



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Prinzipalschaften. Der Spielplan um 1730. Die wesentlichen Prinzipale.
Gefeierte Schauspieler. Erweiterung des Repertoires. Singspiele und
Melodramen.

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

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

nämlichen Truppe hervorragende Jungfer Kleefelder wurde seine Frau. Den Wechsel der Erscheinungen in Berlin aber überdauerte der unvergeßliche Theophilus Döbbelin, der „alte eisgraue Döbbelin“, wie er dem König von Preußen gegenüber sich selbst mit erschütterndem Pathos nannte. Dieser Musterprinzipal, der abends nach der Komödie die Tageseinnahme in die Hosentasche steckte und auf die Tabagie Pharaos spielen ging, sollte den Berlinern ihr nachmaliges königliches Schauspielhaus vorbereiten. Ein Zeitgenosse nennt ihn den „rasenden Ödip in allen Rollen, das Urbild des kulissenreißenden Komödianten“; aber da auch Glück oft Ruhm bedeutet, bleibt sein Name mit der klassischen Zeit eng verknüpft: ein Ereignis, wie es ihm 1767 zu erleben gegönnt war, als in zweiundzwanzig Tagen neunzehnmals ‚Minna von Barnhelm‘ gespielt werden konnte, erschien unerhört in der Geschichte des deutschen Theaters. In Hannover und später in den thüringischen Landen gewann die Seylersche Gesellschaft ihren Ruf; sie bildete dann in Gotha das erste eigentliche deutsche Hoftheater, dessen Direktor in seinen letzten Lebensjahren Ekhof wurde. Als sein Schüler ging von derselben Stätte dann der Mann aus, der als Schauspieler und als Dichter dem jungen deutschen Theater die charakteristischste Prägung geben sollte: August Wilhelm Iffland.

Im Wettstreit dieser Institute hatte sich der Kreis der von der Bühne übernommenen Literatur rasch geweitet: die gewichtigeren Komödien Molières hatten Aufnahme in den Spielplan gefunden, ebenso Voltaire, Reynard, de Vissé, Madame Graphigny von den Franzosen; von englischen Autoren Lillo („Barnwell“), Otway, Coleman, Thomson, Cumberland; ferner Goldoni, besonders aber Holberg, der erste stammverwandte Lustspieldichter, der volkstümliches Leben mit kernigem Humor auf die Bühne verpflanzte. Außerlich sehr erfolgreich war eine ganze Schar dichtender Schauspieler dem Hausbedarf zu Hilfe gekommen, und diese Gepflogenheit bot zunächst den schätzbaren Vorteil, dem Vermögen der in der Entwicklung stehenden Kunst das ihr Erlangbare darzubieten. Natürlich schöpfte kaum einer dieser Helfershelfer aus Eigenem, aber sie gaben doch Leben an Stelle der langweiligen politischen Abhandlungen in dramatischer Form und der Allegorien. Die Stärke dieser „Dichter“ war die Nachahmung des rührenden Lustspiels der Franzosen und der Engländer, das „weinerliche Drama“, wie es Lessing nannte, das man in der Übersetzung für deutsche Verhältnisse „originalisierte“. Gellert wandte sich dem Theater zu, und Weiße und Wieland folgten nach. J. J. Engel schuf im ‚Dankbaren Sohn‘ und im ‚Edelknaben‘ zwei Typen jener rührenden deutschen Schauspiele, die mit dem immer mehr überwiegenden englischen Geschmaç zugleich eine lebhafteste Befürwortung der Prosa

auf dem Theater darstellten. Die Neuberin hatte noch im Vers geschwelgt; nun aber traf den Alexandriner Acht und Bann. Die Lösung war jetzt bürgerliche Einfachheit und Sentimentalität. So protestierte man gegen die formale Überladung des Lebens der Großen mit ihrem Kokoprunn und gegen die moralische Verderbnis der oberen Klassen, die dem mählich erwachenden demokratischen Bewußtsein für ausgemacht galt.

