzw. in Paris machte die Dezentralisierung der deutschsprachigen Theaterlandschaft eine andere Form der Spielplangestaltung notwendig. Die flächendeckend über das Land verteilten Hofbühnen übten innerhalb der Residenzstädte eine konkurrenzlose Dominanz aus, verfügten allerdings nur über ein begrenztes Publikum. Ein Theater hatte deshalb das gesamte Spektrum des Repertoires

(Oper, Schauspiel, Ballett) anzubieten und musste einen abwechslungsreichen Spielplan anbieten, der möglichst an jedem Spieltag der Woche ein anderes Stück bot. Der Zwang, dem Publikum »tagtäglich etwas aufzutischen«,⁴⁴ brachte einen hohen Produktionsdruck mit sich, der mitunter mehrere Premieren pro Woche verlangte. Dass die Theater eine Vielzahl von Inszenierungen logistisch vorhalten mussten, war ein kostspieliges Unterfangen. Zugleich machte es die sorgfältige und zeitaufwendige Vorbereitung einzelner Inszenierungen so gut wie unmöglich.

Regie und Hierarchie

Diese Theater wiesen eine hierarchische Struktur auf, die nicht mehr der Willkür eines mehr oder weniger charismatischen Prinzipals unterworfen war, sondern verwaltungstechnischen Notwendigkeiten mit streng reglementierten Zuständigkeiten gehorchte. Die Zahl der Mitarbeiter an den institutionalisierten Theatern stieg im Vergleich zu den Wanderbühnen sprunghaft an. Am Hoftheater in Karlsruhe beispielsweise waren 1840 bereits an die 250 Personen beschäftigt.⁴⁵ Dies führte zu einer differenzierten Arbeitsteilung, die jene an Stadt- und Staatstheatern bis heute gängige Trennung zwischen einem verwaltungstechnischen, geschäftsführenden und handwerklichen Teil und den künstlerisch tätigen Mitarbeitern (Schauspieler, Sänger, Musiker, Tänzer) vornahm. An der Spitze eines Hoftheaters stand der vom Fürsten eingesetzte Intendant. Ähnlich wie der Begriff Regisseur stammt auch die Bezeichnung Intendant aus der französischen Verwaltungssprache und bezeichnete ursprünglich eine Hofcharge. Waren die Prinzipale noch Schauspieler, Regisseure, Autoren, Übersetzer und Verwaltungschefs in Personalunion, stand einem Hoftheater mit dem Intendanten ein Mann vor,

der in aller Regel keiner künstlerischen Tätigkeit nachging und bestenfalls ein kunstbessener Dilettant war. Verwaltungsbeamte konnten auf ihrer Laufbahn auch zum Intendanten eines Hoftheaters werden. Wegen dieses »strukturellen Autoritätsproblems, mit dem alle Hoftheaterintendanten zu kämpfen hatten«,⁴⁶ gewann die Funktion des Regisseurs als eine Art Manager und Mediator zunehmend an Gewicht. Als Teil der Leitung bekam er vom Intendanten Führungs- und Aufsichtsfunktionen übertragen, während er als mitunter noch aktiver Schauspieler zugleich Teil des künstlerischen Personals war.

1842 beispielsweise wurde der Jurist und Offizier Ferdinand von Gall (1807–1872) zum Intendanten des großherzoglichen Hoftheaters in Oldenburg berufen. Von Gall bekannte sich dazu, »mit Leib und Seele Theater-Intendant«⁴⁷ zu sein, trat seine neue Stelle jedoch mit der ernüchternden Selbsterkenntnis an, dass er und seine Intendantenkollegen weder über das notwendige Wissen der Literatur noch über die entsprechenden theaterpraktischen Erfahrungen im Umgang mit Schauspielern verfügten. Von Gall legte deshalb ein Reformprogramm vor, dessen Leitlinien er 1844 in der Schrift *Der Bühnen-Vorstand* darlegte. Darin forderte er die Schaffung der Stelle eines Dramaturgen, der die literarischen Belange eines Theaters zu regeln hatte.⁴⁸ Die Umsetzung der konzeptionellen Vorarbeit des Dramaturgen sollte hingegen die Aufgabe des Regisseurs sein. Von Gall wendete sich ausdrücklich gegen die verbreitete Praxis, älteren abgestumpften Schauspielern die Regie als Altenteil vor ihrer Pensionierung zu übertragen, denn die »Spannkraft und die Energie der Jugend machen sich auch bei der Regieführung [...] auf das Beste geltend.«⁴⁹ Dem einzelnen Schauspieler sprach von Gall es schlichtweg ab, jenseits seiner eigenen Rolle die Inszenierung zu überblicken: »Seine vereinzelte Stellung wird es

