



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

III. Kapitel: Bühnenkunst der Nationaltheater

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



III

Die Bühnenkunst der Nationaltheater

Die Betrachtung galt bisher dem Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Leben in Deutschland, zu der neuen Literatur, und umschrieb den Zeitraum von etwa 1780 bis 1815. Nach dem Wiener Kongreß tritt mit dem politischen Leben der Deutschen auch ihr der Kunst zugewandter Anteil in eine neue Periode. Für das Theater bezeichnet Goethes Rücktritt von der Leitung der Weimarer Bühne den Abschluß und Anbruch bestimmt ausgeprägter Epochen. Bevor nun aber Goethes Theaterleitung selbst ihre Darstellung finden kann, ist über die Beschaffenheit der damaligen Schauspielkunst, über ihren Stil, nicht minder aber auch über weitere organisatorische, wirtschaftliche und technische Verhältnisse des Theaterbetriebs eine engere Betrachtung angezeigt. Noch kennen wir das Material nicht hinreichend, das das Nationaltheater vorfand, um aus der Theorie in die Praxis zu wachsen, wie Goethe es antraf, als er der Bühne einen neuen Stil zu schaffen unternahm.

Unser moderner Bühnenbau samt seiner Einrichtung ist nur zum geringsten Teil das Ergebnis eines nach sachgemäßer Gestaltung drängenden Kunstprinzips, er ist überwiegend von geschichtlichen Zufälligkeiten bestimmt worden. Hätten sich die dramatisch-theatralischen Anlagen der mitteleuropäischen Völker in gerader Linie und von fremden Kunstformen unbeeinflusst fortentwickelt, so hätte sich vermutlich ein ganz anders geartetes Gehäuse für das Drama herausgebildet. Die in den letzten Jahrzehnten angestellten Versuche, zur Bühne Shakespeares wieder zurückzukehren oder doch eine Reform im Theaterbau herbeizuführen, die dem bilderreichen germanischen Drama besser gerecht zu werden vermöchte als unsre Saaltheater, weisen darauf hin, daß man mit der Zeit die sachwidrigen Mißstände des uns überkommenen Schauplatzes empfinden gelernt hat. Noch im Mittelalter sahen wir die Szene ganz und gar den Bedingungen

der darzustellenden Stücke, dem volkstümlichen Charakter der Mysterienspiele und Moralitäten angepaßt. Wo die dramatische Kunst von antiken Vorbildern länger unbeeinflusst blieb, wie in England, erhielt sich auch diese alte Theaterform fast unverändert: in der Bühne Shakespeares ist immer noch das alte Mysterientheater wiederzuerkennen. Shakespeares Bühne war keine Reform, sondern eine Überlieferung. Wie sie waren auch die anderen Londoner Theater eingerichtet; nur daß um 1576 bei den White-Friars das große Holztheater eine Decke über den ganzen Zuschauerraum erhielt, die bei den anderen Londoner Theatern, auch bei dem Shakespeares, noch fehlte. Die Hölle zwar war im englischen Theater jener Tage außer Dienst gesetzt, aber der Himmel hatte sich erhalten; nur war er jetzt zum Söller des palastähnlichen Hauses gewandelt, das ein für allemal als Hintergrund der Szene sich zeigte. So wurde das Gerüst der Mysterienbühne „Das Haus“; der Vorplatz, der ehemals nur für die Intermezzi bestimmt war, wurde „Die Straße“ oder „Freie Gegend“. Personen, die aus dem mit Teppichen verhüllten Eingang des Hauses traten, deuteten damit an, daß die Szene, die sie zu spielen sich anschickten, eigentlich als im Hause spielend zu denken sei. Die verschiedenen Balkonscenen bei Shakespeare, in ‚Richard III.‘, in ‚Romeo und Julia‘, in ‚Cymbeline‘, wurden mit Hilfe der vorhandenen Galerie des festen Hauses ausgeführt.

Auf den deutschen und französischen mittelalterlichen Theatern waren die einzelnen Abteilungen der Bühne mit Dekorationen ausgekleidet worden, die oft sogar in prunkhafter Weise den Schauplatz bildlich darstellten. Sehr wahrscheinlich war aber dieser Brauch in England überhaupt nicht angekommen, oder er hatte sich, da die englischen Schauspieler sehr viel auf der Wanderschaft und auf den Schlössern des Adels zu Gäste waren, bald wieder verloren. Shakespeares Verzicht auf eigentliche Dekorationen bedeutet demnach nicht sowohl die Erfüllung eines Kunstprinzips als vielmehr die Überlieferung eines Mangels, der, wie man gern meint, die Phantasie seiner Zuschauer ganz besonders geschult habe. Dieser Auffassung wäre auch beizustimmen, wenn andererseits nicht deutliche Anhaltspunkte dafür gegeben wären, daß an sonstigen äußeren Bühnenmitteln, wie Maschinen, Requisiten, Beleuchtungs- und musikalischen Effekten das Theater der Shakespearezeit nicht gespart hat. Die naive Vorstellung von ausgesteckten Tafeln, die den jeweiligen Schauplatz dem Publikum angekündigt hätten, ist jedenfalls zu verlassen: wo das Verständnis der Szene sich nicht von selbst ergab, hat man sich immerhin Andeutungen des Schauplatzes mit künstlerischen Mitteln zu denken; für die meisten Szenen war jedoch der Ort der

Handlung durch die Worte des Textes hinreichend gekennzeichnet. Der Brauch, die Schaupläze durch künstliche Bilder zu beleben, scheint auch in Deutschland und in Frankreich im selben Maße nachgelassen zu haben, als die theatralischen Veranstalter verarmten. Man trieb Aufwand, solange man, wie im 13. und 14. Jahrhundert, aus dem Stadt- oder Kirchensäckel wirtschaftete; die Berufsschauspieler in Frankreich jedoch beschränkten schon ihr Budget für Dekorationen aufs Notwendigste.

Die Plakanordnung der Zuschauer folgte dem Bedürfnis, möglichst nah um den Schauplatz herum zu sitzen. Die nächstgelegenen Plätze waren natürlich die begehrtesten und deshalb die vornehmeren und die teueren; sie reichten noch unter das Dach des Bühnenhauses, während die übrige Arena höchstens durch ein Plantuch vor Sonne und Regen geschützt war. Ursprünglich und solange die miracles und moral-plays auf offener Straße gespielt wurden, waren diese Vorzugsplätze wohl den Würdenträgern der Kirche und des Magistrats vorbehalten; später, als die Schauspielergesellschaften als servants in die Dienste der englischen Großen traten und in deren Schlössern ihre Szene aufschlugen, erhob der Patron mit seiner Familie den Anspruch, auf dem Schaugerüste selbst zu sitzen. Dann mochte die Vasallen- und Dienerschaft sich anreihen. In den Londoner Theatern blieben dann auch die gerade nicht gebrauchten Fenster und Logen des Bühnenhauses für die nobility reserviert. Während später die allmächtige Mode fast jede Spur dieses alten Bühnenbaues verwischt hat, ist doch gerade dieses Vorrecht des hohen Adels in die Renaissancetheater der späteren Jahrhunderte übertragen worden. Noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellte man in Frankreich und in England die fauteuils der Aristokratie auf die Szene, und unschwer wird man in unseren heutigen Proszeniums- und Fürstenlogen jene alte Einrichtung noch wiedererkennen. In einigen älteren Theatern Deutschlands, ebenso in der Pariser Großen Oper findet man heute noch auf der Bühne, hinter dem Vorhang, solche Logen, deren Gitter die Insassen zwar den Blicken der übrigen Zuschauer verbergen, deren Einrichtung aber doch das alte Vorrecht, auf — statt vor dem Theater zu sitzen, für Bevorzugte aufrecht erhält.

Die Entwicklung des modernen Theaterbaus und seiner szenischen Technik war ein Ergebnis der italienischen Renaissance. Die neue Form des Bühnenhauses ergab sich einfach aus dem der Antike entnommenen Prinzip des einheitlichen Schauplatzes. Nur daß der amphitheatralische Zuschauerraum, dessen antike Reste in Italien und im südlichen Frankreich den Volksschauspielen noch wohl zugute kamen, sich überflüssig erwies, als das Theater eine Gesellschafts-

kunst und als solche in die Prunksäle der Fürsten und Großen verlegt wurde. Die Einengung des Raumes wies hier ganz von selbst auf eine bessere Ausnutzung desselben hin; so gesellte sich zu dem schräg aufsteigenden Parterre die Empore oder Galerie. Die Szene näherte sich, wieder dem antiken Vorbild folgend, dem Reliefbilde, und soziale Rücksichten geboten eine streng durchgeführte Trennung der Reiche hinter und vor dem Vorhang. Am frühesten machte Frankreich sich auch diese Errungenschaft der Renaissancekultur zu eigen; schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts verließen einige Schauspielergesellschaften die Mysterienbühne und siedelten in modisch eingerichtete Säle über.

Weniger rasch übertrug sich wieder die Anwendung von gemalten Dekorationen auf die französische Bühne; der Schauplatz Corneilles war noch lediglich mit Teppichen ausgestattet, die den Hintergrund und die Abgänge nach den Seiten verkleideten. Die moderne Theaterdekoration, die übrigens ohne allen Zweifel die Griechen schon in reichster Weise verwendet hatten, entwickelte sich mit der italienischen Opernbühne von neuem — wir sahen, daß Künstler vom Range eines Raffael sich um sie verdient machten — und wurde dieser, erst in Italien, dann auch in Frankreich, vom Schauspiel entlehnt. Neu zu erfinden waren diese Künste, wie gesagt, nicht; auch das französische Mysterientheater kannte schon einen heitern, einen gestirnten und auch einen bewölkten Himmel; der Feigenbaum, den Aaron verfluchte, dorrt vor den Augen der Zuschauer sichtbar hin, und in der Sintflut stiegen die Wasserwogen aus den Gründen der Hölle bis in den Himmel; selbst den Schiffbruch des Petrus hatte man höchst naturgetreu darzustellen vermocht. Von Frankreich ging dann die Neuerung den üblichen Weg an die europäischen Höfe und namentlich an die Deutschlands. Von der neuen Mode angesteckt, mußten nun auch die armseligen englischen und deutschen Komödianten ihre Wandertarren mit allerlei „Ausstattungsfundus“ befrachten. Das neuerdings auf der Münchener Shakespearebühne wieder angewandte Prinzip, gewisse neutrale, die Handlung vorbereitende Szenen auf einem Vorplatz abzuspielen und für die Haupt-szenen den Schauplatz nur durch einen gemalten Hintergrund zu „markieren“, war schon von der Velthenschen Truppe zur Anwendung gebracht worden: für die Seitenwände behielt man die Teppichvorhänge bei, nur als Hinterwand, wenn dort die Vorhänge auseinander gezogen wurden, erschien ein den Ort der Handlung darstellender bemalter Prospekt. Natürlich vermochten weder die dilettantischen und plumpen Nachäffungen der Bilderbühne, wie sie von den Wandertruppen versucht wurden, noch die von Velthen geübte sinnvolle und für Stücke mit häufig wechselnden Schauplätzen

äußerst praktische Einrichtung mit dem sinnfälligen Prunk der fürstlichen Operntheater zu konkurrieren. Schließlich mußte das arme deutsche Theater doch immer froh sein, wenn ihm irgendwo vom welschen Überfluß ein abgelegtes Gewand als Almosen überwiesen wurde. Die Gelegenheit gar, sich häuslich einzurichten, boten zunächst nur die hier und da außer Gebrauch gesetzten Opernhäuser der Residenzen. In den seltenen Fällen, wo dem deutschen Theater ein eigenes Heim gebaut wurde, ahmte man dann einfach das Operntheater nach, wozu die Ausnahme des Singspiels in das deutsche Repertoire allerdings auch inneren Anlaß bot.

