



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Entwicklung des modernen Bühnenwesens. Shakespeares englische Bühne. Szene und Auditorium im Renaissancetheater. Die Bühne Corneilles und des Magisters Delthen. Entwicklung des modernen ...

---

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



### III

## Die Bühnenkunst der Nationaltheater

Die Betrachtung galt bisher dem Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Leben in Deutschland, zu der neuen Literatur, und umschrieb den Zeitraum von etwa 1780 bis 1815. Nach dem Wiener Kongreß tritt mit dem politischen Leben der Deutschen auch ihr der Kunst zugewandter Anteil in eine neue Periode. Für das Theater bezeichnet Goethes Rücktritt von der Leitung der Weimarer Bühne den Abschluß und Anbruch bestimmt ausgeprägter Epochen. Bevor nun aber Goethes Theaterleitung selbst ihre Darstellung finden kann, ist über die Beschaffenheit der damaligen Schauspielkunst, über ihren Stil, nicht minder aber auch über weitere organisatorische, wirtschaftliche und technische Verhältnisse des Theaterbetriebs eine engere Betrachtung angezeigt. Noch kennen wir das Material nicht hinreichend, das das Nationaltheater vorfand, um aus der Theorie in die Praxis zu wachsen, wie Goethe es antraf, als er der Bühne einen neuen Stil zu schaffen unternahm.

Unser moderner Bühnenbau samt seiner Einrichtung ist nur zum geringsten Teil das Ergebnis eines nach sachgemäßer Gestaltung drängenden Kunstprinzips, er ist überwiegend von geschichtlichen Zufälligkeiten bestimmt worden. Hätten sich die dramatisch-theatralischen Anlagen der mitteleuropäischen Völker in gerader Linie und von fremden Kunstformen unbeeinflusst fortentwickelt, so hätte sich vermutlich ein ganz anders geartetes Gehäuse für das Drama herausgebildet. Die in den letzten Jahrzehnten angestellten Versuche, zur Bühne Shakespeares wieder zurückzukehren oder doch eine Reform im Theaterbau herbeizuführen, die dem bilderreichen germanischen Drama besser gerecht zu werden vermöchte als unsre Saaltheater, weisen darauf hin, daß man mit der Zeit die sachwidrigen Mißstände des uns überkommenen Schauplatzes empfinden gelernt hat. Noch im Mittelalter sahen wir die Szene ganz und gar den Bedingungen



der darzustellenden Stücke, dem volkstümlichen Charakter der Mysterienspiele und Moralitäten angepaßt. Wo die dramatische Kunst von antiken Vorbildern länger unbeeinflusst blieb, wie in England, erhielt sich auch diese alte Theaterform fast unverändert: in der Bühne Shakespeares ist immer noch das alte Mysterientheater wiederzuerkennen. Shakespeares Bühne war keine Reform, sondern eine Überlieferung. Wie sie waren auch die anderen Londoner Theater eingerichtet; nur daß um 1576 bei den White-Friars das große Holztheater eine Decke über den ganzen Zuschauerraum erhielt, die bei den anderen Londoner Theatern, auch bei dem Shakespeares, noch fehlte. Die Hölle zwar war im englischen Theater jener Tage außer Dienst gesetzt, aber der Himmel hatte sich erhalten; nur war er jetzt zum Söller des palastähnlichen Hauses gewandelt, das ein für allemal als Hintergrund der Szene sich zeigte. So wurde das Gerüst der Mysterienbühne „Das Haus“; der Vorplatz, der ehemals nur für die Intermezzi bestimmt war, wurde „Die Straße“ oder „Freie Gegend“. Personen, die aus dem mit Teppichen verhüllten Eingang des Hauses traten, deuteten damit an, daß die Szene, die sie zu spielen sich anschickten, eigentlich als im Hause spielend zu denken sei. Die verschiedenen Balkonscenen bei Shakespeare, in ‚Richard III.‘, in ‚Romeo und Julia‘, in ‚Cymbeline‘, wurden mit Hilfe der vorhandenen Galerie des festen Hauses ausgeführt.

