



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Frau auf der Schaubühne. Auf der antiken Bühne. Auf der Bühne des 16. Jahrhunderts. Sittliche Bedeutung der Neuerung. Die Neuberin und ihre Schülerinnen. Kurtisanenschulen in Italien. Die ...

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

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

Protop aus Syrakus mitgeteilt: „Mitbürger, Ariane wird in dieser Pantomime in ihr Brautgemach eintreten; Bacchus, der mit den Göttern gezecht hat, wird sie dort überraschen und es werden auch die Intimitäten der Hochzeitsnacht vorgeführt werden.“ Man kann beobachten, daß in der Folge die Kirche und die von ihr beeinflusste Polizei immer dann ausgesprochen theaterfeindlich wurden, wenn das Weib wieder auf der Bühne erschien, von der es während der geistlichen Obhut über das Theater streng verbannt gewesen war. Unter Heinrich III. kamen, nach Tallemant des Reaux, mit spanischen und italienischen Schauspielergesellschaften zuerst weibliche Komödianten nach Frankreich; sie waren die Kebsweiber der Schauspieler, und sie galten und gaben sich als Prostituierte. P. de l'Estoile schreibt 1577 über die italienische Truppe der Gelosi in Paris, die Lüstlinge seien hingegangen um ces bonnes dames zu sehen, die mit gänzlich entblößtem Busen sich auf der Bühne produziert hätten. Das Parlament verfügte die Schließung dieses Theaters infolge der von ihm ausgehenden Ausschweifungen. Wenn sich aber dann bald darauf die Stellung sowohl der Obrigkeit als der Geistlichkeit zu dieser Frage änderte, so geschah es, wie sich aus dem Text aller Verordnungen ergibt, nur aus denselben Gesichtspunkten, aus denen man überhaupt anfang, die Prostitution zu regeln, statt sie zu verdammen.

So hatte man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast allgemein zugunsten dieser frühen Frauenemanzipation entschieden. Der spanische Klerus erklärte im Jahre 1596 das Auftreten von Frauen auf dem Theater für statthafter und sittlicher als das Spielen der Frauenrollen durch Knaben, „wobei die erotischen Beziehungen oft einen widerlichen Beigeschmack empfangen müßten“. Auf die pathologischen Bedenklichkeiten solcher Situationen sich zu verstehen, wird man dem damaligen Klerus nicht wohl bestreiten können; aber ebenso unbestreitbar ist, daß zunächst — und mit längster Nachwirkung — der große künstlerische Fortschritt, der durch die Frau auf der Bühne gewonnen wurde, begleitet war von einem Sinken des Theaters im Sinne der bürgerlichen Moral, weil die Frau auf dem Theater eben vom Anfang an, und selbst vor dem Gesetz, als Dirne erschien. Nur daß auch frühe schon außerordentliche Frauen gegen den allgemeinen Derruf die Würde ihrer Persönlichkeit durchzusetzen verstanden, wie im Florenz des 16. Jahrhunderts die wegen ihrer Schönheit, Gelehrtheit — und Sittenstrenge von den ersten Geistern des Landes gefeierte Isabella Andreini, die sogar Mitglied der Akademie war. In Deutschland machte zuerst der Magister Velthen sich den neuen Brauch zunutze, und die Neuberin folgte ihm darin, die um den Lorbeer der Schauspielkunst den schweren Kampf gegen die öffentliche Meinung auch für ihr Geschlecht auf sich nahm. Darum

sorgte sie aber auch, daß keine Unehre dem Kranze sich anhefte, nach dem sie kühn gelangt. Die unverheirateten Schauspielerinnen ihrer Truppe nahm sie als Pensionärinnen in ihr Haus, in dem auch die Junggesellen der Gemeinschaft den täglichen Tisch gedeckt fanden. Zarte Beziehungen, die sich zwischen den männlichen und weiblichen Jüngern Thaliens etwa einfädelten, duldete sie nicht; es hieß dann: entweder heiraten — oder auseinander! Und dieses patriarchalische Verhältnis bei der Neuberschen Truppe ist von vielen Prinzipalschaften nachgeahmt worden.

