



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die Stilschulen des Nationaltheaters. Die Leipziger Schule des Neuberin. Hamburger Schule. Mannheimer Schule. Schröder in Mannheim. Iffland als Schauspieler. Der Hamlet Brodmanns. Ifflands ...

---

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

Kräfte gingen unverhältnismäßig in die Höhe, die der weniger wichtigen Hilfskräfte, wie der Chorsänger, der Musiker und der technischen Beamten, wurden auf die niedrigste Stufe herabgedrückt und hielten kaum den Vergleich mit den Arbeiterlöhnen jener Tage aus. Als auch das Theater endlich dann der Segnungen der Gewerbefreiheit teilhaftig wurde, zeitigte die eintretende Preistreiberei die nämlichen ungesunden Zustände, die auf alle vom Unternehmertum abhängigen freien Berufe drücken.

Solange die deutschen Theater noch mehr oder weniger ein Wanderleben führten, galt für Prinzipal und Mitglied gleichmäßig das Recht, die eingegangene Verpflichtung jederzeit auf eine Frist von drei bis sechs Wochen hinaus zu kündigen. Erst als die Gesellschaften an den Höfen oder in den Städten ständig geworden waren, wurden längere Verträge geschlossen, und Gastspiele, von deren Ausfall das vorher verabredete „Engagement“ abhängig war, wurden die übliche Form, das Personal zu ergänzen. Trotz der beschwerlichen und teuren Reisen war damals übrigens der Wechsel der Schauspieler an den Bühnen viel häufiger, als man glauben sollte. Schon Goethes Kollegen unter den Theaterdirektoren hatten es um so schwerer, ihre Gesellschaften beisammen zu halten, als die Rechtsverbindlichkeiten der Verträge für das Theater noch sehr lockere und bei der damaligen Justizpflege kaum zu behaupten waren. Kontraktbrüche schienen daher an der Tagesordnung. Erst wirkte das alte Wanderblut, das die Schauspieler nur selten lange seßhaft werden ließ, und die verhältnismäßige Leichtigkeit, solange der Stand noch nicht überfüllt war, wieder eine Anstellung zu bekommen; dann störten die Preistreibereien der Konkurrenz die Gefüge der mit Mühe gebildeten Ensembles. Ein unbestreitbarer Notstand hat die Leitungen zu den berüchtigten Härten der ‚Theaterkontrakte‘ veranlaßt, die jedem Rechtsgefühl Hohn sprachen und später, als das Verhältnis sich umkehrte und das Angebot stärker als die Nachfrage wurde, alle schwächeren Arbeitssuchenden einer jeder Billigkeit entbehrenden, jammervollen Unsicherheit ausliefern sollten.

\* \* \*

Der schwankende Charakter der individuellen und der Standesbildung des deutschen Schauspielers am Ende des 18. Jahrhunderts haftete natürlich auch seinen künstlerischen Leistungen, sowohl im Einzelspiel wie im Ensemble, an. Das jenen Jahren eigentümliche, vielseitig zutage tretende Bestreben, die Theorie der Schauspielkunst zu ergründen, verrät schon, wie wenig befestigt im allgemeinen die Anschauungen über die Gesetze und Ziele dieser Kunst noch

waren. Wie fast auf allen Gebieten der Kultur schien Deutschland auch hier sein altes Vorrecht, die Wahlstatt für ernste Entscheidungskämpfe abzugeben, behaupten zu wollen. Das deutsche Theater war noch nicht aus den Windeln, da war es auch schon in Richtungen zerspalten, die, nach leidiger nationaler Gepflogenheit, durch übertriebene Einseitigkeit die gute Sache ihrer Einsichten zu beweisen suchten. Bevor noch Goethes Theaterschulung einsetzte, die für die neue Kunstform des Dramas einen Stil der Darstellung erstrebte, hatten sich schon in den verschiedenen Hauptlagern der Bühnenkunst „Schulen“ gebildet, die mit mehr oder weniger Übereifer auf feste Schablonen eingeschworen waren.