Diese Schicksale der Bühne sind von nicht unerheblichem, schädigendem Einfluß auf die Stilentwicklung gewesen, denn überall gähnte nun auch in den Schauspielvorstellungen der leere Orchesterraum als eine Kluft, in die das gesprochene Wort versinkt, wie überhaupt die für den Opernaufwand bemessene Bühne fast immer die Schauspielvorstellungen in solchen Häusern als nicht dahin gehörige Unzulänglichkeiten empfinden läßt. Die Vergröberung des Stils der Sprache und der mimischen Plastik ergab sich so mit Notwendigkeit.

Aber auch aus sozialen Gründen wurde das Modell des Renaissance-theaters das maßgebende: seine Galerien und Logen waren notwendig für die als unvermeidlich empfundene gesellschaftliche Absonderung. Diese Rücksicht gewann so sehr das Übergewicht über jede kunstgemäße Forderung und erhielt sich so unverhüllt, daß ihr zuliebe noch am Ende des 19. Jahrhunderts, also trotz dem inzwischen durch Bayreuth gegebenen Beispiel, im Prachtbau des neuen Wiener Burgtheaters durch das Schachtelsystem seines „Logenhauses“ in ästhetischer wie in akustischer Hinsicht ein Monstrum entstehen konnte. Wenn je, wäre es hier angezeigt gewesen, den sachlichen und idealen Forderungen eines Schauspielhauses Folge zu geben.

Bei der Überweisung des französischen Theaterhauses in Berlin an die deutsche Komödie wurde, wie erwähnt, dem neuen Theater als wertvolle Unterstützung auch der Bezug von Dekorationen aus dem Fundus und dem Atelier der italienischen Oper zugestanden. Das war eine seltene Ausnahme; und im Gegensatz zu dieser Vergünstigung müssen wir uns an den meisten deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts zunächst einen kläglichen Zustand des äußerlichen Bühnenbildes denken. Unter der Prinzipalschaft übte gewöhnlich irgendein den Farbenquast schwingender Jünger Italiens die Kunst des Theatermalers im Nebenamt. Bei Schönemann, wo Ekhof groß wurde, gab es ein gelbes Zimmer und ein grünes; in jenem mußte die Phantasie die gelbe Farbe je nach Bedürfnis für das Gold des fürstlichen Palastes oder für die Lehmwand der Bettlerhütte nehmen,

im grünen Zimmer aber sich gleichermaßen Wald, Garten oder Schlachtfeld vorstellen. Das war vielleicht nur der Nothbehelf der wandernden Bühne, und in den Städten darf man sich schon eine vollere Wirklichkeitskunst im Bühnenbilde erfüllt denken, aber einfach genug war selbst in den berühmten Theaterstädten der dort zur Verfügung stehende Vorrat an Dekorationen: über zwei Säle, einen Wald, eine Burg, ein Bauernhaus ging der Reichtum wohl nirgends hinaus. Und man irrt, wenn man eine größere Illusionsfähigkeit, die zur bildenden Mittätigkeit der Zuschauer befruchtet hätte, wie das oft als der Vorteil genügsamer Bühnenausstattung gepriesen wird, beim damaligen Publikum voraussetzt; so weit man auch noch vom Verlangen einer stilleren Ausstattung entfernt war, wurde die Ärmlichkeit des deutschen Schauspiels schon spöttisch empfunden und oft verhöhnt. Man darf nicht vergessen, daß seit einigen hundert Jahren für die italienische Oper auch in Deutschland schon große Meister der Bühnenmalerei tätig gewesen, daß Prachtentfaltung und Theater für den Rokokogeschmack synonyme Begriffe waren. Ein Grund mehr für das deutsche Theater, dankbar jeden Abhub von den Tischen jener Reichen hinzunehmen. Nur daß nun in solchen Fällen die Szene des deutschen Schauspiels oft einem Dagabunden gleich, der zufällig das Stück eines Staatskleides auf der Straße gefunden und um seine Lumpen gehängt hat. Gibt es doch heute noch genug Hof- und Stadttheater, die neue Anschaffungen nur an Opern wenden; erst wenn sie dort ausgedient haben, darf sie nach und nach auch das Schauspiel in Gebrauch nehmen.

Die erste dem Zeitalter des Stückes entsprechende und für dasselbe eigens gemalte Dekoration sah man auf dem deutschen Theater 1773 in Berlin in Goethes ‚Göz‘, die denn auch nicht geringes Aufsehen erregte und — wie behauptet wurde — der deutschen Kunst die Sympathien der Gebildeten erwarb. Ihr Schöpfer war der Maler der italienischen Oper, Meil; er und der Italiener Verona wirkten in Berlin als hochangesehene Meister ihrer Kunst. In Leipzig gründete Oeser, der durch Goethe verewigte, eine Schule für Dekorationsmalerei; Suentes in Frankfurt, Beuther in Weimar, das Geschlecht der Quaglio in München, in Dresden der berühmte Guiseppe Galli genannt Bibiena sind in der Kunstgeschichte als bekannte Namen damaliger Theatermaler verewigt.

Nach den großen Ansprüchen gemessen, die die Rokoko-Oper an szenische Künste gestellt hatte, war überhaupt eine reich entwickelte Technik des Theaters vorhanden, die während des 19. Jahrhunderts im wesentlichen kaum Zuwachs erfuhr — außer natürlich durch die Verwendung der allgemeinen technischen Fortschritte, wie hydraulisch, Dampf und Elektrizität. Die in den Theateranekdoten fortlebenden

Talglichte, die in den Zwischenakten von den Schauspielern „geschneuzt“ werden mußten, sehen wir schon 1790 etwa in den größeren Theatern durch die mit Öl gespeisten sogenannten Reverbère-Lampen ersetzt. Auch die Verdunklung des Zuschauerraums als technisches Hilfsmittel, die Szene heller erscheinen zu lassen, war vor Richard Wagner schon erfunden worden; der den Zuschauerraum erhellende Kronleuchter wurde, solange er nicht, wie bei der Beleuchtung durch Gas oder Elektrizität, klein gestellt werden konnte, während des Spiels in eine Öffnung des Plafonds hinaufgewunden. Dämmerung, Nacht und farbige Beleuchtung wurden durch mechanisch zu bewegendes durchscheinende Schirme bewirkt. Der Szenenwechsel innerhalb der Akte geschah vor den Augen der Zuschauer; doch wurde zuweilen auch der Vorhang bei Verwandlungen herabgelassen. Otto Heinrich von Gemmingen brachte das in seinem ‚Deutschen Hausvater‘, 1781, als Neuerung, für die er in der Vorrede eine Begründung gab, die zugleich die mit den „offenen Verwandlungen“ damals noch verknüpften Mißstände kennzeichnet: „Es hat mir manchmal sehr wehe getan, wenn oft im rührendsten Augenblick eine laute Pfeife (sic) eine Theaterveränderung ankündigte; und dann Türen mit Menschenfüßen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraus sprangen, und Bäume im Boden wieder zurücktröchen.“ Um Akt-schlüsse von Verwandlungen zu unterscheiden, führte man später (etwa 1850) einen besonderen ‚Verwandlungsvorhang‘ ein, bis dann, durch die neuen Beleuchtungseinrichtungen begünstigt, der Szenenwechsel wieder bei offener aber verdunkelter Bühne vorgenommen wurde.

Für das Theaterkleid der Schauspieler blieb das französische Muster, wie es seit Racines Zeiten im Brauch war, vorbildlich: Es gab ein antikes, ein modernes, der Tagesmode sich anpassendes, und ein „türkisches“ Kostüm. Nur ganz langsam räumte man ein anderes widersinniges Gesetz aus dem Wege, das trotz dieser verschiedenen Trachten den Schauspielern die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Konventionen zur Pflicht machte: der französische und mit ihm der Schauspieler der von französischer Kultur abhängigen Länder trug, der zeitlichen Reihenfolge nach, wie zum antiken so zum türkischen Kostüm erst die Allonge, dann die Zopferücke und endlich den Haarbeutel; gleich unerlässlich war die der Tagesmode entsprechende Kniehose und der Schnallenschuh wie für die Frauen der Reifrock und die Puderperücke; in Reifrock und Puderperücke erschien die ägyptische Kleopatra wie die Gräfin Orsina. Doch war es auch das französische Theater, das sich zuerst gegen diesen Widersinn auflehnte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon führten Lekain und die Clairon gewisse Reformen ein. Deutschland und

England verharren dagegen länger bei dem durch gesellschaftliche Rücksichten bedingten Herkommen, und erst gegen das Ende von Garriks Laufbahn wurde am Londoner Theater ein strengeres Stilbedürfnis bemerkbar, wie es dann die englische Bühne war, die im 19. Jahrhundert den streng historischen Stil in die Theaterkunst einführte. Garrik zuerst spielte Shakespeares Richard III. nicht mehr in der damaligen Hoftracht, sondern, wie Hogarths Zeichnungen überliefern — im „spanischen“ Kostüm. Im nämlichen, mit etwas niederländischer Nuancierung, zeigt ihn ein im Tiefurter Schloß bei Weimar bewahrtes Aquarell als Hamlet. Damit war zwar ein Anfang gemacht, der zurückliegenden Zeit des dramatischen Vorgangs Rechnung zu tragen, zugleich aber der Beweis geliefert, wie erstaunlich gering jener Zeit noch die geschichtliche Trachtenkenntnis war. Als Lear trug Garrik über dem Kokoskoffleid seiner Tage einen langen purpurnen mit Hermelin besetzten Mantel. Seine Kollegin, Mrs. Yades, tritt uns auf Bildern aus der Zeit im schwarzen Reifrock mit Schneppentaille und in Stiefelschuhen entgegen, das Haar zu turmhoher gepudelter Frisur aufgebaut; zwei blutige Dolche in ihren Händen belehren uns, daß es Lady Macbeth ist, die sie vorstellt.

In Deutschland gingen Koch und Schröder mit Reformen des Theaterkleides voran: für ‚Julius von Tarent‘, ‚Hamlet‘, ‚Die Räuber‘, ‚Göz von Berlichingen‘, überhaupt für das zeitig zurückliegende Drama erfand man eine gewisse mittelalterliche Konventionstracht, die zwar nie und nirgend getragen worden, die aber einen hinlänglich fremdartigen Eindruck von vergangenen Zeiten lebendig machte. In der Auffassung Goethe-Schillers hieß das, „das barbarische Kostüm jener Zeit (Wallensteins) gefällig behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen treffen“. Es war eine Mischung vom spanischen und vom niederländischen Gewand am Ausgang des 16. Jahrhunderts, die für die bezeichnete Gattung von Stücken bis in die dreißiger Jahre des unsrigen auf den deutschen Bühnen üblich blieb. Gelbe Ritterstiefel mit goldenen Sporen gehörten dazu und zierliche Spitzenkragen.