Auf den deutschen und französischen mittelalterlichen Theatern waren die einzelnen Abteilungen der Bühne mit Dekorationen ausgekleidet worden, die oft sogar in prunkhafter Weise den Schauplatz bildlich darstellten. Sehr wahrscheinlich war aber dieser Brauch in England überhaupt nicht angekommen, oder er hatte sich, da die englischen Schauspieler sehr viel auf der Wanderschaft und auf den Schlössern des Adels zu Gäste waren, bald wieder verloren. Shakespeares Verzicht auf eigentliche Dekorationen bedeutet demnach nicht sowohl die Erfüllung eines Kunstprinzips als vielmehr die Überlieferung eines Mangels, der, wie man gern meint, die Phantasie seiner Zuschauer ganz besonders geschult habe. Dieser Auffassung wäre auch beizustimmen, wenn andererseits nicht deutliche Anhaltspunkte dafür gegeben wären, daß an sonstigen äußeren Bühnenmitteln, wie Maschinen, Requisiten, Beleuchtungs- und musikalischen Effekten das Theater der Shakespearezeit nicht gespart hat. Die naive Vorstellung von ausgesteckten Tafeln, die den jeweiligen Schauplatz dem Publikum angekündigt hätten, ist jedenfalls zu verlassen: wo das Verständnis der Szene sich nicht von selbst ergab, hat man sich immerhin Andeutungen des Schauplatzes mit künstlerischen Mitteln zu denken; für die meisten Szenen war jedoch der Ort der



Handlung durch die Worte des Textes hinreichend gekennzeichnet. Der Brauch, die Schaupläze durch künstliche Bilder zu beleben, scheint auch in Deutschland und in Frankreich im selben Maße nachgelassen zu haben, als die theatralischen Veranstalter verarmten. Man trieb Aufwand, solange man, wie im 13. und 14. Jahrhundert, aus dem Stadt- oder Kirchensäckel wirtschaftete; die Berufsschauspieler in Frankreich jedoch beschränkten schon ihr Budget für Dekorationen aufs Notwendigste.

Die Plakanordnung der Zuschauer folgte dem Bedürfnis, möglichst nah um den Schauplatz herum zu sitzen. Die nächstgelegenen Plätze waren natürlich die begehrtesten und deshalb die vornehmeren und die teueren; sie reichten noch unter das Dach des Bühnenhauses, während die übrige Arena höchstens durch ein Plantuch vor Sonne und Regen geschützt war. Ursprünglich und solange die miracles und moral-plays auf offener Straße gespielt wurden, waren diese Vorzugsplätze wohl den Würdenträgern der Kirche und des Magistrats vorbehalten; später, als die Schauspielergesellschaften als servants in die Dienste der englischen Großen traten und in deren Schlössern ihre Szene aufschlugen, erhob der Patron mit seiner Familie den Anspruch, auf dem Schaugerüste selbst zu sitzen. Dann mochte die Vasallen- und Dienerschaft sich anreihen. In den Londoner Theatern blieben dann auch die gerade nicht gebrauchten Fenster und Logen des Bühnenhauses für die nobility reserviert. Während später die allmächtige Mode fast jede Spur dieses alten Bühnenbaues verwischt hat, ist doch gerade dieses Vorrecht des hohen Adels in die Renaissancetheater der späteren Jahrhunderte übertragen worden. Noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellte man in Frankreich und in England die fauteuils der Aristokratie auf die Szene, und unschwer wird man in unseren heutigen Proszeniums- und Fürstenlogen jene alte Einrichtung noch wiedererkennen. In einigen älteren Theatern Deutschlands, ebenso in der Pariser Großen Oper findet man heute noch auf der Bühne, hinter dem Vorhang, solche Logen, deren Gitter die Insassen zwar den Blicken der übrigen Zuschauer verbergen, deren Einrichtung aber doch das alte Vorrecht, auf — statt vor dem Theater zu sitzen, für Bevorzugte aufrecht erhält.