Lessings Einwirken und der Sieg des bürgerlichen Prosaschauspiels — auch Shakespeare war bis dahin nur in Prosaübersetzungen auf die Szene gekommen — hatte, wie erwähnt wurde, die Neuberische, die „Leipziger Schule“ und deren groteske Deklamation überwunden; die gespreizte Sprache des Alexandriners, das ihr anhaftende Wesen der pathetischen Geste war gründlich in Mißcredit geraten. Das Hauptpflegegebiet der Leipziger Schule war Norddeutschland gewesen; je mehr nach Süden zu, je weniger hatte sie festen Fuß gefaßt, und an dem Geschmaç der Wiener war sie ganz und gar gescheitert. Die Neuberin selbst und fast alle norddeutschen Schauspieler ihrer Erziehung konnten damals in Wien nicht durchdringen. Schröder, als zielbewußter Anhänger Lessings, hatte dann auch in Norddeutschland die Nachwirkungen der Neuberin ausgerodet und eine eigene, die „Hamburger Schule“ begründet und befestigt, die im wesentlichen die Forderungen der Lessingschen Dramaturgie aufs gewissenhafteste erfüllte, einen gesunden Realismus lehrte, aber doch die für die Theaterwirkung stets wichtigen Gesetze der veränderten Perspektive und die daraus erwachsenden Konventionen wohl berücksichtigte.

Schröder hat, nach allen Berichten verständiger Beurteiler, nie einem platten Naturalismus gehuldigt; er ging — eine Formel Lessings: — den Weg von der Natur zur Kunst und von der Kunst wieder zur Natur zurück. Der damalige Naturalismus aber glaubte — ganz ähnlich, wie wir dies bei der naturalistischen Strömung gegen Ende des 19. Jahrhunderts beobachten werden — den Umweg über die Kunst, das heißt, den Stil, überhaupt entbehren zu können. Schröders Schule erschien freilich noch ganz im Prosaischen befangen, was schon die Auswahl der Stoffe und der Mangel höheren geistigen Schwungs bei der Zurechtstufung der auf dem Hamburger Theater gespielten Dramen edleren oder komplizierteren Gefüges verrät; Schröder fürchtete die Kunstsprache des Verses überhaupt und hatte die bilderreiche Umhüllung des dichterischen Gedankens als Irrwege,

die von der Wahrheit — von seiner Wahrheit — abführen mußten. Darin glich er zeitlebens einem altmodischen sparsamen Hausvater, der, ehrenfest und gediegen, der oft noch unklaren Schwarmgeisterei seine klaren, gefestigten Grundsätze als Riegel vorschob. Umsomehr tat er, im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Stilschulen, für eine sorglich gepflegte Technik seiner Kunst, die er mit Nachdruck auf Deutlichkeit und Gliederung stellte.

Das Gegenteil ungefähr wurde in der „Mannheimer Schule“ lange Zeit als Kunstprinzip verfolgt; die jungen Nationalschauspieler der kurpfälzischen Residenz sind die eigentlichen Naturalisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewesen. Der dramaturgische Atem, der die Bühne Dalbergs beseelte, war unstreitig fühner, künstlerischer, literarischer als der des Hamburger Theaters, man wagte in Mannheim mehr als in Hamburg; aber in den Darstellungen der Pfälzer Bühne galt nur die uneingeschränkte Wirklichkeitsnachahmung. Von Dalberg dazu angeregt, haben die Mannheimer Schauspieler ihre Bekenntnisse zu ihrem Beruf in jenen Abhandlungen niedergelegt, die unter dem Namen der „Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters“ bekannt sind. Wer sie liest, wird sich des Staunens darüber nicht erwehren können, mit welcher Naivität hier die technischen Errungenschaften eines schon hundertjährigen Bemühens, im guten Glauben auf dem richtigen Weg zu sein, wieder über den Haufen geworfen wurden. Mit nicht verhehlter Geringschätzung wird von den Franzosen gesprochen, die — man denke! — nicht nur des Dichters Text gewissenhaft wiedergeben, sondern sogar jeden Auftritt, jede Stellung, jede Bewegung der Personen auf ihren Proben genau vorherzubestimmen und einzuüben für notwendig halten. Darüber waren die jungen Genies der Mannheimer Schule weit erhaben. Ihr ordnender Regisseur war die „Laune“; aus der Unmittelbarkeit der Stimmung, des augenblicklichen Gefühls sollte die natürlichste und stärkste Wirkung entspringen. Der vornehm gebildete aber künstlerisch unerfahrene Dalberg wußte zunächst selbst keinen Rat, wenn infolge solcher Grundsätze die Vorstellungen bald unter jeder Wirkung blieben, bald Willkür oder Übermut das erwartete Bild aus allen sichern Linien riß. Selbst die Behandlung des Wortes entbehrte der präzisen Deutlichkeit; die „Laune“ haschte eben nur nach dem ihr gerade geläufigen Ausdruck, und der Schauspieler enthub sich der Prüfung, ob dieser zufällige, willkürliche Ausdruck seiner Empfindung sich überhaupt dem Zuhörer mitteilen könne. Erst als Schröder auf der Mannheimer Bühne als Gast erschienen war, dämmerte den launischen Dalberg-Schülern die Erkenntnis des Notwendigen in ihrer Kunst: eine Linie über der Natur, ein gelindes aber deutliches *Al fresco* in Empfindung und Ausführung, in weithin sichtbare Formen eingekleidet. Darin sah

