



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Schröder als Dramaturg. Shakespeare auf Schröders Bühne. Der Spielplan der deutschen Bühnen. August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue. Mozart.

---

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

dramaturgischen Nötigungen, die vor dem Werk des Genius nicht zurückscheuen, denen damals auszubiegen kaum ein Theaterleiter die Kraft gehabt hat.

Auch hierüber gibt uns das Theater Friedrich Ludwig Schröders belehrenden Aufschluß. Zu Schröders größten Verdiensten rechnen wir immer das, den theoretischen Hinweis Lessings auf Shakespeare in die Praxis der Bretter umgesetzt zu haben. Hat Lessing Shakespeare in die deutsche Dramaturgie eingeführt, so hat Schröder ihm das deutsche Theater geöffnet. Die nach unseren Begriffen schlimme Entstellung der Shakespeareschen Originale, die Schröder dabei sich zubilligte, fällt aus den eben angedeuteten Gründen nur zum kleineren Teil der Begrenztheit seines Verständnisses zur Last; Goethe lobte gar noch fünfundzwanzig Jahre später Schröders Gewalttätigkeit als wohlbegründete dramaturgische Weisheit. Er meinte eben auch, daß Shakespeares „höher tragischer Geist“ uns manches verbittere, was durch eine Milderung des Ungeheuerlichen „süß“ gemacht werden könne. Worin aber der hohe tragische Geist Shakespeares begründet war, das hat Goethe in diesem halb müden und halb verärgerten Aufsatz ‚Shakespeare und kein Ende‘ doch auch nur gestreift. Solange man das „Wollen“ Shakespearescher Menschen in Gegensatz stellte zu dem aus äußeren Einflüssen, Zuständen und vor allem natürlichen Bedingungen erstehenden „Sollen“, konnte man meinen, nach Belieben von diesem Wollen abzustreichen, was unserer Empfindung, unserem Glauben an freie Willensverfügung zu übertrieben erschien. Goethe irrte, als er Shakespeare „weicher“ als die Alten nannte; er sah nicht, daß das Wollen seiner Menschen ein Sollen und Müssen, daß es Schicksal im eminentesten Sinne ist, daß Shakespeare dadurch die Tragödie nur konsequent fortentwickelt hatte und zwar in der Voraussetzung einer Weltanschauung, die Goethe, dem Philosophen, der auch das Universum in das Innere verlegte, doch ganz geläufig war. Lange hat die Symbolik, die das Drama eben notwendig braucht, gerade bei Shakespeare das Grundverhältnis der sittlichen Mächte und ihre Verteilung in Individuum und Welt dem Blick verschleiert; dem wichtigsten Vorzug des großen Dichters: seiner Auffassung des tragischen Moments, ist man erst viel später nahegekommen. Wurde doch beispielsweise selbst der feine Otto Ludwig in seinen ‚Shakespearestudien‘ noch durch denselben Kompaß der nur auf das Moralische gerichteten Magnetnadel getäuscht, der Lessing schon die freie Ausfahrt verhindert hatte.

Wieviel mehr darf Schröder entschuldigt erscheinen, wenn er sich wirklich vor den letzten harten Konsequenzen dieser Shakespeareschen Tragik zaghaft zeigte. In seiner dichterischen Kraft, in der reichen Sülle seiner Natur, als der Allkünder der Seelen, als der mächtige