Für das Kostüm der Antike wirkte in Frankreich Talma bahnbrechend, nachdem die Maler der Revolutionszeit die beliebt gewordenen Stoffe aus der römischen Geschichte stilvoll zu gestalten begonnen hatten, wozu wieder die Ergebnisse von Winkelmanns bahnbrechender Arbeit erst vorliegen mußten. Von Talma erzählt man, daß er, als Cinna, zuerst die Toga mit klassischem Anstand zu tragen verstanden habe und zwar die echte römische Toga in ihrem ungeheueren Umfang und Stoffreichtum. Dagegen blieb in Deutschland bis zum Auftreten der Meininger die mit der Kante à la Grec-

que besetzte Mantille, die uns so schwer den Begriff klassischer Würde aufkommen lassen will, als antikes Bekleidungsstück an der Tagesordnung.

Wo die Handlung des Dramas in unsichere Zeiten sich verlor, wo das spanische, antike oder türkische Schema nicht mehr stimmen wollte, trat eine schwer zu beschreibende Maskeradenphantasie in Tätigkeit. Graf Brühl in Berlin wurde als ein Reiniger des Geschmacks gepriesen, als er für Schillers ‚Tell‘ die Schweizer in ein echtes Kostüm steckte — nämlich in das der bürgerlichen Tracht zu Kaiser Maximilians Zeit. Dank dieser Tat erschien dann sechzig Jahre lang der Befreier der vier Waldstädte im geschlitzten Landsknechtswams, in der zweifarbigem Pluderhose und mit dem verschnürten Tellerbarett der Huttenzeit auf dem Altorfer Marktplatz.

Dem immerhin nicht zu unterschätzenden Einfluß, den ein annähernd historisch richtiges Kleid für die Eindringlichkeit der Darstellung ausübt, steht unterstützend der Zwang auf den Schauspieler zur Seite, sich der Konvention der Mode seiner eigenen Tage zu entziehen. Auf der vornehm erzogenen französischen Bühne bestimmte naturgemäß die Allonge der Hoftracht die Haltung auch des römischen Feldherrn; der Reifrock von zwei Meter im Durchmesser mußte eine Medea „gelinde rasen“ lassen, und solange es gute Manier war, Stirn und Nase häufig mit dem feinen Spizentaschentuch zu betupsfen, wurde das wehende Taschentuch für Rodogune und Phädra ein unentbehrliches Ausdrucksmittel der seelischen Bewegung. Das Rokoko war aber auch der Stil Deutschlands und das Maß aller vornehmen Lebensart; es übte bei uns seine Herrschaft eigentlich ungebrochen bis zum Ausbruch der Befreiungskriege, wo es dann plötzlich in sein schroffstes Gegenteil, in die „teutonische Urwüchsigkeit“ umschlug. So war vor 1812 auch für die deutschen Schauspieler die Rokokositte die Anstandslehre, nur daß wenige sich ihr mit Geschmack zu unterziehen verstanden. Mehr als es in Frankreich der Fall war, rekrutierte sich bei uns die Mehrzahl der Theaterleute immer noch aus bürgerlichen Kreisen, die mit der vornehmen Welt eigentlich nie in Berührung gekommen waren. Die Folge davon war ein eigenes gespreiztes Benehmen, wie man es oft bei falscher Auffassung und Nachahmung nicht angeborener Lebensformen auch außerhalb der Bühne findet. Über diesen „Komödiantenstil“ machte sich dann die feinere deutsche, in der französischen Komödie und in der italienischen Oper verwöhnte Gesellschaft lustig, wenn sie mehr mitleidig als anteilnehmend die Anstrengungen der deutschen Bühne betrachtete. Fleiß und gewissenhafte Beobachtung mochten den Talentierteren und Gebildeteren wohl allmählich die Formen des guten Tons geläufig machen, aber ganz ratlos stand

gewöhnlich der deutsche Schauspieler vor solchen Aufgaben, für die im Leben der Gegenwart die Muster fehlten. Wie für das Natürliche war dem Rokokozeitalter auch für das Historische die Empfindung nicht entwickelt. Selbst die bildenden Künste lagen, mehr als aus der immer mächtigen Wirkung des Milieus sich erklären läßt, in den Fesseln des Zopfs: die Antike kannte man, bis Winkelmann sie gereinigt wieder heraufführte, nur in den Überkleidungen des Barock; das Quattrocento war ein unbekannter Begriff und die edle Renaissance mißliebig wie die harte Charakteristik der mittelalterlichen Künste. Die Schulung des Geschmacks an geschichtlichen Formen war in den Jahrhunderten des Rokoko die seltenste Ausnahme, selbst bei den Künstlern und Dichtern. Goethe empfand es wie etwas Wunderbares, als ihm vor dem Straßburger Münster zum ersten Male die Phantasie durch die geschichtliches Leben atmende Gotik befruchtet wurde; im Götz, in den jugendlichen Teilen des Faust webt eine starke geschichtlich-plastische Anschauung. Aber selbst der vom historischen Geist so schwungvoll beseelte Schiller verrieth, in seiner jugendlichen Periode wenigstens, noch kaum eine Spur von bildlich-geschichtstreuer Vorstellung seiner Stoffe. Man sehe darauf hin seinen Giesko an: diese Genueser wandeln alle im Staatskleid der Stuttgarter Hofkavaliere von 1780.

Diese Beschränkung im Zeitgeschmack machte sich natürlich auch bei den reiferen Schauspielern bemerkbar; sie vermochten es nur schwer, auf die pedantische Gespreiztheit zu verzichten, die sie nun einmal für Dornehmheit und historische Würde zu geben gewöhnt waren. Das ist bei Konrad Ekhof sogar, der doch allen seinen Zeitgenossen an Innigkeit und Wahrheit des Tones und an natürlicher Schlichtheit der Umgangsformen ein Vorbild gewesen ist, überall nachzuspüren. Man sah jede Regung der Natur und der Leidenschaften durch das Lognon der Zeitmode, ähnlich wie wir in den jüngsten Epochen des Realismus auf der Bühne erleben mußten, die Allüren des preußischen Referendars und Reserveleutnants am spanischen Infanten Don Carlos bewundern zu lernen. Da bessere Beispiele im Leben fehlten, suchte der gebildete Schauspieler allenfalls bei der Gelehrsamkeit Rat und holte sich statt Anschauung eine Theorie von seiner Kunst. Auch der Tanzmeister sollte helfen und die Bewegungen der Glieder in die „Schönheitslinie Hogarths“ leiten; der Psycholog lehrte die Notwendigkeit der Übereinstimmung der dialektischen und der körperlichen Beredtsamkeit. Aber das Resultat war gewöhnlich groteske Übertreibung, wie bei jenem Odoardo, von dem Engel in seiner ‚Mimik‘ erzählt, er habe bei den Worten: „Schütten Sie nicht einen Tropfen Gift in einen Eimer!“ — erst den Tropfen mit den Fingern der einen Hand, dann mit beiden

Händen den Eimer in die Luft gemalt. War der Bombast der Neu-
berschen Schule im Stile Schröders und der Mannheimer leidlich
überwunden, „outrierte man keinen Tyrannenschritt“ mehr und
belebte man die Rede nicht mehr mit „Windmühlenflügelbewe-
gungen“, so war es nun Stil, die Hand vom Busenstreif weg in
einer schönen Wellenlinie in die Rocktasche versinken zu lassen. Der
mit falschen Begriffen von Schönheit und Vornehmheit sich aus-
putzende Pedant hielt der Schauspielkunst den Spiegel vor, wie ihr
später der Pseudorealismus der Philisterliteratur die Vorlagen gab.
Es mag auf der deutschen Bühne jener Zeit zugegangen sein wie in
den Vorzimmern der großen Welt, wo die Dienerschaft die Bräuche
der abwesenden Herrschaft nachäfft.

Die Mehrzahl der damaligen Schauspieler aber blieb bei der Wild-
heit des alten Komödiantenwesens und unterwarf sich nur wider-
spenstig und langsam den Forderungen guter bürgerlicher Sitte.
Anders in England und in Frankreich, wo die Schauspielkunst von
ihren ersten berufsmäßigen Anfängen an eigentlich immer in enger
Fühlung mit den gebildeten Elementen des Landes gestanden
hatte. Eine solche Erziehung durch das Leben, wie wir sie beson-
ders Iffland suchen sahen, vermochte die gelegentlich gegebene An-
leitung eines verkümmerten deutschen Professors nicht so leicht zu
ersehen. Vor Lessing hatte sich zudem kaum ein geschmackvoller
Mensch um diese Kunst bekümmert. Darum sahen wir auch Lessing
bei französischen und italienischen Vorgängern sich Rat holen. Er
übersetzte den ‚Schauspieler‘ von Remond von Sainte-Albine; er
übermittelte außer Diderots dramaturgischen Vorschriften auch die
Darstellungsregeln Riccobinis. Die Reaktion gegen die singende, den
Reim hervorhebende Behandlung des Alexandriners, gegen die üble
Manier, die Sentenzen pathetisch hervorzuheben und die Wörter
unerträglich zu dehnen, war in Frankreich schon um die Mitte des
18. Jahrhunderts in lebhaftem Gange gewesen: Lefain, Larive,
Dubus-Preville und die Clairon waren Schauspieler von hervor-
ragendem Geschmaack, die treffliche Regeln für ihr Handwerk gefun-
den und verkündet hatten. Den wichtigen Satz: daß in der Phan-
tasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden
sein, das heißt, daß der Schauspieler die Anwesenheit des Publikums
vergessen müsse, hatte Diderot verkündet. Was in Frankreich jedoch
solchen Anregungen die Wirkung sicherte, das gerade fehlte den
deutschen Schauspielern: der zünftige Berufsgeist und die Achtung
der Überlieferung. Der Korpsgeist der deutschen Gesellschaften jener
Zeit war noch kaum mehr als die gemeinsame Erinnerung an vaga-
bundierende Wanderschaften mit all ihren Sährlichkeiten, Notlagen
und ihrem unvermeidlichen Galgenhumor. Gesellschaftlich ein Jahr-

hundert lang vollständig geächtet, hatte die Masse des Standes sich einen gewissen Pariastolz angeeignet; sie pochte stolz auf ihre ungebundene Willkür und war eher mißtrauisch gegen jede Belehrung als nach ihr verlangend. Die Heimat des deutschen Schauspielers war und blieb zunächst die Schenke: dort hielt er sich für alle empfangene Unbill des Lebens schadlos und hänselte im Stile des Sährichs Pistol die ringsum gaffenden Philister, die immer noch die Wäsche vom Gartenzaun schnell ins Haus trugen, sobald der Planwagen der Komödianten auf der Landstraße sichtbar wurde. Winkte ihm aber wirklich einmal die Gunst eines Großen, dann wandelte der Pariastolz sich gelegentlich sehr rasch in eine blöde bedientenhafte Unterwürfigkeit oder in lächerliche Gespreiztheit. Im „Wilhelm Meister“ hat Goethe die klassische Naturgeschichte des deutschen Kofokomödianten geschrieben.

