



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Mannheimer Nationaltheater. Heribert von Dalberg. Erstaufführung
der Räuber. August Wilhelm Iffland und Mannheimer Schule.
Nationalbühnen.

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

und sogar oft nachlässig in der Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte". Mit Brodmann und Rosalie Nouseul erst stiegen dem Nationaltheater hellere Sterne auf: der Held und die Heroine, diese beiden Typen, die seitdem dem Burgtheater fast immer seine Prägung geben sollten. Im Jahre 1781 trat dann Friedrich Ludwig Schröder in den Verband, der den Ton der Bühne jedoch zu sehr auf seine Person zu stimmen suchte und sie literarisch mit seinen, selbst damals schon oft zweifelhaft empfundenen Heilstaten beglücken wollte. Joseph schätzte ihn hoch; aber der Ausschuß sah in ihm seinen Feind, und die glücklichere Rivalität Brodmanns trieb ihn nach vier Jahren wieder fort. Schröder mußte, wie wir sehen werden, auf eigenem Boden stehen; er war Manns genug, eine von seiner Persönlichkeit getragene Theaterkultur hervorzurufen.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß sie, mit zu großer Anspannung und zu heftig ergriffen, um so eher sich wieder lockern. Selbst wo die feindlichen Intrigen, denen so viele Taten Josephs zum Opfer fielen, fehlten, blieb dieses Schicksal den kaiserlichen Bildungen nicht erspart. Wie andere war eben auch diese verfrüht, nicht genügend in den wirklichen Zuständen und viel zu sehr auf einen vorausgesetzten Idealismus der Schauspieler und des Publikums begründet. Die Ausschußordnung versagte im gleichen zunehmenden Maße, als einzelne Mitglieder, von der Gunst einer Partei der Wiener Gesellschaft emporgetragen, sich überhoben, andere, darüber mißmutig, dem gemeinen Wohl entgegen zu arbeiten anfangen. Auch die Republiken des Theaters liquidieren in der Regel zugunsten eines Cäsars: in Wien hieß dieser Ursupator Brodmann, der seinen Ehrgeiz erst befriedigt sah, als er 1789 zum Direktor ernannt wurde. In Mannheim, das als Pflanzschule des josephinischen Theaters nun zu betrachten ist, hieß er Jffland.

Der Gedanke zur Bildung des Mannheimer Nationaltheaters ging von einem Manne aus, der unstreitig zu den wenigen großen Wohltätern der deutschen Bühne zu zählen ist, von Heribert Reichsfreiherrn von Dalberg. Auch er unverkennbar ein josephinischer Charakter, literarisch mehr ehrgeizig als begabt aber voll warmer Neigung für die Künste und von ehrlichem Eifer beseelt, die Kultur seines vom Kurfürsten Karl Theodor beherrschten Vaterlandes zu heben. Als er das Muster des Wiener Theaters für die Begründung einer ähnlichen Nationalbühne in Mannheim aufgriff, lächelte ihm dazu das Glück — dieser große Helfer in allen Theaterdingen, die gelingen! — aus dem just brotlos gewordenen Personal des eben aufgelösten gothaischen Hoftheaters eine Anzahl Talente rasch gewinnen zu können, die in der damals besten Schule, bei Ekhof, erwachsen, die verheißungsvolle Jugend der deutschen Schau-

bühne vertraten: neben Kräften, deren Namen die Geschichte des Theaters mit Stolz bewahrt, neben Beck, Beil, neben der schon von Hamburg her berühmten Seyler-Hänjel und der Brandes, tritt nun auch August Wilhelm Iffland in die Erscheinung, an dessen Künstlerschaft und an dessen Charakter später die fruchtbarste Werkezeit des Berliner Theaters sich knüpfen sollte.

