



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Schillers Wallenstein und der Briefwechsel. Die klassische Dramaturgie. Das Kunsttheater. Schillers Ethik in den Dramen der zweiten Periode. Das Theatralische bei Schiller. Wendung zur antiken ...

---

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

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:

sie hätten gegen bessere Einsicht oder aus abtrünniger Schwäche einen Bruch der glücklicheren Entwicklungslinie veranlaßt, die ihre eigene Jugenddichtung vorgezeichnet, einen Bruch, durch den nichts Geringeres als eine autonome nationale Kunstkultur verhindert worden wäre. Die früher schon umschriebenen zwingenden Gründe, die Goethe und Schiller samt ihrem Theater dem Hellenismus und, mit Rücksicht auf die Darstellung, der französischen Tradition in die Arme getrieben haben, finden in dem ‚Briefwechsel‘ der beiden Dichter, auf den Goethe später in allen diesen Fragen immer mit ganz besonderem Nachdruck hinweist, eine so gewissenhafte dramaturgische Erörterung, daß wir allen Anlaß haben, die aus diesen Überzeugungen entspringenden Taten als ein unveräußerliches Stück unserer Kultur zu verehren.

Freilich ist mit der Berufung auf diese Absichten noch in keiner Weise die wichtigere Frage gelöst, ob das planmäßige Vorgehen der beiden auch von einer richtigen Einschätzung der Entwicklungsmöglichkeiten zeugte und ob schließlich der praktische Erfolg diesen Anstrengungen recht gegeben hat. Fügen wir darum nur auch hier gleich hinzu, wie sich Goethe selbst zu jener Frage stellte, als er diese Entwicklung äußerlich zwar auf einen Höhepunkt gebracht glaubte, sie innerlich aber als abgeschlossen ansah: „Das Theater hat wie alles, was uns umgibt“, schreibt er zu den ‚Tag- und Jahresheften‘ von 1815, „eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als unregelmäßig erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen. Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist . . ., so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen. Alle diese großen, ja ungeheueren Erfordernisse ziehen sich unsichtbar, unbewußt durch alle Repräsentationen, von den höchsten bis zu den geringsten, und es kommt bloß darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewußtsein und Kenntnis oder auch nur aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im ganzen oder in den Teilen, ihre Bühne gegen den Willen des Publikums absichtlich heben oder hingegen durch Unkunde zufällig sinken lassen.“

Das Theater, auch „gegen den Willen des Publikums“ zu heben, war zu dieser Periode Goethes noch ungebrochene Absicht, der zu Liebe er die Zugeständnisse ausschalten wollte, die er früher — und

auch später wieder — zu machen bereit war. Er erstrebte zu dieser Zeit, wesentlich um Schillers willen, das „ideelle“ Theater.

Dieser entschiedene Aufschwung sollte gewissermaßen die Probe auf das sittlich-ästhetische Ergebnis einer langen Schulung der Geister bedeuten: Das poetische und künstlerische Leben der Völker war durch Herder namentlich der Betrachtung nahe gerückt und dabei darauf hingewiesen worden, wie diese Blüten aus dem Mutterboden geschichtlich-mythischer Überlieferungen, aus dem Gesamtbesitz der Völker an religiösen Empfindungen, aus ihrer Fähigkeit, naive philosophische Vorstellungen über das Werden der Welt und der gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffe zu entwickeln, emporgewachsen waren. Es fragte sich nun, ob die Hoffnung berechtigt war, an diese wieder aufgedeckte Frühkultur die neue anknüpfen zu können, und ob ihr nicht der nämliche Illusionismus zugrunde lag, der schon Rousseau verführt hatte: das Mittelglied der Entwicklungsreihe vom Naturzustand bis zur modernen Zivilisation, zwar aus den nämlichen Trieben hervorgewachsen aber lediglich durch willkürliche und gewaltsame Eingriffe entstellt anzunehmen. Die geistige Wandlung Schillers, durch den Anschluß an Kant bewirkt, bedeutete die Korrektur dieses Illusionismus. Man fing an einzusehen, daß die Kulturwerte bildenden Kräfte selbst sich verändert hatten, und zog das „Vernünftige“, das, wie Hegel später ausführte, in allem geschichtlich Gewordenen zutage tritt, im poetisch-philosophischen Wiederaufbau der Welt in Rechnung. Es war dies zugleich die erste Wendung zu einem idealen Historismus, dem es freilich noch als Schwäche anhing, zwischen einer teleologischen Weltbestimmung und einer Wahrscheinlichkeits-Psychologie hin und her zu pendeln. Auch hier brachte Schiller die erste verheißungsvolle Klärung: zwischen der alten Kultur, mit ihrer „naiven“ Kunst, und dem kulturbildenden Vermögen seiner Zeit suchte er die Kette der Realitäten aus den verschlammten Tiefen des Stromes emporzuheben. Dieser Aufgabe hatte er während der langen Pause in seinem poetischen Schaffen obgelegen. Die Kantsche Philosophie war ihm die Leuchte zu solchem Beginnen gewesen, und ‚Wallenstein‘ war das Kunstwerk, in der es Erfüllung finden sollte. Das geschichtlich gewordene Reale erschien hier, idealistisch umgedeutet, zur Synthese in ethischer, philosophischer und psychologischer Betrachtungsweise erhoben. Daß keine andere Kunstform das nach allen Seiten hin so erschöpfend zu leisten imstande sei wie das Drama, in dieser Überzeugung eben hatte er sich mit Goethe aufs glücklichste gefunden.