Dalberg das Geheimnis der großen Wirkung des Hamburger Meisters. Und nun erfuhr man erst, daß auch Schröder, wie die Franzosen, eine sorgfältige Vorherbestimmung der anzuwendenden Mittel durch gewissenhaftes Probieren nicht verschmähte.

Die Mannheimer Schule lenkte in Schröders Bahnen ein, und namentlich Iffland lernte auf ihnen die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel, die ihn auszeichnete. Wo ihn die Natur dabei im Stich ließ, wußte er durch künstliche Behelfe, durch feine Nuancen den hervorstechenden Eindruck seines Spiels zu bewirken. Sein Temperament war von Haus aus lebhafter und flüssiger als das Schröders. Dieser war hart und heftig, starr und barsch in seiner Empfindung, er hatte ein trockenes und rauhes Stimmorgan erst in langer Schulung dem Ausdruck großer Leidenschaft und innerer Bewegung dienstbar machen müssen; er ergriff seine Zuschauer mehr durch die wuchtige Geschlossenheit seiner Darstellung. Der schmiegsame Iffland dagegen war eigentlich ohne jede wahre Leidenschaft, zudem mit einem nur schwachen Stimmorgan begabt und mußte auf Umwegen gehen, wo Schröder geradeaus ging. Sein Publikum immer etwas Bedeutendes ahnen lassend, sein Interesse mit jeder Handbewegung zu fesseln suchend, lockte er es verführerisch nach und nach auf seine Seite. Erst als zunehmendes Alter die natürlichen Mängel noch verstärkte, verfiel Iffland in die oft an ihm getadelten Übertreibungen; er brauchte immer mehr Notbehelfe und daher immer mehr Mätzchen, sie zu verdecken. Solange er in Mannheim war, wirkte er auf die jungen Schauspieler durch die Überlegenheit seines Verstandes, die eine feine Witterung für jede Resonanz im Zuschauerraum herausgebildet hatte. Wie er der vornehmen Welt ihre Formen gut abgelauscht hatte und, ohne je die Grenzen des feinen Taktes zu überschreiten, dem Ton der Großen einen gewinnenden Herzensklang beizumischen verstand, verlieh er auch dem des rechtschaffenen bürgerlichen Biedermanns einen melodramatischen Beiflang, der jedes tugendhafte Untertanengemüt in sanfter Rührung über sich erschauern ließ. Er spielte ganz auf die „Moral“ seiner Zeitgenossen hinaus: den Edelen reinigte er von jeder störenden Schwäche, den Abscheulichen aber malte er schwarz und „schwärzte noch gar“. In seinem Franz Moor deckte er den Abgrund des Lasters so weit als möglich auf und blies den heißen Höllenatem eines verworfenen Scheufals unter die schauernde Menge. Er war der berufenste Schauspieler seines Zeitgeists. Das *Tat tvam asi*, das echte Dichter auch den aus ihren Grenzen geratenen Menschen in die Seele schreiben, überlassen die Schauspieler der Ifflandischen Schule gleich ihrem Meister. Darum reichten sie auch nur für die larmoyante bürgerliche Komödie und für das Intrigenstück aus.