In gewissen Perioden des Altertums hatte der Schauspieler, im Vollbesitz aller bürgerlichen Rechte und Ehren, sogar als Staatsmann eine Rolle spielen können; an seinem Beruf selbst haftete kein gesellschaftlicher Makel. Auch im Mittelalter ließen die Beteiligung der Geistlichkeit an den Spielen, die Mitwirkung der Bürgerchaft diese Kunst durchaus ehrbar erscheinen. Erst mit dem Zuzug proletarischer Elemente wurde die Schauspielerei allmählich anstößig. Doch nicht eigentlich die Einmischung dieses „unehrlichen Volks“, die ja auch sonst geduldet und gar verlangt wurde, eine andere Tatsache änderte die soziale Wertung der Beschäftigung mit dem Theater von Grund aus: das war das Erscheinen der Frau auf der Schaubühne.

Auch in dieser Neuerung war für das moderne Theater Italien vorangegangen, Frankreich und Spanien waren nachgefolgt, während die germanischen Länder sich am längsten zögernd verhalten hatten. Shakespeares Julie ist noch von einem jungen Mann dargestellt worden, und auch in Deutschland hatten die englischen Komödianten an der heimischen Gepflogenheit festgehalten. Welche Wichtigkeit der Änderung dieses Herkommens beizulegen ist, ergibt sich aus einem flüchtigen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung: Kaum früher als in der römischen Kaiserzeit sind überhaupt Frauen auf der Bühne erschienen, und die vom römischen Senat verschiedentlich erlassenen Verordnungen beweisen untrüglich, daß ihre Beteiligung an den Schaustellungen aller Art immer ganz eindeutig als Prostitution empfunden wurde. Die ersten Christen nahmen darum keine Angehörigen irgend eines mit dem Theater verwandten Gewerbes in ihre Gemeinden auf, und die ersten Konzile führten gegen das Theaterwesen eine durchaus verdammende Sprache. Das kann nicht wundernehmen, wenn man sich eine Theaterankündigung der Zeit näher ansieht. Sie stammt aus dem 6. Jahrhundert und wird von

Protop aus Syrakus mitgeteilt: „Mitbürger, Ariane wird in dieser Pantomime in ihr Brautgemach eintreten; Bacchus, der mit den Göttern gezecht hat, wird sie dort überraschen und es werden auch die Intimitäten der Hochzeitsnacht vorgeführt werden.“ Man kann beobachten, daß in der Folge die Kirche und die von ihr beeinflusste Polizei immer dann ausgesprochen theaterfeindlich wurden, wenn das Weib wieder auf der Bühne erschien, von der es während der geistlichen Obhut über das Theater streng verbannt gewesen war. Unter Heinrich III. kamen, nach Tallemant des Reaux, mit spanischen und italienischen Schauspielergesellschaften zuerst weibliche Komödianten nach Frankreich; sie waren die Kebsweiber der Schauspieler, und sie galten und gaben sich als Prostituierte. P. de l'Estoile schreibt 1577 über die italienische Truppe der Gelosi in Paris, die Lüstlinge seien hingegangen um ces bonnes dames zu sehen, die mit gänzlich entblößtem Busen sich auf der Bühne produziert hätten. Das Parlament verfügte die Schließung dieses Theaters infolge der von ihm ausgehenden Ausschweifungen. Wenn sich aber dann bald darauf die Stellung sowohl der Obrigkeit als der Geistlichkeit zu dieser Frage änderte, so geschah es, wie sich aus dem Text aller Verordnungen ergibt, nur aus denselben Gesichtspunkten, aus denen man überhaupt anfang, die Prostitution zu regeln, statt sie zu verdammen.

So hatte man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast allgemein zugunsten dieser frühen Frauenemanzipation entschieden. Der spanische Klerus erklärte im Jahre 1596 das Auftreten von Frauen auf dem Theater für statthafter und sittlicher als das Spielen der Frauenrollen durch Knaben, „wobei die erotischen Beziehungen oft einen widerlichen Beigeschmack empfangen müßten“. Auf die pathologischen Bedenklichkeiten solcher Situationen sich zu verstehen, wird man dem damaligen Klerus nicht wohl bestreiten können; aber ebenso unbestreitbar ist, daß zunächst — und mit längster Nachwirkung — der große künstlerische Fortschritt, der durch die Frau auf der Bühne gewonnen wurde, begleitet war von einem Sinken des Theaters im Sinne der bürgerlichen Moral, weil die Frau auf dem Theater eben vom Anfang an, und selbst vor dem Gesetz, als Dirne erschien. Nur daß auch frühe schon außerordentliche Frauen gegen den allgemeinen Derruf die Würde ihrer Persönlichkeit durchzusetzen verstanden, wie im Florenz des 16. Jahrhunderts die wegen ihrer Schönheit, Gelehrtheit — und Sittenstrenge von den ersten Geistern des Landes gefeierte Isabella Andreini, die sogar Mitglied der Akademie war. In Deutschland machte zuerst der Magister Veltzen sich den neuen Brauch zunutze, und die Neuberin folgte ihm darin, die um den Lorbeer der Schauspielkunst den schweren Kampf gegen die öffentliche Meinung auch für ihr Geschlecht auf sich nahm. Darum

sorgte sie aber auch, daß keine Unehre dem Kranze sich anhefte, nach dem sie kühn gelangt. Die unverheirateten Schauspielerinnen ihrer Truppe nahm sie als Pensionärinnen in ihr Haus, in dem auch die Junggesellen der Gemeinschaft den täglichen Tisch gedeckt fanden. Zarte Beziehungen, die sich zwischen den männlichen und weiblichen Jüngern Thaliens etwa einfädelten, duldete sie nicht; es hieß dann: entweder heiraten — oder auseinander! Und dieses patriarchalische Verhältnis bei der Neuberschen Truppe ist von vielen Prinzipalschaften nachgeahmt worden.

Aber weder Ausnahmen noch sittliche Maßregeln konnten das einmal festgewurzelte Vorurteil aus der Welt schaffen. Auch von der herkömmlichen Anschauung abgesehen, liegt es ja gerade der naiven Auffassung sehr nahe, es müsse dem Weib, das sich berufsmäßig dazu hergibt, allabendlich erotische Regungen und Leidenschaften der Menge vorzutäuschen, auch „berufsmäßiges“ Bedürfnis sein, zu lieben und geliebt zu werden. Die Zeit lag unendlich fern, wo man die Schauspielkunst etwa als Ausübung eines geheiligten Kultus empfunden und dementsprechend die Schauspielerin als eine Priesterin mit mystischer Verehrung betrachtet hätte. Zudem gab das Benehmen der meisten dieser Frauen unzweideutige Begründung für die Annahme, daß das auf der Bühne erscheinende Weib das Vorrecht ihres Geschlechts, die Scham, abgelegt habe. Und aller Kunst- und Kulturheuchelei entkleidet, sieht man diese Auffassung von jenem Tage ab, wo die Frau auf der Bühne den die Roheit scheuenden Schleier, der ihre Ehre einhüllt, von sich warf, sich behaupten — und sieht sie von den Frauen selbst geteilt: die Bühnenmemoiren französischer, englischer und italienischer Künstlerinnen geben in ihrem bemerkenswerten Freimut schlagende Aufschlüsse darüber, wie noch die meisten Schauspielerinnen der Rokokozeit ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit selbst auffaßten. In aller Unbefangtheit wird da das Glücklos, die Maitresse einer fürstlichen oder sonst hochgestellten Persönlichkeit zu werden, als der Ziele wünschenswertestes eingestanden. Die Gesangsschulen des 17. Jahrhunderts in Venedig und Bologna erteilten fakultativ Unterricht in den Künsten der Koketterie und hießen, mit dem Anstrich einer durchaus sachlichen Begründung, „Kurtisanenschulen“; hätte es jener Zeit schon die heute üblichen Reklamezirkulare gegeben, so hätten die Leiter dieser Anstalten gewiß nicht verabsäumt, ganz wohlbefugt darauf hinzuweisen, wie viele ihrer Schülerinnen in die glänzenden Stellungen fürstlicher, ja königlicher Liebschaften „avanciert“ waren. Daß die schmutzigen Bühnenstandale in Hamburg und in Berlin nur die ursachgemäßen Folgen dieser korrumpierten Auffassung waren, wurde schon betont. Wie es die Fürsten und Großen getrieben

hatten, so wollten es nun die Dandies und die Leutnants treiben; die Bühnenkünstlerin war Freiwild, das man nach jeglichem Weidmannsbrauch sich gegenseitig abjagte, wo es gehen mochte. Die höfischen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts erzählen davon minder erbauliche als belehrende Geschichten: weil er ihm seine Primadonna weggefischt hatte, empfing der Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen einst von Mantuas Herzog, Karl IV., eine Herausforderung, die um ein Haar einen europäischen Krieg entfesselt hätte. . .

Das Urteil des deutschen Bürgerstandes über diese Gepsflogenheiten an den Hofslagern spricht Schillers waderer Musikus aus: „Mit Buhlschaften dien' ich nicht. So lang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Liefierung nicht an uns Bürgersleut'"; und schwer genug mochte es dem Stande fallen, der bis dahin leider vorzugsweise diese Liefierung besorgt hatte, im deutschen Bürgerhause sich nun Achtung zu erwerben. Im Jahre 1794 gingen in Berlin die lithographierten Briefe einer Schauspielerin „Friederike“, die diese ihrem Liebhaber geschrieben hatte, von Hand zu Hand. Am Schluß fügte der Kavaliere, der sie in Umlauf gesetzt hatte, hinzu: „Dies sind die Briefe der Schauspielerin K. in Berlin, deren Eroberung und Bekanntschaft mir seit 1793 vom Mai an bis Dezember 1794 über 8000 Taler gekostet hat. Quelle folie!! S. W. Graf von P.“ Spricht es nicht einen Band Kulturgeschichte, dieses Quelle folie! Und später, in der „klassischen“ Zeit unseres Theaters? . . Wir werden sehen, daß es nicht der Hund des Aubry war, dieses kluge Pudeltier, das durch schlechte Nachrede der Herostrat der Hundewelt geworden ist, der Goethe vom Direktionsessel des weimariischen Theaters verjagte, daß diese Anekdote nur als Mäntelchen vor die Chronique scandaleuse gehängt wurde, um den wirklichen Zusammenhang der Dinge zu verbergen.