Aber weder Ausnahmen noch sittliche Maßregeln konnten das einmal festgewurzelte Vorurteil aus der Welt schaffen. Auch von der herkömmlichen Anschauung abgesehen, liegt es ja gerade der naiven Auffassung sehr nahe, es müsse dem Weib, das sich berufsmäßig dazu hergibt, allabendlich erotische Regungen und Leidenschaften der Menge vorzutäuschen, auch „berufsmäßiges“ Bedürfnis sein, zu lieben und geliebt zu werden. Die Zeit lag unendlich fern, wo man die Schauspielkunst etwa als Ausübung eines geheiligten Kultus empfunden und dementsprechend die Schauspielerin als eine Priesterin mit mystischer Verehrung betrachtet hätte. Zudem gab das Benehmen der meisten dieser Frauen unzweideutige Begründung für die Annahme, daß das auf der Bühne erscheinende Weib das Vorrecht ihres Geschlechts, die Scham, abgelegt habe. Und aller Kunst- und Kulturheuchelei entkleidet, sieht man diese Auffassung von jenem Tage ab, wo die Frau auf der Bühne den die Roheit scheuenden Schleier, der ihre Ehre einhüllt, von sich warf, sich behaupten — und sieht sie von den Frauen selbst geteilt: die Bühnenmemoiren französischer, englischer und italienischer Künstlerinnen geben in ihrem bemerkenswerten Freimut schlagende Aufschlüsse darüber, wie noch die meisten Schauspielerinnen der Rokokozeit ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit selbst auffaßten. In aller Unbefangtheit wird da das Glücklos, die Maitresse einer fürstlichen oder sonst hochgestellten Persönlichkeit zu werden, als der Ziele wünschenswertestes eingestanden. Die Gesangsschulen des 17. Jahrhunderts in Venedig und Bologna erteilten fakultativ Unterricht in den Künsten der Koketterie und hießen, mit dem Anstrich einer durchaus sachlichen Begründung, „Kurtisanenschulen“; hätte es jener Zeit schon die heute üblichen Reklamezirkulare gegeben, so hätten die Leiter dieser Anstalten gewiß nicht verabsäumt, ganz wohlbefugt darauf hinzuweisen, wie viele ihrer Schülerinnen in die glänzenden Stellungen fürstlicher, ja königlicher Liebschaften „avanciert“ waren. Daß die schmutzigen Bühnenstandale in Hamburg und in Berlin nur die ursachgemäßen Folgen dieser korrumpierten Auffassung waren, wurde schon betont. Wie es die Fürsten und Großen getrieben

hatten, so wollten es nun die Dandies und die Leutnants treiben; die Bühnenkünstlerin war Freiwild, das man nach jeglichem Weidmannsbrauch sich gegenseitig abjagte, wo es gehen mochte. Die höfischen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts erzählen davon minder erbauliche als belehrende Geschichten: weil er ihm seine Primadonna weggefischt hatte, empfing der Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen einst von Mantuas Herzog, Karl IV., eine Herausforderung, die um ein Haar einen europäischen Krieg entfesselt hätte...

Das Urteil des deutschen Bürgerstandes über diese Gepsflogenheiten an den Hofslagern spricht Schillers waderer Musikus aus: „Mit Buhlschaften dien' ich nicht. So lang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut“; und schwer genug mochte es dem Stande fallen, der bis dahin leider vorzugsweise diese Lieferung besorgt hatte, im deutschen Bürgerhause sich nun Achtung zu erwerben. Im Jahre 1794 gingen in Berlin die lithographierten Briefe einer Schauspielerin „Friederike“, die diese ihrem Liebhaber geschrieben hatte, von Hand zu Hand. Am Schluß fügte der Kavaliere, der sie in Umlauf gesetzt hatte, hinzu: „Dies sind die Briefe der Schauspielerin K. in Berlin, deren Eroberung und Bekanntschaft mir seit 1793 vom Mai an bis Dezember 1794 über 8000 Taler gekostet hat. Quelle folie!! S. W. Graf von P.....“ Spricht es nicht einen Band Kulturgeschichte, dieses Quelle folie! Und später, in der „klassischen“ Zeit unseres Theaters?.. Wir werden sehen, daß es nicht der Hund des Aubry war, dieses kluge Pudeltier, das durch schlechte Nachrede der Herostrat der Hundewelt geworden ist, der Goethe vom Direktionsessel des weimariischen Theaters verjagte, daß diese Anekdote nur als Mäntelchen vor die Chronique scandaleuse gehängt wurde, um den wirklichen Zusammenhang der Dinge zu verbergen.

Der ersehnten Erhebung der Schaubühne zu einer nationalen Kulturanstalt hat die Beteiligung der Frauen an dieser Kunst — dieser Einsicht kann der ernsthafte Betrachter der Theatergeschichte sich nicht entziehen — unheilvoll im Wege gestanden; die außerordentliche ästhetische Förderung, die sie der Schauspielkunst brachte, die niemand wird entbehren wollen, hat sich nur ganz allmählich aus der degradierenden Vermischung mit niedrigen Instinkten und Spekulationen, die das Verhältnis von Kunst und Volk vergiftete, durchgesetzt. Im Verlaufe dieser Darstellung wird sich ergeben, daß die Frau sich zwar die persönliche Achtung ihres Geschlechts Schritt für Schritt erkämpfen konnte; aber es fehlt doch nicht viel, um sagen zu können: Die Frau der Bühne stand in diesem langen Prozeß immer wie eine Angeklagte, deren Schuld ohne weiteres so lange als erwiesen angenommen wurde, bis sie selbst ihre Unschuld über-

