



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

IV. Kapitel: Goethes Theater in Weimar

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



IV

Goethes Theater in Weimar

Noch kurz vorm Scheiden des 19. Jahrhunderts gab der hundert- undfünfzigste Gedenktag an Goethes Geburt den Deutschen Anlaß, das in der Gegenwart noch Lebendige wie das während des Jahrhunderts allmählich fruchtbar gewordene Teil des Goetheschen Wirkens festzustellen. Mit viel guter Zuversicht bekannte man sich auch in besonnenen Kreisen zu der Überzeugung, das deutsche Volk sei endlich goethereif und ihm der Dichter in vielem das Maß der Dinge geworden, nicht zum letzten in wichtigen Fragen unserer Kultur. Bis auf die immer konsequente Vormacht der Papstkirche in unserem Vaterland, die nach wie vor den argen Heiden verdammt, schien es keines Willens und keines Schaffens Richtung mehr zu geben, die nicht das Muster Goethescher Kultur für sich gerade gut genug erachtete. Während des Jahrhunderts war davon nie allzuviel zu spüren gewesen; ein gutes Stück der Lebensarbeit dieses Immer-tätigen war, mit nur selten verhehlter Geringschätzung, als Dilettantenarbeit behandelt worden. Wo immer die rationelle Erkenntnis einen Schritt über ihn hinaus getan zu haben meinte, glaubte man ihm aus Liebhaberei oder gar aus Eitelkeit entsprungene Befangenheit nachweisen zu können.

Ein Verhältnis zu Goethes späterer Dichtung, zu der aus der zweiten Hälfte seines Lebens, hatte sich in der Nation nicht eingestellt — wovon noch zu reden sein wird. Die Fülle der Arbeit aber gar, die er den verschiedensten Gebieten praktischer Tätigkeit, die er den Wissenschaften, der Kunstbetrachtung, der philosophischen und religiösen Kultur zugewendet hatte, die jedoch nie recht dem Bedürfnis des Tages sich anpassen wollte, nie im populären Sinne belehrend auftrat, die glaubte man, weil sie sich nicht systematisch-übersichtlich gab, ganz beiseite lassen zu dürfen. Sie schien entstan-

den als die Ausfüllung der bequemen Muße eines vornehm gewordenen Mannes, der es eigentlich nicht nötig hatte und der darum auch nicht sah, was der Welt not tat. Sehr allmählich, von der Mitte des Jahrhunderts ab, enthüllte sich erst die erstaunliche Konsequenz im Wirken dieser reichsten „Persönlichkeit“, die alle Erscheinungen des Lebens auf die in der Natur beschlossene Einheit zurückzuführen sich bestrebte und überall, selbst auch im praktischen und im wissenschaftlichen Wirken, künstlerisch verfuhr, so daß schließlich doch jedes Ganze wie jeder Torso, von seiner Hand uns hinterlassen, eine innere Gesetzmäßigkeit in eindrucksvoller Weise ausdrückt. Nicht minder lange Zeit hatte man gebraucht, das wundervolle Kunstwerk zu verstehen, das Goethes Leben selbst uns darstellt, bis man erkannte, daß es dieses aus den reichen Quellen der Empfindung, der treibenden Liebeswärme, der Leidenschaften zusammenfließende Leben selbst war, das er einer edelsten Vollendung zuzuführen einzig sich bestrebte. Erst dann erwachte auch die rechte Schätzung für die Blüten und Früchte, die der immer mächtiger zur Höhe, immer gewaltiger zur Breite und Tiefe wachsende Lebensbaum, den Jahreszeiten seines Wachstums entsprechend, gezeitigt hat.

Noch wenig ist bei dieser Einschätzung Goethes des Umstandes gedacht worden, daß er von diesem wundervollen Lebenswerke volle sechsundzwanzig Jahre darauf verwandt hat, im kleinen Weimar Theaterdirektor zu sein.

Wie Goethe an diese Tätigkeit herangetreten ist, versteht sich bei einiger Kenntnis seines Wesens von selbst: ohne Theorie, die er bei allem Tun stets erst als Ernte der Erfahrung einheimste, und frei von jeglicher moralisierenden Tendenz, wie sie damals von anderer Seite der Bühne zur Aufgabe gestellt wurde. Ihn hatte das heftige Verlangen nach dem deutschen Nationaltheater nie besonders in Wallung versetzt. Vielmehr waren ihm die Eindrücke von dem französischen Theater in Straßburg immer lieb und unvergessen geblieben. Bei aller Verehrung für Lessing hatte er dessen Abneigung gegen die französischen Tragiker nie geteilt und immer wieder auf die Vortrefflichkeiten der Komödie Molières hingewiesen, die dem Verständnis der Deutschen nur spärlich erst bewußt geworden waren. Er ließ also auch das Theater zunächst auf sich wirken wie die Natur, wie die Gesellschaft. Er gab sich den unmittelbaren Eindrücken mit aller Bereitwilligkeit zu empfangen hin, suchte den Gegenstand erst seiner sinnlichen Seite nach voll zu erfassen, um dann, wenn seine natürliche Bedeutsamkeit ausdrucksvoll sich zu offenbaren vermochte, ihn zur symbolischen Bedeutsamkeit zu erhöhen. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziem-

lich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln.“ In diesem Sinne war ihm auch hier die Erfahrung der Schlüssel zur Erkenntnis.

Er übernahm das „Geschäft“, die Weimariſche Bühne zu leiten, mit der Besonnenheit eines klugen Gärtners, dem es nicht einfällt, in einem ihm übergebenen verwilderten Park erst einmal alles auszuroden und dann eine vollständig neue Pflanzung im eignen Sinne anzulegen, der sich vielmehr darauf beschränkt, zunächst zu sichten und zu ordnen, das Überwuchernde und Schädliche zu beschneiden; der das bereits Hochgewachsene zu erhalten sucht, damit die Jungpflanzungen Schutz empfangen. In seiner großen Liebe für alles Wirkende schätzte Goethe es auch hier mehr als das Gewollte, das nicht in sinnfälliger Tat sich darzustellen vermochte. Auch hier nahm er Sonne und Regen, Gunst und Ungunst der Schickung gelassen hin; mit unendlicher Geduld, die erst dann einmal dem heftigen Unwillen wich, wenn Bosheit ihm Steine auf das bestellte Feld warf oder Unbändigkeit und Willkür der eigenen Geschöpfe ihn betrübten.

Denn von solchen Hemmungen blieb auch die Theaterleitung eines Goethe nicht verschont, so daß dieses Kapitel der Theatergeschichte nicht nur durch die für eine kurze Zeitstrecke erreichte Stilblüte, sondern auch durch die leider nicht zu verhüllende Tatsache von ganz besonderer Wichtigkeit ist, daß selbst das stark bildende, überall auf hohe Ordnung und harmonische Reife mit größtem Erfolg hinwirkende Vermögen, das keinem anderen Menschen der neuen Zeit im gleichen Grade wie Goethe eignete, an der kulturwidrigen Wesenheit des modernen Theaters doch endlich scheitern mußte.

Als Goethe sich berufsmäßig mit dem Theater zu beschäftigen begann, lag seine eigene stürmische dramatische Epoche schon weit hinter ihm. „Ich schrieb nichts mehr für die Bühne und ich wollte mich ganz dem Epischen zuwenden“, lautete seine Darstellung der Umstände bei Eckermann; „Schiller erweckte das schon erloschene Interesse, und ihm und seinen Sachen zuliebe nahm ich am Theater wieder Anteil. In der Zeit meines ‚Clavigo‘ wäre es mir ein leichtes gewesen, ein Duzend Theaterstücke zu schreiben: an Gegenständen fehlte es nicht und die Produktion ward mir leicht; ich hätte immer in acht Tagen ein Stück machen können, und es ärgert mich noch, daß ich es nicht getan habe.“ Dem Zweiundvierzigjährigen aber, der an die Spitze des kleinen Hoftheaters trat, war die dramatische Dichtkunst schon nicht mehr die „causa finalis der Welt und der Menschenhändel“. Der Drang, das Erlebte, das im Treiben der Welt den Anteil seiner weichen und reichen Seele herausfordernde,

immer willkürlich erscheinende und immer doch gesetzmäßig verlaufende Schicksal in dramatische Parabeln zu fassen, war der lebhafteste seiner bewegten Jugend gewesen und hatte lange nachgewirkt, auch noch als der Dichter bereits in nicht geringem Maße den Staatsgeschäften sich zu widmen hatte. Noch immer war der junge „Geheimderat“ in Ettersburg und in Tiefurt als erster Held und Liebhaber in seinen eigenen Stücken aufgetreten. Aber so wert sie Goethe im poetischen Sinne waren, im theaterpraktischen bedeuteten diese Liebhabervorstellungen doch wenig. Wie die Dichtung, nur für eine kleine Elite bestimmt, blieb auch deren Darstellung vornehmen Dilettanten vorbehalten, und nur eine auserwählte Gesellschaft sah ihnen in den Sälen der Sommerresidenzen, unter den schattigen Bäumen des Ettersburger Forstes oder an den Ufern der Ilm in Tiefurt zu. Im ‚Wilhelm Meister‘ gestaltete Goethe die Erinnerung an diese Epoche und sprach aus, was sie ihm bedeutet hatte: Vorbereitung für das eigentliche Leben. Von der Gesellschaft jedoch, die ihn umgab, wurde diese weise Erziehungsmaxime nicht erfaßt; die hätte gern in den Sensationen künstlerischer und theatralischer Unterhaltungen weitergelebt. Auch war sie nun einmal verwöhnt worden, so daß die im Weimariſchen Schloß spielenden wirklichen Schauspielertruppen vor ihrer Kritik einen schweren Stand hatten. Die mit Geschmack und Bildung vereinte Genialität der Ettersburger und Tiefurter Tage wollte sie gern auch auf das öffentliche Theater verpflanzt sehen; und da Goethe-Tasso diesem auserwählten Kreis zu gefallen, ihn zu ergötzen und seinen Teil zur Veredlung seines Lebensgenusses beizutragen, als „höchsten Wunsch“ betrachtete, ließ er sich dazu drängen, die Umbildung der Bellomoschen Theatertruppe zu einem herzoglichen Hoftheater in die Hand zu nehmen und diesem künftig als Leiter, als „Prinzipal“ vorzustehen. Das war im Frühjahr 1791.

Goethe hatte damals die Werke der künstlerischsten Reise schon vollendet; er stand im Zenit seines Ruhmes, aber eine Welt voll ernster Probleme lag zu weiterer Eroberung noch vor ihm ausgebreitet. Dennoch scheute er nicht, der Vater einer kleinen Schauspielertruppe zu werden, einer Gesellschaft, die keineswegs zu den besten der Zeit gehörte, die schlecht und recht ihrer Profession nachgegangen war und der die paar Monate, wo sie in Weimar, vom Hofe unterstützt, spielen durfte, einzig ihr bißchen Glanz verlieh. Mit Goethe als ihren Chef sollte sie nun dauernd in herzogliche Dienste treten. Dabei erschien es ganz ausgeschlossen, daß die winzige Stadt sie ernähren, oder der Herzog aus Eigenem ihr ausreichenden Unterhalt hätte gewähren können. Goethe konnte sich also nicht einmal mit einer Mission schmickeln, wie sie Herrn von Dal-

berg in Mannheim, wie sie den Wiener Kavalieren geworden war; er mußte sich auf den Prinzipalstandpunkt seines Vorgängers stellen und es blieb ihm, wie diesem, kein anderes Mittel, Einnahme und Ausgabe aufs Gleiche zu bringen, als mit dem Theater auf die Wanderschaft zu gehen. Das Weimariſche Hoftheater wurde von vornherein als reisende Geſellſchaft etabliert: Erfurt, Rudolſtadt und namentlich das zwischen Halle und Merſeburg gelegene Bad Lauchſtadt waren ſeine Sitalen. Lauchſtadt freilich hatte damals eine heute nicht mehr geahnte Bedeutung; es ſtand im Anſehen eines Luxusbades unſerer Tage, und in den Sommermonaten gab ſich dort eine vornehme, leicht leidende und darum beſonders vergnügungsfüchtige Geſellſchaft aus Sachſen, Preußen und Thüringen Rendezvous. Eine günſtige Spielzeit in Lauchſtadt bedeutete für das Theater ein glänzendes Geſchäft. Trozdem war für das junge Unternehmen die äußerſte Sparſamkeit geboten, und Goethe hatte Gelegenheit, ſich auch in dieſen ſchwierigen Haushaltungsjorgen als ein Genie der Ordnung zu bewähren.