Der ersehnten Erhebung der Schaubühne zu einer nationalen Kulturanstalt hat die Beteiligung der Frauen an dieser Kunst — dieser Einsicht kann der ernsthafte Betrachter der Theatergeschichte sich nicht entziehen — unheilvoll im Wege gestanden; die außerordentliche ästhetische Förderung, die sie der Schauspielkunst brachte, die niemand wird entbehren wollen, hat sich nur ganz allmählich aus der degradierenden Vermischung mit niedrigen Instinkten und Spekulationen, die das Verhältnis von Kunst und Volk vergiftete, durchgesetzt. Im Verlaufe dieser Darstellung wird sich ergeben, daß die Frau sich zwar die persönliche Achtung ihres Geschlechts Schritt für Schritt erkämpfen konnte; aber es fehlt doch nicht viel, um sagen zu können: Die Frau der Bühne stand in diesem langen Prozeß immer wie eine Angeklagte, deren Schuld ohne weiteres so lange als erwiesen angenommen wurde, bis sie selbst ihre Unschuld über-

zeugend darzulegen vermochte. Und in der sozialen Schätzung der ganzen Theaterinstitution gegenüber besteht die mittelalterliche Auffassung, nur in den modernen Formen der größeren Gelassenheit diesen Dingen gegenüber, noch heute zu Recht. Solange der Staat keine Mittel findet, zu verhüten, daß Tausende von Mädchen und Frauen mit der Verpflichtung, einen ganz unverhältnismäßigen Kleideraufwand für ihre Beschäftigung zu leisten, an den deutschen Theatern mit Monatsgehältern von 20 bis 50 Mark angestellt werden, solange selbst das königliche Schauspielhaus in Berlin, des Reiches vornehmste Bühne, kleinen Schauspielerinnen monatlich 60 Mark Gage zahlt, wird man den nicht Lügen strafen können, der, mit schmerzlicher Ironie, die deutschen Theater den bequemsten „Fleischmarkt“ der heutigen Gesellschaft nennt.

Gleich in der ersten Zeit dieser Frauenemanzipation auf den Brettern trat übrigens der solchen Bewegungen immer eigentümliche Drang in Erscheinung, daß die Frau auch in das Gebiet der Männer hinüberzugreifen versucht: die Neuberin schon erschien gern in Männerrollen, und Madame Neuhof spielte gegen 1760 in Berlin den Orosman in Voltaires ‚Zaire‘. Der Ehrgeiz der Frauen nach der Rolle des Hamlet, der in der neueren Zeit, nach Felicitas Westfali, auch Sarah Bernhardt und Adele Sandrock verlockt hat, bestach um 1770 schon die Genossin Ethofs, Madame Abt vom Gothaischen Hoftheater, deren Dänenprinz eine zeitgenössische Berühmtheit war. Liegt dieser immer wiederkehrenden Sonderlichkeit zuweilen ein in der Individualität begründeter Verzicht auf des ewig Weiblichen Wehr und Waffen zugrunde, so ist das gerade Gegenteil der Fall bei der sich bald einbürgernden Neigung, Knaben- und Pagenrollen von Frauen spielen zu lassen und zwar am liebsten von solchen, die, mit allen üppigen Reizen der Schaumentstiegenen Göttin begabt, im anliegenden Männergewand doppelt anziehend erscheinen möchten. Auch hier liegt indes eine historische Nötigung zugrunde: mit dem Abkommen der Kastraten mußten Alt- und Mezzosopranpartien in den Opern von Frauen übernommen werden, und auch das Singspiel blieb bei dieser Gepflogenheit, die eine beliebte Attraktion hergab und auch die Schauspieldichter verlockte.

Mußte aus allen diesen Gründen das Schauspielwesen der Moral der bürgerlichen Stände dringend verdächtig erscheinen und bleiben, so war es für die aufstrebende Kunst doch noch hemmender, daß auch viele Aufklärer der Zeit, daß namentlich Rousseau, dessen im ‚Emile‘ verkündete pädagogische Ethik ein so breites Echo fand, dem Theater Krieg erklärten. In Deutschland gab sich neben Lessing besonders der Ästhetiker Johann Georg Sulzer redliche Mühe, der jungen Kunst dagegen Schutz zu gewähren. Auch unter den Fürsten

fanden sich, den Beispielen des zweiten Joseph und des Kurfürsten Karl Theodor folgend, aufrichtige und uneigennütige Kunstfreunde, die das verachtete Handwerk durch ihre Inschußnahme zu adeln suchten. Aber die Willkür des „Ressentiment“, die in jeder lange mißhandelten Kaste eine Macht ist, widerstrebte in der Regel der versuchten Einordnung in das gesellschaftliche Gefüge aufs nachhaltigste und lohnte nicht selten die empfangenen Wohlthaten mit kräftigem Undank. Seine ersten Erfahrungen mit den Schauspielern spricht Goethe im ‚Wilhelm Meister‘ deutlich genug aus: „Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmaç und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür“, und Joseph II. seufzte unter der ewigen Unruhe, die sein Theater ihm bereitete: er wolle lieber eine ganze Armee in Ordnung halten als zwanzig Komödianten.

In einer Kunst, die von vielen gemeinsam geübt wird, schließt das dem Genie sonst zuzugestehende Vorrecht rücksichtsloser Betonung seiner Subjektivität immer eine Gefahr ein. So schätzenswert, namentlich für die große Wirkung der Tragödie, die voll dahinströmende mit sich fortreibende Gewalt des genialen Darstellers ist, für die harmonische Gesamtwirkung eines Bühnenwerks, für die Herstellung eines „Ensembles“, wie der technische Ausdruck für das Zusammenspiel noch heute lautet, sind die Fähigkeiten selbstloser Einordnung unter das Ganze unerläßlich. Mehr als ein bedeutender Bühnenleiter hat es bekant und danach gehandelt, daß eine Reihe gebildeter und gefügiger Talente die größere Gewähr für ein in allen Teilen wohl abgewogenes Bühnenspiel biete als die Besetzung einer oder einiger Rollen durch geniale Darsteller. Dem Sinne jener bildungssüchtigen und jeder Art Aufklärung zustrebenden Zeit, die hier betrachtet wird, die eigentlich alles pädagogisch zu behandeln liebte, entsprach eine gleiche dramaturgische Auffassung. Durch nichts mochte der Schauspieler jener Tage sich leichter des Anteils der Gebildeten, der Achtung der Gesellschaft versichern als durch die Geneigtheit, den Forderungen der bürgerlichen Sitte, denen einer verständigen Auffassung seines Berufs sich unterzuordnen. Bis in unsere Zeit hinein ist das zu beobachten: auch dann noch, als das Theater zum Schoßkind der Gesellschaft avancierte, war immer der Schauspieler am meisten von der Gunst getragen, der sich durch bürgerliche Wohlerzogenheit zu insinuieren wußte, während die Launen des Genies damals oft mit einer heute unbegreiflichen Brutalität gestraft wurden. Im Interesse der Kunst ist diese Engherzigkeit jedoch kaum zu beklagen. Namentlich in der Jugendzeit des Theaters gab es nur diesen Weg, allmählich einen festeren halt

in das noch aller Gesezmäßigkeit entbehrende Theatertreiben zu bringen; die großen Schauspieler alle am Ausgang des 18. Jahrhunderts gingen ihn und erzwangen sich so mit zäher Energie den Anteil ihrer Zeit und die Gefolgschaft ihrer Berufsgenossen. Konrad Ekhof, der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, wurde ein Muster guter Lebensführung und moralischer Tüchtigkeit; unermüdllich versuchte er, seine Kunstgenossen zu gleicher Haltung und zu ernster Ausübung ihres Berufs anzuleiten. In seiner Gesellschaft errichtete er eine Theaterschule für die jüngeren Mitglieder, und das Interesse für die bürgerliche Sicherstellung seines Standes gab ihm schon damals den Gedanken ein, eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler zu begründen; ein Plan, der fast genau hundert Jahre später erst zur Ausführung gelangt ist. Friedrich Ludwig Schröder hielt sich gegen die Kunstfeindlichkeit des Hamburger Theaterpöbels nur durch die bürgerliche Festigung, die er für seine Person und seine Kameraden anstrebte, und erzog sich sein gerühmtes Ensemble durch die Handhabung einer eisernen Disziplin, die er durch patriarchalische Fürsorge weniger fühlbar zu machen verstand. „Mein Beruf war es fort und fort, eine Bande Schauspieler zu haben, die ich zu Menschen ummodeln konnte, oder Menschen, die Schauspieler vertreten sollten“, bekennt er selbst. Iffland verdankte, wie schon erwähnt, dem Ehrgeiz, der vornehmen Welt sich anzupassen, nicht allein seine hervorstechenden Qualitäten als Schauspieler, er gewann dadurch vor allem auch jenes diplomatische Geschick, das ihm in einer noch rohen Zeit und in schweren Tagen nationalen Mißgeschicks für das Berliner Theater den sicheren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Boden zu bereiten verstattete. Das Streben nach anerkannter Persönlichkeit ist bei den genannten drei Männern von nachhaltigstem Einfluß für die Entwicklung ihrer Kunst und ihres Standes gewesen.

Natürlich fehlte bei der großen Masse der Berufsgenossen die groteske Kehrseite solcher Vorzüge nicht: die falsche gesellschaftliche Ambition, gleich und gleich mit den Großen dieser Welt zu stehen, sei es auch nur dadurch, daß man deren vornehme Passionen nachäffte. So wurde besonders das Hazardspiel, obschon es das allgemeine Laster jener Zeit war, zu einer Geißel des Schauspielerstandes. Entsprach die Nachahmung der Kavaliersitten den Bedürfnissen der genialischen Naturen, so entwickelten die pedantischeren Talente fast herkömmlich ein steifkleines Pathos ihrer künstlerischen Würde, das meist in einem tragikomischen Gegensatz zu der Armseligkeit stand, die im wesentlichen doch das Theaterleben noch umkleidete.

Wenn es der laienhaften Betrachtung des Theaters geläufig ist, den Schauspieler gemeinhin als einen schlechten Wirtschafter zu

schelten, der unverhältnismäßige Einnahmen aus einem leicht und ohne Anstrengung geübten Berufe ziehe, so ist das, auf die Allgemeinheit des Theatergewerbes bezogen, ein grobes Mißverständnis. Die wirtschaftliche Stellung des Schauspielers mit ihrem Elend, das die Regel, mit ihren Auswüchsen, die die seltenste Ausnahme bilden, ist vielmehr ein trübstes Kapitel in der Geschichte der proletarischen Stände moderner Zeiten. Kaum einer der zahlreichen Theaterreformatoren im 19. Jahrhundert, die gern die Unverschämtheit der Komödianten, nach Ministergehältern zu streben, für alle Schäden unserer kranken Theaterkultur verantwortlich machten, hat das doch auch hier so nahe liegende Gesetz von Angebot und Nachfrage je berücksichtigt. Zuzeiten, wo die italienische Oper in Deutschland Millionen über Millionen aus dem Volksäckel verschlang — wie, um nur ein Beispiel anzuführen, bei den Festlichkeiten zum Einzug des sächsischen Kronprinzenpaares 1738, die vier Millionen Taler kosteten — betrug die ganze Summe der wöchentlichen Gagen, die der Prinzipal Schönemann seinem Personale zahlte, sechzehn Taler acht Groschen. Diesem Personal gehörte auch Konrad Ethof an, den man jener Tage schon den deutschen Garrik nannte. Freilich konnte Schönemann auch die abendliche Bühnenbeleuchtung noch mit der Ausgabe eines preussischen Talers bestreiten, weil etwa vier Duzend Talglichte hierzu hinreichten. Schröder bezog, als er in der ersten Hamburger Epoche für seine Mutter die Direktion führte, eine Wochengage von sechzehn Talern; damit machte er aber auch schon ein Haus, in dem die Patrizier der Stadt verkehrten. Das höchste Gehalt, das Ethof während seiner Bühnenlaufbahn erlangte, war sechshundert Taler für das Jahr und eine Klafter Holz; dafür mußte er den Direktor des Gothaischen Hoftheaters repräsentieren. Die Nachfrage nach deutschem Schauspiel war eben einstweilen nicht stärker und rechtfertigte keine höheren Bezüge, während da, wo das soziale Bedürfnis sie erhob, an der italienischen Oper, zur nämlichen Zeit schon das Hundertfache verausgabte wurde.

Außer meist sehr geringfügigen Wochengehältern bezogen die Schauspieler „Spielhonorare“. Ihre Einführung hatte mehrfache Ursachen: einmal sollte das Spielhonorar Leistungen belohnen, die streng genommen außerhalb der eingegangenen Verpflichtung des Darstellers lagen, dann aber wurde es auch schon zeitig als eine Art Konventionalstrafe angewendet, insofern es in Wegfall kam, wenn der Darsteller verhindert war, oder Verhinderung vorschützte, seine Pflicht zu tun. In Wien erhielt er ein Spielhonorar nicht nur für Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern auch für Ohrfeigen, die er etwa auf der Bühne zu empfangen hatte, oder „wenn er mit Wasser begossen wurde“. Je mehr sich dann das Singspiel am deutschen

Theater zur Oper erweiterte, wurde das Spielhonorar mehr und mehr eine stehende Einrichtung, um die Bezahlung der Leistungen zu differenzieren. Singen und Tanzen mußte zwar jeder Schauspieler können, aber die Oper im Stile Mozarts etwa stellte doch schon Anforderungen, denen der rezitierende Schauspieler ohne weiteres nicht immer gewachsen war. Trotzdem war bis ungefähr 1830 an den meisten deutschen Theatern eine Doppeltätigkeit der Darsteller als Schauspieler und Opersänger eigentlich die Regel; auch noch die Opern Webers wurden häufig vom Schauspielpersonal dargestellt. Diese Möglichkeit läßt den auch durch andere Beobachtungen begründeten Schluß zu, daß die Ausbildung im Gesang damals allgemeiner war als heute, daß aber auch die Ansprüche des Publikums, von den Habitués der italienischen Oper abgesehen, erheblich geringer sein mochten. Frau Anzelmänn-Bethmann in Berlin spielte Schillers Jungfrau, sang aber auch in der „Entführung aus dem Serail“ Mozarts Konstanze, die doch schon hohe Anforderungen an kunstgemäßen Koloraturgesang stellt. Beschort, ihr Kollege, war der Hamlet und auch der Don Juan der Berliner Bühne. Erst in den zwanziger Jahren, als die neueren italienischen und französischen Opern die deutschen Bühnen übersluteten, reichten die Kräfte, die Mozart zur Geltung gebracht hatten, nicht mehr aus; man verlangte wieder nach kunstgebildeten Sängern italienischer Schule. Besonders wohl, weil das deutsche Theater nun auch den Adel und die verwöhntere Hofgesellschaft, die durch die Nöte der Kriegsjahre um ihre standesgemäßen „Spectacles“ gekommen waren, als Zuschauer gewonnen hatte. Damit stiegen für Sänger und Sängerinnen, die als „Stars“ glänzten, auch die Gehälter bald wieder zu beträchtlicher Höhe und standen denen der Kofoko-Oper nicht viel nach. Die Gagen-etats des Schauspiels aber hielten sich bis in die sechziger Jahre auch an den Hof- und größeren Stadttheatern in durchaus mäßigen Grenzen, obwohl der Wettbewerb um Kräfte von Ruf schon kein geringer war.

In Wien, am Nationaltheater, das als die erste deutsche Bühne galt, wurde im Jahre 1807 eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betragen einen bis drei Gulden höchstens. Im gleichen Schritt mit dem Vordringen der freihändlerischen Grundsätze in unserer Volkswirtschaft unterlagen auch die ökonomischen Verhältnisse des Theaters den mit diesem Prinzip verknüpften Folgeerscheinungen. Das Billigkeitssystem, nach welchem bisher verfahren worden war, indem man annähernd auf den Standard of life der am Theater Angestellten gehalten hatte, verschwand mehr und mehr: die Gagen der begehrteren, selteneren

Kräfte gingen unverhältnismäßig in die Höhe, die der weniger wichtigen Hilfskräfte, wie der Chorsänger, der Musiker und der technischen Beamten, wurden auf die niedrigste Stufe herabgedrückt und hielten kaum den Vergleich mit den Arbeiterlöhnen jener Tage aus. Als auch das Theater endlich dann der Segnungen der Gewerbefreiheit teilhaftig wurde, zeitigte die eintretende Preistreiberei die nämlichen ungesunden Zustände, die auf alle vom Unternehmertum abhängigen freien Berufe drückten.

Solange die deutschen Theater noch mehr oder weniger ein Wanderleben führten, galt für Prinzipal und Mitglied gleichmäßig das Recht, die eingegangene Verpflichtung jederzeit auf eine Frist von drei bis sechs Wochen hinaus zu kündigen. Erst als die Gesellschaften an den Höfen oder in den Städten ständig geworden waren, wurden längere Verträge geschlossen, und Gastspiele, von deren Ausfall das vorher verabredete „Engagement“ abhängig war, wurden die übliche Form, das Personal zu ergänzen. Trotz der beschwerlichen und teuren Reisen war damals übrigens der Wechsel der Schauspieler an den Bühnen viel häufiger, als man glauben sollte. Schon Goethes Kollegen unter den Theaterdirektoren hatten es um so schwerer, ihre Gesellschaften beisammen zu halten, als die Rechtsverbindlichkeiten der Verträge für das Theater noch sehr lockere und bei der damaligen Justizpflege kaum zu behaupten waren. Kontraktbrüche schienen daher an der Tagesordnung. Erst wirkte das alte Wanderblut, das die Schauspieler nur selten lange seßhaft werden ließ, und die verhältnismäßige Leichtigkeit, solange der Stand noch nicht überfüllt war, wieder eine Anstellung zu bekommen; dann störten die Preistreibereien der Konkurrenz die Gefüge der mit Mühe gebildeten Ensembles. Ein unbestreitbarer Notstand hat die Leitungen zu den berüchtigten Härten der ‚Theaterkontrakte‘ veranlaßt, die jedem Rechtsgefühl Hohn sprachen und später, als das Verhältnis sich umkehrte und das Angebot stärker als die Nachfrage wurde, alle schwächeren Arbeitssuchenden einer jeder Billigkeit entbehrenden, jammervollen Unsicherheit ausliefern sollten.

* * *

Der schwankende Charakter der individuellen und der Standesbildung des deutschen Schauspielers am Ende des 18. Jahrhunderts haftete natürlich auch seinen künstlerischen Leistungen, sowohl im Einzelspiel wie im Ensemble, an. Das jenen Jahren eigentümliche, vielseitig zutage tretende Bestreben, die Theorie der Schauspielkunst zu ergründen, verrät schon, wie wenig befestigt im allgemeinen die Anschauungen über die Gesetze und Ziele dieser Kunst noch

waren. Wie fast auf allen Gebieten der Kultur schien Deutschland auch hier sein altes Vorrecht, die Wahlstatt für ernste Entscheidungskämpfe abzugeben, behaupten zu wollen. Das deutsche Theater war noch nicht aus den Windeln, da war es auch schon in Richtungen zerspalten, die, nach leidiger nationaler Gepflogenheit, durch übertriebene Einseitigkeit die gute Sache ihrer Einsichten zu beweisen suchten. Bevor noch Goethes Theaterschulung einsetzte, die für die neue Kunstform des Dramas einen Stil der Darstellung erstrebte, hatten sich schon in den verschiedenen Hauptlagern der Bühnenkunst „Schulen“ gebildet, die mit mehr oder weniger Übereifer auf feste Schablonen eingeschworen waren.

Lessings Einwirken und der Sieg des bürgerlichen Prosaschauspiels — auch Shakespeare war bis dahin nur in Prosaübersetzungen auf die Szene gekommen — hatte, wie erwähnt wurde, die Neuberische, die „Leipziger Schule“ und deren groteske Deklamation überwunden; die gespreizte Sprache des Alexandriners, das ihr anhaftende Wesen der pathetischen Geste war gründlich in Mißcredit geraten. Das Hauptpflegegebiet der Leipziger Schule war Norddeutschland gewesen; je mehr nach Süden zu, je weniger hatte sie festen Fuß gefaßt, und an dem Geschmaç der Wiener war sie ganz und gar gescheitert. Die Neuberin selbst und fast alle norddeutschen Schauspieler ihrer Erziehung konnten damals in Wien nicht durchdringen. Schröder, als zielbewußter Anhänger Lessings, hatte dann auch in Norddeutschland die Nachwirkungen der Neuberin ausgerodet und eine eigene, die „Hamburger Schule“ begründet und befestigt, die im wesentlichen die Forderungen der Lessingschen Dramaturgie aufs gewissenhafteste erfüllte, einen gesunden Realismus lehrte, aber doch die für die Theaterwirkung stets wichtigen Gesetze der veränderten Perspektive und die daraus erwachsenden Konventionen wohl berücksichtigte.

Schröder hat, nach allen Berichten verständiger Beurteiler, nie einem platten Naturalismus gehuldigt; er ging — eine Formel Lessings: — den Weg von der Natur zur Kunst und von der Kunst wieder zur Natur zurück. Der damalige Naturalismus aber glaubte — ganz ähnlich, wie wir dies bei der naturalistischen Strömung gegen Ende des 19. Jahrhunderts beobachten werden — den Umweg über die Kunst, das heißt, den Stil, überhaupt entbehren zu können. Schröders Schule erschien freilich noch ganz im Prosaischen befangen, was schon die Auswahl der Stoffe und der Mangel höheren geistigen Schwungs bei der Zurechtstufung der auf dem Hamburger Theater gespielten Dramen edleren oder komplizierteren Gefüges verrät; Schröder fürchtete die Kunstsprache des Verses überhaupt und hatte die bilderreiche Umhüllung des dichterischen Gedankens als Irrwege,

die von der Wahrheit — von seiner Wahrheit — abführen mußten. Darin glich er zeitlebens einem altmodischen sparsamen Hausvater, der, ehrenfest und gediegen, der oft noch unklaren Schwarmgeisterei seine klaren, gefestigten Grundsätze als Kiegel vorschob. Umsomehr tat er, im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Stilschulen, für eine sorglich gepflegte Technik seiner Kunst, die er mit Nachdruck auf Deutlichkeit und Gliederung stellte.