Die Bedingtheit der menschlichen Natur zeigt sich dem Verständ-

nis des Moralisten immer in ungemeiner Einfachheit; und wo der Dichter die dunkeln und vielverzweigten Quellen der Triebe zum Springen gebracht hatte, schöpfte der Schauspieler jener Zeit vorsichtig von der Schicht der Oberfläche, ließ den Trank wohl abbrausen und kredenzte ihn in geachtetem, jedem vertrauten Maße. Diese philiströse Auffassung spricht unverkennbar aus fast allen Berichten der Zeit auch über die gerühmtesten noch der damaligen Meister. Nie wieder ist zum Beispiel die Leistung eines Schauspielers so mit lautem, ausgesuchtem und ganz unverhältnismäßigem Beifall aufgenommen und belohnt worden wie der Hamlet Brockmanns. Freilich war Brockmann der erste, der den bleichen Gewissenshelden der germanischen Weltanschauung über die Bretter schreiten ließ, in Hamburg, in Berlin (wo er ihn an 30 Abenden hintereinander spielte) und in Wien, überall die höchste Bewunderung erweckend. Nur der sieghaftesten Genialität, nur einer wahrhaft erschöpfenden, großen Kunst hätten, sollte man meinen, solche Kränze gebührt: es wurden Medaillen zum Gedächtnis dieser Tat geprägt, Kupferstiche, die den Künstler und ganze Szenen des Schauspiels darstellten, gingen als begehrte Kunstblätter von Hand zu Hand, und die Gazetten überboten sich in Hymnen auf den Roscius redivivus. Und doch — geht man der Linie von Brockmanns Darstellung nach, so muß man finden, daß der Schauspieler nur das Rührselige der Hamletgestalt gegeben hat, nur das aus den äußeren Geschichten fließende Pathos. Die sengenden Funken der Ironie, die Hamlets glühendes Herz unter den Hammerschlägen der brutalen Wirklichkeit sprüht, wandelte Brockmann in lebenswürdige Scherzworte eines charmanten, humorvollen Gesellschafters, der außerdem noch zufällig ein Prinz ist. Verfolgt man das Urteil Meyers, des Biographen Schröders, genauer, so findet man doch wesentlich nur passive Vorzüge hervorgehoben, und Meyer bemerkt auch schon, daß Brockmann den wahren Ausdruck der Leidenschaft nicht erreiche. Die Inschrift der auf seinen Hamlet geprägten Medaille: *Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit* mag darum eine zutreffende Charakteristik aussprechen. Nicht anders stand auch Iffland solchen Aufgaben gegenüber. In ganz ähnlicher Weise „vermenschlichte“ er zum Beispiel Schillers Wallenstein, dem er seinen Mikrokosmos in der Brust nicht gelten ließ, den er völlig in die Sphäre eines schlichten Bürgers rückte, dessen Tugend ins Wanken geraten ist. Auf den Ausdruck des Zauderns, auf den des Schrecks vor den Grenzen, wo das Verbrechen des großen tragischen Menschen herüber warnt und zugleich lockt, war alle Wirkung zusammengedrängt. Iffland blickte dem Dämon des Schicksals darum nicht mit großen, ins Ewige gerichteten Geisteraugen ins dunkle Antlitz, er erkannte in jenen „Augenblicken“ nicht den Weltgeist, dem

Wallenstein sich näher gerückt fühlt, er drückte die Augen fest zu, wie vor einem Spuk, und wie den letzten Satz einer Gespenstergeschichte säufelte er kaum hörbar:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder“.