Die klassische Epoche des 1779 begründeten Mannheimer Theaters ist im Gedenken der Nachwelt geweiht durch die Bühnengeburt eben jenes Dramas, das am entschiedensten den Geist einer neuen Zeit atmete, durch die Erstaufführung der „Räuber“ am 13. Januar 1781. Zum erstenmal loderten von einer deutschen Bühne herab Flammen wirklicher Begeisterung in die Zuschauer Menge; eine Glut, wie sie allen geschichtlichen Überlieferungen nach zu gleicher Temperatur kein Drama, keine Schauspielkunst vorher je zu schüren vermocht hatten und kaum je wieder vermögen sollten. „Das Theater glüht“, nach der Aussage eines Augenzeugen, die Anton Pichler zitiert, „einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Säuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“

Unrichtig jedoch ist es, den Begriff „Mannheimer Schule“ an den Stil der jugendlichen, stürmischen und revolutionären Dichtung Schillers und der der damaligen Jüngsten zu knüpfen; die Mannheimer Schule ist der Stil Ifflands, derselbe, den dieser Meister später nach Berlin verpflanzte: der naturalistische, an der englischen und französischen Familientomödie erzogene Realismus, die breite niederländische Kleinmalerei des Lebens, der Triumph der Nuance — nicht der der Begeisterung. Noch ist die Biographie Ifflands nicht geschrieben worden — die für das Theater lehrreichste, die geschrieben werden könnte — noch immer wird Ifflands Bedeutung zu ausschließlich nach dem bemessen, was er selbst über sich geschrieben hat. Bei aller Schätzung seiner zweifellos bedeutenden Kraft in dem seinem Talent gezogenen Kreise, die die Bewunderung eines Goethe errang, kann nicht übersehen werden, daß eine unheilvolle Eitelkeit sich dieser Kraft gesellte und daß Iffland, zur Macht gelangt, den Bezirk seines Vermögens zum Maß der Dinge überhaupt machte. Um den Weg gehen zu können, den er ging, waren ihm Eigenschaften nötig, von denen das tugend- oder zigeunerhafte Komödiantentum des 18. Jahrhunderts freilich noch keine Ahnung gehabt hatte. So erkennen wir in Iffland den Erfinder jener Schauspielerreflexe, die nicht mit den plumpen Mitteln wohlfeil oder

teuer bezahlter kritischer Lobhudeleien, mit Ovationen, Kränzen und ausposaunten Ehrenbezeugungen betrieben wird, die vielmehr feinere, stillere aber auch weiterführende Wege aufzuspüren weiß. Keiner vor ihm verstand es so wie er, die Vorstellung von sich lebendig zu machen eines restlos von den edelsten Motiven für das Heil der Kunst, von tiefsinnigem Ernst und ruhelosem Sinnen nach dem Wesen der Sache beseelten Priesters der Poesie und der Moral. Er erfand die Reklame der Insinuation; und während sich das deutsche Schauspiel bis dahin bemerkenswert bürgerlich, ja demokratisch gebildet hatte, bot Jffland alles auf, daß er und seine Kunst in den vornehmen und einflußreichen Kreisen als Ebenbürtige betrachtet würden. Immer neue Mittel sann sein brennender Ehrgeiz zu diesem Zwecke aus, und seine mächtig zu den feinsten Diplomatenkünsten herangereifte Klugheit schob sacht aber unvermeidlich das ursprünglich stark wallende künstlerische Temperament beiseite. Er war nicht der in seiner Kunst aufopferungsvoll den Großen sich anschließende Streiter für die ästhetisch-sittliche Wiedergeburt des Vaterlands, der er scheinen wollte; er war ein gerade in den Instinkten der Masse festwurzelndes Talent. Worauf es ihm ankam, das war nicht eine künstlerische Kultur des Theaters, sondern die Nobilitierung der Schauspielerlei. Dieses Ziel hatte er im Auge als Schüler Dalbergs, als Meister der Mannheimer Jünger, als fruchtbarer Theaterdichter und endlich als Generaldirektor der Berliner Nationalbühne.

Wenn die josephinische Einrichtung des Theaters auch in Mannheim keine Lebenskraft bewies, so lag das nicht daran, daß Dalberg, der Intendant, ihre freie republikanische Entwicklung unterbunden hätte, sondern eben an der Überwucherung des schauspielerischen Virtuositentums, das den wichtigsten Charakter der Bühne, den literarischen, nur seinen Zwecken angepaßt zu bestimmen suchte. Als das nicht ganz gelingen wollte, strebte Jffland mit allen Kräften von Mannheim weg, dahin, wo er in diesem Sinne der uneingeschränkte Herr war. Auch nicht als Stilschule ist, wie man oft gemeint hat, die Mannheimer Bühne für die Theaterkultur von so großer Bedeutung geworden, wohl aber durch ihre ununterbrochene geschichtliche Entwicklung, die das erste Beispiel bot, daß neben den nach wie vor von den Landesfürsten — erst von denen Bayerns, dann von denen Badens — bestellten Intendanten, statt der mitratenden und mitleitenden Schauspielergenossenschaft, hier die städtische Verwaltung sich am Theater beteiligte und namentlich auch die Lasten des Instituts auf sich nahm, so daß schließlich sie die eigentliche Theaterleitung repräsentierte.