Das Gegenteil ungefähr wurde in der „Mannheimer Schule“ lange Zeit als Kunstprinzip verfolgt; die jungen Nationalschauspieler der kurpfälzischen Residenz sind die eigentlichen Naturalisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewesen. Der dramaturgische Atem, der die Bühne Dalbergs beseelte, war unstreitig fühner, künstlerischer, literarischer als der des Hamburger Theaters, man wagte in Mannheim mehr als in Hamburg; aber in den Darstellungen der Pfälzer Bühne galt nur die uneingeschränkte Wirklichkeitsnachahmung. Von Dalberg dazu angeregt, haben die Mannheimer Schauspieler ihre Bekenntnisse zu ihrem Beruf in jenen Abhandlungen niedergelegt, die unter dem Namen der „Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters“ bekannt sind. Wer sie liest, wird sich des Staunens darüber nicht erwehren können, mit welcher Naivität hier die technischen Errungenschaften eines schon hundertjährigen Bemühens, im guten Glauben auf dem richtigen Weg zu sein, wieder über den Haufen geworfen wurden. Mit nicht verhehlter Geringschätzung wird von den Franzosen gesprochen, die — man denke! — nicht nur des Dichters Text gewissenhaft wiedergeben, sondern sogar jeden Auftritt, jede Stellung, jede Bewegung der Personen auf ihren Proben genau vorherzubestimmen und einzuüben für notwendig halten. Darüber waren die jungen Genies der Mannheimer Schule weit erhaben. Ihr ordnender Regisseur war die „Laune“; aus der Unmittelbarkeit der Stimmung, des augenblicklichen Gefühls sollte die natürlichste und stärkste Wirkung entspringen. Der vornehm gebildete aber künstlerisch unerfahrene Dalberg wußte zunächst selbst keinen Rat, wenn infolge solcher Grundsätze die Vorstellungen bald unter jeder Wirkung blieben, bald Willkür oder Übermut das erwartete Bild aus allen sichern Linien riß. Selbst die Behandlung des Wortes entbehrte der präzisen Deutlichkeit; die „Laune“ haschte eben nur nach dem ihr gerade geläufigen Ausdruck, und der Schauspieler enthub sich der Prüfung, ob dieser zufällige, willkürliche Ausdruck seiner Empfindung sich überhaupt dem Zuhörer mitteilen könne. Erst als Schröder auf der Mannheimer Bühne als Gast erschienen war, dämmerte den launischen Dalberg-Schülern die Erkenntnis des Notwendigen in ihrer Kunst: eine Linie über der Natur, ein gelindes aber deutliches *Al fresco* in Empfindung und Ausführung, in weithin sichtbare Formen eingekleidet. Darin sah

Dalberg das Geheimnis der großen Wirkung des Hamburger Meisters. Und nun erfuhr man erst, daß auch Schröder, wie die Franzosen, eine sorgfältige Vorherbestimmung der anzuwendenden Mittel durch gewissenhaftes Probieren nicht verschmähte.

Die Mannheimer Schule lenkte in Schröders Bahnen ein, und namentlich Iffland lernte auf ihnen die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel, die ihn auszeichnete. Wo ihn die Natur dabei im Stich ließ, wußte er durch künstliche Behelfe, durch feine Nuancen den hervorstechenden Eindruck seines Spiels zu bewirken. Sein Temperament war von Haus aus lebhafter und flüssiger als das Schröders. Dieser war hart und heftig, starr und barsch in seiner Empfindung, er hatte ein trockenes und rauhes Stimmorgan erst in langer Schulung dem Ausdruck großer Leidenschaft und innerer Bewegung dienstbar machen müssen; er ergriff seine Zuschauer mehr durch die wuchtige Geschlossenheit seiner Darstellung. Der schmiegsame Iffland dagegen war eigentlich ohne jede wahre Leidenschaft, zudem mit einem nur schwachen Stimmorgan begabt und mußte auf Umwegen gehen, wo Schröder geradeaus ging. Sein Publikum immer etwas Bedeutendes ahnen lassend, sein Interesse mit jeder Handbewegung zu fesseln suchend, lockte er es verführerisch nach und nach auf seine Seite. Erst als zunehmendes Alter die natürlichen Mängel noch verstärkte, verfiel Iffland in die oft an ihm getadelten Übertreibungen; er brauchte immer mehr Notbehelfe und daher immer mehr Mätzchen, sie zu verdecken. Solange er in Mannheim war, wirkte er auf die jungen Schauspieler durch die Überlegenheit seines Verstandes, die eine feine Witterung für jede Resonanz im Zuschauerraum herausgebildet hatte. Wie er der vornehmen Welt ihre Formen gut abgelauscht hatte und, ohne je die Grenzen des feinen Taktes zu überschreiten, dem Ton der Großen einen gewinnenden Herzensklang beizumischen verstand, verlieh er auch dem des rechtschaffenen bürgerlichen Biedermanns einen melodramatischen Beiflang, der jedes tugendhafte Untertanengemüt in sanfter Rührung über sich erschauern ließ. Er spielte ganz auf die „Moral“ seiner Zeitgenossen hinaus: den Edelen reinigte er von jeder störenden Schwäche, den Abscheulichen aber malte er schwarz und „schwärzte noch gar“. In seinem Franz Moor deckte er den Abgrund des Lasters so weit als möglich auf und blies den heißen Höllenatem eines verworfenen Scheufals unter die schauernde Menge. Er war der berufenste Schauspieler seines Zeitgeists. Das *Tat tvam asi*, das echte Dichter auch den aus ihren Grenzen geratenen Menschen in die Seele schreiben, überlassen die Schauspieler der Ifflandischen Schule gleich ihrem Meister. Darum reichten sie auch nur für die larmoyante bürgerliche Komödie und für das Intrigenstück aus.

Die Bedingtheit der menschlichen Natur zeigt sich dem Verständ-

nis des Moralisten immer in ungemeiner Einfachheit; und wo der Dichter die dunkeln und vielverzweigten Quellen der Triebe zum Springen gebracht hatte, schöpfte der Schauspieler jener Zeit vorsichtig von der Schicht der Oberfläche, ließ den Trank wohl abbrausen und kredenzte ihn in geachtetem, jedem vertrauten Maße. Diese philiströse Auffassung spricht unverkennbar aus fast allen Berichten der Zeit auch über die gerühmtesten noch der damaligen Meister. Nie wieder ist zum Beispiel die Leistung eines Schauspielers so mit lautem, ausgesuchtem und ganz unverhältnismäßigem Beifall aufgenommen und belohnt worden wie der Hamlet Brockmanns. Freilich war Brockmann der erste, der den bleichen Gewissenshelden der germanischen Weltanschauung über die Bretter schreiten ließ, in Hamburg, in Berlin (wo er ihn an 30 Abenden hintereinander spielte) und in Wien, überall die höchste Bewunderung erweckend. Nur der sieghaftesten Genialität, nur einer wahrhaft erschöpfenden, großen Kunst hätten, sollte man meinen, solche Kränze gebührt: es wurden Medaillen zum Gedächtnis dieser Tat geprägt, Kupferstiche, die den Künstler und ganze Szenen des Schauspiels darstellten, gingen als begehrte Kunstblätter von Hand zu Hand, und die Gazetten überboten sich in Hymnen auf den Roscius redivivus. Und doch — geht man der Linie von Brockmanns Darstellung nach, so muß man finden, daß der Schauspieler nur das Rührselige der Hamletgestalt gegeben hat, nur das aus den äußeren Geschichten fließende Pathos. Die sengenden Funken der Ironie, die Hamlets glühendes Herz unter den Hammerschlägen der brutalen Wirklichkeit sprüht, wandelte Brockmann in lebenswürdige Scherzworte eines charmanten, humorvollen Gesellschafters, der außerdem noch zufällig ein Prinz ist. Verfolgt man das Urteil Meyers, des Biographen Schröders, genauer, so findet man doch wesentlich nur passive Vorzüge hervorgehoben, und Meyer bemerkt auch schon, daß Brockmann den wahren Ausdruck der Leidenschaft nicht erreiche. Die Inschrift der auf seinen Hamlet geprägten Medaille: *Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit* mag darum eine zutreffende Charakteristik aussprechen. Nicht anders stand auch Iffland solchen Aufgaben gegenüber. In ganz ähnlicher Weise „vermenschlichte“ er zum Beispiel Schillers Wallenstein, dem er seinen Mikrokosmos in der Brust nicht gelten ließ, den er völlig in die Sphäre eines schlichten Bürgers rückte, dessen Tugend ins Wanken geraten ist. Auf den Ausdruck des Zauderns, auf den des Schrecks vor den Grenzen, wo das Verbrechen des großen tragischen Menschen herüber warnt und zugleich lockt, war alle Wirkung zusammengedrängt. Iffland blickte dem Dämon des Schicksals darum nicht mit großen, ins Ewige gerichteten Geisteraugen ins dunkle Antlitz, er erkannte in jenen „Augenblicken“ nicht den Weltgeist, dem

Wallenstein sich näher gerückt fühlt, er drückte die Augen fest zu, wie vor einem Spuk, und wie den letzten Satz einer Gespenstergeschichte säufelte er kaum hörbar:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder“.

Diese letzte Nuance hatte Iffland vom Wallenstein Glecks übernommen, nur, daß sie bei diesem wirklich aus dämonischem Entrücktsein floß. Weil Ifflands Wallenstein des begangenen Verbrechens sich völlig bewußt war, ahnte er im letzten Akt auch mit aller Bestimmtheit, daß nun die Strafe kommen werde; seinem Publikum wenigstens sollte darüber kein Zweifel bleiben: mit stoßendem Atem zwischen jedem Wort und jedes wie eine Totenglocke klingen lassend, sprach er: „Ich — denke — einen — langen — langen (sic) — Schlaf zu tun“ ... und so zu Ende. Diese Wiederholung des Adjektivs „langen“ an dieser Stelle, gegen Absicht und Form des Dichters gleich schwer verstoßend, kennzeichnet den Stil der Ifflandschule: solche Willkürlichkeiten hatte sie sich aus der frischfröhlichen Naturalistenzeit her als Reservatrechte bewahrt. Iffland ließ sie auch nicht fahren, als er in Berlin vorbildlich für Geschlechter zu wirken berufen war. Der Text des Dichters war den damaligen Schauspielern nur zu oft bloß ein Schema, das nach eigenem besten Ermessen auszufüllen sie sich verpflichtet glaubten. So meinten sie Lessings Rat sich auslegen zu dürfen, der den Schauspieler aufgefordert hatte, zuweilen auch für den Dichter zu denken.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch die erste Schauspielergeneration des Jahrhunderts, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso wie das Publikum, der inneren Welt großer Dichtung, die bei Goethe, Schiller und Shafespeare sich enthüllte, noch fremd gegenüberstand. Nicht heranreichend an die psychologische und poetische Bedeutung dieses Theaters und ohne technische Vorbildung für seine reicher entfalteten Formen. Neben der Fabel im Drama brachte nur das eigentlich Rührende, das im äußerlichen Sinne Pathetische, Eindruck hervor; dann aber, wie gesagt, der moralische Austrag, wonach dem Guten sein Lohn, dem Bösen seine Strafe werden mußte. Und wenn man die dramaturgische Lehre der letzten hundert Jahre nachprüft? Wurde nicht bis in die jüngsten Tage wader das Stedenpferd der „poetischen Gerechtigkeit“ geritten? blieb es nicht dabei, daß die „sittliche Weltordnung“ im Drama wenigstens die Tugend belohnen, das Laster bestrafen müsse, um sich in Einklang mit der sozialen Sittenlehre zu bewähren? Erst recht spät breitete das Bewußtsein sich aus, daß ein Unterschied ist zwischen diesem Holzpferd der poetischen Gerechtigkeit und dem Flügelroß, das die Gewaltigen der großen Weltichtung von jeher in eine Region entführte, in der die

ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens in der ehernen Gestalt der Notwendigkeit sich offenbaren. Auch im Volke des 19. Jahrhunderts — man kann es sich nicht verhehlen — ist der Geist der Tragödie nie lebendig gewesen; er konnte in ihm nie lebendig werden. Der Rationalismus darf, wenn er nicht Selbstmord begehen will, den tragischen Charakter der Welt nicht zugeben, also auch eine Dichtung nicht billigen, die diesen verherrlicht, weil sie dadurch den Menschen zur wahren Freiheit zu führen sucht. Und gegen den echten Geist der Tragiker, nicht gegen die Formen, in die diese ihre Dichtung kleideten, erhoben die Vorkämpfer des bürgerlich realistischen Dramas die Waffen; gegen ihn lehnten sich die Schauspieler auf. Man wollte Versöhnung um jeden Preis, Ausöhnung der Gegensätze, die das Leben aufwirft, im Sinne einer sozialen Moral und innerhalb deren Machtbereich, zu lohnen oder zu strafen, zu beglücken oder zu verderben. Im Gewächshaus einer so engen Weltanschauung mögen die mannigfaltigsten und lieblichsten Zierpflanzen gezogen werden können, der Urweltbaum der Tragödie, der seine Wurzeln ins unerforschbare Dunkel hinabsenkt und seine Wipfel hinausstreckt ins Lichtreich der Ewigkeit, das nur dem religiösen und dem philosophischen Sinn der Menschheit sich entschleiert, hat unter dem viel zu niedrigen Glasdach keinen Raum, sich zu entfalten. Wuchs ein solcher nun doch irgendwo aus Keimen empor, die wie aus fernen Zeiten auf einen fremden Boden verweht erschienen, so machten sich die Gartenkünstler darüber her, ihn für den Hausgarten des Philisters zurechtzustutzen. Ist es recht, daß der Mensch sich das Maß aller Dinge gilt, so ist es auch billig, daß jeder Mensch nach seinem Empfinden und jede Zeit nach ihren Menschen das Maß wechselt.

Auch die Schauspieler jener Zeit — wie vielleicht die aller Zeiten — hielten sich für die berufenen Hüter dieses Selbstbestimmungsrechtes; sie verteidigten es, auch gegen die Dichter der Schaubühne, und zwar gegen die lebenden wie gegen die toten. Die Unzulänglichkeit seiner Empfindung zuzugestehen kann dem Schauspieler am wenigsten zugemutet werden; dieser sucht darum die Ursachen auffälliger Dissonanzen nie im Wesen der ihn fremd anmutenden Dichtung, sondern immer in deren Form. So galt es dem Theater zur Jahrhundertwende als eine ausgemachte Sache, daß der Vers der neuen Dramen an ihrer schwierigen Darstellung und an ihrer geringen und selten nachhaltigen Wirkung auf das Publikum die Schuld trage. Es war gar kein Anlaß einzusehen, warum die paar eigensinnigen Dichter in Weimar und der neue Übersetzer Shakespeares den Vers wieder in die Theaterstücke hineintünstelten, nachdem seinem gespreizten Vetter, dem Alexandriner, mit Recht der Garaus auf der deutschen Bühne gemacht worden war. Warum sollte die Not von

neuem beginnen? Wo blieb die Natürlichkeit und die „Laune“, wenn man wieder standieren und rhythmisch sprechen sollte? Der greise Johann Voß erzählte Klingemann, in seiner Jugend hätten die Schauspieler eine ausgebildete Fähigkeit für den Vers besessen; die Schauspieler, mit denen Goethe anfangen mußte, besaßen sie schon nicht mehr, und die der zwanziger Jahre besaßen sie noch nicht wieder: darüber eben beklagte sich der alte Homerkünstler.

„Don Carlos“ mußte Schiller, um ihn auf die Bühne zu bringen, wieder in Prosa umarbeiten; und noch zwanzig Jahre nach Schillers Tod schrieb man die Rollen der Versstücke wie Prosa aus, damit die Schauspieler das unbequeme Element besser bewältigen könnten. Sie fühlten sich wie in einer Schnürbrust, wenn die feste Form der Verssprache ihre geliebte Willkür einenge, klagten die Darsteller. Wie man sich dieses Zwangs zu entledigen suchte, können Körners Berichte an Schiller über die Aufführungen der Dresdener Bühne bezeugen; er spricht über „Don Carlos“ und meldet: „Der König Philipp des Schauspielers Brücl flücht zur Verstärkung seiner Würde fortwährend das Beiwort „königlich“ ein und schließt seine eindrucksvollen Sätze mit einem „Merkt euch das!“ In der großen Auseinandersetzung aber mit seiner der Untreue bezichtigten „königlichen“ Gemahlin drängte er sie zu einem offenen Bekenntnis mit den Worten: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“ Schiller selbst war in der Tat auch fast immer unbefriedigt, wenn er außerhalb Weimars eines seiner Stücke auf der Bühne sah; von einer Leipziger Aufführung des „Siesto“ äußerte er: „Im Ganzen brav; aber daß man mir sieben Szenen kastriert, den Ausgang eigenmächtig abändert, — Siesto blieb am Leben und versprach, Genuas bravster Bürger zu werden! — manche Akteurs ihre Rollen ganz verfehlten, das war für mich kaum auszuhalten.“

Zu diesen Unzulänglichkeiten trug, selbst an den größeren Bühnen noch, die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Schauspieler viel bei. Für die bürgerlichen Schauspiele und auch für die altfranzösische Tragödie war mit einem halben Duzend leidlicher Kräfte überall gut auszukommen gewesen; nun brachten die neuen Dramen eine Fülle von Personen, denen zumeist eine gewichtige historische Bedeutung beikam, die also mindestens gut repräsentiert werden sollten. Das hatte schon bei der Einführung Shakespeares große Schwierigkeiten bereitet. Da blieb häufigst nur die Zuflucht zu Handlangern der Schauspielkunst und zu schlimmen Gewohnheiten: einmal, so viel Personen als möglich aus dem Stück herauszustreichen, dann aber, für die in zweiter Linie stehenden sich mit Choristen und Statisten zu begnügen. Das historische Drama und das Trauerspiel kannte man bis in die neueste Zeit auf der deutschen Bühne kaum anders

als mit unerträglichen Gestalten selbst noch in den wichtigeren Rollen. Wenige Theater, an denen Philipps Hofstaat in Aranjuez nicht als mehr oder minder groteske Parodie erschien und erscheint. So reiht sich ein Umstand an den anderen, die einfache Tatsache erkennen zu lassen, daß unser Theater seinen Mitteln nach weit hinter denen Shakespeares und Calderons zurückstand und der Entwicklung der dramatischen Dichtung, die dieser Dichter Bahnen weiter schritt, zu folgen nicht imstande war. Es konnte aus der Atmosphäre der Bürgerstube nicht wieder heraus. In empfindlichem Maße verriet sich der Mangel an echter Empfindung und an Leidenschaft besonders bei den Frauen; hier stoßen wir immer auf den Tadel über weinerliche Manier oder über freischwende Zänktigkeit. Zu der Anerkennung, wie sie doch einigen Männern aus berufenem Munde zuteil wurde, sehen wir eigentlich keine Schauspielerin der Zeit es bringen. Das erklärt sich indessen leicht daraus, daß der Konventionalismus jeder Zeit auf die Frau immer noch bestimmender wirkt als auf den Mann. Volles Gelingen erreichten beide Geschlechter nur im bürgerlichen Fach des Rührschauspiels und des in gesellschaftlichen Schablonen gehaltenen Lustspiels der Zeit.

Auf der Schwelle in das 19. Jahrhundert erscheint Gleck immer noch als der einzige Künstler, der über jenes Milieu hinausragte, dessen freie und starke Individualität der Welt zugehörig sich erwies, die die klassische Dichtung umschrieb. Und es ist ein sympathischer Zug in dem oft getrüben Bild von Ifflands Charaktereigenschaften, daß der über das Ganze gestellte ehrgeizige Schauspieler einem Rivalen die Anerkennung nicht versagte, der in jedem Zug seines Wesens da Stärke und Fülle aufwies, wo Iffland Schwäche und Mangel anhafteten. So viel Reibung Iffland auch mit Gleck zu bestehen hatte, preist er an ihm doch „den Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, den Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß“, und gesteht: „er verschmähte alle Hilfsmittel des Handwerks, er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt“. Tied, der sich für den besten anonymen Schauspieler der Zeit einschätzte und allen Zeugnissen nach in der Tat ein unübertrefflicher Vorleser dramatischer Dichtungen war, bekennt, daß er diese Kunst von Gleck gelernt habe: „Diese wunderbaren Übergänge, die Interjektionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie seine dazwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Shakespeareschen Pathos zuerst bei ihm verstanden.“ Gleck war denn auch ein mächtiger Hebel, das Pallas-Bild des klassischen Dramas in Berlin auf ein leidlich

würdiges Postament zu bringen. Sein Wallenstein war der Gegenstand des Beifalls der verständigsten Zeitgenossen. Bei der Betrachtung seines Bildes im Spiegel jener Schätzungen empfindet man einmal die tröstende Zuversicht, daß die Natur wohlwollend genug ist, der Zeit, der sie einen Genius schenkt, auch das Werkzeug zu bereiten, das er braucht, sich zu offenbaren.

In Ferdinand Ecklar, Sophie Schröder und Pius Alexander Wolff haben wir die Linie Gleks später weiter zu verfolgen — der verdienstvolle Erzieher des deutschen Theaters aber, Schröder, wandte mißmutig diesem neuen Geiste der Schauspielkunst den Rücken. Es kam nun die Zeit, wo Ifflands sonst bedenkliche Geschmeidigkeit über den Starrkopf Schröder den Sieg und den Vorteil zum Besten der Entwicklung davontrug, als er der neuen Richtung in Berlin, wenn auch mit geheimem Unbehagen, soviel er konnte, den Boden bereitete. Die höchste Ehrung, die dem fernigen Schröder noch werden sollte, schlug dieser in kaum verkennbarem Groll aus: er lehnte Schillers Einladung ab, in Weimar den Wallenstein zu schaffen, und noch in späteren Jahren mochte er das Bekenntnis nicht verhehlen, „daß er Schillers Tod in Beziehung auf die deutsche Bühne durchaus für keinen Verlust halte, weil die Unregelmäßigkeiten und Ausschweifungen dieses Dichters in seinen letzten Werken immer weiter gediehen wären und zu nichts Gutem hätten führen können“. So schrieb er an Klingemann.