In seinen Beschäftigungen mit den Naturwissenschaften hatte Goethe das gleiche Ziel vor Augen, wenn Dichtung und Drama auch immer ihre subjektive Bedeutung für ihn behielten. An diesem ge-

wonnenen Einklang mit den hohen idealen Zielen des Freundes war seine Energie für das Theater nun aufs neue erstarkt. Die höhere Welt, die Schiller jetzt über der wirklichen aufbauen wollte, war auch in Goethes Schätzung die wünschenswerte; er erwartete eine reinere Wirkung von ihr als die der Jugenddramen Schillers, die Goethe „so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame“ hejubelt gesehen hatte. Alle Erfahrung, gerade des Jahrzehnts nach der französischen Revolution, hatte den klaffenden Zwiespalt zwischen Dichtung und Wirklichkeit nur immer mehr enthüllt; über wohlfeile Rührung war das mitlebende Geschlecht durch die Poesie nicht hinauszuhoben gewesen. Man weiß, wie Goethe über den Erfolg seines Werther dachte. Wie und wo die beiden, Schiller und Goethe, sich umsehen mochten, überall sahen sie einen großen Anlauf in immer flacher werdender Sentimentalität sich verlieren. Sie sahen die Gefahren der immer mehr um sich greifenden Formlosigkeit, die Überwucherung des Sensualismus, wie ihn vor anderen Jean Paul in zwar verlockender aber darum doch verderblicher Form pflegte. Die deutsche Literatur stand am Ausgang ihrer neuen Jugendperiode, sie hatte sich selbst die Mündigkeit zuerkannt: wo aber war das Kunstwerk, von dem eine merklliche Vertiefung der Lebensauffassung in Volkskreisen hervorgegangen wäre, wo namentlich das deutsche Drama solcher Art, das auf ein Nationaltheater hingewiesen hätte, wenn es nicht das Goethes und Schillers war? Die Nachwirkung der Jugenddramen der beiden Dichter war betrübend gewesen: dem ‚Goetz‘ war ein ödes Harnischgerassel auf den Szenen gefolgt, den ‚Räubern‘ eine schwülstige Romantik, der ‚Kabale und Liebe‘ die Misère der Ifflandiaden und Kotzebueiaden. Und was half schließlich ein Shakespeare, den man seiner tragischen Gewalt entkleidete, um nichts von ihm beizubehalten als die bunte Begebenheit und die Regellosigkeit der Komposition? Der feste Bogen einer Weltanschauung mußte über das Drama gespannt werden können, wenn man an seine Zukunft glauben sollte. Die Wiederbelebung des tragischen Begriffs, des der Antike oder eines neuen, war der eine Weg, und der andere: den Trieb zu sittlicher Freiheit aus all den Unklarheiten bald skeptischer, bald schwärmerischer, immer aber von überheiztem Subjektivismus ausgehender Weltbetrachtung zu Zielen hinzuleiten, die in ethischer, in politischer und sozialer Hinsicht auf ein Wachstum der Menschheit wiesen. Auf beide Bahnen hat Schillers und Goethes reifere Schöpferkraft das deutsche Drama geleitet; davon trug es seinen Stempel der „Klassizität“.