ihm unmöglich machen, ein Kunstwerk als Ganzes hervortreten zu lassen.«⁵⁰ Deshalb sah von Gall die Notwendigkeit, eine Leitungsinstanz für die Inszenierung einzusetzen: »Es muß also Jemand als oberster Leiter vorhanden sein, welcher den Darsteller über die Auffassung und Darstellung seiner Rolle, und noch besonders im Zusammenhange mit dem Ganzen, aufzuklären weiß, welcher alle Fäden des Ganzen in seiner Hand concentrirt, und so die einzelnen Theile zu einem Ganzen, im Sinne seiner Anschauung, gestaltet.«⁵¹ Damit skizzierte von Gall den Aufgabenbereich für eine neue Instanz im Theaterbetrieb, welche die bisherigen Zuständigkeiten und Gepflogenheiten der Probenarbeit veränderte. Sein ›oberster Leiter‹ sollte nicht nur den äußeren Ablauf einer Vorstellung beaufsichtigen, sondern auch die einzelnen Schauspieler über die Anlage und Darstellung ihrer Rollen instruieren und dabei seine eigene Auffassung zum Maßstab machen. Dabei ließ der Intendant noch offen, ob der Regisseur diese zentrale Leitungsfunktion alleine übernehmen sollte oder sich diese Aufgabe mit dem auf der Probe anwesenden Dichter oder Dramaturgen teilen könnte. De facto besetzten an den Hofbühnen fortan die Regisseure diese Position, sodass es im *Allgemeinen Theaterlexikon* von 1841 heißen konnte: »Im Allgemeinen ist das geschickte I[nscenesetzen] der Prüfstein und die eigentliche Wirksamkeit des Regisseurs, der eben dadurch die künstler[ischen] und materiellen Mittel einer Bühne hinsichtlich ihrer Fähigkeit zur lebendigen Darstellung des dra[matischen] Gedichtes zur Anschauung bringt.«⁵² Erst jetzt wird der Begriff Inszenierung, das ›In-die-Szene-Setzen‹ also, als Übertragung der französischen Vokabel ›mise en scène‹ im deutschsprachigen Raum gebräuchlich. Die Verwendung des neuen Fachbegriffs weist auf das gewandelte Verständnis von Theaterarbeit in der ersten Jahrhunderthälfte hin. Von einer Kunst der Inszenierung

zu sprechen bedeutete, dass man in dem Geschehen auf der Bühne nicht nur ein beliebiges Sammelsurium mehr oder weniger interessanter szenischer Einzeleffekte erkannte, sondern dass durch das Arrangement sämtlicher sinnlicher Mittel des Theaters eine Gesamtwirkung oder ein Totaleindruck hervorgebracht wurde. Eine Inszenierung konnte sehr wohl spektakuläre Momente aufweisen, doch der überzeugende Vulkanausbruch auf der Bühne oder der an der Rampe um die Gunst der Zuschauer buhlende virtuose Schauspieler sollten einem höheren Zweck dienen. In diesem Sinne definiert auch das Allgemeine Theaterlexikon »Inscenesetzen« als eine Technik, die im »Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dram[atischen] Dichtung«⁵³ besteht.

Musterinszenierungen

Während von Gall in Oldenburg und später in Stuttgart ein bestehendes Hoftheater reformieren wollte, hatte bereits in den 1830er Jahren in Düsseldorf der Versuch stattgefunden, die neuen Maximen der Inszenierung literarischer Dramen an einem privat finanzierten Stadttheater umzusetzen. Initiator war der Jurist und Literat Karl Leberecht Immermann (1796–1840), der ab 1832 Einfluss auf das professionelle Theater in Düsseldorf nahm und von 1834 bis 1837 die Leitung des unter seiner Ägide formierten Stadttheaters innehatte. Immermann wollte in Düsseldorf nicht irgendwie Theater machen, um beim Publikum Erfolg zu haben, sondern eine neue Form literarischen Theaters entwickeln, die beim Publikum erst noch zum Erfolg geführt werden musste. Das Theater sollte sich bilden, um seine Zuschauer bilden zu können. Die Referenz für dieses Unternehmen war neben Schillers Idee des Theaters als mora-

lischer Anstalt vor allem Goethes Weimarer Hoftheater.⁵⁴ In einer Denkschrift, der *Promemoria über die Bildung einer neuen Bühne zu Düsseldorf*, wurde 1832 ein Maßnahmenkatalog formuliert, um vor allem »der anarchischen Willkür der Schauspieler«⁵⁵ entgegenzuwirken. Diese wurden zur »Reproduction eines Dichterwerks verpflichtet«,⁵⁶ wobei es nicht nur um den Wortlaut eines Dramas ging, sondern auch um den »Sinn der Dichtung«⁵⁷. Zentrales Instrument zur Durchsetzung dieser Ziele waren die sogenannten »Musterdarstellungen«⁵⁸ oder auch Mustervorstellungen, auf deren Einstudierung »ganz besondere Sorgfalt verwendet«⁵⁹ werden sollte. 1833 beispielsweise wurden vier solcher Mustervorstellungen erarbeitet, nämlich Lessings *Emilia Galotti*, Schröders *Stille Wasser sind tief*, Calderóns *Der standhafte Prinz* und Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Wenn das Ideal dieser Mustervorstellungen darin bestand, dass sie den Sinn des Dramas reproduzierten und repräsentierten, bedeutete dies, dass jede Inszenierung bis ins Detail speziell für ein bestimmtes Stück erarbeitet werden musste. Ihre Ästhetik war abhängig vom Stil des Dramas und nicht mehr Konventionen, Routinen oder gar dem Zufall überlassen. Für die Schauspieler hieß dies, dass es nicht mehr darauf ankam, was sie mit dem Text machten, sondern was der Text mit ihnen und aus ihnen machte. In diesem Sinne bemerkte Immermann in einem Brief von 1837 kritisch: »Der Schauspieler stellt sich über das Gedicht, und glaubt erst, Etwas aus demselben machen zu müssen, statt das gerade umgekehrt das Gedicht aus ihm etwas machen soll.«⁶⁰ Doch nicht nur Rhetorik und Mimik, sondern sämtliche Darstellungsmittel der Bühne wie die Kulissen und Kostüme waren auf das Drama zu beziehen bzw. aus ihm abzuleiten. Hierdurch wurden die Mustervorstellungen auch zum Vorbild für die Kunst der Inszenierung.