



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Magister Oelthen und Karoline Neuber. Stegreifkomödie. Improvisationen.
Die Neuberin. Kampf gegen Obrigkeit und Publikum. Autodafé des
Hanswurst. Die Neuberin und Gottsched. Leipziger Schule. ...

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

der Scholastik eingeschlagene Vorgang, einen neuen Geist auf den Stamm der alten Kultur zu pflanzten, nur daß jetzt nicht mehr die *civitas dei* des heiligen Augustin den Eiferern vorschwebte, sondern — wie es der Moral der Zeit entsprach — der Begriff des absoluten politischen Staates mit fürstlicher Spitze. Der Mensch war Untertan, Ding, Begriff ohne Selbstzweck geworden, für den man den höchst unpassenden, weil widersinnigen Namen „Subjekt“ mit Vorliebe anwandte, da ihm doch nichts weniger als subjektive Bedeutung zugebilligt wurde. In fast aller Dichtung jener Zeit redete darum auch nicht der Mensch seine Sprache, sondern die ihm beigelegten Attribute: die Tugend spreizte sich in göttlichen, das Laster in höllischen Gebärden; Gerechtigkeit, Großmut, Vaterlandsliebe, vor allem aber Demut und Gehorsam wandelten als Mummereien durch die empfindungsleere Zeit. Die gelehrten Vormünder der deutschen Bühne brauchten, als sie ihr endlich die helfende Hand reichten, kaum eigene Erfindung anzustrengen; das französische und italienische Theater der Zeit lieferte alle nur wünschenswerten Vorlagen. Und selbstverständlich darf bei dem Mangel an eigener Schöpfung deren Verwendung noch als ein Verdienst erscheinen. So besteht der Ruhm des ersten deutschen gebildeten Theaterleiters, des Magisters Deltzen, den die Geschichte uns kündigt, denn auch zu Recht; zwar äußerte er sich nicht so pomphaft wie der des von Cervantes verewigten Lope de Rueda, aber er knüpfte dafür an einer wirklichen zivilisatorischen Tat an, deren unmittelbare Wohltat in der Zeit sofort empfunden wurde. Die Chronik erzählt, daß dieser berühmte Mann bei seinen Einzügen in Nürnberg und Breslau sogar von Deputationen des Rats am Weichbild der Stadt empfangen wurde.

Dem Magister Deltzen verdankt unsere Schauspielkunst die ersten Grundzüge einer Handlungsregel, die ihr zu jener Zeit zu schaffen wohl noch mehr Ausdauer als Ingenium und Bildung erforderte. Denn noch stand die ganze Schauspielerei auf der mehr oder weniger talentierten, immer aber zügellosen und oft auch frechen Improvisation, die ja auch kein eigenes Gewächs deutschen Geistes, vielmehr Nachahmung italienischer Sitte war. Der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, ist, mancherlei Einschränkungen ungeachtet, ein großer Bewunderer der italienischen *Commedia dell'Arte*, der Stegreiffkomödie; er läßt durchblicken, daß durch sie die natürliche schauspielerische Begabung besser genährt worden sei als durch die nun bald folgende Einschränkung in die französische Technik. Richtig scheint mir, daß das Stegreiffspiel zunächst wohl die größere schauspielerische Begabung voraussetzt; auch daß sie da, wo die Anlagen der Rasse unterstützend zu Hilfe

kommen, zu einer Art selbständiger Kunst sich zu entwickeln vermag. Diesem Stolz auf diese Selbständigkeit gibt eben der Name *Commedia dell' Arte* Ausdruck, denn so wurde sie genannt im Gegensatz zum geschriebenen Stück, zur *Commedia erudita*, womit damals eine geringere Note ausgesprochen werden sollte. Nachdem der Gegensatz aber einmal geschaffen war, die schöpferische Phantasie der gedichteten Gattung, der Literatur sich verbündet hatte, mußte das Stegreiffpiel der Erstarrung anheimfallen. So war es auch im Italien jener Zeit in der That schon zu einer rohen Volksbelustigung herabgesunken; und wir sehen die italienischen Stegreiffspieler in ähnlicher Weise und aus gleichen Gründen in der Fremde vagabondieren, wie die in England und in den Niederlanden unmöglich gewordenen Schauspielertruppen, die nach Deutschland sich wandten. Auch von diesen Italienern war also nur bei ihnen daheim bereits als minderwertig Geschätztes abzulernen gewesen. Bequem schien ja dieses Handwerk und der düffelhaften Trägheit jener Komödianten Vorschub leistend, die sich um alles wehrten, die Schauspielkunst zur dienenden Schwester der Dichtung „degradiert“ zu sehen, das heißt: aus dem Schlendrian zu ernster Arbeit überzugehen. So hat die Stegreiffspielerei viel Schuld daran getragen, daß das deutsche Theater so langsam und so spät erst seine Form entwickeln konnte. Noch in allen folgenden Kämpfen um den Stil werden wir immer wieder die komödiantische Eitelkeit das improvisatorische Talent ausspielen sehen gegen die Forderung der Regel, gegen die Kunst des Dichters. Veltheim eröffnete mit seinem Kampf gegen die Improvisation und für das regelmäßige Drama die Reihe der Charaktere an der deutschen Bühne, die mit Stolz als ihre Wohltäter nun zu nennen sind.