Da jedoch die Gunst der höheren Gesellschaft auf die Dauer nicht zu entbehren war, nahmen die Eltern des kaum zur Lebensfähigkeit heraufgepäppelten Siebenmonatskindes des deutschen Schauspiels noch zwei Pflegekinder an, die beide als Sprossen der italienischen Oper gelten können: das Singspiel und das Melodram. Diese beiden Zwittergeschöpfe haben die Kräfte der mütterlichen Muse auf Kosten des eigenen Kindes bald über Vermögen in Anspruch genommen, und diese frühzeitige Vermischung des Schauspiel- und Opernwesens bewirkte in der Folge eine Zersplitterung des Stils, die durch einen immer flacher werdenden Konventionalismus verdeckt werden mußte. Zunächst freilich brachten diese Bemühungen der jungen Bühne etwas, was der gelehrte Eifer der deutschen Dramaturgen recht sehr vermissen ließ: sie führten der heranwachsenden Kunst die Grazien als Spielgenossen zu. Goethe äußerte einmal zu Eckermann: „Wieland verdankt das ganze obere Deutschland seinen Stil“; er mochte dabei auch der fruchtbaren Anregung gedenken, die gerade Wielands Singspieldichtung der Bühne und dem geselligen Leben gegeben hatte. Nächst Wieland pflegten Weiße und Musäus das neue Genre, und nach Schweitzer und Benda wirkte besonders Johann Adam Hiller als musikalischer Schöpfer unserer einheimischen Oper. Als dann diese Gattung technisch sich genügend befestigt, das italienische Opernwesen in der hereinbrechenden Not der Zeit allmählich die deutschen Residenzen ungastlich gefunden hatte, waren auch die welschen Komponisten froh, nun ihrerseits an dem neubereiteten Tisch des deutschen Theaters als Gäste niedersitzen zu können.

Damit wäre ungefähr inventarisiert, womit das deutsche Theater im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu wirtschaften begonnen hatte. Ein fast durchaus Neues, das kaum in irgendeinem Ursprung auf ältere, auf gewachsene Kultur zurückging, wie sie vom 12. bis zum 15. Jahrhundert etwa in Deutschland vorhanden gewesen war, dann aber durchaus fehlte, war zu bilden gewesen. Daß dieses Neue vielfach unfertig war und unsicher tastete, ist daher nicht verwunderlich. Eine gradweise Steigerung der jungen Fähigkeiten in einer Richtung und nach einem klar erfaßten Ziele hin war zu dieser Zeit das, was vor allem notgetan hätte; aber kaum halbständig, über-

raschte das deutsche Theater auch schon die Zeit seiner Erfüllung, das heißt, es wurde vor die größten Aufgaben gestellt, die ihm seitdem zugefallen.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Klopstocks lyrisch-religiöse Weihe die aufstrebenden Geister mächtig berührt. Unter der noch immer aus der Fremde hereingeholten künstlerischen Form loderte nun doch die Flamme starker Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit, das aufrichtige Ethos deutschen Wesens, das sich seiner mythisch-heroischen Herkunft besann. Aus der Ode der theologisch-moralischen Bevormundung erwachte den Menschen das Verlangen nach trunkener Hingabe an die als göttlich empfundene Natur. Die Kriege des großen Preußenkönigs mochten alles Drangsal kaum durchlebter schwerer Zeiten in Erinnerung gebracht haben, sie hatten aber auch die Freude an heldenhafter Menschheit von neuem geweckt. Man empfand, daß sie im letzten Sinne doch Kämpfe waren für einen neuen Geist der Humanität, für Freiheit und Wohlfahrt, die nun auch in Preußen aufzuleuchten begannen. Und wenn der Dramatiker einen neuen sittlichen Wert schaffen, neuen Lebensinhalt aus den im Spiel gezeigten einander widerstrebenden Lebensmächten entwirren soll, so muß Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ einwandlos als die erste nationale dramatische Tat der neuen Zeit begrüßt werden. Mehr wert aber ist, daß sie als solche auch verstanden wurde, daß sich die junge Kunst und das kunstunmündige Volk in diesem Falle zum erstenmal inniger berührten. Jene erwähnten neunzehn Aufführungen in Berlin durften eine sieghafte Zuversicht erwecken, daß die freigewordene individuelle Empfindung, die Freude an schlichter, natürlicher Auffassung des Sittlichen die Binden der Konvention, die das Leben zweihundert Jahre eingeschnürt hatten, zu zerreißen im Begriff waren. Was kluge Einsicht in das Wesen der Kunst, was ein scharfer beobachtender Verstand, ein gerechtes und gütiges Gemüt aus dem anonymen Strom der Zeit schöpfen konnte, das spricht aus diesem Prologlustspiel in heute noch unverwelkter Frische. Dennoch schöpfte Lessing doch nur von der bewegten Oberfläche des Zeitstroms; er langte noch nicht hinunter bis auf den Grund, wo aus verborgenen Quellen dem Strome die Wasser zusießen. Der aber, der das vermochte, der aus der Klaue des Löwen das deutsche Drama schuf, das in seinem großen erleidenden Helden, in seiner bunten Bilderreihe die Seele der Vergangenheit an die der Freiheit winkenden Zukunft knüpfte, der kam dann für das deutsche Theater um zehn Jahre zu spät. Schon hatte auf diesem die Sentimentalität sich so befestigt, daß ‚Götz von Berlichingen‘ zwar in die literarische Bewegung mächtig einschlug, auf der Bühne aber zunächst kaum Wirkung tat. Und der dem ‚Götz‘ folgenden Sturm- und Drangdichtung