Beschwörer der Stürme großer Leidenschaft war Shakespeare am Ausgang des 18. Jahrhunderts unter den literarisch Gebildeten Deutschlands Gegenstand einer schwärmerischen Bewunderung, die an die Verückung eines Rausches gemahnte. Auch Schröder war vom Kreise dieser Schwärmer ausgegangen. Aber in dem Charakter dieser Korybanten des britischen Genius fehlte doch noch unverkennbar die tragische Grundansicht des Lebens; ob man vom Rationalismus aus an das Welträtsel Shakespeares herantrat, oder vom Idealismus eines Kant aus, ob sich die Schwarmgeisterei der Romantik seiner bemächtigte: es war jener Zeit fast unerlässlich, die Wucht der tragischen Spruchfällung bei Shakespeare durch die Postulate der von der Aufklärungsphilosophie gegebenen sittlichen Erkenntnisse zu korrigieren. Die tragische Notwendigkeit in diesen Dramen war dem Empfinden der Zeit noch gar nicht faßbar; es vermochte den Ausgangspunkt dieser eruptiven, vom eigenen Schicksal trächtigen Leidenschaften noch nicht zu finden, weil man sie trotz ihrer Wucht doch von der durch den „freien Willen“ bewegten Sphäre des Sittlichen nicht trennen mochte. Wenn die ästhetische Beurteilung schon auf diese Grenzen stieß, so stand es um die Einschätzung Shakespeares vonseiten des Zuschauers noch bedenklicher. Der eminente dramatische Inhalt, der plastische Aufbau der technisch immer spannend entwickelten Fabel riß freilich die Teilnahme an sich. Das in allen Farben der Natur prangende Gewand der Dichtung erregte die sinnliche Lust. Und wirklich läßt sich ja aus jedem Shakespearedrama, unter Ausscheidung des eigentlichen dichterischen Gehalts, das in starker, grober Zeichnung umrissene, mit greller Farbe gemalte „Theaterstück“ herauschälen, das fast mit der zwingenden Kraft einer genialen Karikatur wirkt: das Melodram, das in jedem Shakespearedrama steckt. Man vergewärtige sich das an einer Tragödie wie ‚Hamlet‘ und versuche eine solche Scheidung von äußerer und innerer Handlung; dann versuche man das gleiche etwa an Goethes ‚Iphigenie‘: dort bleibt noch ein allerstärkstes Theaterstück; hier kaum die Handlung für eine auf ein Kindergemüt berechnete Fabel. Es ist aber früher schon gezeigt worden, daß Shakespeare nicht anders als vermöge des karikierten Kernbildes seines Dramas in Deutschland Aufnahme gefunden hatte. Auch die englische Bühne hat ihren größten Dichter, nachdem sie ihn einmal verloren hatte, auf diesem Weg, der der Weg der wieder unmündig Gewordenen war, zurückgewinnen müssen. Im 17. Jahrhundert und im Anfang des 18. nahm man zu der bunten Begebenheit — die auf der englischen Bühne zudem im Stil unserer späteren Seerien ausgeschmückt wurde — von den Aufklärungsgedanken noch wenig angekränkt, auch die blutigen Ausgänge ohne Strupel hin, übertyrante den Tyrannen wohl noch gar. Wir sahen die Gründe

hierfür in dem durch die noch unvergessenen Greuel der Zeit abgestumpften Empfinden des Volks, das grausame Entscheidungen gern als grobe Sensationen und keineswegs als Postulate einer heroisch-tragischen Weltanschauung hinnahm. Mit der Aufklärung aber war die Sentimentalität über diese rohen Instinkte Herr geworden; man hatte, namentlich in Deutschland, für unerfüllte Ansprüche an das Leben und zu leben, das Bewußtsein der Tugend als Ersatz gewonnen. Tugend statt Rache, Mitleid statt Gerechtigkeit — mußte solchem Wandel der sittlichen Forderungen gegenüber Shakespeares mit seiner tragischen Notwendigkeit nicht roh erscheinen? Eine feige Überschätzung des Lebens, des friedlichen Ausgleichs auch der tiefsten Konflikte gehört zur Signatur der Aufklärung, wie sie Signatur des Philistergeistes ist. Und da beide sich einig darin fanden, daß es ihnen obliege, den britischen Riesen zur Manierlichkeit zu erziehen, so mußte vor allem das Theater dafür sorgen.

Von den zehn Stücken, die Schröder auf die Bühne brachte, hat fast jedes eine grausame Verstümmelung erfahren: Hamlet mußte am Leben bleiben und den Thron seiner Väter besteigen; das erforderten Billigkeit und Loyalität. König Lear durfte sein Reich nicht ungerecht verteilen, Cordelia nicht verstoßen, wenn er des Mitleids würdig bleiben sollte; und selbstverständlich wurde er auf der Bühne schließlich von seinem Wahnsinn leichter Hand geheilt, durfte mit seiner Tochter in wieder wohlgeordnete Verhältnisse eines königlichen Altenteils von dannen ziehen. Eine ähnliche Lear-Bearbeitung war übrigens in Wien bis in die fünfziger Jahre des vorigen, des 19. Säkulums, löblicher Brauch. Das weiche Gewissen der Zeit Schröders mochte nur die ganz ausbündigen Scheusale der Menschheit, die Feinde der bürgerlichen Ordnung und der von Gott eingesetzten Legitimität der Kronen und Throne, mit wohlverdientem Tode abgehen sehen: an einem Richard III. und an einem Macbeth schien ihm nichts zu retten oder zu bessern. Davon aber, daß der zweite Richard Shakespeares im krankhaften Königswahn eine Selbstverschuldung auf sich lade, durfte nicht die Rede sein; nur als schuldlos und grundlos gemeuchelter Märtyrer der Legitimität forderte und fand er die Tränen des Mitgeföhls. Als Othello in Hamburg zum erstenmal und zwar mit dem Originalschluß gespielt wurde, erfolgten während der Aufführung im Zuschauerraum Ohnmachten über Ohnmachten; „man lief davon, man wurde davon getragen“, und sicheren Nachrichten zufolge sollen mehrere im Theater anwesende Patrizierfrauen durch die erlebten Schrecknisse Frühgeburten erlitten haben. Schröder mußte einwilligen, solche Gefahren von der guten Stadt ferner abzuwenden: in der zweiten Aufführung sahen Othello und Desdemona ihr einer guten Ehe unangemessenes Verhalten ein und