In dieser Eigenschaft, wie auch an künstlerischer Einsicht und Vermögen, wurde er zunächst von einer Frau noch übertroffen, die sicher zu den merkwürdigsten Vertreterinnen ihres Geschlechts in allen Zeiten gehört, von der prächtigen Karoline Neuber. Es loßt immer wieder, ihr Bild zu zeichnen, wenn es hier auch nur in kürzesten Strichen geschehen kann. Ist in der Geschichte der Schauspielkunst das Künstlerische auch immer eine sehr unsichere Größe, die höchstens relativ richtig eingeschätzt werden kann, so bleibt der wackeren Advokatentochter aus Reichenbach, die in jungen Jahren mit dem Primaner Neuber in die weite Welt lief und bald die hochgefeierte Prinzipalin werden sollte, doch das ganz unbestreitbare Verdienst, dem Theater in Deutschland seine Kulturaufgabe mit einem kaum wieder erlebten Idealismus gewiesen zu haben. Unerreicht steht sie in trüber Zeit durch die unerschrockene Wahrhaftigkeit, mit der sie dem Publikumsgeschmack und den Pöbelinstinkten

ihrer Umgebung den Krieg erklärte. Hab und Gut, Frieden und Existenz setzte sie bis an ihr trauriges Lebensende immer wieder unverdrossen daran, die von ihrer Überzeugung getragene und im schroffsten Gegensatz zu aller Gepflogenheit ihrer Zeit stehende Auffassung der Kunst wider Teilnahmelosigkeit und Feindseligkeit siegreich zu behaupten. Sie war eine Verächterin der Majoritätsmeinungen in so ausgesprochenem Maße, daß ihr selbst in der Geschichte der Moral, neben den eifrigsten Verfechtern des Individualismus, ein Ehrenplatz gebührt. Sie war groß durch ihren Freimut, dessen Opposition sich ohne Scheu ebenso unumwunden gegen Publikum und Clique wie gegen Staat und Polizei äußerte. Schikanierte man sie wegen ihrer Spielkonzession, so gab sie dem Leipziger Magistrat zu bedenken, daß es für eine Behörde allerdings angebracht sei, sich die Beschaffenheit eines Konzessionsbewerbers anzusehen, daß es darauf ankomme, „die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern . . . dies Bemühung sei dem gemeinen Wesen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeisachen allerdings ihren Platz“. In Versen beschwört sie den Kurfürsten von Sachsen, ihr und ihrer Kunst Gerechtigkeit einzuräumen; und ihre Prologlyrik bittelt und schmeichelt wahrhaftig nicht, wie dies deren Art sonst zu sein pflegt. In Hamburg, wo das Publikum sie wieder einmal im Stich gelassen hat und dem „starken Mann“ Eckenberg, der die Zuschauer mit Harlekinaden, Marionetten und Schattenspielen regalierte, zugelaufen ist, ruft sie entrüstet von der Bühne herab:

„Denn euer Vorsatz ist: nichts Gutes zu ernähren,
denn eure Klugheit steigt: die Unschuld zu verheeren,
die ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,
und wenn sie euch nur Salz und Wasser kosten sollt.“

Als ihren Vorsatz aber nennt sie, „daß unserm deutschen Reich kein Vorzug soll gebrechen“, dessen die Bühnen anderer Nationen sich erfreuen durften. Um dieser Frechheit willen kassierte der Hamburger Senat die Spielerlaubnis der tapferen Frau und dokumentierte dadurch frühzeitig schon jene Inschutznahme echter Bühnenkunst, deren prätenziöse Heuchelei so anmutig die ganze Theatergeschichte dieser Stadt durchzieht. In der geschichtlichen Perspektive gesehen, erscheint uns der Neuberin künstlerische Moral, für die ihre Zeit noch so durchaus unreif war, leicht als Donquixoterie; und wenn sie im heiligen Eifer ihrer kunstpriesterlichen Würde gar dem Hanswurst das Autodase bereitet, möchten wir lächeln über diesen Mangel an Einsicht in den wirklichen Sachverhalt: aber sie hätte wohl auch den verbrannt, der ihr gesagt hätte, daß dieser unverwüßliche Genius der Komödie sie selbst noch um einige Jahrhunderte