Ehe jedoch ein solcher Zustand, der in den gegebenen Verhältnissen am ehesten noch die Idee eines Nationaltheaters erfüllen

mochte, vorbildlich wirken konnte — denn die Umwandlung des Mannheimer Theaters in eine städtisch-staatliche Anstalt erfolgte in aller Form erst Ende der dreißiger Jahre — blieb die vom Hofe beschützte und unter die Oberaufsicht eines Kavaliers gestellte Theaterrepublik nach Wiener Muster für das damalige Deutschland das zunächst erstrebenswerte Vorbild. Es wurde in Dresden, München, Stuttgart, Kur-Mainz, Kassel und in anderen Residenzen nachgeahmt und an allen diesen Höfen ging man mit mehr oder weniger Eifer und Einsicht an die Nobilitierung des deutschen Schauspielwesens. Die fürstlichen Haushaltungen neigten ihr um so eher zu, als die Entfaltung des deutschen Singspiels Aussicht bot, einen Ersatz für die kostspielige italienische Oper, für die in den kleineren Residenzen bei den bedrohlich gewordenen Zeiten die Hilfsmittel nicht mehr hinreichten, zu gewinnen. Auch hier trat wieder das Theater in Dresden an die Spitze; von ihm erfuhr die Entfaltung der deutschen Oper lange Zeit die kräftigste Initiative.

Am härtesten rang das deutsche Theater um den fürstlichen Schutz und um den Anteil des Staats in Berlin. Der preussische Hof blieb verhältnismäßig lange taub für diese Forderungen der Zeit — eine bedauerliche Erscheinung gegenüber Preußens politischer und sozialer Bedeutung im deutschen Leben. Da hier der moderne Staat geboren werden sollte, wäre gerade hier das Verhältnis von Staat und Bühne von besonderem Gewicht gewesen. Der kärgliche Zuschuß des deutschen Schauspiels in Berlin unter des großen Friedrichs Regierung konnte unter dem unheilvollen Einfluß des zweiten Friedrich Wilhelm freilich kaum noch verschlimmert werden. Weniger konnte man der jungen Kunst nicht wohl geben als die bis dahin genossene Freiheit in der Not ums Dasein. Wurde trotzdem nun auch Friedrich Wilhelm II. vom Beispiele Josephs und Karl Theodors angesteckt, den Wohltäter der deutschen Bühne zu spielen, so durfte diesem Unterfangen eigentlich von vornherein jegliches Mißtrauen entgegengebracht werden. Zwar entbehrte der König nicht künstlerischer Neigungen: er galt, wie damals die meisten seiner fürstlichen Genossen, als ein geschmackvoller Dilettant, der die Musik sogar leidenschaftlich liebte und unter Anleitung seines Lehrers Dupont selbst das Cello spielte; zuweilen sogar in den Proben zu den italienischen Opern, wobei es ihm gelegentlich schmeichelte, von dem Sänger Muschetti ein laut von der Bühne heruntergerufenes „Bravo“ zu ernten. Aber das war eben die italienische Oper! Das deutsche Schauspiel in der Behrenstraße, unter dem alten Döbbelin, stand im wesentlichen doch kaum auf einer anderen Stufe als das Wiener Volkstheater vor Maria Theresias Reform — und an eigenem urwüchsigem Humor sicherlich noch