Die Entwicklung des modernen Theaterbaus und seiner szenischen Technik war ein Ergebnis der italienischen Renaissance. Die neue Form des Bühnenhauses ergab sich einfach aus dem der Antike entnommenen Prinzip des einheitlichen Schauplatzes. Nur daß der amphitheatralische Zuschauerraum, dessen antike Reste in Italien und im südlichen Frankreich den Volksschauspielen noch wohl zugute kamen, sich überflüssig erwies, als das Theater eine Gesellschafts-



kunst und als solche in die Prunksäle der Fürsten und Großen verlegt wurde. Die Einengung des Raumes wies hier ganz von selbst auf eine bessere Ausnutzung desselben hin; so gesellte sich zu dem schräg aufsteigenden Parterre die Empore oder Galerie. Die Szene näherte sich, wieder dem antiken Vorbild folgend, dem Reliefbilde, und soziale Rücksichten geboten eine streng durchgeführte Trennung der Reiche hinter und vor dem Vorhang. Am frühesten machte Frankreich sich auch diese Errungenschaft der Renaissancekultur zu eigen; schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts verließen einige Schauspielergesellschaften die Mysterienbühne und siedelten in modisch eingerichtete Säle über.

Weniger rasch übertrug sich wieder die Anwendung von gemalten Dekorationen auf die französische Bühne; der Schauplatz Corneilles war noch lediglich mit Teppichen ausgestattet, die den Hintergrund und die Abgänge nach den Seiten verkleideten. Die moderne Theaterdekoration, die übrigens ohne allen Zweifel die Griechen schon in reichster Weise verwendet hatten, entwickelte sich mit der italienischen Opernbühne von neuem — wir sahen, daß Künstler vom Range eines Raffael sich um sie verdient machten — und wurde dieser, erst in Italien, dann auch in Frankreich, vom Schauspiel entlehnt. Neu zu erfinden waren diese Künste, wie gesagt, nicht; auch das französische Mysterientheater kannte schon einen heitern, einen gestirnten und auch einen bewölkten Himmel; der Feigenbaum, den Aaron verfluchte, dorrt vor den Augen der Zuschauer sichtbar hin, und in der Sintflut stiegen die Wasserwogen aus den Gründen der Hölle bis in den Himmel; selbst den Schiffbruch des Petrus hatte man höchst naturgetreu darzustellen vermocht. Von Frankreich ging dann die Neuerung den üblichen Weg an die europäischen Höfe und namentlich an die Deutschlands. Von der neuen Mode angesteckt, mußten nun auch die armseligen englischen und deutschen Komödianten ihre Wandertarren mit allerlei „Ausstattungsfundus“ befrachten. Das neuerdings auf der Münchener Shakespearebühne wieder angewandte Prinzip, gewisse neutrale, die Handlung vorbereitende Szenen auf einem Vorplatz abzuspielen und für die Haupt-szenen den Schauplatz nur durch einen gemalten Hintergrund zu „markieren“, war schon von der Velthenschen Truppe zur Anwendung gebracht worden: für die Seitenwände behielt man die Teppichvorhänge bei, nur als Hinterwand, wenn dort die Vorhänge auseinander gezogen wurden, erschien ein den Ort der Handlung darstellender bemalter Prospekt. Natürlich vermochten weder die dilettantischen und plumpen Nachäffungen der Bilderbühne, wie sie von den Wandertruppen versucht wurden, noch die von Velthen geübte sinnvolle und für Stücke mit häufig wechselnden Schauplätzen



äußerst praktische Einrichtung mit dem sinnfälligen Prunk der fürstlichen Operntheater zu konkurrieren. Schließlich mußte das arme deutsche Theater doch immer froh sein, wenn ihm irgendwo vom welschen Überfluß ein abgelegtes Gewand als Almosen überwiesen wurde. Die Gelegenheit gar, sich häuslich einzurichten, boten zunächst nur die hier und da außer Gebrauch gesetzten Opernhäuser der Residenzen. In den seltenen Fällen, wo dem deutschen Theater ein eigenes Heim gebaut wurde, ahmte man dann einfach das Operntheater nach, wozu die Ausnahme des Singspiels in das deutsche Repertoire allerdings auch inneren Anlaß bot.