An dem transzendenten Charakter des Schillerschen Dramas mußte eine Zeit naturgemäß so oft irre werden, als ihr selbst sich

das Ziel der sittlichen Freiheit wandelte, wenn sie es sich nur nach Forderungen der im Augenblick vorflingenden Notwendigkeiten steckte. Daher die stets schwankende Einschätzung, die Schiller im Laufe des Jahrhunderts erfuhr. Aber wie es vielen Individuen geht, die aus der Periode der Schillerbegeisterung in die einer Geringschätzung des Dichters verfallen, um sich schließlich doch wieder zu dem „heiligen Mann“, wie ihn Hebbel nannte, zu bekennen, so wird er auch im allgemeinen Bewußtsein des deutschen Volks endlich doch neben der Rauschverehrung der raschen Begeisterungen auch jenes tiefere Verständnis finden, das ihn als unseren ersten großen Dramatiker, als der er auch heute noch gelten darf, begreift. Es lohnte die Mühe eines Goethe schon, auf diese fünf Dramen, die von 1796 bis 1805 entstanden, ‚Wallenstein‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Die Jungfrau‘, ‚Maria Stuart‘ und ‚Die Braut von Messina‘, ein eigenes, durch einen sondernen Stil sich auszeichnendes Nationaltheater zu begründen, oder wenigstens den ernsthaften Versuch dazu zu machen.

Doch wie die literarische Kritik Schiller nur allmählich Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde es auch Goethe in Weimar keineswegs leicht, des Freundes hochstrebende Dichtung seinem Publikum ans Herz zu legen. Auch damals war man schon rationalistisch genug, gerade an den ethischen Qualitäten der Schillerschen Dramen Kritik zu üben; der Nicolaismus war nicht nur in Berlin lebendig. Man nahm Schiller, wo er symbolisch verfuhr und in seiner gewissenhaften geschichtlichen Betrachtungsweise an die historisch überlieferten Vorstellungen anknüpfte, die metaphysische Symbolik also immer aus dem besonderen Charakter des Zeitalters entwickelte, gern grob wörtlich. Das weckte namentlich da Mißverständnisse, wo er den inneren Vorgang, den rein geistigen, mit dem Darstellungsbereich der im Drama behandelten Zeit entnommenen äußerlichen Mitteln umkleidete. Man fand es auch damals schon „öde theatralisch“, wenn der Jungfrau von Orleans der schwarze Ritter erschien und vor der Rheimsr Kathedrale der Himmel donnernd mitspielte. Und doch kann die ‚Jungfrau von Orleans‘, trotz ihrer mystischen Sphäre der Inspiration, neben ‚Wilhelm Tell‘ stehen: die bewegenden, aus der Seele fließenden Motive sind hier wie dort mit strengem Sinn für die für jene Zeit und jene Menschen geltende Realität ihrer Vorstellungswelt gestaltet. Auch in der ‚Braut von Messina‘ ist keine andere, fremde Weltanschauung hereingeholt, wie schon seine Zeit dem Dichter zum Vorwurf machte, der umso lebhafter erhoben wurde, als dieses Trauerspiel im Schicksalsdrama so üble Nachfolge gezeitigt haben sollte. Wenn Schiller hier das Schicksal der Antike wieder ins Leben gerufen zu haben scheint, so übersieht man doch

gemeinhin die sehr veränderte Stellung seiner Menschen diesem Schicksal gegenüber, die in der Verblendung über ihre zügellosen Affekte das als Saturn anklagen, was sich ihnen doch nur als selbstverschuldete notwendige Konsequenz enthüllt. Es ist der Chor dieser Tragödie, der in dumpferer, abergläubischer Abhängigkeit das Walten der Nemesis zu erblicken glaubt; aus der Gegenüberstellung dieser den Demos repräsentierenden Volksmasse und seiner vom Ressentiment bewegten Seele mit der Hbris des Fürstenhauses sollte sich die Idee der sittlichen Freiheit in überzeugender Weise ergeben und die Verbundenheit von Ethos und Schicksal dargelegt werden. Auf den höhnen Ausruf der Mutter, daß nicht Sinn im Buche der Natur sei, antwortet der Tod des Sohnes, nicht, weil Cesar vom Schicksal irregeleitet wäre, sondern weil er in blinder, das innere sittliche Gebot überrennender Leidenschaft die Naturheiligkeit verletzt hat. Indessen wird immer zuzugeben sein, daß es Schiller in diesem Gedicht nicht geglückt ist, die angewandte antike symbolische Form ohne Rest mit dem Geist des modern empfundenen Tragischen zu füllen. Die Probleme und die Motive dieser Tragödie haben gleichsam ein doppeltes Gesicht und sind so für die dramatische Wirkung nicht eindeutig. Wenn Schiller mit dem Schein eines übernatürlich herrschenden Saturns doch nur die Idee einer strengen Kausalität verhüllte, die der inneren Schuld zur strafenden Gerechtigkeit wird, so verzichteten die Dichter des nun aufkommenden Schicksalsdramas leichtem Herzens auf diese poetisch allein berechnete Komplikation der Motivierung und stellten das Saturn in aller Nacktheit einer fragenhaften, sogar der Unschuld feindlichen, lauern den Macht auf das Theater.