versöhnten sich im Ausblick auf ein friedliches, durch keine Eifersucht mehr getrübtcs Zusammenleben.

Schröders Shafespeare=Repertoire, mit dem das deutsche Theater in das 19. Jahrhundert eintrat, umfaßte die Tragödien ‚Hamlet‘, ‚Othello‘, ‚König Lear‘, ‚König Richard II.‘, ‚Macbeth‘; ferner eine der Falstaff=Figur zuliebe zusammengezogene Handlung aus den beiden Teilen von ‚König Heinrich IV.‘ und die Komödien ‚Maß für Maß‘, ‚Der Kaufmann von Venedig‘, ‚Die Komödie der Irrungen‘, endlich ‚Diel Lärm um Nichts‘, welches Lustspiel unter den verschiedenartigsten Überarbeitungen das damals volksbeliebteste Shafespearescher Herkunft war. In allen diesen Bearbeitungen erwies Schröder als Kind seiner Zeit nur sehr geringes poetisches Verständnis, wohl aber jene theatralische Geschicklichkeit, die ihn auf minder anspruchsvollerem Gebiete als den erfolgreichsten Dramaturgen dieser Periode auszeichnete. Eine stattliche Reihe von Stücken, die seinen Namen trugen, beherrschte die deutschen Bühnen: ‚Juliane von Lindorac‘, die er mit Gotter arbeitete, ‚Der Vetter von Lissabon‘, ‚Der Fährrieh‘, ‚Der Ring‘, ‚Stille Wasser sind tief‘ (nach Beaumont und Fletcher), ‚Das Pörrtät der Mutter‘ waren die geläufigsten Repertoirestücke der Zeit.

In Mannheim war von Shafespeare ferner ‚Julius Cäsar‘, ‚Coriolan‘ und ‚Timon von Athen‘ in Dalbergs weniger entstellenden Bearbeitungen versucht worden. Diese Erwerbungen aus dem Schatz der englischen Bühne zusammen mit den Schöpfungen unserer Klassiker konnten wohl als eine große und fruchtbare Anregung gelten; aber man würde irren, wenn man darnach den Charakter der jungen deutschen Bühne bemessen wollte. Weder für Hamburg, Mannheim, Wien oder Berlin wurden Shafespeare und die Klassiker die zugkräftigen Autoren; das deutsche Theater hätte von ihnen in seinen jungen Tagen am allerwenigsten leben können. Die es mit täglichem Brot versorgten, die ihm Dasein und Erlösung aus den Nöten brachten, waren, außer Schröder und zahlreichen dramaturgisch tätigen Schauspielern, zwei andere Kündler und Herzensausleger des deutschen Volks: August Wilhelm Iffland und August von Kozebue. Des Mannheimer Schauspielers ‚Verbrechen aus Ehrsucht‘, des russischen Hofrats ‚Menschenhaß und Reue‘ waren um die Jahrhundertwende die Musterstücke des lebenden deutschen Theaters, das von dem erträumten, dem künstlich gezüchteten der Dramaturgen immer wohl zu unterscheiden ist. Und klingen jene Titel nicht schon wie Inschriften über der Pforte des Philisterparadieses? Bescheidung, Eintracht, Liebe und Tugend, wie viel höher stehen sie doch in der Welt der gegenseitigen Nützlichkeiten als die große leidenschaftliche Empfindung und der titanische Stolz der Menschenseele gegen das gleichgültig wal-