Diese Schicksale der Bühne sind von nicht unerheblichem, schädigendem Einfluß auf die Stilentwicklung gewesen, denn überall gähnte nun auch in den Schauspielvorstellungen der leere Orchesterraum als eine Kluft, in die das gesprochene Wort versinkt, wie überhaupt die für den Opernaufwand bemessene Bühne fast immer die Schauspielvorstellungen in solchen Häusern als nicht dahin gehörige Unzulänglichkeiten empfinden läßt. Die Vergröberung des Stils der Sprache und der mimischen Plastik ergab sich so mit Notwendigkeit.

Aber auch aus sozialen Gründen wurde das Modell des Renaissance-theaters das maßgebende: seine Galerien und Logen waren notwendig für die als unvermeidlich empfundene gesellschaftliche Absonderung. Diese Rücksicht gewann so sehr das Übergewicht über jede kunstgemäße Forderung und erhielt sich so unverhüllt, daß ihr zuliebe noch am Ende des 19. Jahrhunderts, also trotz dem inzwischen durch Bayreuth gegebenen Beispiel, im Prachtbau des neuen Wiener Burgtheaters durch das Schachtelsystem seines „Logenhauses“ in ästhetischer wie in akustischer Hinsicht ein Monstrum entstehen konnte. Wenn je, wäre es hier angezeigt gewesen, den sachlichen und idealen Forderungen eines Schauspielhauses Folge zu geben.

Bei der Überweisung des französischen Theaterhauses in Berlin an die deutsche Komödie wurde, wie erwähnt, dem neuen Theater als wertvolle Unterstützung auch der Bezug von Dekorationen aus dem Fundus und dem Atelier der italienischen Oper zugestanden. Das war eine seltene Ausnahme; und im Gegensatz zu dieser Vergünstigung müssen wir uns an den meisten deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts zunächst einen kläglichen Zustand des äußerlichen Bühnenbildes denken. Unter der Prinzipalschaft übte gewöhnlich irgendein den Farbenquast schwingender Jünger Italiens die Kunst des Theatermalers im Nebenamt. Bei Schönemann, wo Ekhof groß wurde, gab es ein gelbes Zimmer und ein grünes; in jenem mußte die Phantasie die gelbe Farbe je nach Bedürfnis für das Gold des fürstlichen Palastes oder für die Lehmwand der Bettlerhütte nehmen,



im grünen Zimmer aber sich gleichermaßen Wald, Garten oder Schlachtfeld vorstellen. Das war vielleicht nur der Nothbehelf der wandernden Bühne, und in den Städten darf man sich schon eine vollere Wirklichkeitskunst im Bühnenbilde erfüllt denken, aber einfach genug war selbst in den berühmten Theaterstädten der dort zur Verfügung stehende Vorrat an Dekorationen: über zwei Säle, einen Wald, eine Burg, ein Bauernhaus ging der Reichtum wohl nirgends hinaus. Und man irrt, wenn man eine größere Illusionsfähigkeit, die zur bildenden Mittätigkeit der Zuschauer befruchtet hätte, wie das oft als der Vorteil genügsamer Bühnenausstattung gepriesen wird, beim damaligen Publikum voraussetzt; so weit man auch noch vom Verlangen einer stilleren Ausstattung entfernt war, wurde die Ärmlichkeit des deutschen Schauspiels schon spöttisch empfunden und oft verhöhnt. Man darf nicht vergessen, daß seit einigen hundert Jahren für die italienische Oper auch in Deutschland schon große Meister der Bühnenmalerei tätig gewesen, daß Prachtentfaltung und Theater für den Rokokogeschmack synonyme Begriffe waren. Ein Grund mehr für das deutsche Theater, dankbar jeden Abhub von den Tischen jener Reichen hinzunehmen. Nur daß nun in solchen Fällen die Szene des deutschen Schauspiels oft einem Dagabunden gleich, der zufällig das Stück eines Staatskleides auf der Straße gefunden und um seine Lumpen gehängt hat. Gibt es doch heute noch genug Hof- und Stadttheater, die neue Anschaffungen nur an Opern wenden; erst wenn sie dort ausgedient haben, darf sie nach und nach auch das Schauspiel in Gebrauch nehmen.

