



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das historische Theaterforum. Französische Konvention. Das Kostüm zur Goethe-Schiller-Zeit. Talmas Reform. Konventionalismus der körperlichen Beredsamkeit. Hogarths Schönheitslinie und J.J. Engels ...

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

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 herausprangen, 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

England verharren dagegen länger bei dem durch gesellschaftliche Rücksichten bedingten Herkommen, und erst gegen das Ende von Garriks Laufbahn wurde am Londoner Theater ein strengeres Stilbedürfnis bemerkbar, wie es dann die englische Bühne war, die im 19. Jahrhundert den streng historischen Stil in die Theaterkunst einführte. Garrik zuerst spielte Shakespeares Richard III. nicht mehr in der damaligen Hoftracht, sondern, wie Hogarths Zeichnungen überliefern — im „spanischen“ Kostüm. Im nämlichen, mit etwas niederländischer Nuancierung, zeigt ihn ein im Tiefurter Schloß bei Weimar bewahrtes Aquarell als Hamlet. Damit war zwar ein Anfang gemacht, der zurückliegenden Zeit des dramatischen Vorgangs Rechnung zu tragen, zugleich aber der Beweis geliefert, wie erstaunlich gering jener Zeit noch die geschichtliche Trachtenkenntnis war. Als Lear trug Garrik über dem Kokokohoffleid seiner Tage einen langen purpurnen mit Hermelin besetzten Mantel. Seine Kollegin, Mrs. Yades, tritt uns auf Bildern aus der Zeit im schwarzen Reifrock mit Schneppentaille und in Stiefelschuhen entgegen, das Haar zu turmhoher gepudelter Frisur aufgebaut; zwei blutige Dolche in ihren Händen belehren uns, daß es Lady Macbeth ist, die sie vorstellt.

In Deutschland gingen Koch und Schröder mit Reformen des Theaterkleides voran: für ‚Julius von Tarent‘, ‚Hamlet‘, ‚Die Räuber‘, ‚Göz von Berlichingen‘, überhaupt für das zeitig zurückliegende Drama erfand man eine gewisse mittelalterliche Konventionstracht, die zwar nie und nirgend getragen worden, die aber einen hinlänglich fremdartigen Eindruck von vergangenen Zeiten lebendig machte. In der Auffassung Goethe-Schillers hieß das, „das barbarische Kostüm jener Zeit (Wallensteins) gefällig behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen treffen“. Es war eine Mischung vom spanischen und vom niederländischen Gewand am Ausgang des 16. Jahrhunderts, die für die bezeichnete Gattung von Stücken bis in die dreißiger Jahre des unsrigen auf den deutschen Bühnen üblich blieb. Gelbe Ritterstiefel mit goldenen Sporen gehörten dazu und zierliche Spitzenkragen.

Für das Kostüm der Antike wirkte in Frankreich Talma bahnbrechend, nachdem die Maler der Revolutionszeit die beliebt gewordenen Stoffe aus der römischen Geschichte stilvoll zu gestalten begonnen hatten, wozu wieder die Ergebnisse von Winkelmanns bahnbrechender Arbeit erst vorliegen mußten. Von Talma erzählt man, daß er, als Cinna, zuerst die Toga mit klassischem Anstand zu tragen verstanden habe und zwar die echte römische Toga in ihrem ungeheueren Umfang und Stoffreichtum. Dagegen blieb in Deutschland bis zum Auftreten der Meininger die mit der Kante à la Grec-

que besetzte Mantille, die uns so schwer den Begriff klassischer Würde aufkommen lassen will, als antikes Bekleidungsstück an der Tagesordnung.

Wo die Handlung des Dramas in unsichere Zeiten sich verlor, wo das spanische, antike oder türkische Schema nicht mehr stimmen wollte, trat eine schwer zu beschreibende Maskeradenphantasie in Tätigkeit. Graf Brühl in Berlin wurde als ein Reiniger des Geschmacks gepriesen, als er für Schillers ‚Tell‘ die Schweizer in ein echtes Kostüm steckte — nämlich in das der bürgerlichen Tracht zu Kaiser Maximilians Zeit. Dank dieser Tat erschien dann sechzig Jahre lang der Befreier der vier Waldstädte im geschlitzten Landsknechtswams, in der zweifarbigem Pluderhose und mit dem verschnürten Tellerbarett der Huttenzeit auf dem Altorfer Marktplatz.