überleben werde. Die praktische Lebensklugheit der Schwachen fehlte dieser mutigen Frau; sie verkannte nicht nur ihre Zeit, sondern das Theater überhaupt, sie glaubte an ihre Sendung, sie wollte der Spekulation auf die Pöbelinstinkte ein Ende machen und wußte nicht, daß solche Hybris stets das Martyrium nach sich zieht. „Vielleicht, doch nicht gewiß, würden wir viele Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte hiesige bürgerliche Modestücke aufführten; da wir aber einmal etwas Gutes angefangen, so will ich davon nicht ablassen, so lange ich noch einen Gulden daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beihilfe noch durchzudringen und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen.“ — Es gibt kaum ein erschütternderes Document in der Theatergeschichte als diesen im Jahre 1751 von Karolinens Gatten an Gottsched geschriebenen Brief.

Ihre Verbindung mit dem Leipziger Professor aller Professoren ist oft bedauert und ihr als Beschränktheit angerechnet worden: den Hans Wurst verbrannte sie und setzte den Pedanten mit der französischen Allongeperücke an seine Stelle auf die Bühne? .. Als wenn sie überhaupt eine Wahl gehabt hätte. Darin liegt ja eben die Tragikomödie des deutschen Geistes, daß er, in jener Zeit der Leitung eines Genius ermangelnd, der Scylla Roheit zwar entfloß, im Strudel der Charybdis Gelährtheit aber Schiffbruch erlitt. Das wird heute von einer eifrigen Seite zwar bestritten und gerade Gottsched als der Pilot gefeiert, der das Fahrzeug mit genialer Energie in den Strom der neuzeitigen Kultur geleitet hätte. Und sicher fällt im Urtheil der Nachwelt ein viel zu starker Schatten auf diesen Mann, weil wir ihn immer jenseits der helleren Tage, die wir erleben durften, sehen. Der Titel, den Gottsched seiner Sammlung von Bühnenstücken gab, „Nötiger Vorrat“, scheint mir immer eine durchaus gerechte Selbsteinschätzung auszusprechen: der Mann war wirklich „nötig“ und klug dazu. Daß er das Theater mit den Stücken des Auslandes versorgte, an die Stelle der chaotischen Regellosigkeit die — wenn auch fremde — Regel setzte, war, wie schon mehrfach betont wurde, nur eine Nothwendigkeit. Johann Christoph Gottscheds Erscheinung ist einfach nicht wegzudenken: ein solches Wirken ist, so beschränkt es sein mag, immer gerechtfertigt. Eduard Devrient sagt — freilich, wie wir sehen werden, etwas stark optimistisch —: „Gottsched und die Neuberin haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater lag.“ Den Versuch dazu hat er in der That gemacht, und das wichtige Moment liegt in dieser Verbindung einer hoch entwickelten Berufsmoral bei der Neuberin mit der lite-

rariſchen Gewiſſenhaftigkeit bei Gottſched. Trotz der vereinten Bemühungen konnte es freilich die Neuberin in den Jahren von 1727 bis 1740 nicht über ſiebenundzwanzig literariſche Schauſpiele bringen, alſo nicht über eins im Jahresdurchschnitt; dazwiſchen mußte ſie, ihr Geſchäft flott zu halten, immer wieder zu den Clownsſpäßen, zu Haupt- und Staatsaktionen, zu italieniſchen Maskenkomödien und Improviſationen ihre Zuflucht nehmen. An den von Gottſched beſorgten Dramen aber, deren berühmteſtes „Der ſterbende Cato“ nach Addison und Deſchamps war, entwickelte ſich, von einem tiefen Reſpekt vor der Erhabenheit dieſer Dichtung getragen, der Stil der „Leipziger Schule“, die Eigenart der Neuberſchen Kunſt. Wie Gottſched zu ſeiner Zeit ſchon heftige Anfechtung erfuhr, ſpottete man auch damals ſchon über die gepreizte Gebärde dieſes Stils, über „Mooord und Träääänen“ im Munde der Neuberſchen Schauſpieler.