hinter diesem zurück. Bis in die sechziger Jahre war auch in Berlin das regelmäßige Stück auf der deutschen Bühne die Ausnahme gewesen, die Regel aber Hanswurstereien, Improvisationen, Seiltänzerkünste und Zauberspuß. Vom großen Friedrich war, wie wir sahen, für die Ausbreitung eines besseren Geschmacks in deutschen Künsten so gut wie nichts geschehen; erst die Propaganda der gebildeten Kreise, namentlich die der in Berlin früh entwickelten Zeitungen sorgte dafür, daß das, was in anderen Orten geschah und gerühmt wurde, die Neugier des künstlerisch noch so unkultiviert gebliebenen Publikums erregte. Die öffentliche Meinung war im damaligen Berlin schon eine nicht zu unterschätzende Macht. Von ihr war die deutsche Bühne ermuntert worden, als sie nach den Schlesiſchen Kriegen ‚Minna von Barnhelm‘ und zwar, wie wir wissen, mit überraschendem Glück, und später auch ‚Göz von Berlichingen‘ aufgeführt hatte. Auch der durchaus ideallose künstlerische Plebejer Döbbelin hatte genug praktischen Verstand erwiesen, sich die literarischen Konjunktionen wohl zunutze zu machen; er war ein durchaus geschickter Großstadtdirektor, ein würdiger Vorfahre seiner Nachfahren: was im Umlauf der öffentlichen Meinung irgend als Ereignis galt, das holte er für sein Theater heran, unbekümmert, ob seine künstlerischen Kräfte dafür hinreichten oder nicht. Im Jahre 1783 wagte er als Erster sogar den als durchaus unaußführbar geltenden ‚Nathan‘ Lessings, der jedoch auf der Berliner Bühne bei einer gänzlich unreifen Darstellung ohne Eindruck blieb. Er ließ, nach den Berichten, die Berliner „fühl“; sie mochten mit gutem Grund die Forderung religiöser Toleranz nicht gar so kühn empfinden, da sie sich bis dahin der weitgehenden Segnungen einer praktisch geübten Toleranz in religiösen Dingen hatten erfreuen dürfen.

Nachhaltige Wirkung zwar hatte noch keines der deutschen Literaturdramen in Berlin hervorgebracht, und keinem war eine Darstellung zuteil geworden, die ein höheres Interesse für die einheimische Theaterkunst hätte rechtfertigen können. In diese lauen Zustände brachte erst das Erscheinen einer hervorragenden Persönlichkeit einen Hauch fruchtbarer Wärme. Es war Johann Friedrich Sled, der hier die deutsche Schauspielkunst über das Niveau des Komödiantenhandwerks emporhob. Der plötzliche große Eindruck, den er hervorrief, läßt nur zu wohl den Rückschluß auf einen argen Tiefstand zu, in dem bis dahin das Schauspielwesen in dieser Residenz verharret hatte. Denn Sled war natürlich nicht als Genie vom Himmel gefallen; er legte nur Zeugnis dafür ab, daß anderwärts bereits eine deutsche Schauspielkunst im Werden war. Der Sohn eines höheren schlesiſchen Beamten, ein Mann von Bildung also wie auch

Iffland, hatte er in Dresden seine Schule durchgemacht und sich an Reinecke, dem wohl noch einzigen Heldendarsteller großen Zugs in jener Zeit, der zuerst den Goetheschen Götz auf der Bühne glaubhaft gemacht hatte, gebildet. Gleck war eine bedeutendere und eine reinere, vollere Persönlichkeit als Iffland; er besaß, bei großen und glänzenden äußeren Mitteln, tiefe Empfindung und Schwung der Phantasie, konnte darum als einer der frühesten Interpreten des neuen Geistes gelten, den die klassische deutsche Dichtung der Schauspielkunst als Aufgabe stellte. Daß zuerst er die Schillerschen Gestalten den Berlinern vermittelte, ihnen Shakespeare lebendig machte und noch in der bürgerlichen Atmosphäre der Bühne Ifflands die Flamme großer Kunst unterhielt, war sicher von heilsamer Nachwirkung. Als Gleck derart die Leute des guten Geschmacks für Döbbelins Theater, das nun auch von der besseren Gesellschaft wegen des Singspiels reger besucht wurde, gewonnen hatte, wurde endlich die Aufmerksamkeit auch des Königs auf dieses Institut gelenkt.