Historisch betrachtet stellte die Weimariſche Bühne unter Goethe endlich auch die konsequente und volle Entfaltung der Renaissancekultur dieses Gebietes dar. Während des Mittelalters hatte das christliche Dogma die Kunstanschauung bestimmt; die Richtung auf das Jenseits war das Gesetz, unter das die Kunst auch die Lebenserscheinungen geordnet hatte. In der Renaissancekultur war an Stelle des christlich-dogmatischen Geistes die individuelle metaphysische Auffassung der Seele getreten; das asketische Ideal war überwunden, dem Leben sein volles Recht eingeräumt, der Mensch im Umfang seiner Fähigkeiten, seiner Kraft und Schwäche, seiner Leidenschaften, seiner Schönheiten und Häßlichkeiten, als das interessanteste Produkt der Schöpfung in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Hinter ihm stand das Unfaßbare, das als Natur, als Gottheit, als Schicksal in gleichem Maße Liebe und Scheu, Anbetung und Troß erfuhr, je nachdem es als ein Erhabenes, Übermenschliches vom Individuum zur eigenen Rechtfertigung für sich in Anspruch

genommen wurde. Das war die Weltanschauung des größten dramatischen Dichters der Renaissance, die Shakespeares, gewesen. Sie erscheint weiter entwickelt bei unseren beiden Klassikern: in Goethes entschiedenem Pantheismus, der das Einzelleben als das Glied in einer unendlichen Kette betrachtet, als unverlierbaren Gottesteil, der, wenn er „immer strebend sich bemüht“, immer gerechtfertigt und erlöst vom Wahne des Schuldbewußtseins den Weg in die Freiheit findet, während er doch die Verfolgung seiner Schuld durch das von ihm verletzte soziale Gesetz erdulden muß. Noch bewußter ergriff Schiller die Kantische Erkenntnis vom transzendenten Ursprung unseres eingeborenen Sittlichkeitsbestrebens und setzte diesen „Instinkt“ der Menschheit als identisch mit dem Gesetz der Weltordnung, mit dem, was als Gott, als Geschick oder Natur über uns waltet. Sowohl aber die Gegenströmung der Romantik, wie auch der aus dem Rousseau-Naturalismus mählich sich entwickelnde Rationalismus, wie endlich der Hang des Zeitalters zum Sentimentalen schlechthin begegneten dieser Ethik mit Widerstand oder Indolenz. So kam selbst Herder in seine kritische Stellung zu Kant und in weiterer Folge zu dem nur leise verhüllten tiefen Zerwürfnis mit der geistigen Welt Goethes und Schillers. Um diesen Kampf gegen den in allen romantischen Anläufen Gefahr drohend sich ankündigenden Sensualismus bewegt sich im Grunde der Briefwechsel zwischen unseren beiden Großen und um die Mittel, den weichlichen Charakter ihres Publikums zur straffen Konzentration aufzurütteln. Auch die „Xenien“ liefern dazu manches kräftige Wort, denn um die angestrebte Kultur wuchs eben fauler Weizen genug, den diese „Süchse mit brennenden Schweifen“ niederzujengen bestimmt waren.