Das künſtleriſche Erbteil, das ihm Bellomo zubrachte, war geringwertig: die Geſellſchaft hatte ſich hier und da an Goethes eigener Dichtung verſucht, hatte die Erſtlinge Schillers gegeben, ‚Lear‘ und ‚Hamlet‘ geſpielt, und ſelbſt ‚Julius Cäſar‘ in Dalbergs Bearbeitung; ſonſt aber beſtand das Repertoire zum allergrößten Teil aus den bürgerlichen Zeitſtücken, aus Melodramen, aus einigen Singspielen, meiſt örtlicher Entſtehung, und unterſchied ſich in nichts vom Spielplan gewöhnlicher reisender Theater. Das übernommene Personal war ſelbſt für leichte Aufgaben unzureichend und lückenhaft; Goethe kündigte ihm deſhalb in ſeiner Geſamtheit nach anderthalb Jahren auf, um freie Hand zur Neubildung der Geſellſchaft zu bekommen. Viel Ehrgeiz aber durfte er dabei kaum entfalten; er mußte auf Sorgfalt in der Wahl und aufs Glück vertrauen, denn er konnte nur ſo geringe Gehälter bieten, daß er den Zuzug anerkannter Künſtler überhaupt nicht ins Auge faſſen durfte. Sein Name aber reichte ſchon damals nicht hin, der Kaufkraft der Theater in Wien, Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg den Rang abzulaufen. Damit war der Grundcharakter des Goethe-Theaters gegeben: es mußte das zu erlangende Mittelgut der Kräfte durch Bildung veredelt und junger Nachwuchs herangeſchult werden. Daß am Weimariſchen Theater unter Goethe geniale Schauspieler nicht hätten beſtehen können, iſt einer der Vorwürfe, die der Unverſtand ſpäter hervorgeſucht hat; für anerkannte Genies war einfach kein Geld da, und neuerwachſende wollten ſich in Weimar ſo wenig wie anderwärts einfinden. Goethe empfand das ſchmerzlich genug, als er zu den eigentlichen Kunſttaten ſeiner Bühne ausholte. Seine Schauspieler waren im günſtigen Falle gute

Mittelmäßigkeiten, die durch besondere Unterweisung einem höheren Zweck dienstbar gemacht werden mußten.

Aus diesen Nötigungen ergab sich ganz von selbst, daß an die Stelle des Talents oft die Dressur treten mußte, die versagte, sobald der treibende und bestimmende Geist nicht mehr hinter ihr stand, die bald zur Karikatur verküchelte, als sich mit dem Meister auch die wenigen geistig selbständigen Darsteller vom Weimarischen Theater zurückgezogen hatten. Diese später auffällig werdende Erscheinung hat die Meinung verbreiten helfen, Goethe sei als Theaterleiter in pedantischer Einseitigkeit befangen gewesen: kein Vorwurf trifft ihn jedoch ungerechter. Er war weit davon entfernt, seine eigne Dichtung der Bühne als Stilmuster aufzunötigen. Vielleicht wäre ihm eher vorzuwerfen, daß er mit ihr und mit der höheren Richtung überhaupt zu lange zurückhielt; denn acht Jahre lang ist der Dramatiker Goethe vom Theaterdirektor Goethe mehr als billig unterdrückt worden. Er sah das Theater seiner Zeit nur zu richtig, um zu wissen, daß ‚Iphigenie‘ und ‚Tasso‘ seinen Schauspielern zunächst „saure Speise“ gewesen wäre und keine Anziehung für das Publikum. Einmal in die praktische Verantwortlichkeit dieses Geschäfts hineingestellt, handelte er aber auch hier in erster Linie nach geschäftlichen Gesichtspunkten. Mit dem Publikum der kleinen Hofgesellschaft, das zum größten Teil nicht einmal Eintrittsgeld bezahlte, konnte er das Theater nicht erhalten, also galt es den Anteil der Bürgerschaft eines kleinen Landstädtchens von sechstausend Einwohnern zu gewinnen, dem die Kultur eines schöngeistigen Hofes nur ganz äußerlich angeklebt war. In Rudolstadt und in Erfurt lagen die Dinge eher noch schlimmer; höchstens in Saachstädt konnte man den Spielplan für eine hinreichende und dabei leidlich gebildete Gesellschaft einrichten.

Nicht ‚Iphigenie auf Tauris‘, die vier Jahre früher in Rom in ihrer letzten Gestalt vollendet worden war, eröffnete daher am 7. Mai 1791 den Reigen Goethescher Theatergestaltungen — sondern ‚Die Jäger‘ von Jßland; ein Stück also, dessen Gattung schon damals den Spott der vornehmeren literarischen Welt nicht allzu spärlich erfuhr. Die Bescheidenheit des einleitenden Prologs war darum gewiß keine angenommene Maske; sie entsprang aufrichtiger Einsicht und entsprach dem nächsterfabten, von der Notwendigkeit diktierten Programm:

Der Anfang ist in allen Sachen schwer;
Bei vielen Werken fällt er nicht ins Auge.
Der Landmann deckt den Samen mit der Egge,
Und nur ein guter Sommer reißt die Frucht;
Der Meister eines Baues gräbt den Grund

Nur desto tiefer, als er hoch und höher
Die Mauern führen will; der Maler gründet
Sein ausgespanntes Tuch mit vieler Sorgfalt,
Eh er sein Bild gedankenvoll entwirft,
Und langsam nur entsteht, was jeder wollte.“

In eifervoller Hingabe an die nun folgende häusliche Arbeit der Bühne zeigte Goethe, daß es ihm wirklich Ernst war, den Grund tief zu graben für den künftigen Bau. Er regierte sein Theater nicht, wie es die meisten seiner Nachfolger an den Hoftheatern taten, vom grünen Tische aus; er ordnete und lehrte als Regisseur auf der Bühne selbst und zeigte damit allen tüchtigen Theaterleitern der Zukunft die einzige Erfolg versprechende Methode. Aber er sollte auch alle Mühseligkeit einer solchen Aufgabe durchkosten. Der Dichter des Faust lehrte durch fünfzehn Jahre und länger kleine Schauspielerinnen Gehen und Stehen und versuchte mit himmlischer Geduld nichts-würdig arroganten Histrionen ihre unmenslichen Manieren auszutreiben. Bei diesem redlichen Bemühen wurde er keineswegs als der ‚Olympier‘ respektiert, vielmehr machte ihm die allgewöhnlichste Komödianteneitelkeit das Leben sauer genug. Vergeblich hatte er Schröders Hausgesetze in Anwendung gebracht: sie wurden ignoriert; nicht besser erging es denen, die der Schauspieler Vohs im Sinne Goethes entworfen und im Namen der Gesellschaft eingereicht hatte. Aus diesen Gesetzen geht hervor, daß man auch in Weimar, ganz ähnlich wie in Mannheim, eine geregelte Proben-tätigkeit erst als Neuheit zu erfinden hatte; ferner aber sollten sie das General-laster der damaligen Schauspieler, das eigenmächtige Abkürzen und Abändern der Rollen, das Extemporieren, austreiben. Eine weitere wichtige Aufgabe dieser Gesetzgebung war, die Verpflichtung der Schauspieler zur Statisterei zu regeln. Zu dieser, der Schauspieler-eitelkeit keine geringen Opfer zumutenden, Maßnahme trieb nicht allein die Rücksicht auf möglichste Sparsamkeit, sondern auch der Wunsch, dem Mangel an glaubwürdigen Personen in figurenreichen Stücken abzu-helfen: es sollte sich kein Mitglied der Bühne für zu vornehm halten, auch in einer stummen Rolle seine Kunst auf der Bühne zu üben.

Von Goethes Tagen her ist diese Statisterei-verpflichtung der Hausgesetze und Verträge eine wehe Seite der deutschen Theater-wirtschaft geblieben. In Weimar war sie für das Schauspiel eben-sogut wie für die Oper er-sonnen; später, als das Schauspiel gegen die Oper immer mehr zum Aschenbrödel herabsank, mußte der Schau-spieler wohl die Verpflichtung übernehmen, die Chöre und die Auf-züge der Opern auszufüllen, aber der vornehmere Opersänger fand es weit unter der Würde, die aus diesem Brauch sich für ihn er-

gebende gleiche Verpflichtung dem Schauspiel gegenüber je anzuerkennen. Wieder eine der Unzuträglichkeiten, die aus dem Zusammenspannen von Oper und Schauspiel entsprang und daran Schuld trug, daß die Disziplin an den deutschen Theatern so schwer zu befestigen war.

Am Goethe-Theater sollten nur die Regisseure von der Verpflichtung zur Statisterie befreit sein; aber die aus dieser und anderen Vorschriften durch stete Übertretungen sich ergebenden Unzuträglichkeiten nahmen kein Ende und verbitterten Goethe das Amt fast täglich. Umsonst schalt er die fast allgemeine Pflichtwidrigkeit und nannte Schauspieler, die ihre Rollen nicht memoriert hatten, Wortbrüchige, — es wurde mit all dem Schlendrian eigentlich nie aufgeräumt, und keine Nuance fehlt dem Goethe-Theater zu dem Bilde der überall an den Bühnen wuchernden Willkürwirtschaft, an der auch Schröder sich aufreiben sollte. Im dritten Jahre seiner Leitung mußte Goethe eine Strafandrohung gegen Raiffonneure in der Gesellschaft und gegen des Beklatschen neuer Stücke vor deren Aufführung erlassen, und bald darauf kam es ihm zum erstenmal empfindlich zum Bewußtsein, daß er hier in einer seiner ganz unwürdigen Situation stand. Dem ihm untergebenen Hilfsbeamten, dem Ökonomierat Kirms, schrieb er: „Wir haben für alle unsere Bemühungen weder von oben noch von unten ein Spur Dank zu erwarten, und im Grunde sehe ich es täglich mehr ein, daß das Verhältnis, besonders für mich, ganz unanständig ist.“ Er bat den Herzog um Enthebung von diesem Posten und schlug vor, die Theaterleitung Schiller zu übertragen. Ein andermal hoffte er, daß Jffland als Direktor für Weimar zu gewinnen sei. Doch so oft er auch, namentlich in den ersten zehn Jahren, mit solchen Gesuchen an Karl August herantrat, der Herzog bestand stets auf sein Verbleiben im Amt. Und was Goethe dem Fürsten schließlich doch geweigert haben würde, gab er dem Freunde immer wieder nach; nicht, weil dieser immer überzeugt hätte, wo er gebot, sondern weil Goethe sich der Doppelseitigkeit aller autoritativen Aufgaben wohl bewußt war.

Er suchte sich darum eine Erleichterung in der Geschäftsführung zu schaffen, indem er vom Wiener Nationaltheater die Einrichtung des „Wächnerdienstes“ herübernahm: je einer der Regisseure wurde beauftragt, das Laufende für einen Monat zu besorgen. Ferner sorgte Goethe für eine Rückendeckung vor unangenehmen, namentlich vor wirtschaftlichen Ansprüchen durch die Bildung einer Hoftheaterkommission. Alles das aber erkannte er selbst nur zu bald als halbe Maßregeln, die dem Werke doch keinen innerlichen Fortgang bewirkten. Als Jffland 1796 zum Gastspiel auf der Weimariſchen Bühne erschien, mußte sich Goethe die Minderwertigkeit seiner

Schauspieler eingestehen. Es wiederholte sich die Erfahrung, die man in Mannheim gemacht hatte, als Schröder auf der dortigen Bühne eingekehrt war: man sah, daß das Handwerksgeß bei der Kunstübung fehlte. Seine Schauspieler kamen Goethe nun wie „Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen“, vor, die innere Anteilnahme, das Aufgehen der Persönlichkeit in die fremde Gestalt fehlte.

Itzlands Gastspiel hatte indes auch manche Hoffnungen für das Werk neu belebt. Zum Schluß war ‚Egmont‘ aufgeführt worden, in der Bearbeitung von Schiller, die Goethe damals guthieß, die er 1815 aber doch als „grausam“ bezeichnete. Und wohl mit Recht: ließ Schiller doch, abgesehen davon, daß er die wichtigen Szenen der Margarete von Parma ganz entfernte, bei der Verkündigung des Todesurteils den Herzog von Alba selbst, in einen roten Hentersmantel gehüllt, sich an den Schrecken seines Opfers weiden. Schillers rasch zugreifende Teilnahme aber an den Aufgaben der Bühne, die Aussicht auf den nun festbeschlossenen ‚Wallenstein‘, ließen damals Goethe einer erfreulicheren Epoche mit Zuversicht entgegensehen.

Im Januar 1897 war der Bühne ein neues Talent in der schönen, jugendlichen Karoline Jagemann zugeführt worden. Sie war die Tochter des Bibliothekars der Herzogin-Mutter und von dieser zur Ausbildung an die Mannheimer Bühne geschickt worden; jetzt trat sie als Opersängerin und Schauspielerin ins Goethe-Theater ein, dessen Schicksal sie bedeuten sollte. Am 30. Juli desselben Jahres trat Goethe dann seine dritte Schweizerreise an, dem Freunde Heinrich Meyer entgegen, der, mit Kunstschätzen und Erfahrungen beladen, aus Italien kam. Drei Monate später erreichte ihn in Staefa die Kunde von dem Tode seiner „Euphrosyne“, jener Schauspielerin, die ihm bisher die reinste Freude bei seiner Beschäftigung mit dem Theater bereitet hatte: Christiane Neumann, mit dem Schauspieler und Regisseur Becker seit wenigen Jahren verheiratet, war am 22. September gestorben. Sie war von Corona Schröter vorgebildet worden, und Goethe hing an dem anmutigen Geschöpf mit jener von gemischten Empfindungen belebten Neigung, die ihm, dem reiferen Mann, jungen, in seinen Kreis tretenden Frauen gegenüber, so beglückend und so schmerzlich bewegend zugleich, eigen war. Er war ihr „Lehrer, Freund und Vater“ gewesen, hatte in ihr ein „vielgeliebtes Geschöpf“ zur Freude der Welt, „sich zum Entzücken“ heranwachsen und ihre „natürlichen Gaben mit jedem Schritt steigenden Lebens“ durch die Kunst zur glücklichen Vollendung gebildet zu sehen gehofft. Das alles war nun dahin. In der Elegie ‚Euphrosyne‘ hat Goethes Schmerz den lieblichsten, schönsten Kranz gewunden, der je den Epitaph einer Künstlerin der

Szene geschmückt hat. Aber diese Elegie bedeutet zugleich einen Wendepunkt für die innere Stellung Goethes zum Theater: den Abschluß der Lehrjahre, der Wilhelm Meister-Stimmung. An die Stelle von Neigung und Laune sollte nun ein nachdrücklicher Ernst treten; und wie jener Abschiedsschmerz in dem Gedicht an dem erhabenen Bilde der ernst waltenden Notwendigkeit sich zur Größe erhebt, so wird die gefällige, mit mancher schlechten Laune gemischte Freude am Werk des Theaters nun erhoben zu einer für höhere Ziele erglühenden Leidenschaft. „Ich war durch sie an die Bretter gewöhnt“, heißt es von Christiane Neumann in den ‚Tag- und Jahreshften‘, „und so wendete ich nun dem Ganzen zu, was ich ihr sonst fast ausschließlich gewidmet hatte.“

Schillers wichtigen Anteil an diesem Aufschwung kennen wir aus dem Briefwechsel, der uns dieses einzige Sinden und Sindenmüssen der beiden Großen von Phase zu Phase vor Augen führt: der im Werden begriffene ‚Wallenstein‘ war das Drama, das der deutschen Bühne die neue Epoche bedeuten sollte. Erst mit der Aussicht auf diesen Gewinn, kann man sagen, war es Goethe wirklich Ernst um das Theater, erst mit ihr entfaltete er seine ganze Energie, mit der Schaubühne zu einem Eigenen seiner Kultur zu kommen. Die von der nationalen Geschichte bedeutsam dargebotene Realität sollte in diesem Drama „idealisiert“ erscheinen; so sollte ein Fortschritt bewirkt werden über den von der dramatischen Dichtung bisher mit Vorliebe eingeschlagenen Weg, die „freie Fiktion“, das aus irgendwelchen ethischen, religiösen oder philosophischen Einsichten geschöpfte Ideale zu realisieren und es mit einem dramatisch-parabolischen Gewand zu umkleiden. Goethe erinnerte sich später dieser Zeit hoher Hoffnungen als einer neuen Jugend, die ihm der wundervoll sich offenbarende Genius, der Schillers zweite Dichterperiode durchweht, erweckt hätte; er habe der eigenen Dichtung Schwingen wieder sich regen, sich selber wieder zum Dichter werden gefühlt, „welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte“.

Und in der Tat stand hier die deutsche Bühne vor einer so nicht wieder erlebten Entfaltung der dramatischen Dichtung und der Schauspielkunst, vor einer Epoche, der, wie man sie auch werte, immer die entscheidendste Bedeutung für alle weitere künstlerische Entwicklung zuzusprechen ist: mag man ihr nun, mit den Klassizisten, eine nie wieder erreichte Schönheit und Kraft, deren Verlust wir ewig zu beklagen hätten, zugestehen, oder, mit den Rationalisten, in ihr eine Versündigung an dem Genius unserer nationalen Kräfte erblicken. Denn nicht nur in allen Phasen der Abkehr vom klassischen Idealismus, auch später wieder, in den Tagen des Naturalismus, hat man die Anklage gegen unsere beiden großen Dichter erhoben:

sie hätten gegen bessere Einsicht oder aus abtrünniger Schwäche einen Bruch der glücklicheren Entwicklungslinie veranlaßt, die ihre eigene Jugenddichtung vorgezeichnet, einen Bruch, durch den nichts Geringeres als eine autonome nationale Kunstkultur verhindert worden wäre. Die früher schon umschriebenen zwingenden Gründe, die Goethe und Schiller samt ihrem Theater dem Hellenismus und, mit Rücksicht auf die Darstellung, der französischen Tradition in die Arme getrieben haben, finden in dem ‚Briefwechsel‘ der beiden Dichter, auf den Goethe später in allen diesen Fragen immer mit ganz besonderem Nachdruck hinweist, eine so gewissenhafte dramaturgische Erörterung, daß wir allen Anlaß haben, die aus diesen Überzeugungen entspringenden Taten als ein unveräußerliches Stück unserer Kultur zu verehren.

Freilich ist mit der Berufung auf diese Absichten noch in keiner Weise die wichtigere Frage gelöst, ob das planmäßige Vorgehen der beiden auch von einer richtigen Einschätzung der Entwicklungsmöglichkeiten zeugte und ob schließlich der praktische Erfolg diesen Anstrengungen recht gegeben hat. Fügen wir darum nur auch hier gleich hinzu, wie sich Goethe selbst zu jener Frage stellte, als er diese Entwicklung äußerlich zwar auf einen Höhepunkt gebracht glaubte, sie innerlich aber als abgeschlossen ansah: „Das Theater hat wie alles, was uns umgibt“, schreibt er zu den ‚Tag- und Jahresheften‘ von 1815, „eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als unregelmäßig erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen. Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist . . ., so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen. Alle diese großen, ja ungeheueren Erfordernisse ziehen sich unsichtbar, unbewußt durch alle Repräsentationen, von den höchsten bis zu den geringsten, und es kommt bloß darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewußtsein und Kenntnis oder auch nur aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im ganzen oder in den Teilen, ihre Bühne gegen den Willen des Publikums absichtlich heben oder hingegen durch Unkunde zufällig sinken lassen.“

Das Theater, auch „gegen den Willen des Publikums“ zu heben, war zu dieser Periode Goethes noch ungebrochene Absicht, der zu Liebe er die Zugeständnisse ausschalten wollte, die er früher — und

auch später wieder — zu machen bereit war. Er erstrebte zu dieser Zeit, wesentlich um Schillers willen, das „ideelle“ Theater.

Dieser entschiedene Aufschwung sollte gewissermaßen die Probe auf das sittlich-ästhetische Ergebnis einer langen Schulung der Geister bedeuten: Das poetische und künstlerische Leben der Völker war durch Herder namentlich der Betrachtung nahe gerückt und dabei darauf hingewiesen worden, wie diese Blüten aus dem Mutterboden geschichtlich-mythischer Überlieferungen, aus dem Gesamtbesitz der Völker an religiösen Empfindungen, aus ihrer Fähigkeit, naive philosophische Vorstellungen über das Werden der Welt und der gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffe zu entwickeln, emporgewachsen waren. Es fragte sich nun, ob die Hoffnung berechtigt war, an diese wieder aufgedeckte Frühkultur die neue anknüpfen zu können, und ob ihr nicht der nämliche Illusionismus zugrunde lag, der schon Rousseau verführt hatte: das Mittelglied der Entwicklungsreihe vom Naturzustand bis zur modernen Zivilisation, zwar aus den nämlichen Trieben hervorgewachsen aber lediglich durch willkürliche und gewaltsame Eingriffe entstellt anzunehmen. Die geistige Wandlung Schillers, durch den Anschluß an Kant bewirkt, bedeutete die Korrektur dieses Illusionismus. Man fing an einzusehen, daß die Kulturwerte bildenden Kräfte selbst sich verändert hatten, und zog das „Vernünftige“, das, wie Hegel später ausführte, in allem geschichtlich Gewordenen zutage tritt, im poetisch-philosophischen Wiederaufbau der Welt in Rechnung. Es war dies zugleich die erste Wendung zu einem idealen Historismus, dem es freilich noch als Schwäche anhing, zwischen einer teleologischen Weltbestimmung und einer Wahrscheinlichkeits-Psychologie hin und her zu pendeln. Auch hier brachte Schiller die erste verheißungsvolle Klärung: zwischen der alten Kultur, mit ihrer „naiven“ Kunst, und dem kulturbildenden Vermögen seiner Zeit suchte er die Kette der Realitäten aus den verschlammten Tiefen des Stromes emporzuheben. Dieser Aufgabe hatte er während der langen Pause in seinem poetischen Schaffen obgelegen. Die Kantsche Philosophie war ihm die Leuchte zu solchem Beginnen gewesen, und ‚Wallenstein‘ war das Kunstwerk, in der es Erfüllung finden sollte. Das geschichtlich gewordene Reale erschien hier, idealistisch umgedeutet, zur Synthese in ethischer, philosophischer und psychologischer Betrachtungsweise erhoben. Daß keine andere Kunstform das nach allen Seiten hin so erschöpfend zu leisten imstande sei wie das Drama, in dieser Überzeugung eben hatte er sich mit Goethe aufs glücklichste gefunden.

In seinen Beschäftigungen mit den Naturwissenschaften hatte Goethe das gleiche Ziel vor Augen, wenn Dichtung und Drama auch immer ihre subjektive Bedeutung für ihn behielten. An diesem ge-

wonnenen Einklang mit den hohen idealen Zielen des Freundes war seine Energie für das Theater nun aufs neue erstarbt. Die höhere Welt, die Schiller jetzt über der wirklichen aufbauen wollte, war auch in Goethes Schätzung die wünschenswerte; er erwartete eine reinere Wirkung von ihr als die der Jugenddramen Schillers, die Goethe „so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame“ hejubelt gesehen hatte. Alle Erfahrung, gerade des Jahrzehnts nach der französischen Revolution, hatte den klaffenden Zwiespalt zwischen Dichtung und Wirklichkeit nur immer mehr enthüllt; über wohlfeile Rührung war das mitlebende Geschlecht durch die Poesie nicht hinauszuhoben gewesen. Man weiß, wie Goethe über den Erfolg seines Werther dachte. Wie und wo die beiden, Schiller und Goethe, sich umsehen mochten, überall sahen sie einen großen Anlauf in immer flacher werdender Sentimentalität sich verlieren. Sie sahen die Gefahren der immer mehr um sich greifenden Formlosigkeit, die Überwucherung des Sensualismus, wie ihn vor anderen Jean Paul in zwar verlockender aber darum doch verderblicher Form pflegte. Die deutsche Literatur stand am Ausgang ihrer neuen Jugendperiode, sie hatte sich selbst die Mündigkeit zuerkannt: wo aber war das Kunstwerk, von dem eine merklliche Vertiefung der Lebensauffassung in Volkskreisen hervorgegangen wäre, wo namentlich das deutsche Drama solcher Art, das auf ein Nationaltheater hingewiesen hätte, wenn es nicht das Goethes und Schillers war? Die Nachwirkung der Jugenddramen der beiden Dichter war betrübend gewesen: dem ‚Goetz‘ war ein ödes Harnischgerassel auf den Szenen gefolgt, den ‚Räubern‘ eine schwülstige Romantik, der ‚Kabale und Liebe‘ die Misère der Ifflandiaden und Kotzebueiaden. Und was half schließlich ein Shakespeare, den man seiner tragischen Gewalt entkleidete, um nichts von ihm beizubehalten als die bunte Begebenheit und die Regellosigkeit der Komposition? Der feste Bogen einer Weltanschauung mußte über das Drama gespannt werden können, wenn man an seine Zukunft glauben sollte. Die Wiederbelebung des tragischen Begriffs, des der Antike oder eines neuen, war der eine Weg, und der andere: den Trieb zu sittlicher Freiheit aus all den Unklarheiten bald skeptischer, bald schwärmerischer, immer aber von überheiztem Subjektivismus ausgehender Weltbetrachtung zu Zielen hinzuleiten, die in ethischer, in politischer und sozialer Hinsicht auf ein Wachstum der Menschheit wiesen. Auf beide Bahnen hat Schillers und Goethes reifere Schöpferkraft das deutsche Drama geleitet; davon trug es seinen Stempel der „Klassizität“.

An dem transzendenten Charakter des Schillerschen Dramas mußte eine Zeit naturgemäß so oft irre werden, als ihr selbst sich

das Ziel der sittlichen Freiheit wandelte, wenn sie es sich nur nach Forderungen der im Augenblick vorflingenden Notwendigkeiten steckte. Daher die stets schwankende Einschätzung, die Schiller im Laufe des Jahrhunderts erfuhr. Aber wie es vielen Individuen geht, die aus der Periode der Schillerbegeisterung in die einer Geringschätzung des Dichters verfallen, um sich schließlich doch wieder zu dem „heiligen Mann“, wie ihn Hebbel nannte, zu bekennen, so wird er auch im allgemeinen Bewußtsein des deutschen Volks endlich doch neben der Rauschverehrung der raschen Begeisterungen auch jenes tiefere Verständnis finden, das ihn als unseren ersten großen Dramatiker, als der er auch heute noch gelten darf, begreift. Es lohnte die Mühe eines Goethe schon, auf diese fünf Dramen, die von 1796 bis 1805 entstanden, ‚Wallenstein‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Die Jungfrau‘, ‚Maria Stuart‘ und ‚Die Braut von Messina‘, ein eigenes, durch einen sondernen Stil sich auszeichnendes Nationaltheater zu begründen, oder wenigstens den ernsthaften Versuch dazu zu machen.

Doch wie die literarische Kritik Schiller nur allmählich Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde es auch Goethe in Weimar keineswegs leicht, des Freundes höchstrebende Dichtung seinem Publikum ans Herz zu legen. Auch damals war man schon rationalistisch genug, gerade an den ethischen Qualitäten der Schillerschen Dramen Kritik zu üben; der Nicolaismus war nicht nur in Berlin lebendig. Man nahm Schiller, wo er symbolisch verfuhr und in seiner gewissenhaften geschichtlichen Betrachtungsweise an die historisch überlieferten Vorstellungen anknüpfte, die metaphysische Symbolik also immer aus dem besonderen Charakter des Zeitalters entwickelte, gern grob wörtlich. Das weckte namentlich da Mißverständnisse, wo er den inneren Vorgang, den rein geistigen, mit dem Darstellungsbereich der im Drama behandelten Zeit entnommenen äußerlichen Mitteln umkleidete. Man fand es auch damals schon „öde theatralisch“, wenn der Jungfrau von Orleans der schwarze Ritter erschien und vor der Rheimsr Kathedrale der Himmel donnernd mitspielte. Und doch kann die ‚Jungfrau von Orleans‘, trotz ihrer mystischen Sphäre der Inspiration, neben ‚Wilhelm Tell‘ stehen: die bewegenden, aus der Seele fließenden Motive sind hier wie dort mit strengem Sinn für die für jene Zeit und jene Menschen geltende Realität ihrer Vorstellungswelt gestaltet. Auch in der ‚Braut von Messina‘ ist keine andere, fremde Weltanschauung hereingeholt, wie schon seine Zeit dem Dichter zum Vorwurf machte, der umso lebhafter erhoben wurde, als dieses Trauerspiel im Schicksalsdrama so üble Nachfolge gezeitigt haben sollte. Wenn Schiller hier das Schicksal der Antike wieder ins Leben gerufen zu haben scheint, so übersieht man doch

gemeinhin die sehr veränderte Stellung seiner Menschen diesem Schicksal gegenüber, die in der Verblendung über ihre zügellosen Affekte das als Saturn anklagen, was sich ihnen doch nur als selbstverschuldete notwendige Konsequenz enthüllt. Es ist der Chor dieser Tragödie, der in dumpferer, abergläubischer Abhängigkeit das Walten der Nemesis zu erblicken glaubt; aus der Gegenüberstellung dieser den Demos repräsentierenden Volksmasse und seiner vom Ressentiment bewegten Seele mit der Hbris des Fürstenhauses sollte sich die Idee der sittlichen Freiheit in überzeugender Weise ergeben und die Verbundenheit von Ethos und Schicksal dargelegt werden. Auf den höhnnenden Ausruf der Mutter, daß nicht Sinn im Buche der Natur sei, antwortet der Tod des Sohnes, nicht, weil Cesar vom Schicksal irregeleitet wäre, sondern weil er in blinder, das innere sittliche Gebot überrennender Leidenschaft die Naturheiligkeit verletzt hat. Indessen wird immer zuzugeben sein, daß es Schiller in diesem Gedicht nicht geglückt ist, die angewandte antike symbolische Form ohne Rest mit dem Geist des modern erfaßten Tragischen zu füllen. Die Probleme und die Motive dieser Tragödie haben gleichsam ein doppeltes Gesicht und sind so für die dramatische Wirkung nicht eindeutig. Wenn Schiller mit dem Schein eines übernatürlich herrschenden Saturns doch nur die Idee einer strengen Kausalität verhüllte, die der inneren Schuld zur strafenden Gerechtigkeit wird, so verzichteten die Dichter des nun aufkommenden Schicksalsdramas leichtem Herzens auf diese poetisch allein berechnete Komplikation der Motivierung und stellten das Saturn in aller Nacktheit einer fragenhaften, sogar der Unschuld feindlichen, lauern den Macht auf das Theater.

Historisch betrachtet stellte die Weimariſche Bühne unter Goethe endlich auch die konsequente und volle Entfaltung der Renaissancekultur dieses Gebietes dar. Während des Mittelalters hatte das christliche Dogma die Kunstanschauung bestimmt; die Richtung auf das Jenseits war das Gesetz, unter das die Kunst auch die Lebenserscheinungen geordnet hatte. In der Renaissancekultur war an Stelle des christlich-dogmatischen Geistes die individuelle metaphysische Auffassung der Seele getreten; das asketische Ideal war überwunden, dem Leben sein volles Recht eingeräumt, der Mensch im Umfang seiner Fähigkeiten, seiner Kraft und Schwäche, seiner Leidenschaften, seiner Schönheiten und Häßlichkeiten, als das interessanteste Produkt der Schöpfung in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Hinter ihm stand das Unfaßbare, das als Natur, als Gottheit, als Schicksal in gleichem Maße Liebe und Scheu, Anbetung und Troß erfuhr, je nachdem es als ein Erhabenes, Übermenschliches vom Individuum zur eigenen Rechtfertigung für sich in Anspruch

genommen wurde. Das war die Weltanschauung des größten dramatischen Dichters der Renaissance, die Shakespeares, gewesen. Sie erscheint weiter entwickelt bei unseren beiden Klassikern: in Goethes entschiedenem Pantheismus, der das Einzelleben als das Glied in einer unendlichen Kette betrachtet, als unverlierbaren Gottesteil, der, wenn er „immer strebend sich bemüht“, immer gerechtfertigt und erlöst vom Wahne des Schuldbewußtseins den Weg in die Freiheit findet, während er doch die Verfolgung seiner Schuld durch das von ihm verletzte soziale Gesetz erdulden muß. Noch bewußter ergriff Schiller die Kantische Erkenntnis vom transzendenten Ursprung unseres eingeborenen Sittlichkeitsbestrebens und setzte diesen „Instinkt“ der Menschheit als identisch mit dem Gesetz der Weltordnung, mit dem, was als Gott, als Geschick oder Natur über uns waltet. Sowohl aber die Gegenströmung der Romantik, wie auch der aus dem Rousseau-Naturalismus mählich sich entwickelnde Rationalismus, wie endlich der Hang des Zeitalters zum Sentimentalen schlechthin begegneten dieser Ethik mit Widerstand oder Indolenz. So kam selbst Herder in seine kritische Stellung zu Kant und in weiterer Folge zu dem nur leise verhüllten tiefen Zerwürfnis mit der geistigen Welt Goethes und Schillers. Um diesen Kampf gegen den in allen romantischen Anläufen Gefahr drohend sich ankündigenden Sensualismus bewegt sich im Grunde der Briefwechsel zwischen unseren beiden Großen und um die Mittel, den weichlichen Charakter ihres Publikums zur straffen Konzentration aufzurütteln. Auch die „Xenien“ liefern dazu manches kräftige Wort, denn um die angestrebte Kultur wuchs eben fauler Weizen genug, den diese „Süchse mit brennenden Schweifen“ niederzujengen bestimmt waren.

Mit der innerlichen Bedeutsamkeit seines Theaterwerks wuchs für Goethe auch die Wichtigkeit, den Stil der Schauspielkunst ins reine und zum Abschluß zu bringen. Er fiel zunächst auf einen Ausweg, den ‚Wallenstein‘ würdig zu besetzen, der Schiller mit Recht bedenklich scheinen mußte. Jffland, den Goethe vorschlug, war der Repräsentant jüst der Schauspielkunst, die jenseits der Grenze, die die neue Dichtung bezeichnete, groß geworden war. Schiller lehnte darum deutlich ab; er war trotz der Verpflichtung, die er von der Mannheimer Zeit her gegen Jffland gern trug, nicht blind gegen dessen Beschränkung als Darsteller: „in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist; daher

würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben.“ So ging man, wie früher schon erwähnt, an den anderen bedeutenden Schauspieler der Zeit, an Schröder; ihm galt im Prolog zum Wallenstein die ehrenvolle Einladung des Dichters:

„Oh! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.“

Die Gründe, aus welchen Schröder ablehnte, kennen wir schon. Er mochte auch wirklich durch die Hamburger Theaterkämpfe zu sehr aufgerieben sein, um noch eine neue und ihm dazu unsympathische Phase der Kunst, wie sie den beiden Dichtern vorschwebte, einleiten zu können. So sah sich Goethe auf die eigenen Kräfte angewiesen. Hier setzt bei seiner Theaterleitung nun die entscheidende Tätigkeit ein, die zum vollen Bruch mit dem Naturalismus führte. Und zwar knüpfte er den Faden da wieder an, wo einst die Mannheimer Schüler ihn abgerissen hatten: an der Überlieferung der französischen Bühne, die auch Joseph II. so eindringlich für sein junges Nationaltheater empfohlen hatte. Er dachte wohl, daß auch hier das Gute schon längst gefunden war und „edle Meisterschaft verbunden“ hatte. Den Bemühungen der beiden großen Freunde gesellte sich Wilhelm von Humboldt, der damals in Paris war und, Goethes Anregung Folge gebend, mancherlei Reflexionen über das französische Theater sandte; später auch ausführliche Berichte, aus denen dann der Aufsatz „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne“ entstand, den die Propyläen brachten und dem Goethe viel Anregung zu seinen Stilübungen mit den Schauspielern entnahm. Gleichzeitig wurde das Weimariſche Theater im Innern umgebaut; dem ‚Wallenstein‘ sollte ein würdigerer Schauplatz werden.

Am 12. Oktober 1798 wurde das neugeschmückte Haus mit ‚Wallensteins Lager‘ eröffnet; am 30. Januar 1799 folgten ‚Die Piccolomini‘ und am 30. April desselben Jahres ‚Wallensteins Tod‘. Johann Jakob Graff spielte den Friedländer, der temperamentvolle, durch seine schwache Brust aber physisch behemnte Heinrich Dohs den Max und Karoline Jagemann die Thekla. Die Vorstellungen erregten weit über Weimar hinaus Aufmerksamkeit; es entging nicht, daß hier in der Dichtung wie in der Art der Darstellung ein völlig Neues angebahnt war. Schritt doch zum ersten Male der Geist echter Tragödie in ehernem, realistischen Gepräge über eine deutsche Bühne.

Goethe war voll Eifer, diesen Weg weiter zu verfolgen. Die neue Theaterperiode war der gegebene Anlaß, den Kreis der älteren und gediegeneren Vertreter der Romantik, den in Jena die beiden

Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Schelling — von Herder mit immer neuen Hinweisen auf poetische Quellen bei alten und fremden Völkern bedient — repräsentierten, zur lebhafteren Beteiligung anzuregen. Das Gebiet der Aufgaben wurde erweitert; freilich auch manches mühsame Experiment dadurch veranlaßt. August Wilhelm von Schlegel veröffentlichte eben den ersten Band seiner Shakespeare-Übersetzung und durfte mit dieser Tat getrost neben die Eigendichtung der Zeit sich stellen. Der Briten erschien hier endlich in einem Gewand, wohlgeeignet, ihm ein weiteres Gebiet der Bühne zu erobern, und Goethe, obwohl er später darin wieder irre wurde, versprach gern seine Unterstützung. Er selbst hatte, durch die vorerwähnte Arbeit Humboldts angeregt, den ‚Mahomet‘ Voltaires zur Bereicherung des Spielplans und zugleich als ein Muster, an dem der französische Stil geübt werden konnte, übersetzt. In der Vorrede sprach er sich nun auch über seine Bühnenabsichten aus: „daß unbeschadet des Originalganges, den wir genommen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten“. Schiller verteidigte dieses schroff gegen Lessings Bannfluch auf die französischen Tragiker protestierende Vorgehen des Freundes in dem Gedicht: ‚An Goethe, als er den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte‘. Da Humboldt ein sehr eindringliches Bild gerade von Talma gegeben hatte und von dessen Art, die auf der französischen Bühne selbst eine nicht unwesentliche und von der älteren französischen Schule heftig angefochtene Stilwandlung zum Realistischen hin veranlaßt hatte, bevorzugte Goethe Voltaire als den gegen Racine und Corneille moderneren Tragödiendichter, doch erschienen auch von den altfranzösischen Klassikern ‚Merope‘, ‚Rodogune‘ und ‚Der Cid‘. Mit diesen Dramen sollte „eine Epoche beschleunigt“ werden, die Schauspieler „zu einem wörtlichen Memorieren (sic), zu einem „gemessenen“ Vortrag, zu einer „gehaltenen Aktion“ zu veranlassen. Von Shakespeare standen im Spielplan: ‚Julius Cäsar‘, ‚Macbeth‘, ‚König Johann‘, ‚König Lear‘, ‚Der Kaufmann von Venedig‘, ‚Romeo und Julia‘ in Schlegels Übersetzung, dazu ‚Othello‘ nach wie vor in der von Doh.

Für diese Zeit setzte Goethe nun auch die von ihm früher und später oft gezeigte Lässigkeit gegen das Verlangen des Publikums, das er doch „zu vergnügen“ in erster Linie sich vorgenommen hatte, außer Geltung. Er hatte den guten Kindern bisher lieb und breit den Willen getan; der Weimarische Spielplan bis 1798 unterschied sich in nichts von dem anderer Bühnen, und Goethe lobte sogar die breite Bettelsuppe der Kozebue und Iffland ganz aufrichtig als die recht befömmliche Hausmannskost für das Theaterpublikum: „man

kann lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wiederkommen“, sagte er noch zu Eckermann. Nun hatte er aber auch die Ungenügsamkeit und den Unbestand der Menge an vielen Proben erfahren. Rückblickend meinte er hierüber: „man nahm sich alles sehr zu Herzen. Stücke, Schauspieler, Aufführung, alles wird entweder gebilligt oder gemißbilligt, wobei denn Vorurteil und Laune herrschend werden und man sich weder des Lebens recht freuen, noch den Tadel sehr zu Herzen nehmen kann.“ So ganz von Zeit und Zeitgenossen abzuhängen, von dem, „was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum hören und sehen will, . . . was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille bleibt“, behagte ihm länger nicht und er entschloß sich, „diesem Strom und Strudel des Augenblicks“ wohlbedachte Maximen entgegenzusetzen, sie durch festes Beharren und kluge Nutzung der Gelegenheit zur Ausübung zu bringen.

Im Gegensatz zu späteren administrativen Anschauungen weiterblickender Theaterleiter war Goethe aus den gleichen Gründen einem häufigeren Wechsel der Schauspieler geneigt: „es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer Bühne sich lange nebeneinander hält, ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, . . . wird ein Theater nicht oft genug durch neue Subjekte aufgefrischt, so muß es allen Reiz verlieren.“ So rechtfertigte er seine Maßnahmen vor dem Herzog und zeigte sich „fest entschlossen, sich keinen Schauspieler vom Publico weder auf- noch abzutieren zu lassen, weil er dessen Grillen, Unbestand und Ungenügsamkeit nur allzusehr kenne“. Zu dieser Zeit wurde zwischen Schiller und Goethe sehr lebhaft auch schon die Frage erörtert, die später vom jüngeren Dumas, als das französische Sittenstück pädagogische Bedenken wachrief, wieder aufgegriffen wurde: „Schiller hatte den guten Gedanken“, erzählte Goethe Eckermann, „ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unseren kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren.“ Es stimmt zu diesen Anregungen Schillers und zu der später auch von Dumas gefundenen Rechtfertigung, wenn er an anderer Stelle fortfährt: „und dann, was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Sie gehören gar nicht hinein, sie gehören ins Kloster, und das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind. Als Molière schrieb, waren die Mädchen im Kloster, und er hatte auf sie gar keine Rücksicht zu nehmen.“

Ergibt sich aus allen diesen Äußerungen, daß Goethe dem Publikum gegenüber mit seinen Reformen keinen leichten Stand hatte, so war andererseits auch der Herzog für die ästhetische Richtung der

neuen Epoche nicht recht zu gewinnen. Von Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ wollte der fürstliche Herr ganz und gar nichts wissen; das Heldenmädchen mußte ihre ersten Schlachten in Leipzig schlagen, wo mit dieser Vorstellung ein jubelnder Sieg für Schiller, der zweite große populäre, der dem ‚Räuber‘ gleichkam, errungen wurde. Aber doch brachte in jedem Jahr ein neues Schillersches Stück dem Theater einen Festtag: vor der ‚Jungfrau‘ war ‚Maria Stuart‘ erschienen, als heiteres Zwischenspiel wurde ‚Turandot‘ gegeben, dann folgte ‚Die Braut von Messina‘ und endlich ‚Wilhelm Tell‘. Ja der dramatische Genius Schillers zeigte Siegfriedsstärke genug, auch die Brunhilde der Goetheschen Dichtung aus ihrem Schlummer mit grollenden Träumen zu wecken: ‚Iphigenie‘ beschritt die neugeweihte Szene. Auf ‚Mahomet‘ folgte Voltaires ‚Tancred‘ und ‚Zaire‘; und endlich durfte nach langer Pause auch ‚Göz von Berlichingen‘ seinen Kernfluch wieder zum Fenster hinausschmettern.

Bei der Bearbeitung des ‚Egmont‘ durch Schiller zeigte sich schon, daß unser Dichter fremder Gestaltung gegenüber als Dramaturg nicht immer glücklich war. Auch der Mißgriff, den er bei der des ‚Macbeth‘ tat, gehört dieser Betrachtung an. Gewöhnlich beging hier Schiller gerade die Fehler, gegen die er sich sonst stets flammend entrüstete: er suchte eine grob dualistische Fassung herzustellen und zog, mehr als billig, sentimentalische Elemente zur Wirkung herbei. Im ‚Macbeth‘ erschienen nun die Hexen, die flüchtige Nebelbrut der zum Verbrechen lockenden gärenden Gedanken des Ehrgeizes, als riesenhafte Nornen, von Männern auf Kothurnen dargestellt, die pervers-grazile Lady als eine Dirago, als die wiedererstandene Gorgo ehernen Gepräges. Auch die Bearbeitung des ‚Nathan‘ durch Schiller kann uns heute als eine Verbesserung kaum erscheinen. Was bedeuteten aber diese Mißgriffe dem einzigartigen Aufschwung gegenüber, den das Theater in jenen Jahren nahm, dessen Schönheit durch die ihr innewohnende Tragik nur erhöht wird . . .

Im Morgengrauen des neunten Maitags von 1805 weckte man Goethe mit der furchtbaren Botschaft: Schiller ist tot! Es währte lange, ehe das Echo des Schmerzes, das ganz Deutschland durchschallte, auch aus dem Hause am Frauenplan in Weimar vernommen wurde. Goethe suchte, seiner Art in allen ähnlichen Katastrophen getreu, die ungeheuere Bewegung zu verbergen und schien das Unwiderussliche gelassen zu tragen, zumal es lange schon zu fürchten gestanden hatte. Aber er fühlte tiefer als alle, was dieser Verlust ihm und dem Werke bedeutete — und daß er nun wieder einsam stand in einer Welt, die, vom Genius für eine Weile aus ihrem stumpfen Behagen aufgerüttelt, nur dann vor dem Zurücksinken auf ihr alltägliches Niveau bewahrt bleiben mochte, wenn ein stets lebendiger Strom neuen

Schaffens und großen Geistes sie durchflutete. Und diese Hoffnung war nun dahin — schien so mit der Wurzel ausgehoben, daß der lähmende Schmerz den immer klaren Blick Goethes gerade da trübte, wo er das fernere Geschick der deutschen Bühne, des deutschen Dramas, vielleicht, ja zuversichtlich, zu weiterer fruchtbarer Entfaltung zu bringen, der machtvoll Berufene war: denn der Erbe der dramatischen Krone meldete sich, und unter den Schatten seines Mißmuts stehend, erkannte Goethe ihn nicht.

Goethes ablehnendem Verhalten gegen Heinrich von Kleist gingen unglücklicherweise unmittelbar die Jahre voraus, in denen sein durch Schiller hochgeschürter Anteil am Theater, von Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen mancherlei Art bedrückt, merklich in sich zurückgesunken war. Das war nicht gleich zu erkennen, aber es machte sich symptomatisch bemerkbar; seine Seele war überhaupt nicht mehr beim Theater; dieses bedeutete ihm mehr und mehr nur ein pflichtgemäßes, im Grunde aber verdrießliches Geschäft, das er besser hätte gleich fahren lassen, wenn er dazu imstande gewesen wäre. Das jedoch widersprach der ihm eigenen Beharrlichkeit für jede Sache, die er einmal mit Interesse ergriffen; er wollte sie zum mindesten als ein systematisch geordnetes Ganzes seinen Erfahrungen einverleiben und der Welt zurüklaffen. Was ihn in den Jahren nach Schillers Tod von Theaterarbeiten für den Augenblick noch wieder fesselte, rüdte doch bald nachher in eine kühle, objektive Betrachtung. Die Jahre von 1798 bis 1805 hatten fast den Feuergeist der ersten in Weimar wieder erweckt und das leidenschaftlich bewegte Spiel der „tollen“ Tage zu einer wirklich ernsten, fruchtbaren Leidenschaft gewandelt, nun trat der akademische, der kühl die Erscheinungen registrierende Goethe hervor. Das flatternde Gelock des Apollon Musagetes wurde sorgfältig zu einem vorschriftsmäßigen Zopf gedreht und geflochten. Was in jenen Jahren getan worden war, war für die Dichter selbst getan worden, für die Sache, wenn man will, kaum noch für das Publikum, auch kaum noch mit einer Hoffnung, die breite Masse zu gewinnen, denn — wir lesen es ja fast in jedem seiner Briefe an den Freund — auch Schiller dachte herzlich gering von diesem Publikum. Darin bestachen auch ihn die lauten Erfolge nicht, die seinen Dramen, namentlich in Berlin, wo Jffland sie als für die damalige Zeit glänzende Prunkschaustellungen behandelte, zuteil wurden. Er wußte, daß auch dort, wie in dem kleinen Weimar, höchstens „ein paar Duzend Menschen“ mitgerissen wurden in wirklicher Begeisterung, die sich dann suggestiv auf die Massen übertrug. Am Hofe selbst war Schiller mehr gescheut als beliebt gewesen; und selbst in der guten Gesellschaft von Weimar bestand eine breite Partei, die gegen die ästhetische Richtung und ihre Herrschaft am Theater fortgesetzt wühlte.

Das hatte sich, 1802, Kozebue zunuße gemacht, der sich durch Goethe gekränkt fühlte, weil dieser, den befreundeten Schlegels zuliebe, aus den ‚Kleinstädtern‘ Kozebues alle auf jene gemünzten Anspielungen herausgestrichen hatte. Von Kozebue war mit Hilfe jener Partei ein geräuschvolles Fest vorbereitet worden, auf welchem man Schiller eine geschmacklose Huldigung bereiten wollte; in der doppelten Absicht: Goethe zu kränken, zugleich aber Schiller ganz von der Hofpartei abzuprennen. Der Skandal unterblieb dank Goethes Gewaltmaßregeln. Kozebues Anwesenheit in Weimar hat Goethe überhaupt sicherlich keinen Anlaß zu den immerhin milden Urteilen über ihn gegeben: er war es in erster Linie, der die auch in Weimar immer bereite Opposition gegen die vornehmere Dichtung schürte. Gewiß war jede erste Aufführung eines literarischen dramatischen Werks ein bedeutsames Ereignis, aber die Kassen füllten auch in Weimar und selbst in Lauchstädt nur die Opern und die Familienstücke.

Aus einer weiteren Entfernung gesehen, gab Goethe Eckermann das im Grunde doch Illusorische dieser Blütezeit auch schonungslos preis: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine ‚Iphigenie‘ und meinen ‚Tasso‘ und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Duzend Stücke wie die ‚Iphigenie‘ und den ‚Tasso‘ geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“

Bei ihren Einwirkungen auf die Schauspieler waren die beiden Dichter planmäßig Hand in Hand gegangen: Goethe hatte seine Belehrung mehr auf das Technische der Kunst gerichtet, während Schiller durch Vorträge und Gespräche, zu denen er die Mitglieder der Gesellschaft oft in sein Haus zog, die Auffassung zu vertiefen gestrebt hatte. Es lag in der Natur der Sache, daß bei den meisten dieser so Angeregten nur immer für den gerade verfolgten Zweck Resultate erreicht wurden. Schauspieler schlechtthin sind nie geneigt, eine dauernde Anspannung an eine Sache zu setzen, die sich nicht auch geschäftlich bewährt und dadurch ihrer Meinung nach als von eigentlich wertvoller Art sich erweist; wozu für undankbare Aufgaben die Kräfte anstrengen, wenn der sichere Erfolg bei der leichten Theaterware ohne alle Mühe zu haben ist? Das brachte den beiden Mentoren oft bittere Enttäuschungen: „Ich will mit den Schauspielern nichts

mehr zu schaffen haben“, schrieb Schiller schon am 28. April 1801 an Goethe, „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ Trotzdem ermüdete seine liebenswürdige Natur nie, auch den Unvermögenden und Ungezüglichen freundlich zu ermutigen oder zu trösten.

Mit den Männern der Weimarischen Gesellschaft mochte es angehen; Dohs und auch sein Nachfolger im Sach der jungen Helden, Oels, waren bildsame Naturen, Graff eine stark wirkende Individualität, der es nur an Schule und an Schwung für die Tragödie fehlte; schlimmer sah es mit den Frauen aus, die über den Geschmack der Zeit zum Sentimentalen nicht hinauszuhoben waren. Die schöne Sängerin Karoline Jagemann spielte, wie wir sahen, auch einen Teil der jugendlichen Hauptrollen im Drama; aber die Bereitwilligkeit, mit der sie diese Aufgaben nach und nach an Amalie Malcolmi, Pius Alexander Wolffs spätere Frau, abtrat, weil ihr in ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung die mühselige Placerei mit den hochgespannten Aufgaben überflüssig erschien, verrät schon, daß sie nicht die Persönlichkeit war, deren Seele für eine Iphigenie, eine Prinzessin von Este, eine Stuart, Isabella oder Thekla gestimmt ist. Die einzige Schauspielerin der deutschen Bühne, die ihr in ihrer klassischen Periode das Muster großer Weiblichkeit hätte stellen können, spielte damals in Hamburg noch muntere Liebhaberinnen und sang in der Operette: Sophie Schröder. So fehlte dem Goethe-Theater ganz besonders die tragische Heldin; ein empfindlicher Mangel, wenn man der Reihe hoher Frauen gedenkt, die durch die Dichtung unserer beiden Großen schreiten. Amalie Malcolmi war zu zart, zu unsinnlich nach der Seite der Erscheinung hin und trotz eines lebhaften Temperamentes und einer edelen Empfindung nicht eigentlich poetisch. Manche ihrer Mängel berührten sich mit denen ihres späteren Gatten, dennoch ist dieser, Pius Alexander Wolff, im besten und edelsten Sinne als der eigentliche Meister des Goetheschen Stils zu betrachten.

Für die Zeit der hohen Schule und der großen Feste war er fast zu spät nach Weimar gekommen; erst 1803 hatte ihn sein Weg dorthin geführt. Vom ersten Tag ab aber und namentlich nach seiner rasch erworbenen Reife war es dieses bildsame Talent, dieser anschmiegsame feine künstlerische Geist, der Goethe noch über Schillers Tod hinaus zu lehrhaft sorgendem Interesse am Theater anregte und ihm für seine Pflanzung häufig noch einen herzlicheren Anteil entlockte. Die schönste Freude bereiteten ihm Wolff und dessen Frau, als sie im Jahre 1807 ‚Torquato Tasso‘, den Goethe ängstlich vom Bühnenlichte fern gehalten, heimlich einstudiert hatten und nun zu einer ersten, vielgerühmten Wirkung auf der Szene brachten. Die

Ausbildung Wolffs, der mit Grüner nach Weimar gekommen war, hatte Goethe den Anlaß zu den ausführlichen Didaskalien über Schauspielkunst gegeben, deren er später erwähnt; und aus den damals niedergelegten Notizen, die man sich allenthalben durch Goethes anschauliche Belehrung erläutert denken muß, hat erst Eckermann dann die vielverrufenen ‚Regeln für Schauspieler‘ verfaßt, die unter Goethes Namen in dessen Werken gehen. Sie sind durchaus als die tendenziös verstärkten Gegenmaßregeln, die den willkürlichen Naturalismus der Mannheimer Schule einzudämmen bestimmt waren, aufzufassen. Was jedoch in Regeln niemals zu bannen ist und was auch bei der schriftlichen Fixierung der Übungen gar nicht betont zu werden brauchte, da es zwischen Meister und Schüler ausgetauscht wurde, das geistige Fluidum, die Erhebung zum Gegenstand der poetischen Fiktion, war natürlich weder damals noch später aus diesem apokryphen Gesetzbuch zu erlernen. In seiner zielbewußten Reaktion gegen den Naturalismus suchte Goethe, nach genauerer Kenntnis der schauspielerischen Schwächen, durch feste Form zu ersetzen, was an Inhalt nur zu oft ganz fehlte oder sich unzuverlässig und willkürlich enthüllte; vor allem aber sollte, durch den strengen Stil, des Dichters kunstvoller Anteil sichergestellt werden. Fehlte nun das geistige Band, wurde die Vorschrift von jugendlichem, über das Maß der Dinge hinauseiferndem Enthusiasmus oder vom Pedantismus müde gewordener dramatischer Lastträger ergriffen und ausgelegt, so mußte das Ergebnis auch entweder Übertreibung oder hölzerne Manier sein. Und darum mag das Für und Wider der Urteile der Zeit über den Goethestil wohl beides zu Recht bestehen.

Die „Weimaraner“ fanden mit ihren klassischen Vorstellungen, für die ihr Stil gebildet war, im Jahre 1809 in der Stadt der ältesten Theaterkultur, in Leipzig, begeisterte Aufnahme und veranlaßten selbst in ganz anderen Bahnen wandelnde Kritiker, wie Müllner und Blümner, zu bewundernder Anerkennung. Die Empörung in der Gesellschaft Goethes war daher nicht gering, als bei ihrem zweiten Erscheinen in Leipzig ein Pamphlet erschien, das ihren Ruhm grausam zerpfückte: ‚Saat von Goethe gesäet dem Tage der Garben zu reifen‘. Der ungenannte Verfasser nannte darin die Weimaraner „Seminarschauspieler“ und folgerte: „Die, wenngleich unsterblichen, Meisterwerke beider merkwürdiger Männer (Goethes und Schillers) sind, wenn dem Unwesen nicht mit Kraft entgegengetreten wird, mit dem Untergang der deutschen Bühne erkauft.“ Ein Schauspieler, der in Weimar bei Goethe vergebens Anstellung gesucht hatte, Karl Reinhold, hatte sich die unedle Rache dieser sogar mit Zoten reichlich gewürzten Broschüre geleistet. Von weit objektiverem Wert, aber immerhin noch von einer leicht durchsichtigen Parteinahme diktiert

ist das Urteil, das Friedrich Ludwig Meyer, der Biograph Schröders, diesem, seinem Freunde, im Jahre 1810 von Lauchstädt meldete: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben könnte wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen.“ Diese Aussetzungen waren gewiß nicht ohne Berechtigung. Goethe hatte für die Schauspielkunst einen „Kanon der Schönheit“ festzustellen gesucht, dem ähnlich, der seiner Auffassung nach das Schaffen auch der bildenden Künstler bestimmen sollte; er blieb nicht dabei stehen, dem gegebenen Inhalt den vollendeten Ausdruck zu fordern; dieser Ausdruck sollte neben seiner dramatischen Bedeutung auch immer noch eine solche rein plastischer Schönheit haben, für welche ihm, wieder wie bei den bildenden Künsten, allein das antike Ideal vorschwebte. Er hat merkwürdigerweise der von Diderot formulierten Forderung des Naturalismus: das Publikum als die vierte Wand der Bühne zu betrachten, also gar keine Rücksicht auf dieses zu nehmen, nicht die Einschränkung gegenübergesetzt: daß die Erkennbarkeit der dramatischen Linie für das Publikum dennoch diese möglichste Natürlichkeit zu regeln habe, sondern sich glatt für das Gegenteil entschieden: der Schauspieler müsse in erster Reihe stets für das Publikum und zu diesem spielen. Das verschwenderische Lob, das andere und die allermeisten Kritiker dem Goethe-Theater spendeten, galt auch gewöhnlich nur Wolff und seiner Frau, dann aber dem feierlichen Gesamtton der Darstellungen. Wolff namentlich hatte das von Goethe empfangene lebendige Gesetz lebendig und in voller Harmonie zu seiner bedeutenden Individualität zu entwickeln verstanden.

* * *

Die Totenklage um Schiller war nur das düstere Vorspiel, das die schwerste Leidenszeit der deutschen Länder in dem Jahrhundert einleitete. Der Sieg Napoleons in der Jenaer Schlacht brach für eine Reihe von Jahren das Selbstbestimmungsrecht des deutschen Genius, der nun im Gefolge des Imperators gehen mußte. Der dadurch bewirkte Druck auf das öffentliche Leben machte sich auch in Literatur und Kunst bemerkbar: ihre Regsamkeit wuchs noch, da dem Tätigkeitstrieb der Weg nur nach dieser Seite frei gelassen war, aber der Rest von aktueller Bedeutsamkeit, die mit dem Abklingen der revolutionären Tendenzen sich merklich schon von Jahr zu Jahr vermindert hatte, ging nun vollends verloren. Den starken Ton der Leidenschaft hatte nur Schiller noch angeschlagen; alle anderen waren reflektiv geworden, wirklichkeitsabgewandt und entweder dem neu-

belebten antiken Ideal nachstrebend oder dem der nun von einer zweiten Generation aufgegriffenen Neigung zur Romantik.

Die Gründe für den vorwiegend so undramatischen Charakter der älteren und der jüngeren Romantik werden im nächsten Buch zu erörtern sein; hier können die Tatsachen für sich sprechen, die auf Goethes Theaterleitung Einfluß übten. Darüber war Goethe schon mit Schiller einig gewesen, daß die dramatische Dichtung von den Zeitgenossen keine Erweiterung der Gattung zu erwarten hätte. Der kräftigen Stütze des vielvermögenden Freundes beraubt, sah Goethe sich nun ein wenig in der Lage seines Zauberlehrlings: die romantischen Geister, die er anfangs gerufen und die sich mit ihrer — von Goethe wohl gefürchteten aber doch geduldeten — Exaltation um ihn gedrängt hatten, wurde er nun nicht los. Er hatte sich schon mit Schiller darüber verständigt, daß dieses „geseklosen, irrlichterlierenden“ Friedrich Schlegels ‚Alarcos‘ ein unmögliches Werk sei; nun nahm er es doch auf seine Bühne und kam in die bedenkliche Lage, dem Weimarschen Publikum, das dem sonderbaren Drama mit lautem Hohne begegnete, aus der Theaterloge, sich hoch aufrichtend, das berühmte „Man lache nicht!“ entgegen donnern zu müssen. Ein zweiter Mißerfolg war der des Bruders, August Wilhelm von Schlegels ‚Jon‘. Die Bahn aber dieser Experimente, die das Drama aus der Platttheit herausführen sollten, verfolgte er trotzdem weiter, selbst wenn sie zur Skurrilitäten führte, wie die Aufführungen einiger Komödien des Plautus und des Terenz, von Einsiedel bearbeitet, mit antiken Gesichtsmasken.

Endlich kam dann aus dem Romantikerkreis doch auch eine Anregung, die zunächst Goethes wärmste Teilnahme fand: die Neubelebung Calderons und der spanischen Dramatiker. ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ von Calderon wurden gerühmte Darstellungen der Goethe-Bühne; an der ‚Großen Zenobia‘ desselben Dichters aber erkaltete Goethes Anteil wieder merklich. Das katholische Pathos Calderons, die edle Schwärmerei dieser ritterlichen Romantik war das eigenste Gebiet der Darstellung für Pius Alexander Wolff. Vom ‚Standhaften Prinzen‘ hatte Goethe schon Schiller seine hohe Wertung vertraut: „ja ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen“. Bemerkenswert ist auch der Versuch, den Goethe mit Alfieris Tragödie ‚Saul‘ machte. Dagegen trat er nun in die Phase der Abwehr gegen den Shakespeare-Kult ohne Schranken, den die Romantiker um ihn herum — sogar mit unzarter Polemik gegen Schiller und ihn selbst — inszenierten. Von Wolff, mehr als je zu verstehen ist, beeinflusst, kam Goethe in seiner oppositionellen Stellung zu der schlimmsten Geschmacklosigkeit, die er als

Theaterleiter auf sein Gewissen geladen hat: milder kann man die Bearbeitung von ‚Romeo und Julia‘, die er 1812 auf seine Bühne brachte, nicht wohl beurteilen. Statt der Dienerzonen eröffnete ein Operetten-Chor das Drama (Goethe pflegte in diesen Jahren in seiner „Mittwochsgesellschaft“ besonders den Chorgesang und melodramatische Rezitation); die Amme und Peter waren, als der Tragödie unwürdige Possenelemente, herausgestrichen und Mercutio seines herben und seines phantastischen Witzes völlig entkleidet; er durfte nicht von der See Mab erzählen, und nur seine Rolle als Kaufbold war ihm gelassen. Einiger Motive der veränderten Stellung Goethes zu Shakespeare ist im zweiten Kapitel bereits Erwähnung getan; zu ihnen kamen andere: von allen Seiten begegnete Goethe diese unerzogene Phantasterei, die Überschätzung des Willkürlichen, des ganz Subjektiven der Romantiker; Shakespeare war ihr Fetisch geworden, an dem sie viel mehr die phantastische Freiheit und den ironisierenden Geist, der über das tiefgesättigte Weltbild seine glänzenden Lichter streut, schätzten als etwa die tragische Gewalt. „Shakespeare“, sagte Goethe später zu Eckermann, „gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzutun, das ist das Schlimme!“ Und wirklich nur um die silberne Schale war es den Romantikern zu tun.