Friedrich Wilhelm II., der sich selbst „künstlerisches Genie“ fühlte, mochte nun, da der Kaiser in Wien und so viel kleinere Fürsten sich dem deutschen Theater zugewandt hatten, nicht länger zurückstehen. Die schlauen Klagen des stets in finanziellen Nöten steckenden Döbbelin und seine pathetischen Deklamationen und Schimpfereien über die „unwürdige Lage des deutschen Theaters“ weckten zudem des Königs Eitelkeit, nun auch Mäcen zu spielen. Wie aber jede Maßnahme dieses Fürsten erst allerlei dunkle Kanäle durchlief, so wurde auch die Neigung für das deutsche Theater in sonderlicher Weise wachgerufen und beeinflusst. Den Hauptstoß dazu gab Madame Riez, geborene Wilhelmine Ende, spätere Gräfin Lichtenau, deren damaliger Gatte der Kämmerer und einflussreichste Günstling des Monarchen war. Im Hause dieses ehrenwerten Ehepaars wohnte der wirklich sehr ehrenwerte Professor Johann Jakob Engel, Lehrer am Nicolai-Gymnasium und Erzieher des Kronprinzen; Verfasser der sehr gut gemeinten aber doch herzlich dilettantischen Dramaturgie: „Ideen zu einer Mimit“, Dichter einiger Familienidyllen im englischen Geschmaç und des populär gewordenen Romans „Herr Lorenz Stark“. Er galt im damaligen Berlin als ein Lichtträger der Aufklärung. Dennoch liegt alle Vermutung vor, daß Engel dem biedereren alten Döbbelin die königliche Subvention von 12000 Talern, zu der dieser außerdem noch für 3000 Taler Dekorationen aus den königlichen Ateliers beziehen konnte, mit Hilfe der Frau Riez nur darum verschaffte, um sich später bequemer an dessen Stelle setzen zu können. Wenigstens dauerte es nicht lange, daß er auf seine untertänigen „Promemoria“ an den König das Mandat empfang, die

zuchtlose deutsche Bühne zu einem „Nationaltheater“ umzuwandeln. Als Gehilfe ward Engel ein anderer lebenswürdiger Pedant und Lyriker, der Professor Ramler, beigegeben, und beiden unpraktischen Leuten sollte der Finanzrat Beyer den ökonomischen Haushalt führen. Der Veteran Döbbelin, der doch, wie er selbst versicherte, die deutsche Kunst, „aus dem Staub der Verachtung mit löwenmäßigem Mut hervorgerissen“, wurde unter Kuratel bei der Bühne behalten, damit durch weiteren Ertrag seines ihm abgepachteten Inventars allmählich seine Schulden getilgt würden und er samt seiner Familie vor Hunger geschützt sei. Solchergestalt wurde in dem Theatergebäude am Gendarmenmarkt, das bisher den französischen Schauspielern eingeräumt gewesen war, am 1. August 1786 das königliche Nationaltheater in Berlin eröffnet.

Es waren kümmerliche Früchte, die es unter der Schulmeisterlichen Leitung zunächst und auch in der Folge zeitigte; kein Vergleich war zwischen Engel zu ziehen und dem ebenso gewandten wie energischen Sonnensels in Wien — Zopsperücke und Korporalstod waren von allem Anfang an die Symbole, unter denen die königlich preussische Theaterkunst ins Dasein trat. Und auch damals schon mangelte es weniger an Kräften als eben an einer künstlerisch oder doch wenigstens literarisch freien geistigen Führung. Das Theater hatte Gled, hatte in Madame Baranius eine lebenswürdige Naiv-Sentimentale, empfing dann in Karl Anzelmann den beliebten Komiker der Berliner wieder und in dessen Frau Karoline, geborene Glitter und spätere Bethmann, die tragische Liebhaberin, die bedeutungsvoll für eine lange Strecke des Berliner Theaterlebens werden sollte. Daneben stand aus fridericianischer Zeit die alte Garde, aus der Döbbelins Tochter Karoline erst dann erfreulich sich abhob, als sie aus einer „brüllenden“ Lady Macbeth in eine treffliche komische Alte sich wandelte. Das Material war gut, aber dem Geist nach war das gelehrte preussische Nationaltheater so engherzig wie die Oberrechnungskammer. Die dramatischen Kinder wurden vor lauter Bedenklichkeit immer erst nach erlangter Überreife geboren, wobei die schürenden und schimpfenden Zeitungen der Hauptstadt Hebammendienste leisteten. Es war schließlich ein Ereignis, als, nach dem Vorgang schon zahlreicher Bühnen, endlich 1788 ‚Don Carlos‘ — aber in der Prosafassung — aufgeführt wurde. Ein glänzendes Zeugnis dramaturgischer Befähigung gab sich dabei die Leitung, als sie den Marquis Posa von dem Komiker Anzelmann spielen ließ. Ein System verbohrtter Willkür herrschte an Stelle der josephinischen Vertrauensseligkeit, und schlimme Sitten mischten sich dem tugendhaften Pedantismus der Professoren bei. Man darf annehmen, daß den beiden strengen Moralisten selbst nicht ganz wohl