Dem immerhin nicht zu unterschätzenden Einfluß, den ein annähernd historisch richtiges Kleid für die Eindringlichkeit der Darstellung ausübt, steht unterstützend der Zwang auf den Schauspieler zur Seite, sich der Konvention der Mode seiner eigenen Tage zu entziehen. Auf der vornehm erzogenen französischen Bühne bestimmte naturgemäß die Allonge der Hoftracht die Haltung auch des römischen Feldherrn; der Reifrock von zwei Meter im Durchmesser mußte eine Medea „gelinde rasen“ lassen, und solange es gute Manier war, Stirn und Nase häufig mit dem feinen Spizentaschentuch zu betupsfen, wurde das wehende Taschentuch für Rodogune und Phädra ein unentbehrliches Ausdrucksmittel der seelischen Bewegung. Das Rokoko war aber auch der Stil Deutschlands und das Maß aller vornehmen Lebensart; es übte bei uns seine Herrschaft eigentlich ungebrochen bis zum Ausbruch der Befreiungskriege, wo es dann plötzlich in sein schroffstes Gegenteil, in die „teutonische Urwüchsigkeit“ umschlug. So war vor 1812 auch für die deutschen Schauspieler die Rokokositte die Anstandslehre, nur daß wenige sich ihr mit Geschmack zu unterziehen verstanden. Mehr als es in Frankreich der Fall war, rekrutierte sich bei uns die Mehrzahl der Theaterleute immer noch aus bürgerlichen Kreisen, die mit der vornehmen Welt eigentlich nie in Berührung gekommen waren. Die Folge davon war ein eigenes gespreiztes Benehmen, wie man es oft bei falscher Auffassung und Nachahmung nicht angeborener Lebensformen auch außerhalb der Bühne findet. Über diesen „Komödiantenstil“ machte sich dann die feinere deutsche, in der französischen Komödie und in der italienischen Oper verwöhnte Gesellschaft lustig, wenn sie mehr mitleidig als anteilnehmend die Anstrengungen der deutschen Bühne betrachtete. Fleiß und gewissenhafte Beobachtung mochten den Talentierteren und Gebildeteren wohl allmählich die Formen des guten Tons geläufig machen, aber ganz ratlos stand

gewöhnlich der deutsche Schauspieler vor solchen Aufgaben, für die im Leben der Gegenwart die Muster fehlten. Wie für das Natürliche war dem Rokokozeitalter auch für das Historische die Empfindung nicht entwickelt. Selbst die bildenden Künste lagen, mehr als aus der immer mächtigen Wirkung des Milieus sich erklären läßt, in den Fesseln des Zopfs: die Antike kannte man, bis Winkelmann sie gereinigt wieder heraufführte, nur in den Überkleidungen des Barock; das Quattrocento war ein unbekannter Begriff und die edle Renaissance mißliebig wie die harte Charakteristik der mittelalterlichen Künste. Die Schulung des Geschmacks an geschichtlichen Formen war in den Jahrhunderten des Rokoko die seltenste Ausnahme, selbst bei den Künstlern und Dichtern. Goethe empfand es wie etwas Wunderbares, als ihm vor dem Straßburger Münster zum ersten Male die Phantasie durch die geschichtliches Leben atmende Gotik befruchtet wurde; im Götz, in den jugendlichen Teilen des Faust webt eine starke geschichtlich-plastische Anschauung. Aber selbst der vom historischen Geist so schwungvoll beseelte Schiller verrieth, in seiner jugendlichen Periode wenigstens, noch kaum eine Spur von bildlich-geschichtstreuer Vorstellung seiner Stoffe. Man sehe darauf hin seinen Giesko an: diese Genueser wandeln alle im Staatskleid der Stuttgarter Hofkavaliere von 1780.