zeugend darzulegen vermochte. Und in der sozialen Schätzung der ganzen Theaterinstitution gegenüber besteht die mittelalterliche Auffassung, nur in den modernen Formen der größeren Gelassenheit diesen Dingen gegenüber, noch heute zu Recht. Solange der Staat keine Mittel findet, zu verhüten, daß Tausende von Mädchen und Frauen mit der Verpflichtung, einen ganz unverhältnismäßigen Kleideraufwand für ihre Beschäftigung zu leisten, an den deutschen Theatern mit Monatsgehältern von 20 bis 50 Mark angestellt werden, solange selbst das königliche Schauspielhaus in Berlin, des Reiches vornehmste Bühne, kleinen Schauspielerinnen monatlich 60 Mark Gage zahlt, wird man den nicht Lügen strafen können, der, mit schmerzlicher Ironie, die deutschen Theater den bequemsten „Fleischmarkt“ der heutigen Gesellschaft nennt.

Gleich in der ersten Zeit dieser Frauenemanzipation auf den Brettern trat übrigens der solchen Bewegungen immer eigentümliche Drang in Erscheinung, daß die Frau auch in das Gebiet der Männer hinüberzugreifen versucht: die Neuberin schon erschien gern in Männerrollen, und Madame Neuhof spielte gegen 1760 in Berlin den Orosman in Voltaires ‚Zaire‘. Der Ehrgeiz der Frauen nach der Rolle des Hamlet, der in der neueren Zeit, nach Felicitas Vestfali, auch Sarah Bernhardt und Adele Sandrock verlockt hat, bestach um 1770 schon die Genossin Ethofs, Madame Abt vom Gothaischen Hoftheater, deren Dänenprinz eine zeitgenössische Berühmtheit war. Liegt dieser immer wiederkehrenden Sonderlichkeit zuweilen ein in der Individualität begründeter Verzicht auf des ewig Weiblichen Wehr und Waffen zugrunde, so ist das gerade Gegenteil der Fall bei der sich bald einbürgernden Neigung, Knaben- und Pagenrollen von Frauen spielen zu lassen und zwar am liebsten von solchen, die, mit allen üppigen Reizen der Schaumentstiegenen Göttin begabt, im anliegenden Männergewand doppelt anziehend erscheinen möchten. Auch hier liegt indes eine historische Nötigung zugrunde: mit dem Abkommen der Kastraten mußten Alt- und Mezzosopranpartien in den Opern von Frauen übernommen werden, und auch das Singspiel blieb bei dieser Gepflogenheit, die eine beliebte Attraktion hergab und auch die Schauspieldichter verlockte.

Mußte aus allen diesen Gründen das Schauspielwesen der Moral der bürgerlichen Stände dringend verdächtig erscheinen und bleiben, so war es für die aufstrebende Kunst doch noch hemmender, daß auch viele Aufklärer der Zeit, daß namentlich Rousseau, dessen im ‚Emile‘ verkündete pädagogische Ethik ein so breites Echo fand, dem Theater Krieg erklärten. In Deutschland gab sich neben Lessing besonders der Ästhetiker Johann Georg Sulzer redliche Mühe, der jungen Kunst dagegen Schutz zu gewähren. Auch unter den Fürsten

fanden sich, den Beispielen des zweiten Joseph und des Kurfürsten Karl Theodor folgend, aufrichtige und uneigennütige Kunstfreunde, die das verachtete Handwerk durch ihre Inschußnahme zu adeln suchten. Aber die Willkür des „Ressentiment“, die in jeder lange mißhandelten Kaste eine Macht ist, widerstrebte in der Regel der versuchten Einordnung in das gesellschaftliche Gefüge aufs nachhaltigste und lohnte nicht selten die empfangenen Wohlthaten mit kräftigem Undank. Seine ersten Erfahrungen mit den Schauspielern spricht Goethe im ‚Wilhelm Meister‘ deutlich genug aus: „Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmaç und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür“, und Joseph II. seufzte unter der ewigen Unruhe, die sein Theater ihm bereitete: er wolle lieber eine ganze Armee in Ordnung halten als zwanzig Komödianten.