tende eiserne Geschick, die ehemals der tragischen Bühne den Atem verliehen. Nicht im Urteil der Gegenwart nur erscheint uns diese das Stromgebiet geistigen Lebens als Wasserpest überziehende Richtung Ifflands und Kozebues unwahr, äußerlich, hohl, von Sentimentalität durchseucht, aus Unnatur zusammengesetzt und von Übertreibung jeglichen gesellschaftlichen Typs, den sie darstellt, geleitet; sie hat auch damals schon den Zorn der gebildeten Kritik erregt; sie wurde auch damals schon als das Hemmnis für die Ausbreitung des echten dichterischen Geistes der Zeit betrachtet. Aber auch hier erfordert die Billigkeit, die relativ schon sehr entwickelte Meisterschaft in der theatralisch-technischen Führung anzuerkennen. Die handwerksgemäße Geschicklichkeit in der Erfindung, in der Schürzung der Situationen, ließ den seichten Witz, die Spekulation auf billige Wirkungen übersehen und die moralische Gleichnerei, die bei Kozebue erst später einer fast ehrlicher wirkenden Triviolität Platz machte, das Theaterpublikum gern auf tiefere soziale oder psychologische Wirklichkeitsausdeutung verzichten.

Um darzulegen, daß wir keinen Anlaß haben, um eine etwa in Verfall geratene „klassische Periode unseres Theaters“ zu trauern, mögen einige statistische Zahlen aus dem Repertoire jener Zeit ihre beredte Sprache sprechen: In Mannheim wurden von 1781 bis 1808 37 Stücke von Iffland an 476 Abenden aufgeführt. Kozebue trat 1788 auf den Plan und erreichte in den folgenden zwanzig Jahren den Rekord mit 115 von ihm gezeichneten Stücken, die gesamt 1728 Aufführungen erlebten. Im gleichen Zeitraum wurden Schillers ‚Räuber‘, die den Ruhm der Mannheimer Bühne begründet hatten, nur fünfzehnmal, ‚Kabale und Liebe‘ nur siebenmal, ‚Siesto‘ und ‚Don Carlos‘ nur je dreimal zur Darstellung gebracht. Vom Spielplan des Dresdener Theaters mögen aus der Zeit von 1789 bis 1813 folgende Zahlen ein Bild entwerfen: Iffland war mit 143, Kozebue mit 334, das ist mit dreiunddreißig vom Hundert sämtlicher Aufführungen, beteiligt; auf Goethe, Lessing und Schiller zusammen kommen von 1471 Schauspielabenden nur 58, also etwa vier vom Hundert. Shakespeare war im gleichen Zeitraum auf der Dresdener Bühne kaum zu Wort gekommen. Und die übrigen Autoren? Das waren hier wie an anderen Orten die geschäftigen Herren der dramatischen Kleinkunst, die in talentlosen Nachahmungen der klassischen Dichtung, in der Wiederaufwärmung der ehemals beliebten Staatsaktionen und Ritterchauspiele, in fleißiger Kolportage französischer und englischer Nichtigkeiten ihr Genüge und ihr Brot fanden.

Dieses trübe Bild vom Spielplan der Zeit unserer klassischen Dichtung hat aber auch seine hellere und erfreulichere Seite: so wenig im Hinblick auf eine nationale Schaubühne von den zopfigen Künsten

der noch ganz im Rokokogeschmack stehenden Oper zu erwarten war, konnte es doch verheißungsvoll scheinen, daß hier wenigstens gerade das volkstümliche Empfinden dem Lichte des Genius sich zuwandte: Mehr als Schiller und Lessing und beinahe an die Siege Ifflands und Kozebues heranreichend, beherrschte Mozart das Repertoire der Jahrhundertwende mit ‚Don Juan‘, mit der ‚Zauberflöte‘ und mit der ‚Entführung aus dem Serail‘. Goethes weise Frau Maja läßt freilich in ihren Berichten an den Sohn gar anmutig den Zweifel durchschimmern, ob es immer die sonnigen Melodien — oder andere Anziehungskräfte waren, die diese Erfolge bewirkten. „Neues gibts hir nicht“, schreibt sie am 8. November 1793 nach Weimar, „als daß die Zauberflöte achtzehnmahl ist gegeben worden — und daß das Haus immer gepropft voll war — kein Mensch will von sich sagen lassen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwerker — Gärtner — ja gar die Sachsenhäuser — deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen, gehen hinein, so ein Spektakel hat man her noch nicht erlebt — das Haus muß jedesmahl schon vor 4 Uhr auf seyn — und mit alledem müssen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3 mahl als Er das Letzte mahl hir war, und nur die einzige kleine Loge von Willmer innehatte 100 Carolin bezahlt.“ Und drei Monate später meldet sie: „Denke! vorige Woche ist die Zauberflöthe zum 24ten mahl bei voll gepropftem Hauße gegeben worden, und hat schon 22000 fl. eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unsere Sachsenhäuser?“