Diese Beschränkung im Zeitgeschmack machte sich natürlich auch bei den reiferen Schauspielern bemerkbar; sie vermochten es nur schwer, auf die pedantische Gespreiztheit zu verzichten, die sie nun einmal für Dornehmheit und historische Würde zu geben gewöhnt waren. Das ist bei Konrad Ekhof sogar, der doch allen seinen Zeitgenossen an Innigkeit und Wahrheit des Tones und an natürlicher Schlichtheit der Umgangsformen ein Vorbild gewesen ist, überall nachzuspüren. Man sah jede Regung der Natur und der Leidenschaften durch das Lognon der Zeitmode, ähnlich wie wir in den jüngsten Epochen des Realismus auf der Bühne erleben mußten, die Allüren des preußischen Referendars und Reserveleutnants am spanischen Infanten Don Carlos bewundern zu lernen. Da bessere Beispiele im Leben fehlten, suchte der gebildete Schauspieler allenfalls bei der Gelehrsamkeit Rat und holte sich statt Anschauung eine Theorie von seiner Kunst. Auch der Tanzmeister sollte helfen und die Bewegungen der Glieder in die „Schönheitslinie Hogarths“ leiten; der Psycholog lehrte die Notwendigkeit der Übereinstimmung der dialektischen und der körperlichen Beredtsamkeit. Aber das Resultat war gewöhnlich groteske Übertreibung, wie bei jenem Odoardo, von dem Engel in seiner ‚Mimik‘ erzählt, er habe bei den Worten: „Schütten Sie nicht einen Tropfen Gift in einen Eimer!“ — erst den Tropfen mit den Fingern der einen Hand, dann mit beiden

Händen den Eimer in die Luft gemalt. War der Bombast der Neu-
berschen Schule im Stile Schröders und der Mannheimer leidlich
überwunden, „outrierte man keinen Tyrannenschritt“ mehr und
belebte man die Rede nicht mehr mit „Windmühlenflügelbewe-
gungen“, so war es nun Stil, die Hand vom Busenstreif weg in
einer schönen Wellenlinie in die Rodtasche versinken zu lassen. Der
mit falschen Begriffen von Schönheit und Vornehmheit sich aus-
putzende Pedant hielt der Schauspielkunst den Spiegel vor, wie ihr
später der Pseudorealismus der Philisterliteratur die Vorlagen gab.
Es mag auf der deutschen Bühne jener Zeit zugegangen sein wie in
den Vorzimmern der großen Welt, wo die Dienerschaft die Bräuche
der abwesenden Herrschaft nachäfft.

Die Mehrzahl der damaligen Schauspieler aber blieb bei der Wild-
heit des alten Komödiantenwesens und unterwarf sich nur wider-
spenstig und langsam den Forderungen guter bürgerlicher Sitte.
Anders in England und in Frankreich, wo die Schauspielkunst von
ihren ersten berufsmäßigen Anfängen an eigentlich immer in enger
Fühlung mit den gebildeten Elementen des Landes gestanden
hatte. Eine solche Erziehung durch das Leben, wie wir sie beson-
ders Iffland suchen sahen, vermochte die gelegentlich gegebene An-
leitung eines verkümmerten deutschen Professors nicht so leicht zu
ersehen. Vor Lessing hatte sich zudem kaum ein geschmackvoller
Mensch um diese Kunst bekümmert. Darum sahen wir auch Lessing
bei französischen und italienischen Vorgängern sich Rat holen. Er
übersetzte den ‚Schauspieler‘ von Remond von Sainte-Albine; er
übermittelte außer Diderots dramaturgischen Vorschriften auch die
Darstellungsregeln Riccobinis. Die Reaktion gegen die singende, den
Reim hervorhebende Behandlung des Alexandriners, gegen die üble
Manier, die Sentenzen pathetisch hervorzuheben und die Wörter
unerträglich zu dehnen, war in Frankreich schon um die Mitte des
18. Jahrhunderts in lebhaftem Gange gewesen: Lefain, Larive,
Dubus-Preville und die Clairon waren Schauspieler von hervor-
ragendem Geschmaç, die treffliche Regeln für ihr Handwerk gefun-
den und verkündet hatten. Den wichtigen Satz: daß in der Phan-
tasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden
sein, das heißt, daß der Schauspieler die Anwesenheit des Publikums
vergessen müsse, hatte Diderot verkündet. Was in Frankreich jedoch
solchen Anregungen die Wirkung sicherte, das gerade fehlte den
deutschen Schauspielern: der zünftige Berufsgeist und die Achtung
der Überlieferung. Der Korpsgeist der deutschen Gesellschaften jener
Zeit war noch kaum mehr als die gemeinsame Erinnerung an vaga-
bundierende Wanderschaften mit all ihren Sährlichkeiten, Notlagen
und ihrem unvermeidlichen Galgenhumor. Gesellschaftlich ein Jahr-