In einer Kunst, die von vielen gemeinsam geübt wird, schließt das dem Genie sonst zuzugestehende Vorrecht rücksichtsloser Betonung seiner Subjektivität immer eine Gefahr ein. So schätzenswert, namentlich für die große Wirkung der Tragödie, die voll dahinströmende mit sich fortreibende Gewalt des genialen Darstellers ist, für die harmonische Gesamtwirkung eines Bühnenwerks, für die Herstellung eines „Ensembles“, wie der technische Ausdruck für das Zusammenspiel noch heute lautet, sind die Fähigkeiten selbstloser Einordnung unter das Ganze unerläßlich. Mehr als ein bedeutender Bühnenleiter hat es bekannt und danach gehandelt, daß eine Reihe gebildeter und gefügiger Talente die größere Gewähr für ein in allen Teilen wohl abgewogenes Bühnenspiel biete als die Besetzung einer oder einiger Rollen durch geniale Darsteller. Dem Sinne jener bildungssüchtigen und jeder Art Aufklärung zustrebenden Zeit, die hier betrachtet wird, die eigentlich alles pädagogisch zu behandeln liebte, entsprach eine gleiche dramaturgische Auffassung. Durch nichts mochte der Schauspieler jener Tage sich leichter des Anteils der Gebildeten, der Achtung der Gesellschaft versichern als durch die Geneigtheit, den Forderungen der bürgerlichen Sitte, denen einer verständigen Auffassung seines Berufs sich unterzuordnen. Bis in unsere Zeit hinein ist das zu beobachten: auch dann noch, als das Theater zum Schoßkind der Gesellschaft avancierte, war immer der Schauspieler am meisten von der Gunst getragen, der sich durch bürgerliche Wohlerzogenheit zu insinuieren wußte, während die Launen des Genies damals oft mit einer heute unbegreiflichen Brutalität gestraft wurden. Im Interesse der Kunst ist diese Engherzigkeit jedoch kaum zu beklagen. Namentlich in der Jugendzeit des Theaters gab es nur diesen Weg, allmählich einen festeren Halt

in das noch aller Gesezmäßigkeit entbehrende Theatertreiben zu bringen; die großen Schauspieler alle am Ausgang des 18. Jahrhunderts gingen ihn und erzwangen sich so mit zäher Energie den Anteil ihrer Zeit und die Gefolgschaft ihrer Berufsgenossen. Konrad Ekhof, der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, wurde ein Muster guter Lebensführung und moralischer Tüchtigkeit; unermüdllich versuchte er, seine Kunstgenossen zu gleicher Haltung und zu ernster Ausübung ihres Berufs anzuleiten. In seiner Gesellschaft errichtete er eine Theaterschule für die jüngeren Mitglieder, und das Interesse für die bürgerliche Sicherstellung seines Standes gab ihm schon damals den Gedanken ein, eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler zu begründen; ein Plan, der fast genau hundert Jahre später erst zur Ausführung gelangt ist. Friedrich Ludwig Schröder hielt sich gegen die Kunstfeindlichkeit des Hamburger Theaterpöbels nur durch die bürgerliche Festigung, die er für seine Person und seine Kameraden anstrebte, und erzog sich sein gerühmtes Ensemble durch die Handhabung einer eisernen Disziplin, die er durch patriarchalische Fürsorge weniger fühlbar zu machen verstand. „Mein Beruf war es fort und fort, eine Bande Schauspieler zu haben, die ich zu Menschen ummodelln konnte, oder Menschen, die Schauspieler vertreten sollten“, bekennt er selbst. Iffland verdankte, wie schon erwähnt, dem Ehrgeiz, der vornehmen Welt sich anzupassen, nicht allein seine hervorstechenden Qualitäten als Schauspieler, er gewann dadurch vor allem auch jenes diplomatische Geschick, das ihm in einer noch rohen Zeit und in schweren Tagen nationalen Mißgeschicks für das Berliner Theater den sicheren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Boden zu bereiten verstattete. Das Streben nach anerkannter Persönlichkeit ist bei den genannten drei Männern von nachhaltigstem Einfluß für die Entwicklung ihrer Kunst und ihres Standes gewesen.

Natürlich fehlte bei der großen Masse der Berufsgenossen die groteske Kehrseite solcher Vorzüge nicht: die falsche gesellschaftliche Ambition, gleich und gleich mit den Großen dieser Welt zu stehen, sei es auch nur dadurch, daß man deren vornehme Passionen nachäffte. So wurde besonders das Hazardspiel, obschon es das allgemeine Laster jener Zeit war, zu einer Geißel des Schauspielerstandes. Entsprach die Nachahmung der Kavaliersitten den Bedürfnissen der genialischen Naturen, so entwickelten die pedantischeren Talente fast herkömmlich ein steifkleines Pathos ihrer künstlerischen Würde, das meist in einem tragikomischen Gegensatz zu der Armseligkeit stand, die im wesentlichen doch das Theaterleben noch umkleidete.

Wenn es der laienhaften Betrachtung des Theaters geläufig ist, den Schauspieler gemeinhin als einen schlechten Wirtschafter zu