Mit der innerlichen Bedeutsamkeit seines Theaterwerks wuchs für Goethe auch die Wichtigkeit, den Stil der Schauspielkunst ins reine und zum Abschluß zu bringen. Er fiel zunächst auf einen Ausweg, den ‚Wallenstein‘ würdig zu besetzen, der Schiller mit Recht bedenklich scheinen mußte. Jffland, den Goethe vorschlug, war der Repräsentant jüst der Schauspielkunst, die jenseits der Grenze, die die neue Dichtung bezeichnete, groß geworden war. Schiller lehnte darum deutlich ab; er war trotz der Verpflichtung, die er von der Mannheimer Zeit her gegen Jffland gern trug, nicht blind gegen dessen Beschränkung als Darsteller: „in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist; daher

würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben.“ So ging man, wie früher schon erwähnt, an den anderen bedeutenden Schauspieler der Zeit, an Schröder; ihm galt im Prolog zum Wallenstein die ehrenvolle Einladung des Dichters:

„Oh! möge dieses Raumes neue Würde  
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,  
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,  
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.“

Die Gründe, aus welchen Schröder ablehnte, kennen wir schon. Er mochte auch wirklich durch die Hamburger Theaterkämpfe zu sehr aufgerieben sein, um noch eine neue und ihm dazu unsympathische Phase der Kunst, wie sie den beiden Dichtern vorschwebte, einleiten zu können. So sah sich Goethe auf die eigenen Kräfte angewiesen. Hier setzt bei seiner Theaterleitung nun die entscheidende Tätigkeit ein, die zum vollen Bruch mit dem Naturalismus führte. Und zwar knüpfte er den Faden da wieder an, wo einst die Mannheimer Schüler ihn abgerissen hatten: an der Überlieferung der französischen Bühne, die auch Joseph II. so eindringlich für sein junges Nationaltheater empfohlen hatte. Er dachte wohl, daß auch hier das Gute schon längst gefunden war und „edle Meisterschaft verbunden“ hatte. Den Bemühungen der beiden großen Freunde gesellte sich Wilhelm von Humboldt, der damals in Paris war und, Goethes Anregung Folge gebend, mancherlei Reflexionen über das französische Theater sandte; später auch ausführliche Berichte, aus denen dann der Aufsatz „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne“ entstand, den die Propyläen brachten und dem Goethe viel Anregung zu seinen Stilübungen mit den Schauspielern entnahm. Gleichzeitig wurde das Weimariſche Theater im Innern umgebaut; dem ‚Wallenstein‘ sollte ein würdigerer Schauplatz werden.

Am 12. Oktober 1798 wurde das neugeschmückte Haus mit ‚Wallensteins Lager‘ eröffnet; am 30. Januar 1799 folgten ‚Die Piccolomini‘ und am 30. April desselben Jahres ‚Wallensteins Tod‘. Johann Jakob Graff spielte den Friedländer, der temperamentvolle, durch seine schwache Brust aber physisch behemnte Heinrich Dohs den Max und Karoline Jagemann die Thekla. Die Vorstellungen erregten weit über Weimar hinaus Aufmerksamkeit; es entging nicht, daß hier in der Dichtung wie in der Art der Darstellung ein völlig Neues angebahnt war. Schritt doch zum ersten Male der Geist echter Tragödie in ehernem, realistischen Gepräge über eine deutsche Bühne.

Goethe war voll Eifer, diesen Weg weiter zu verfolgen. Die neue Theaterepoche war der gegebene Anlaß, den Kreis der älteren und gediegeneren Vertreter der Romantik, den in Jena die beiden

Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Schelling — von Herder mit immer neuen Hinweisen auf poetische Quellen bei alten und fremden Völkern bedient — repräsentierten, zur lebhafteren Beteiligung anzuregen. Das Gebiet der Aufgaben wurde erweitert; freilich auch manches mühsame Experiment dadurch veranlaßt. August Wilhelm von Schlegel veröffentlichte eben den ersten Band seiner Shakespeare-Übersetzung und durfte mit dieser Tat getrost neben die Eigendichtung der Zeit sich stellen. Der Briten erschien hier endlich in einem Gewand, wohlgeeignet, ihm ein weiteres Gebiet der Bühne zu erobern, und Goethe, obwohl er später darin wieder irre wurde, versprach gern seine Unterstützung. Er selbst hatte, durch die vorerwähnte Arbeit Humboldts angeregt, den ‚Mahomet‘ Voltaires zur Bereicherung des Spielplans und zugleich als ein Muster, an dem der französische Stil geübt werden konnte, übersetzt. In der Vorrede sprach er sich nun auch über seine Bühnenabsichten aus: „daß unbeschadet des Originalganges, den wir genommen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten“. Schiller verteidigte dieses schroff gegen Lessings Bannfluch auf die französischen Tragiker protestierende Vorgehen des Freundes in dem Gedicht: ‚An Goethe, als er den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte‘. Da Humboldt ein sehr eindringliches Bild gerade von Talma gegeben hatte und von dessen Art, die auf der französischen Bühne selbst eine nicht unwesentliche und von der älteren französischen Schule heftig angefochtene Stilwandlung zum Realistischen hin veranlaßt hatte, bevorzugte Goethe Voltaire als den gegen Racine und Corneille moderneren Tragödiendichter, doch erschienen auch von den altfranzösischen Klassikern ‚Merope‘, ‚Rodogune‘ und ‚Der Cid‘. Mit diesen Dramen sollte „eine Epoche beschleunigt“ werden, die Schauspieler „zu einem wörtlichen Memorieren (sic), zu einem „gemessenen“ Vortrag, zu einer „gehaltenen Aktion“ zu veranlassen. Von Shakespeare standen im Spielplan: ‚Julius Cäsar‘, ‚Macbeth‘, ‚König Johann‘, ‚König Lear‘, ‚Der Kaufmann von Venedig‘, ‚Romeo und Julia‘ in Schlegels Übersetzung, dazu ‚Othello‘ nach wie vor in der von Doh.

Für diese Zeit setzte Goethe nun auch die von ihm früher und später oft gezeigte Lässigkeit gegen das Verlangen des Publikums, das er doch „zu vergnügen“ in erster Linie sich vorgenommen hatte, außer Geltung. Er hatte den guten Kindern bisher lieb und breit den Willen getan; der Weimarische Spielplan bis 1798 unterschied sich in nichts von dem anderer Bühnen, und Goethe lobte sogar die breite Bettelsuppe der Kozebue und Iffland ganz aufrichtig als die recht befömmliche Hausmannskost für das Theaterpublikum: „man

kann lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wiederkommen“, sagte er noch zu Eckermann. Nun hatte er aber auch die Ungenügsamkeit und den Unbestand der Menge an vielen Proben erfahren. Rückblickend meinte er hierüber: „man nahm sich alles sehr zu Herzen. Stücke, Schauspieler, Aufführung, alles wird entweder gebilligt oder gemißbilligt, wobei denn Vorurteil und Laune herrschend werden und man sich weder des Lebens recht freuen, noch den Tadel sehr zu Herzen nehmen kann.“ So ganz von Zeit und Zeitgenossen abzuhängen, von dem, „was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum hören und sehen will, . . . was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille bleibt“, behagte ihm länger nicht und er entschloß sich, „diesem Strom und Strudel des Augenblicks“ wohlbedachte Maximen entgegenzusetzen, sie durch festes Beharren und kluge Nutzung der Gelegenheit zur Ausübung zu bringen.

Im Gegensatz zu späteren administrativen Anschauungen weiterblickender Theaterleiter war Goethe aus den gleichen Gründen einem häufigeren Wechsel der Schauspieler geneigt: „es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer Bühne sich lange nebeneinander hält, ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, . . . wird ein Theater nicht oft genug durch neue Subjekte aufgefrischt, so muß es allen Reiz verlieren.“ So rechtfertigte er seine Maßnahmen vor dem Herzog und zeigte sich „fest entschlossen, sich keinen Schauspieler vom Publico weder auf- noch abzutieren zu lassen, weil er dessen Grillen, Unbestand und Ungenügsamkeit nur allzusehr kenne“. Zu dieser Zeit wurde zwischen Schiller und Goethe sehr lebhaft auch schon die Frage erörtert, die später vom jüngeren Dumas, als das französische Sittenstück pädagogische Bedenken wachrief, wieder aufgegriffen wurde: „Schiller hatte den guten Gedanken“, erzählte Goethe Eckermann, „ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unseren kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren.“ Es stimmt zu diesen Anregungen Schillers und zu der später auch von Dumas gefundenen Rechtfertigung, wenn er an anderer Stelle fortfährt: „und dann, was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Sie gehören gar nicht hinein, sie gehören ins Kloster, und das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind. Als Molière schrieb, waren die Mädchen im Kloster, und er hatte auf sie gar keine Rücksicht zu nehmen.“

Ergibt sich aus allen diesen Äußerungen, daß Goethe dem Publikum gegenüber mit seinen Reformen keinen leichten Stand hatte, so war andererseits auch der Herzog für die ästhetische Richtung der