hundert lang vollständig geächtet, hatte die Masse des Standes sich einen gewissen Pariastolz angeeignet; sie pochte stolz auf ihre ungebundene Willkür und war eher mißtrauisch gegen jede Belehrung als nach ihr verlangend. Die Heimat des deutschen Schauspielers war und blieb zunächst die Schenke: dort hielt er sich für alle empfangene Unbill des Lebens schadlos und hänselte im Stile des Sährichs Pistol die ringsum gaffenden Philister, die immer noch die Wäsche vom Gartenzaun schnell ins Haus trugen, sobald der Planwagen der Komödianten auf der Landstraße sichtbar wurde. Winkte ihm aber wirklich einmal die Gunst eines Großen, dann wandelte der Pariastolz sich gelegentlich sehr rasch in eine blöde bedientenhafte Unterwürfigkeit oder in lächerliche Gespreiztheit. Im „Wilhelm Meister“ hat Goethe die klassische Naturgeschichte des deutschen Kofokomödianten geschrieben.

In gewissen Perioden des Altertums hatte der Schauspieler, im Vollbesitz aller bürgerlichen Rechte und Ehren, sogar als Staatsmann eine Rolle spielen können; an seinem Beruf selbst haftete kein gesellschaftlicher Makel. Auch im Mittelalter ließen die Beteiligung der Geistlichkeit an den Spielen, die Mitwirkung der Bürgerchaft diese Kunst durchaus ehrbar erscheinen. Erst mit dem Zuzug proletarischer Elemente wurde die Schauspielerei allmählich anstößig. Doch nicht eigentlich die Einmischung dieses „unehrlichen Volks“, die ja auch sonst geduldet und gar verlangt wurde, eine andere Tatsache änderte die soziale Wertung der Beschäftigung mit dem Theater von Grund aus: das war das Erscheinen der Frau auf der Schaubühne.

Auch in dieser Neuerung war für das moderne Theater Italien vorangegangen, Frankreich und Spanien waren nachgefolgt, während die germanischen Länder sich am längsten zögernd verhalten hatten. Shakespeares Julie ist noch von einem jungen Mann dargestellt worden, und auch in Deutschland hatten die englischen Komödianten an der heimischen Gepflogenheit festgehalten. Welche Wichtigkeit der Änderung dieses Herkommens beizulegen ist, ergibt sich aus einem flüchtigen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung: Kaum früher als in der römischen Kaiserzeit sind überhaupt Frauen auf der Bühne erschienen, und die vom römischen Senat verschiedentlich erlassenen Verordnungen beweisen untrüglich, daß ihre Beteiligung an den Schaustellungen aller Art immer ganz eindeutig als Prostitution empfunden wurde. Die ersten Christen nahmen darum keine Angehörigen irgend eines mit dem Theater verwandten Gewerbes in ihre Gemeinden auf, und die ersten Konzile führten gegen das Theaterwesen eine durchaus verdammende Sprache. Das kann nicht wundernehmen, wenn man sich eine Theaterankündigung der Zeit näher ansieht. Sie stammt aus dem 6. Jahrhundert und wird von