Die erste dem Zeitalter des Stückes entsprechende und für dasselbe eigens gemalte Dekoration sah man auf dem deutschen Theater 1773 in Berlin in Goethes ‚Göz‘, die denn auch nicht geringes Aufsehen erregte und — wie behauptet wurde — der deutschen Kunst die Sympathien der Gebildeten erwarb. Ihr Schöpfer war der Maler der italienischen Oper, Meil; er und der Italiener Verona wirkten in Berlin als hochangesehene Meister ihrer Kunst. In Leipzig gründete Oeser, der durch Goethe verewigte, eine Schule für Dekorationsmalerei; Suentens in Frankfurt, Beuther in Weimar, das Geschlecht der Quaglio in München, in Dresden der berühmte Guiseppe Galli genannt Bibiena sind in der Kunstgeschichte als bekannte Namen damaliger Theatermaler verewigt.

Nach den großen Ansprüchen gemessen, die die Rokoko-Oper an szenische Künste gestellt hatte, war überhaupt eine reich entwickelte Technik des Theaters vorhanden, die während des 19. Jahrhunderts im wesentlichen kaum Zuwachs erfuhr — außer natürlich durch die Verwendung der allgemeinen technischen Fortschritte, wie hydraulisch, Dampf und Elektrizität. Die in den Theateranekdoten fortlebenden



Talglichte, die in den Zwischenakten von den Schauspielern „geschneuzt“ werden mußten, sehen wir schon 1790 etwa in den größeren Theatern durch die mit Öl gespeisten sogenannten Reverbère-Lampen ersetzt. Auch die Verdunklung des Zuschauerraums als technisches Hilfsmittel, die Szene heller erscheinen zu lassen, war vor Richard Wagner schon erfunden worden; der den Zuschauerraum erhellende Kronleuchter wurde, solange er nicht, wie bei der Beleuchtung durch Gas oder Elektrizität, klein gestellt werden konnte, während des Spiels in eine Öffnung des Plafonds hinaufgewunden. Dämmerung, Nacht und farbige Beleuchtung wurden durch mechanisch zu bewegendes durchscheinende Schirme bewirkt. Der Szenenwechsel innerhalb der Akte geschah vor den Augen der Zuschauer; doch wurde zuweilen auch der Vorhang bei Verwandlungen herabgelassen. Otto Heinrich von Gemmingen brachte das in seinem ‚Deutschen Hausvater‘, 1781, als Neuerung, für die er in der Vorrede eine Begründung gab, die zugleich die mit den „offenen Verwandlungen“ damals noch verknüpften Mißstände kennzeichnet: „Es hat mir manchmal sehr wehe getan, wenn oft im rührendsten Augenblick eine laute Pfeife (sic) eine Theaterveränderung ankündigte; und dann Türen mit Menschenfüßen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraus sprangen, und Bäume im Boden wieder zurücktrochen.“ Um Akt-schlüsse von Verwandlungen zu unterscheiden, führte man später (etwa 1850) einen besonderen ‚Verwandlungsvorhang‘ ein, bis dann, durch die neuen Beleuchtungseinrichtungen begünstigt, der Szenenwechsel wieder bei offener aber verdunkelter Bühne vorgenommen wurde.

Für das Theaterkleid der Schauspieler blieb das französische Muster, wie es seit Racines Zeiten im Brauch war, vorbildlich: Es gab ein antikes, ein modernes, der Tagesmode sich anpassendes, und ein „türkisches“ Kostüm. Nur ganz langsam räumte man ein anderes widersinniges Gesetz aus dem Wege, das trotz dieser verschiedenen Trachten den Schauspielern die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Konventionen zur Pflicht machte: der französische und mit ihm der Schauspieler der von französischer Kultur abhängigen Länder trug, der zeitlichen Reihenfolge nach, wie zum antiken so zum türkischen Kostüm erst die Allonge, dann die Zopferücke und endlich den Haarbeutel; gleich unerlässlich war die der Tagesmode entsprechende Kniehose und der Schnallenschuh wie für die Frauen der Reifrock und die Puderperücke; in Reifrock und Puderperücke erschien die ägyptische Kleopatra wie die Gräfin Orsina. Doch war es auch das französische Theater, das sich zuerst gegen diesen Widersinn auflehnte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon führten Lekain und die Clairon gewisse Reformen ein. Deutschland und