Der innere Bruch zwischen Goethe und der Romantik war nun nicht mehr zu verdecken. Von ihnen dereinst als der Messias ausgerufen, galt er den Romantikern nun als der Widersacher ihres Bestrebens. Statt an der liebevoll von ihm erschlossenen ewigen Natur, die Goethe mit seinem reinen Menschensinn auch in ihren tiefsten, schattigsten Winkeln sonnig durchleuchtet hatte, sich zu laben, entfesselten die Romantiker einen wahren Hexensabbat von Zauberwesen und Aberglauben. Immer deutlicher trat die Neigung zutage, krankhafte Impulse zu belauschen, das Gruseln und Grauen aus vermoderten Grüften aufzustöbern und in mystischen Entzückungen zu schwelgen. Das wurde Goethe, „der sein nordisches Erbteil aufgezehrt und sich zu der Griechen Tischen gewandt hatte“, allmählich zum Greuel; er haßte die liebestolle christlich-mystische Brunst, die sich rings um ihn entzündete; und wenn er jenen schon als ein alter Heide galt, scheute er sich nun auch nicht, zuweilen mit kräftiger Keule auf das Gespenstervolk dreinzuschlagen. Eben hieraus aber entsprang auch das tragische Mißgeschick, daß er das verheißungsvollste Talent der Zeit, daß er Kleist verkannte.

Seiner Wirkung nach gehört Heinrich von Kleist der Betrachtung der nächsten Periode an; hier mag nur Goethes Verhalten ihm gegenüber beleuchtet werden. Kleist war ihm mit seinem ‚Zer-

brochenen Krug' nahegetreten; aber Goethe wußte mit dem „trausen Zeug“ nichts Besseres anzufangen, als diese wundervolle Charakterkomödie nach analytischer Methode, deren Reiz in der ununterbrochenen und durch nichts aufzuhaltenden Abwicklung des Gewebes beruht, in drei Akte zu zerreißen und so die kunstvoll geplante Wirkung von vornherein zu vernichten. Kleist konnte mit Recht die Schuld an dem Mißerfolg seines Stückes dem allzuwillkürlichen Dramaturgen zuschieben, konnte sich mit Recht auch über die Mißachtung beklagen, die darin lag, daß Goethe mit dem Werk eines lebenden Dichters wie mit dem eines toten verfuhr. Die Hefigkeit, mit der er diese Klage führte, zerschnitt nur leider auch für immer alle Fäden zwischen Weimar und ihm. Goethe erkannte ja unzweifelhaft richtig, welchen folgeschweren Einflüssen das Temperament Kleists in seiner Hefigkeit zu unterliegen drohte, aber er hätte umsomehr Verständnis für die Sonderheit des dichterischen Organismus in Kleist haben und sehen müssen, daß hier das Seltsame, Rätselhafte und Problematische der Menschennatur in den psycho-physiologischen Gründen erfaßt und in ein kunstvolles, durchsichtiges Gewebe verarbeitet war. Goethe meinte, Kleist gehe überhaupt auf die Verwirrung des Gefühls hinaus und suche darin seine Wirkung. Wir schätzen heute in der Dichtung Kleists gerade die Einheit und Sicherheit des Gefühls gegenüber der Verwirrung der Lebensprozesse, wenn der Dichter in seinem eigenen Schicksal ihnen auch unterlag. Wie sich jedoch um die unglückselige zerrissene äußere Existenz des Dichters, durch seine heftigen Ausbrüche verschlimmert, zu Lebzeiten schon viel und teils sogar gehässige Anklage verdichtete, die ihn als einen Querulanten hinstellte, sah ihn auch Goethe als das querköpfige Genie, das sich mit der gegebenen Welt nicht verständigen wollte: „mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauer und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“, lautet sein betrübendes Endurteil.

Wie duldsam Goethe als Theaterleiter einer ihm sonst fremden und unsympathischen dichterischen Erscheinung gegenüber sein konnte, wenn sie mit Kraft und dem Scheine nur der Innerlichkeit sich regte, bewies er, als er die unheimlich erblich belasteten Kinder, die Zacharias Werner mit der Muse gezeugt hatte, in liebevolle Pflege nahm. Mit dem ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ dieses Dichters eröffnete er den Reigen der bald fürchtbar überwuchernden Schicksalstragödie. Die Tragödie ‚Wanda‘ von Werner war schon vorausgegangen; dieser ‚Dierundzwanzigste Februar‘ aber brachte erst die ganze Eigenart der Gattung zum Vorschein. Goethe meinte, wie zur Selbstentschuldigung: „das Schreckliche des Stoffs verschwand vor der Reinheit

und Sicherheit der Ausführung". Auch Werner und die Schicksals-tragödie werden uns später noch eingehend beschäftigen müssen. Als eine weitere Frucht der Romantik ist dann noch ‚Die Tochter Jephthas‘ (in Weimar ‚Jephtha‘), das Trauerspiel von Ludwig Robert, dem Bruder der Rahel von Darnhagen, zu nennen. Tied hatte diesem vielfach problematischen Eifer Goethes gegenüber wahrlich kein Recht, ihn als Theaterdirektor anzuklagen und zu äußern, daß er, „so sehr er das Schlechte verabscheue, fast eine noch größere Furcht vor dem Genialischen zu haben scheine“; wenn Goethe sich bei Kleist auch irrte, das „Genialische“ der Zeitgenossen, dem Tied hier das Wort redet, war wirklich nur auf eine Verwirrung des Gefühls gerichtet, war das Produkt einer hyperästhetischen, mehr oder minder gewalt-samen Bildung, wie eben bei Ludwig Robert, der als ein Typus der romantischen Abfolge gelten kann. Zudem blieb die Romantik, wie die ideale Kunstpoesie, trotz all der ihr in Weimar bereiteten Fest-tage unpopulär; die Konzessionen an die Phantasie, die die Roman-tiker machten, riefen sogar immer größere Urteilslosigkeit der Menge hervor und verstörten die Geister von neuem, die durch die „Ver-nunft des Schönen“ zu bändigen und zu bilden doch gerade die Aufgabe der Schaubühne sein sollte.

Goethe ward endlich dieser Versuche müde, die immer nur un-gesuchte, falsche Wirkungen hervorriefen; er hatte die Empfindung, in einem „fieberkranken Geschäft“ zu stecken, wo man selbst fieber-krank werde. Was er auch alles versucht hatte, dieser Anstalt eine solide Bedeutung zu geben, immer wieder wurde sie von außen her als ein Schauplatz betrachtet, wo jede Neigung, die zufällig ein-mal in der Gesellschaft erregt war, ungestüm ihr Recht verfechten zu können meinte, wo jede Willkür der zum Handwerk Gehörigen sich befugt glaubte, zu ihrem Vorteil die wichtigsten Grundsätze über den Haufen zu werfen. Goethes vornehmstes Talent, die Dinge sach-lich zu sehen und zu nehmen, wurde hier denn doch auf zu harte Proben gestellt, und der Unwille darüber, wenn immer wieder Leidenschaft und Unverstand in seine sicher gezogenen Kreise hinein-tölpelte, entlud sich nun zuweilen in despotischen Maßnahmen. Er ließ unbequeme Rezensenten aus der Stadt weisen, wie im Jahre 1809, wo ein solcher vom Theaterpersonal in einer Eingabe als „hämischer Pasquillant und Verleumder einer guten Anstalt“ ge- kennzeichneter Kritiker gemäßregelt wurde. Karl August verfügte, „daß der Betreffende ausfindig zu machen und falls er ein Fremder sei, der sonst keine nützlichen Geschäfte hier treibe, ihm insinuierten zu lassen, daß er seinen Aufenthalt anderswo nehmen solle“; und Goethe hat diesen Ukas gegengezeichnet. Die Theaternotizen im ‚Journal des Luxus und der Moden‘ mußten seine Zensur passieren;

er selbst wollte den Wert des Geleisteten nach dem Aufwande redlicher, eifervoller Hingabe bestimmen. Als Böttiger eine Broschüre über das Weimariſche Theater in Druck geben wollte, vereitelte es Goethe, indem er die Kabinettsfrage ſtellte: „wenn ſie gedruckt wird, lege ich mein Amt nieder“. Der als öffentliche Meinung auftretende ſoziale Geiſt hatte keinen Anteil an der Entwicklung dieſer Bühne gehabt, ſo reſpektierte ihn Goethe auch in keiner ſeiner Äußerungen und wollte vielmehr ihn leiten als ſich von ihm leiten laſſen.

Den Störungen von außen hätte Goethe, getreu ſeiner Art, die Welt zu nehmen wie ſie iſt, wohl lange noch eine im Grunde geſaſſene, erzieheriſche Abwehr entgegengeſetzt; ſchlimmer war die Unterwühlung des Werkes durch ſeine eigenen Geſchöpfe und daß ſelbſt er das Gift nicht unſchädlich machen konnte, das, der korrumpierten geſellſchaftlichen Anſchauung vom Theater entſteigend, immer wieder die verheißungsvollſten Bildungen zerſtört hat. Man hat dieſes Kapitel der Goethezeit lange mit einem Schleier verhüllt, um die häßlichen Flecken im Schimmer dieſes Bildes nicht ſehen zu laſſen. Erſt die Verwaltung des Goethe-Schiller-Archivs hat, ohne auf die Erben der großen Zeit eine im Grunde doch nur beleidigende Rückſicht zu nehmen, durch Mitteilung der lange verborgen gebliebenen Akten dieſen Schleier gehoben. In Wahles Quellenbuch vom Goethe-Theater, Band VI der Schriften der Goethe-Geſellſchaft, lieſt man den traurigen inneren Zuſammenhang. Das ſchwer einzudämmende, mit Goethe ſelbſt zu reden, von Naturkraft ſtrokende Temperament des Herzogs Karl Auguſt, das in ſo vielem Guten durch ſeine Energie die Kulturaufgabe des ihm innig befreundeten Dichters unterſtützte, zeigte ſich hier auch mit der gleichen Zähigkeit bei dem Schädlichen beharrend. So wurde der fürſtliche Freund ſelbſt zum Zerſtörer dieſer Goethe-Pflanzung. Goethe mochte wohl eins gegen das andere abwägen, wie er es dem Herzog gegenüber zu tun gewohnt war, da immer das Gute doch bedeutend überwog: daß er ſo lange die für ihn damit verbundene perſönliche Kränkung verwinden konnte, zeigt ihn in faſt übermenſchlicher Größe — oder Schwäche. Auch iſt bei der Betrachtung dieſer Verhältnisse im Auge zu behalten, daß von einer „moralischen“ Stellungnahme Goethes hier nicht die Rede ſein kann. Das Institut der fürſtlichen Maitreſſe war jener Zeit ein vollſtändig toleriertes. Goethe ſelbſt hatte die ſchöne Marquiſe Brancioni, das Vorbild der Leſſingschen Orſina, 1780 in ſeinem Haus als Gaſt gefeiert; und ſo ſehr er das erkaltete Verhältnis des Herzogs zu der Herzogin um deren hohen ſeelischen Anlagen willen beklagte, fand er die Neigung zu der ſchönen Karoline Jagemann gewiß nicht außer der Ordnung. Außer der Ordnung war nur, daß die Jagemann als des Herzogs Freundin, wie das leider zur psychologiſchen

Konsequenz der „Primadonna assoluta“ in solcher Stellung gehört, das Theater als ihre Domäne zu beherrschen trachtete. Das gab allzu schroffe Gegensätze: die Pflanzschule einer idealen künstlerischen Theaterkultur — und die Interessen einer in der fürstlichen Gunst sich sonnenden Diva waren nicht in Einklang zu bringen.

„Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten,“ läßt Eckermann Goethe sagen, „die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, die leicht in den Fall kommen konnte, mich partiell zu machen. Das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es erraten. Es fehlte bei unserem Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmut der Seele waren. Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen, auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: Nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte, was ich ihr schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt, deren Gedeihen mir mehr galt als mein augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgend einen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein wie ein Kompaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner Seite hat. Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters, und es fehlte mir nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist.“ Dieser Ausspruch ist für das sittliche Verhalten Goethes, der wohl wußte, daß „regieren und zugleich genießen“ schlecht zusammengeht, ebenso bezeichnend, wie er eine wichtige, leider nur zu oft übersehene Verpflichtung für seine Nachfolger in diesem Amt aufstellt. Aber Goethe sagt nicht die volle Wahrheit und verschweigt, daß seine Autorität dennoch und gerade dadurch untergraben wurde, daß er den obersten Chef seiner Anstalt schweigend jener sittlichen Achtung entband, die er sich selbst der künstlerischen Aufgabe gegenüber zum Gesetz gemacht hatte. Die Jagemann wurde ihm, auch ohne sein Verschulden, dennoch zum „abziehenden“ Magnet. Denn diese immerhin ausgezeichnete Künstlerin begegnete dem Herzensstark Goethes mit der verletzendsten Nichtachtung seines Werks.

Ihr Haus wurde mit der Zeit immer mehr der Mittelpunkt und Sammelplatz aller Unzufriedenen, Widerstrebenden, aller, denen das reine Kunstwesen Goethes im Innersten zuwider war. Bei ihr versammelte sich die Partei des breiten Philistergeschmacks, zu ihr trug man alle Wünsche, die man nach oben hin und über Goethe hinweg anbringen wollte; jede Intrige wurde bei ihr geschmiedet. Der Regisseur Becker war ihr Freund und folgte ihr blindlings gegen seinen eigenen Chef, der ihn denn auch endlich 1809 entfernte. An seine

Stelle als Hausfreund der Jagemann trat dann der Bassist Strohmeyer, ein geschätzter Sänger, aber ein schlimmes Exemplar des rüpelhaft-widrigen Komödiantencharakters, dem jede Scheu vor der höheren Natur, und wär's die eines Goethe, fremd ist. Unzählige Konflikte entstanden und wurden vertieft durch die Zerklüftung in der Hofgesellschaft und im fürstlichen Hausstand selbst, wo namentlich der junge Hof, die vornehm denkende Erbherzogin, Großfürstin Maria Paulowna, begründete Abneigung gegen die Jagemann hegte. Goethe hat fast in jedem Jahr, ihm das unwürdige Geschäft, unter solchen Zuständen Ordnung zu erhalten, abzunehmen, aber der Herzog lehnte hier gerade doppelt hartnäckig ab. Es müsse sich ein Modus finden lassen, meinte er, das Theater trotzdem seiner Aufgabe unter Goethes Leitung zu erhalten; er glaubte, nach überlieferter Anschauung vom Theaterwesen an Fürstenhöfen, damit nur sein gutes Recht zu behaupten. Goethe solle sich in ein „vernünftiges, natürliches und den hergebrachten Dienstgewohnheiten angepasstes Arrangement fügen“. Wie „vernünftig“ und „natürlich“ diese Dienstgewohnheit aufgefaßt wurde, spricht aus folgendem Vorgang: Ein unglücklicher Tenorist namens Mohrmann vereitelte der Jagemann die zweite Aufführung der Oper ‚Sargino‘ von Paër; er war heiser geworden, was ihm ein ärztliches Zeugnis bestätigte. Die Jagemann, empört, daß sie um die augenblickliche Darstellung einer Glanzrolle gebracht werden sollte, rief aus: „Wenn der Hund nicht singen kann, so soll er bellen; und er muß singen!“ Sie klagte ihr Mißgeschick dem Herzog, und dieser bestrafte, Goethe in der Angelegenheit ganz übergehend, den Sänger mit Hausarrest, um dann erst dem Chef der Bühne den Befehl zugehen zu lassen, nach welchem Mohrmann „bis Ende nächster Woche zu entlassen und über die Grenze zu schaffen“ sei. Goethe gehorchte dem Befehl, aber er entließ den Sänger erst, als er ihm durch warme Empfehlung ein Unterkommen am Kasseler Theater vermittelt hatte.

Solcher sich häufender Vorkommnisse müde, schlug Goethe vor, die Oper, den Sitz der Kabalen, vom Schauspiel ganz zu trennen; doch ging das in den kleinen Verhältnissen wohl am wenigsten an. Der Herzog suchte nun aber wirklich Goethe das unmittelbare Befassen mit solchen Geschäften zu ersparen: er meinte ihn entlastet, wenn er nur die Oberleitung behielte, die Wächner aber für das Laufende direkt vom Herzog die Befehle einzuholen hätten. Das wies Goethe natürlich als die noch schlimmere Zumutung ab, drang jedoch auf eine gründliche Sundierung des Verhältnisses; „denn gerade weil ich Durchlaucht dem Herzog so sehr und fürs ganze Leben attachiert bin, so mußte ich mich von einem Geschäfte entfernen, bei dessen neuer Einrichtung ich in Gefahr lief, mich selbst entweder für

den elendesten Menschen zu halten, oder mich mit meinem Fürsten alle Tage zu überwerfen". Die gewünschte „Sundierung“ kam endlich auch zustande durch die Einsetzung einer Hoftheaterkommission, in der namentlich Kirms, jetzt Kammerrat, alles das sachlich und formell erledigen sollte, was Goethe unangemessen oder unangenehm scheinen konnte. Der Regisseurposten wurde nach Beckers Abgang mit dem tüchtigen und Goethe redlich ergebenen Anton Genast (der Schiller entzückende Kapuziner im Lager des Friedländers) besetzt und so abermals ein Kompromiß geschaffen. Die Abbrödlung aber war auch durch ihn nicht aufzuhalten. Selbst die Getreuesten des Meisters verwilderten zeitweise unter der Erschütterung der Disziplin. Wolff, jedenfalls in seiner Eitelkeit verletzt, daß an Beckers Stelle nicht er Regisseur geworden war, konnte an Blümner nach Leipzig schreiben: „Goethes Stolz und Übermut wird täglich fühlbarer und unerträglicher“, — als wenn Wolff nicht recht gut gewußt hätte, was dem Ehrgefühl des Dichters täglich zugemutet wurde! Als Strohmeyer einen jährlichen Urlaub zu Gastspielen vertragsmäßig zugesichert haben wollte, vermochte Goethe nur durch beharrliches Betonen der Unmöglichkeit solcher Begünstigungen in den engen Personalverhältnissen des Theaters diesen Anspruch zurückzuweisen; als Trost erbat sich die Jagemann für ihren Freund den Titel eines Kammerjägers vom Herzog, und Goethe mußte seinem brutalsten Feind, dem hämißlichsten Zerstörer seines Werkes, diese Auszeichnung dekretieren. Als er nun Ende des Jahres 1813 gar noch einen Gehilfen in der Intendanz erhielt, der ihn unterstützen sollte, um den er aber nicht gebeten hatte, den Grafen von Edeling, wurde er auch des Dekretierens bald müde. Weder seine eigenen Intentionen wollte er länger der übelwollenden Bosheit ausgesetzt sehen, noch die seiner Amtskollegen mit seinem Namen decken, und so erließ er eine Anordnung, nach der selbst die Rollenausteilung, das eigentlichste Intendantenvorrecht, von der Kommission zu zeichnen war, „wenn sie nichts zu erinnern finde, indem für mich gar zu viel Unangenehmes entsprang, daß ich dasselbe gewissermaßen persönlich behandelte“.

Eduard Devrients Darstellung, als ob Goethe sich an seine Stellung als Theaterleiter angeklammert hätte, ist durch die Veröffentlichung der archivalischen Dokumente — die deshalb hier herangezogen wurden — hinfällig geworden. Wir sehen, wie er widerwillig sich in das Unvermeidliche schicken mußte. Auch dem „kranken Geschäft“ gegenüber mochte er mit seinem Antonio denken: „wir hoffen immer, und in allen Dingen ist besser hoffen als verzweifeln; denn wer kann das Mögliche berechnen?“ Hier und da war doch vielleicht noch einmal eine Tat möglich, die den Guten zur Freude

werden konnte; und noch bestimmender für sein Nachgeben mag die verdrießliche Doraussicht gewesen sein, was aus dem Theater werden mußte, wenn einmal die kunstlose Clique Herrschaft darüber gewann. Darum sorgte er auch, daß nach seinem endlichen Abgang in seinem Sohne August ein Kommissionsmitglied vorhanden blieb, das den Goetheschen Geist zu wahren imstande war.

Des Alten Teilnahme für den inneren Gang der Dinge erlosch dagegen fast gänzlich, als im Frühjahr 1816 das Ehepaar Wolff die Bühne verließ, um dem Rufe des Grafen Moriz von Brühl zu folgen, der das Berliner Hoftheater nach Ifflands Tod neu zu organisieren sich anschickte. Beschämende Reibereien — für die Kommission beschämend wie für Wolffs — über alte Garderobesachen, an denen das Eigentumsrecht zweifelhaft war, hatten diesen Abschied eingeleitet. Goethe schlug den widerlichen Streit nieder und ließ ihn ziehen, diesen einzigen folgamen Schüler, von dem er sagen konnte: „So viel ich auch ins Ganze gewirkt habe und soviel durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur einen Menschen nennen, der sich durchaus nach meinen Grundsätzen gebildet hat: das war der Schauspieler Wolff.“ Und Wolffs wurden, in Berlin Fuß fassend, im wirklich treuen Sinne die Vermittler des klassischen Goethestils an der weiteren deutschen Bühne; sie allein strahlten den lebendigen Geist zurück, wie sie ihn in Weimar empfangen hatten, und wirkten, die vielverlästerte Schule der Weimariſchen Technik dem überall herrschenden Naturalismus als Edelreis aufzupropfen. Mit ihrem Abgang war die klassische Theaterperiode von Weimar beschloſsen; es fehlte nur noch das Satyrspiel nach der hohen Tragödie:

Zum Geburtstag der Großfürstin, wie die spätere Großherzogin Maria Paulowna in Weimar stets genannt wurde, hatte man gegen ihren und gegen Goethes Willen den ‚Schutzgeist‘ von Kozebue als Feststück angeſetzt, weil die Jagemann es so wünschte, um der fürstlichen Frau eine Probe ihrer größeren Macht zu geben. Wieder kam es zu einem heftigen Skandal und wieder hat Goethe um seine Entlassung, die ihm wieder abgelehnt wurde. Die Partei der Maitresse triumphierte und holte nun unmittelbar darauf, den verhaßten Direktor zu kränken, zu einem noch empfindlicheren Streich aus: Da war ein Schauspieler Karsten, der mit einem dressierten Pudel durch Deutschland zog und diesen vierbeinigen Künstler in einem Rührstück ‚Der Hund des Aubry‘ produzierte. Nach diesem ganz außergewöhnlichen Kunstgenuß war auch die Weimariſche Geſellſchaft lüſtern, und der Herzog war diesem Wunsche bereits so günstig „gestimmt“ worden, daß er selbst ein Gastspiel des Pudels auf dem Hoftheater anregte. Goethe erwiderte zunächst ganz laſonisch, daß schon nach den Hausgesetzen Hunde nicht auf die Bühne gebracht

werden dürften. Aber die Kommission beschloß gegen seinen Willen, den in Leipzig weilenden Karsten zu engagieren. Auf diesen Affront erklärte Goethe in schroffen Worten, er habe mit einem Theater, auf dem ein Hund spiele, nichts mehr zu tun. Er fuhr kurzerhand nach Jena, von wo er ein nun sehr bestimmtes Abschiedsgesuch an den Herzog richtete. Diesmal endlich wurde es „in Gnaden genehmigt“ und nicht ohne den Ausdruck der Hoffnung hinzuzufügen: daß Goethe „die bei dieser Veränderung ihm zuwachsende Muße auf die sehr wichtigen Geschäfte der Anstalten für Wissenschaft und Kunst mit demselben Eifer verwenden werde, wie er zeither sich bemüht hat, diese Aufträge mit besondrer Auszeichnung zu besorgen“. Goethe empfing dieses Dokument beim Ordnen der Jenaer Bibliothek; er hatte sich bereits einen neuen „Auftrag“, für Kunst und Wissenschaft mit Eifer zu sorgen, selbst erteilt.

In der That ist die Kunst des Mittelalters eine
 von der Renaissance verschiedene Kunst. Sie ist
 nicht nur eine Kunst der Form, sondern eine
 Kunst der Seele. Sie ist eine Kunst, die
 sich nicht nur mit der äußeren Welt, sondern
 auch mit der inneren Welt beschäftigt.
 Sie ist eine Kunst, die sich nicht nur mit
 der äußeren Welt, sondern auch mit der
 inneren Welt beschäftigt. Sie ist eine
 Kunst, die sich nicht nur mit der äußeren
 Welt, sondern auch mit der inneren Welt
 beschäftigt. Sie ist eine Kunst, die sich
 nicht nur mit der äußeren Welt, sondern
 auch mit der inneren Welt beschäftigt.