Die ſächſiſchen Lande waren, wie ſchon erwähnt, Tummelplatz und Zentrum dieſes jungen deutſchen Theaters: in Dresden, dem Dorado ſächſiſch-polniſcher Herrſcherherrlichkeit, entfaltete es ſeinen Glanz, auf der Leipziger Meſſe ſeine bürgerliche Tugend. Dort hatte es die üppigſte der italieniſchen Opern an deutſchen Fürſtenhöfen als Konkurrenz, der es an Großartigkeit gleich tun ſollte; in Leipzig war die Gelehrſamkeit in Gottſcheds Perſon ſein Protektor. Und wie die Gelehrſamkeit wurde auch die deutſche Kunſt zu jener Zeit kärglich beſoldet, während die glänzendere weliſche Schweſter im Überfluß ihr Paraſitendasein lebte. Durch das ganze Reich hallte der Ruf der Salicola-Sauſtina und des erſten Kapellmeiſters des Jahrhunderts, Haſſes, ſo daß ſelbſt der Philoſoph auf dem Thron Feuer ſing und die italieniſche Oper nach Potsdam und Berlin verpflanzte. Auch italieniſches Schauſpiel, von Puncinello Landolſi gegen Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt, ſtand in Dresden noch in Blüte, ebenſo kamen franzöſiſche Geſellſchaften für kürzere oder längere Spielzeiten an den Hof. Gottſched und die Neuberin hatten alſo reichlich Gelegenheit, die Regel des Handwerks zu lernen. Das vergißt man immer über der Entrüſtung, die die wirtſchaftliche Ungeheuerlichkeit dieſes Kunſtwesens billig veranlaſſen muß: die jährlichen Karnevalsbeſtütigungen in Dresden mit Oper, Maskerade, Ballett und Karuſſell koſteten durchschnittlich 40000 Taler; eine neue Oper Clemenza di Tito, die 1769 aufgeführt wurde, verſchlang 48760 Taler für Ausſtattungskosten, und in der 1755 dargeſtellten Oper Enzoio betraten im Triumphzug des Ätius 400 Menſchen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maultiere, ebenſoviel Dromedare und etliche Elefanten die Bühne. Man fand ſchon damals nicht mit Unrecht, daß gegen ſolchen Aufwand das junge deutſche Schauſpiel, das zu ſeinem zeitweiſen Privilegium

eine kümmerliche, mehr einem Almosen gleichende Subvention genoß, künstlerisch und wirtschaftlich einen Kampf der Ohnmacht aufgenommen habe. Das Schlimmere jedoch war, daß es sich um ein Publikum mühte, das keinen Funken selbständigen Lebens und Empfindens in der Seele trug. Nicht einmal die „Gesellschaft“, die zu den italienischen Opern eingeladen wurde, die also keine Opfer zu bringen brauchte, zeigte ausdauerndes Kunstinteresse: in den Gasthöfen der Residenzen wurden durchreisenden Fremden Eintrittskarten aufgenötigt, und Herzog Karl Eugen von Württemberg ließ eines Tages, um vor seinen hohen fürstlichen Gästen das Opernhaus gefüllt zu zeigen, seine Soldaten in bürgerliche Röcke stecken und auf die Galerien kommandieren.

Trotz aller wirtschaftlichen Drangsale aber regte das Beispiel der Neuberin doch zu zahlreicher Nachfolge an. In allen Gegenden Nord- und Mitteldeutschlands erstanden neue „Prinzipalschaften“, deren einzelne Schicksale hier nicht verfolgt zu werden brauchen, nicht verfolgt werden können. Dann endlich fällt fast genau auf den Zeitpunkt, der früher als die Wende bezeichnet wurde, da auf die Ebbe des deutschen Lebens langsam die Flut wieder einsetzte, das erste Auftreten Lessings als Theaterdichter: im Jahre 1747 wurde von der Neuberin der ‚Junge Gelehrte‘ gespielt. Dieses Jahr kann darum als das Geburtsjahr des neueren deutschen Theaters betrachtet werden. Drei Jahre früher hatte die Neuberische Gesellschaft, von einem längeren Aufenthalt in Petersburg zurückkehrend, in Dresden ihre denkwürdige zweite Epoche begonnen, in deren Spielplan wir nun deutsche Stücke von Elias Schlegel, von Stolberg, französische Rührstücke von La Chaussée, Gresset, Destouches und Schäferspiele nach dem Italienischen, von Mylius und Rost bearbeitet, finden. Neben dem Interesse an der Dichtung trat nun auch das für die einzelne schauspielerische Begabung in den Vordergrund und entwickelte sich rasch zu eifervoller Beschäftigung des Publikums und der hier ein neues Feld findenden Kritik mit den jungen deutschen Bühnengenies (man war im 18. Jahrhundert bekanntlich freigebig mit dem Namen Genie), die ihrerseits nicht zögerten, es ihren gefeierten Kollegen und Kolleginnen der welschen Schwesterkunst an Prätensionen gleich zu tun. In der Truppe des Johann Friedrich Schönemann begegnen wir den Namen Konrad Ekhof, Adermann und Spiegelberg neben dem der gefeierten Jungfer Rudolphi. Franz Schuch finden wir mit seiner Gesellschaft 1755 in Dresden und später in Berlin. Bei der Kochschen Gesellschaft, die 1756 in Leipzig ‚Miß Sara Sampson‘ zur ersten Aufführung brachte, glänzte neben der durch ihre Schönheit weit berühmten Gattin des Prinzipals, Christiane Henriette Koch, Brüdner, der zeitgenössische Rivale des „großen“ Ekhof; die bei der