



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die Hausgesetze des Goethe-Theaters. Die Statistieverpflichtung.  
Wöchnerdienst. Schillers Beteiligung. Ifflands Gastspiele. Tod der  
Euphrosine.

---

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

Nur desto tiefer, als er hoch und höher  
Die Mauern führen will; der Maler gründet  
Sein ausgespanntes Tuch mit vieler Sorgfalt,  
Eh er sein Bild gedankenvoll entwirft,  
Und langsam nur entsteht, was jeder wollte.“

In eifervoller Hingabe an die nun folgende häusliche Arbeit der Bühne zeigte Goethe, daß es ihm wirklich Ernst war, den Grund tief zu graben für den künftigen Bau. Er regierte sein Theater nicht, wie es die meisten seiner Nachfolger an den Hoftheatern taten, vom grünen Tische aus; er ordnete und lehrte als Regisseur auf der Bühne selbst und zeigte damit allen tüchtigen Theaterleitern der Zukunft die einzige Erfolg versprechende Methode. Aber er sollte auch alle Mühseligkeit einer solchen Aufgabe durchkosten. Der Dichter des Faust lehrte durch fünfzehn Jahre und länger kleine Schauspielerinnen Gehen und Stehen und versuchte mit himmlischer Geduld nichts-würdig arroganten Histrionen ihre unmenslichen Manieren auszutreiben. Bei diesem redlichen Bemühen wurde er keineswegs als der ‚Olympier‘ respektiert, vielmehr machte ihm die allgewöhnlichste Komödianteneitelkeit das Leben sauer genug. Vergeblich hatte er Schröders Hausgesetze in Anwendung gebracht: sie wurden ignoriert; nicht besser erging es denen, die der Schauspieler Vohs im Sinne Goethes entworfen und im Namen der Gesellschaft eingereicht hatte. Aus diesen Gesetzen geht hervor, daß man auch in Weimar, ganz ähnlich wie in Mannheim, eine geregelte Proben-tätigkeit erst als Neuheit zu erfinden hatte; ferner aber sollten sie das General-laster der damaligen Schauspieler, das eigenmächtige Abkürzen und Abändern der Rollen, das Extemporieren, austreiben. Eine weitere wichtige Aufgabe dieser Gesetzgebung war, die Verpflichtung der Schauspieler zur Statisterei zu regeln. Zu dieser, der Schauspieler-eitelkeit keine geringen Opfer zumutenden, Maßnahme trieb nicht allein die Rücksicht auf möglichste Sparsamkeit, sondern auch der Wunsch, dem Mangel an glaubwürdigen Personen in figurenreichen Stücken abzu-helfen: es sollte sich kein Mitglied der Bühne für zu vornehm halten, auch in einer stummen Rolle seine Kunst auf der Bühne zu üben.

Von Goethes Tagen her ist diese Statisterei-verpflichtung der Hausgesetze und Verträge eine wehe Seite der deutschen Theater-wirtschaft geblieben. In Weimar war sie für das Schauspiel eben-sogut wie für die Oper er-sonnen; später, als das Schauspiel gegen die Oper immer mehr zum Aschenbrödel herabsank, mußte der Schau-spieler wohl die Verpflichtung übernehmen, die Chöre und die Auf-züge der Opern auszufüllen, aber der vornehmere Opersänger fand es weit unter der Würde, die aus diesem Brauch sich für ihn er-



gebende gleiche Verpflichtung dem Schauspiel gegenüber je anzuerkennen. Wieder eine der Unzuträglichkeiten, die aus dem Zusammenspannen von Oper und Schauspiel entsprang und daran Schuld trug, daß die Disziplin an den deutschen Theatern so schwer zu befestigen war.