Diese letzte Nuance hatte Iffland vom Wallenstein Glecks übernommen, nur, daß sie bei diesem wirklich aus dämonischem Entrücktsein floß. Weil Ifflands Wallenstein des begangenen Verbrechens sich völlig bewußt war, ahnte er im letzten Akt auch mit aller Bestimmtheit, daß nun die Strafe kommen werde; seinem Publikum wenigstens sollte darüber kein Zweifel bleiben: mit stoßendem Atem zwischen jedem Wort und jedes wie eine Totenglocke klingen lassend, sprach er: „Ich — denke — einen — langen — langen (sic) — Schlaf zu tun“ ... und so zu Ende. Diese Wiederholung des Adjektivs „langen“ an dieser Stelle, gegen Absicht und Form des Dichters gleich schwer verstoßend, kennzeichnet den Stil der Ifflandschule: solche Willkürlichkeiten hatte sie sich aus der frischfröhlichen Naturalistenzeit her als Reservatrechte bewahrt. Iffland ließ sie auch nicht fahren, als er in Berlin vorbildlich für Geschlechter zu wirken berufen war. Der Text des Dichters war den damaligen Schauspielern nur zu oft bloß ein Schema, das nach eigenem besten Ermessen auszufüllen sie sich verpflichtet glaubten. So meinten sie Lessings Rat sich auslegen zu dürfen, der den Schauspieler aufgefordert hatte, zuweilen auch für den Dichter zu denken.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch die erste Schauspielergeneration des Jahrhunderts, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso wie das Publikum, der inneren Welt großer Dichtung, die bei Goethe, Schiller und Shakespeare sich enthüllte, noch fremd gegenüberstand. Nicht heranreichend an die psychologische und poetische Bedeutung dieses Theaters und ohne technische Vorbildung für seine reicher entfalteten Formen. Neben der Fabel im Drama brachte nur das eigentlich Rührende, das im äußerlichen Sinne Pathetische, Eindruck hervor; dann aber, wie gesagt, der moralische Austrag, wonach dem Guten sein Lohn, dem Bösen seine Strafe werden mußte. Und wenn man die dramaturgische Lehre der letzten hundert Jahre nachprüft? Wurde nicht bis in die jüngsten Tage wader das Stedenpferd der „poetischen Gerechtigkeit“ geritten? blieb es nicht dabei, daß die „sittliche Weltordnung“ im Drama wenigstens die Tugend belohnen, das Laster bestrafen müsse, um sich in Einklang mit der sozialen Sittenlehre zu bewähren? Erst recht spät breitete das Bewußtsein sich aus, daß ein Unterschied ist zwischen diesem Holzpferd der poetischen Gerechtigkeit und dem Flügelroß, das die Gewaltigen der großen Weltichtung von jeher in eine Region entführte, in der die

ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens in der ehernen Gestalt der Notwendigkeit sich offenbaren. Auch im Volke des 19. Jahrhunderts — man kann es sich nicht verhehlen — ist der Geist der Tragödie nie lebendig gewesen; er konnte in ihm nie lebendig werden. Der Rationalismus darf, wenn er nicht Selbstmord begehen will, den tragischen Charakter der Welt nicht zugeben, also auch eine Dichtung nicht billigen, die diesen verherrlicht, weil sie dadurch den Menschen zur wahren Freiheit zu führen sucht. Und gegen den echten Geist der Tragiker, nicht gegen die Formen, in die diese ihre Dichtung kleideten, erhoben die Vorkämpfer des bürgerlich realistischen Dramas die Waffen; gegen ihn lehnten sich die Schauspieler auf. Man wollte Versöhnung um jeden Preis, Ausöhnung der Gegensätze, die das Leben aufwirft, im Sinne einer sozialen Moral und innerhalb deren Machtbereich, zu lohnen oder zu strafen, zu beglücken oder zu verderben. Im Gewächshaus einer so engen Weltanschauung mögen die mannigfaltigsten und lieblichsten Zierpflanzen gezogen werden können, der Urweltbaum der Tragödie, der seine Wurzeln ins unerforschbare Dunkel hinabsenkt und seine Wipfel hinausstreckt ins Lichtreich der Ewigkeit, das nur dem religiösen und dem philosophischen Sinn der Menschheit sich entschleiert, hat unter dem viel zu niedrigen Glasdach keinen Raum, sich zu entfalten. Wuchs ein solcher nun doch irgendwo aus Keimen empor, die wie aus fernen Zeiten auf einen fremden Boden verweht erschienen, so machten sich die Gartenkünstler darüber her, ihn für den Hausgarten des Philisters zurechtzustutzen. Ist es recht, daß der Mensch sich das Maß aller Dinge gilt, so ist es auch billig, daß jeder Mensch nach seinem Empfinden und jede Zeit nach ihren Menschen das Maß wechselt.

Auch die Schauspieler jener Zeit — wie vielleicht die aller Zeiten — hielten sich für die berufenen Hüter dieses Selbstbestimmungsrechtes; sie verteidigten es, auch gegen die Dichter der Schaubühne, und zwar gegen die lebenden wie gegen die toten. Die Unzulänglichkeit seiner Empfindung zuzugestehen kann dem Schauspieler am wenigsten zugemutet werden; dieser sucht darum die Ursachen auffälliger Dissonanzen nie im Wesen der ihn fremd anmutenden Dichtung, sondern immer in deren Form. So galt es dem Theater zur Jahrhundertwende als eine ausgemachte Sache, daß der Vers der neuen Dramen an ihrer schwierigen Darstellung und an ihrer geringen und selten nachhaltigen Wirkung auf das Publikum die Schuld trage. Es war gar kein Anlaß einzusehen, warum die paar eigensinnigen Dichter in Weimar und der neue Übersetzer Shakespeares den Vers wieder in die Theaterstücke hineintünstelten, nachdem seinem gespreizten Vetter, dem Alexandriner, mit Recht der Garaus auf der deutschen Bühne gemacht worden war. Warum sollte die Not von

neuem beginnen? Wo blieb die Natürlichkeit und die „Laune“, wenn man wieder standieren und rhythmisch sprechen sollte? Der greise Johann Voß erzählte Klingemann, in seiner Jugend hätten die Schauspieler eine ausgebildete Fähigkeit für den Vers besessen; die Schauspieler, mit denen Goethe anfangen mußte, besaßen sie schon nicht mehr, und die der zwanziger Jahre besaßen sie noch nicht wieder: darüber eben beklagte sich der alte Homerkünstler.

„Don Carlos“ mußte Schiller, um ihn auf die Bühne zu bringen, wieder in Prosa umarbeiten; und noch zwanzig Jahre nach Schillers Tod schrieb man die Rollen der Versstücke wie Prosa aus, damit die Schauspieler das unbequeme Element besser bewältigen könnten. Sie fühlten sich wie in einer Schnürbrust, wenn die feste Form der Verssprache ihre geliebte Willkür einenge, klagten die Darsteller. Wie man sich dieses Zwangs zu entledigen suchte, können Körners Berichte an Schiller über die Aufführungen der Dresdener Bühne bezeugen; er spricht über „Don Carlos“ und meldet: „Der König Philipp des Schauspielers Brüdl flücht zur Verstärkung seiner Würde fortwährend das Beiwort „königlich“ ein und schließt seine eindrucksvollen Sätze mit einem „Merkt euch das!“ In der großen Auseinandersetzung aber mit seiner der Untreue bezichtigten „königlichen“ Gemahlin drängte er sie zu einem offenen Bekenntnis mit den Worten: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“ Schiller selbst war in der Tat auch fast immer unbefriedigt, wenn er außerhalb Weimars eines seiner Stücke auf der Bühne sah; von einer Leipziger Aufführung des „Siesto“ äußerte er: „Im Ganzen brav; aber daß man mir sieben Szenen kastriert, den Ausgang eigenmächtig abändert, — Siesto blieb am Leben und versprach, Genuas bravster Bürger zu werden! — manche Akteurs ihre Rollen ganz verfehlten, das war für mich kaum auszuhalten.“

Zu diesen Unzulänglichkeiten trug, selbst an den größeren Bühnen noch, die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Schauspieler viel bei. Für die bürgerlichen Schauspiele und auch für die altfranzösische Tragödie war mit einem halben Duzend leidlicher Kräfte überall gut auszukommen gewesen; nun brachten die neuen Dramen eine Fülle von Personen, denen zumeist eine gewichtige historische Bedeutung beikam, die also mindestens gut repräsentiert werden sollten. Das hatte schon bei der Einführung Shakespeares große Schwierigkeiten bereitet. Da blieb häufigst nur die Zuflucht zu Handlangern der Schauspielkunst und zu schlimmen Gewohnheiten: einmal, so viel Personen als möglich aus dem Stück herauszustreichen, dann aber, für die in zweiter Linie stehenden sich mit Choristen und Statisten zu begnügen. Das historische Drama und das Trauerspiel kannte man bis in die neueste Zeit auf der deutschen Bühne kaum anders

als mit unerträglichen Gestalten selbst noch in den wichtigeren Rollen. Wenige Theater, an denen Philipps Hofstaat in Aranjuez nicht als mehr oder minder groteske Parodie erschien und erscheint. So reiht sich ein Umstand an den anderen, die einfache Tatsache erkennen zu lassen, daß unser Theater seinen Mitteln nach weit hinter denen Shakespeares und Calderons zurückstand und der Entwicklung der dramatischen Dichtung, die dieser Dichter Bahnen weiter schritt, zu folgen nicht imstande war. Es konnte aus der Atmosphäre der Bürgerstube nicht wieder heraus. In empfindlichem Maße verriet sich der Mangel an echter Empfindung und an Leidenschaft besonders bei den Frauen; hier stoßen wir immer auf den Tadel über weinerliche Manier oder über freischwende Zänktigkeit. Zu der Anerkennung, wie sie doch einigen Männern aus berufenem Munde zuteil wurde, sehen wir eigentlich keine Schauspielerin der Zeit es bringen. Das erklärt sich indessen leicht daraus, daß der Konventionalismus jeder Zeit auf die Frau immer noch bestimmender wirkt als auf den Mann. Volles Gelingen erreichten beide Geschlechter nur im bürgerlichen Fach des Rührschauspiels und des in gesellschaftlichen Schablonen gehaltenen Lustspiels der Zeit.

Auf der Schwelle in das 19. Jahrhundert erscheint Gleck immer noch als der einzige Künstler, der über jenes Milieu hinausragte, dessen freie und starke Individualität der Welt zugehörig sich erwies, die die klassische Dichtung umschrieb. Und es ist ein sympathischer Zug in dem oft getrüben Bild von Jfflands Charaktereigenschaften, daß der über das Ganze gestellte ehrgeizige Schauspieler einem Rivalen die Anerkennung nicht versagte, der in jedem Zug seines Wesens da Stärke und Fülle aufwies, wo Jffland Schwäche und Mangel anhafteten. So viel Reibung Jffland auch mit Gleck zu bestehen hatte, preist er an ihm doch „den Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, den Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß“, und gesteht: „er verschmähte alle Hilfsmittel des Handwerks, er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt“. Tied, der sich für den besten anonymen Schauspieler der Zeit einschätzte und allen Zeugnissen nach in der Tat ein unübertrefflicher Vorleser dramatischer Dichtungen war, bekennt, daß er diese Kunst von Gleck gelernt habe: „Diese wunderbaren Übergänge, die Interjektionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie seine dazwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Shakespeareschen Pathos zuerst bei ihm verstanden.“ Gleck war denn auch ein mächtiger Hebel, das Pallas-Bild des klassischen Dramas in Berlin auf ein leidlich

würdiges Postament zu bringen. Sein Wallenstein war der Gegenstand des Beifalls der verständigsten Zeitgenossen. Bei der Betrachtung seines Bildes im Spiegel jener Schätzungen empfindet man einmal die tröstende Zuversicht, daß die Natur wohlwollend genug ist, der Zeit, der sie einen Genius schenkt, auch das Werkzeug zu bereiten, das er braucht, sich zu offenbaren.

In Ferdinand Ecklar, Sophie Schröder und Pius Alexander Wolff haben wir die Linie Gless später weiter zu verfolgen — der verdienstvolle Erzieher des deutschen Theaters aber, Schröder, wandte mißmutig diesem neuen Geiste der Schauspielkunst den Rücken. Es kam nun die Zeit, wo Jfflands sonst bedenkliche Geschmeidigkeit über den Starrkopf Schröder den Sieg und den Vorteil zum Besten der Entwicklung davontrug, als er der neuen Richtung in Berlin, wenn auch mit geheimem Unbehagen, soviel er konnte, den Boden bereitete. Die höchste Ehrung, die dem fernigen Schröder noch werden sollte, schlug dieser in kaum verkennbarem Groll aus: er lehnte Schillers Einladung ab, in Weimar den Wallenstein zu schaffen, und noch in späteren Jahren mochte er das Bekenntnis nicht verhehlen, „daß er Schillers Tod in Beziehung auf die deutsche Bühne durchaus für keinen Verlust halte, weil die Unregelmäßigkeiten und Ausschweifungen dieses Dichters in seinen letzten Werken immer weiter gediehen wären und zu nichts Gutem hätten führen können“. So schrieb er an Klingemann.