Am Goethe-Theater sollten nur die Regisseure von der Verpflichtung zur Statisterie befreit sein; aber die aus dieser und anderen Vorschriften durch stete Übertretungen sich ergebenden Unzuträglichkeiten nahmen kein Ende und verbitterten Goethe das Amt fast täglich. Umsonst schalt er die fast allgemeine Pflichtwidrigkeit und nannte Schauspieler, die ihre Rollen nicht memoriert hatten, Wortbrüchige, — es wurde mit all dem Schlendrian eigentlich nie aufgeräumt, und keine Nuance fehlt dem Goethe-Theater zu dem Bilde der überall an den Bühnen wuchernden Willkürwirtschaft, an der auch Schröder sich aufreiben sollte. Im dritten Jahre seiner Leitung mußte Goethe eine Strafandrohung gegen Raiffonneure in der Gesellschaft und gegen des Beklatschen neuer Stücke vor deren Aufführung erlassen, und bald darauf kam es ihm zum erstenmal empfindlich zum Bewußtsein, daß er hier in einer seiner ganz unwürdigen Situation stand. Dem ihm untergebenen Hilfsbeamten, dem Ökonomierat Kirms, schrieb er: „Wir haben für alle unsere Bemühungen weder von oben noch von unten ein Spur Dank zu erwarten, und im Grunde sehe ich es täglich mehr ein, daß das Verhältnis, besonders für mich, ganz unanständig ist.“ Er bat den Herzog um Enthebung von diesem Posten und schlug vor, die Theaterleitung Schiller zu übertragen. Ein andermal hoffte er, daß Jffland als Direktor für Weimar zu gewinnen sei. Doch so oft er auch, namentlich in den ersten zehn Jahren, mit solchen Gesuchen an Karl August herantrat, der Herzog bestand stets auf sein Verbleiben im Amt. Und was Goethe dem Fürsten schließlich doch geweigert haben würde, gab er dem Freunde immer wieder nach; nicht, weil dieser immer überzeugt hätte, wo er gebot, sondern weil Goethe sich der Doppelseitigkeit aller autoritativen Aufgaben wohl bewußt war.

Er suchte sich darum eine Erleichterung in der Geschäftsführung zu schaffen, indem er vom Wiener Nationaltheater die Einrichtung des „Wöchnerdienstes“ herübernahm: je einer der Regisseure wurde beauftragt, das Laufende für einen Monat zu besorgen. Ferner sorgte Goethe für eine Rückendeckung vor unangenehmen, namentlich vor wirtschaftlichen Ansprüchen durch die Bildung einer Hoftheaterkommission. Alles das aber erkannte er selbst nur zu bald als halbe Maßregeln, die dem Werke doch keinen innerlichen Fortgang bewirkten. Als Jffland 1796 zum Gastspiel auf der Weimarschen Bühne erschien, mußte sich Goethe die Minderwertigkeit seiner



Schauspieler eingestehen. Es wiederholte sich die Erfahrung, die man in Mannheim gemacht hatte, als Schröder auf der dortigen Bühne eingekehrt war: man sah, daß das Handwerksgeß bei der Kunstübung fehlte. Seine Schauspieler kamen Goethe nun wie „Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen“, vor, die innere Anteilnahme, das Aufgehen der Persönlichkeit in die fremde Gestalt fehlte.

Itzlands Gastspiel hatte indes auch manche Hoffnungen für das Werk neu belebt. Zum Schluß war ‚Egmont‘ aufgeführt worden, in der Bearbeitung von Schiller, die Goethe damals guthieß, die er 1815 aber doch als „grausam“ bezeichnete. Und wohl mit Recht: ließ Schiller doch, abgesehen davon, daß er die wichtigen Szenen der Margarete von Parma ganz entfernte, bei der Verkündigung des Todesurteils den Herzog von Alba selbst, in einen roten Hentersmantel gehüllt, sich an den Schrecken seines Opfers weiden. Schillers rasch zugreifende Teilnahme aber an den Aufgaben der Bühne, die Aussicht auf den nun festbeschlossenen ‚Wallenstein‘, ließen damals Goethe einer erfreulicheren Epoche mit Zuversicht entgegensehen.

Im Januar 1897 war der Bühne ein neues Talent in der schönen, jugendlichen Karoline Jagemann zugeführt worden. Sie war die Tochter des Bibliothekars der Herzogin-Mutter und von dieser zur Ausbildung an die Mannheimer Bühne geschickt worden; jetzt trat sie als Opersängerin und Schauspielerin ins Goethe-Theater ein, dessen Schicksal sie bedeuten sollte. Am 30. Juli desselben Jahres trat Goethe dann seine dritte Schweizerreise an, dem Freunde Heinrich Meyer entgegen, der, mit Kunstschätzen und Erfahrungen beladen, aus Italien kam. Drei Monate später erreichte ihn in Staefa die Kunde von dem Tode seiner „Euphrosyne“, jener Schauspielerin, die ihm bisher die reinste Freude bei seiner Beschäftigung mit dem Theater bereitet hatte: Christiane Neumann, mit dem Schauspieler und Regisseur Becker seit wenigen Jahren verheiratet, war am 22. September gestorben. Sie war von Corona Schröter vorgebildet worden, und Goethe hing an dem anmutigen Geschöpf mit jener von gemischten Empfindungen belebten Neigung, die ihm, dem reiferen Mann, jungen, in seinen Kreis tretenden Frauen gegenüber, so beglückend und so schmerzlich bewegend zugleich, eigen war. Er war ihr „Lehrer, Freund und Vater“ gewesen, hatte in ihr ein „vielgeliebtes Geschöpf“ zur Freude der Welt, „sich zum Entzücken“ heranwachsen und ihre „natürlichen Gaben mit jedem Schritt steigenden Lebens“ durch die Kunst zur glücklichen Vollendung gebildet zu sehen gehofft. Das alles war nun dahin. In der Elegie ‚Euphrosyne‘ hat Goethes Schmerz den lieblichsten, schönsten Kranz gewunden, der je den Epitaph einer Künstlerin der



Szene geschmückt hat. Aber diese Elegie bedeutet zugleich einen Wendepunkt für die innere Stellung Goethes zum Theater: den Abschluß der Lehrjahre, der Wilhelm Meister-Stimmung. An die Stelle von Neigung und Laune sollte nun ein nachdrücklicher Ernst treten; und wie jener Abschiedsschmerz in dem Gedicht an dem erhabenen Bilde der ernst waltenden Notwendigkeit sich zur Größe erhebt, so wird die gefällige, mit mancher schlechten Laune gemischte Freude am Werk des Theaters nun erhoben zu einer für höhere Ziele erglühenden Leidenschaft. „Ich war durch sie an die Bretter gewöhnt“, heißt es von Christiane Neumann in den ‚Tag- und Jahreshften‘, „und so wendete ich nun dem Ganzen zu, was ich ihr sonst fast ausschließlich gewidmet hatte.“

Schillers wichtigen Anteil an diesem Aufschwung kennen wir aus dem Briefwechsel, der uns dieses einzige Sinden und Sindenmüssen der beiden Großen von Phase zu Phase vor Augen führt: der im Werden begriffene ‚Wallenstein‘ war das Drama, das der deutschen Bühne die neue Epoche bedeuten sollte. Erst mit der Aussicht auf diesen Gewinn, kann man sagen, war es Goethe wirklich Ernst um das Theater, erst mit ihr entfaltete er seine ganze Energie, mit der Schaubühne zu einem Eigenen seiner Kultur zu kommen. Die von der nationalen Geschichte bedeutsam dargebotene Realität sollte in diesem Drama „idealisiert“ erscheinen; so sollte ein Fortschritt bewirkt werden über den von der dramatischen Dichtung bisher mit Vorliebe eingeschlagenen Weg, die „freie Fiktion“, das aus irgendwelchen ethischen, religiösen oder philosophischen Einsichten geschöpfte Ideale zu realisieren und es mit einem dramatisch-parabolischen Gewand zu umkleiden. Goethe erinnerte sich später dieser Zeit hoher Hoffnungen als einer neuen Jugend, die ihm der wundervoll sich offenbarende Genius, der Schillers zweite Dichterperiode durchweht, erweckt hätte; er habe der eigenen Dichtung Schwingen wieder sich regen, sich selber wieder zum Dichter werden gefühlt, „welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte“.

Und in der Tat stand hier die deutsche Bühne vor einer so nicht wieder erlebten Entfaltung der dramatischen Dichtung und der Schauspielkunst, vor einer Epoche, der, wie man sie auch werte, immer die entscheidendste Bedeutung für alle weitere künstlerische Entwicklung zuzusprechen ist: mag man ihr nun, mit den Klassizisten, eine nie wieder erreichte Schönheit und Kraft, deren Verlust wir ewig zu beklagen hätten, zugestehen, oder, mit den Rationalisten, in ihr eine Versündigung an dem Genius unserer nationalen Kräfte erblicken. Denn nicht nur in allen Phasen der Abkehr vom klassischen Idealismus, auch später wieder, in den Tagen des Naturalismus, hat man die Anklage gegen unsere beiden großen Dichter erhoben: