



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Erziehung der Schauspieler. Stil der Weimaraner. Regeln für Schauspieler. Gastspiele in Leipzig. Kritik des weimarischen Stiles.

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

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

neuen Epoche nicht recht zu gewinnen. Von Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ wollte der fürstliche Herr ganz und gar nichts wissen; das Heldenmädchen mußte ihre ersten Schlachten in Leipzig schlagen, wo mit dieser Vorstellung ein jubelnder Sieg für Schiller, der zweite große populäre, der dem der ‚Räuber‘ gleichkam, errungen wurde. Aber doch brachte in jedem Jahr ein neues Schillersches Stück dem Theater einen Festtag: vor der ‚Jungfrau‘ war ‚Maria Stuart‘ erschienen, als heiteres Zwischenspiel wurde ‚Turandot‘ gegeben, dann folgte ‚Die Braut von Messina‘ und endlich ‚Wilhelm Tell‘. Ja der dramatische Genius Schillers zeigte Siegfriedsstärke genug, auch die Brunhilde der Goetheschen Dichtung aus ihrem Schlummer mit grollenden Träumen zu wecken: ‚Iphigenie‘ beschritt die neugeweihte Szene. Auf ‚Mahomet‘ folgte Voltaires ‚Tancred‘ und ‚Zaire‘; und endlich durfte nach langer Pause auch ‚Göz von Berlichingen‘ seinen Kernfluch wieder zum Fenster hinausschmettern.

Bei der Bearbeitung des ‚Egmont‘ durch Schiller zeigte sich schon, daß unser Dichter fremder Gestaltung gegenüber als Dramaturg nicht immer glücklich war. Auch der Mißgriff, den er bei der des ‚Macbeth‘ tat, gehört dieser Betrachtung an. Gewöhnlich beging hier Schiller gerade die Fehler, gegen die er sich sonst stets flammend entrüstete: er suchte eine grob dualistische Fassung herzustellen und zog, mehr als billig, sentimentalische Elemente zur Wirkung herbei. Im ‚Macbeth‘ erschienen nun die Hexen, die flüchtige Nebelbrut der zum Verbrechen lockenden gärenden Gedanken des Ehrgeizes, als riesenhafte Nornen, von Männern auf Kothurnen dargestellt, die pervers-grazile Lady als eine Dirago, als die wiedererstandene Gorgo ehernen Gepräges. Auch die Bearbeitung des ‚Nathan‘ durch Schiller kann uns heute als eine Verbesserung kaum erscheinen. Was bedeuteten aber diese Mißgriffe dem einzigartigen Aufschwung gegenüber, den das Theater in jenen Jahren nahm, dessen Schönheit durch die ihr innewohnende Tragik nur erhöht wird . . .

Im Morgengrauen des neunten Maitags von 1805 weckte man Goethe mit der furchtbaren Botschaft: Schiller ist tot! Es währte lange, ehe das Echo des Schmerzes, das ganz Deutschland durchschallte, auch aus dem Hause am Frauenplan in Weimar vernommen wurde. Goethe suchte, seiner Art in allen ähnlichen Katastrophen getreu, die ungeheuere Bewegung zu verbergen und schien das Unwiderussliche gelassen zu tragen, zumal es lange schon zu fürchten gestanden hatte. Aber er fühlte tiefer als alle, was dieser Verlust ihm und dem Werke bedeutete — und daß er nun wieder einsam stand in einer Welt, die, vom Genius für eine Weile aus ihrem stumpfen Behagen aufgerüttelt, nur dann vor dem Zurücksinken auf ihr alltägliches Niveau bewahrt bleiben mochte, wenn ein stets lebendiger Strom neuen

Schaffens und großen Geistes sie durchflutete. Und diese Hoffnung war nun dahin — schien so mit der Wurzel ausgehoben, daß der lähmende Schmerz den immer klaren Blick Goethes gerade da trübte, wo er das fernere Geschick der deutschen Bühne, des deutschen Dramas, vielleicht, ja zuversichtlich, zu weiterer fruchtbarer Entfaltung zu bringen, der machtvoll Berufene war: denn der Erbe der dramatischen Krone meldete sich, und unter den Schatten seines Mißmuts stehend, erkannte Goethe ihn nicht.

Goethes ablehnendem Verhalten gegen Heinrich von Kleist gingen unglücklicherweise unmittelbar die Jahre voraus, in denen sein durch Schiller hochgeschürter Anteil am Theater, von Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen mancherlei Art bedrückt, merklich in sich zurückgesunken war. Das war nicht gleich zu erkennen, aber es machte sich symptomatisch bemerkbar; seine Seele war überhaupt nicht mehr beim Theater; dieses bedeutete ihm mehr und mehr nur ein pflichtgemäßes, im Grunde aber verdrießliches Geschäft, das er besser hätte gleich fahren lassen, wenn er dazu imstande gewesen wäre. Das jedoch widersprach der ihm eigenen Beharrlichkeit für jede Sache, die er einmal mit Interesse ergriffen; er wollte sie zum mindesten als ein systematisch geordnetes Ganzes seinen Erfahrungen einverleiben und der Welt zurüklaffen. Was ihn in den Jahren nach Schillers Tod von Theaterarbeiten für den Augenblick noch wieder fesselte, rüdte doch bald nachher in eine kühle, objektive Betrachtung. Die Jahre von 1798 bis 1805 hatten fast den Feuergeist der ersten in Weimar wieder erweckt und das leidenschaftlich bewegte Spiel der „tollen“ Tage zu einer wirklich ernsten, fruchtbaren Leidenschaft gewandelt, nun trat der akademische, der kühl die Erscheinungen registrierende Goethe hervor. Das flatternde Gelock des Apollon Musagetes wurde sorgfältig zu einem vorschriftsmäßigen Zopf gedreht und geflochten. Was in jenen Jahren getan worden war, war für die Dichter selbst getan worden, für die Sache, wenn man will, kaum noch für das Publikum, auch kaum noch mit einer Hoffnung, die breite Masse zu gewinnen, denn — wir lesen es ja fast in jedem seiner Briefe an den Freund — auch Schiller dachte herzlich gering von diesem Publikum. Darin bestachen auch ihn die lauten Erfolge nicht, die seinen Dramen, namentlich in Berlin, wo Jffland sie als für die damalige Zeit glänzende Prunkschaustellungen behandelte, zuteil wurden. Er wußte, daß auch dort, wie in dem kleinen Weimar, höchstens „ein paar Duzend Menschen“ mitgerissen wurden in wirklicher Begeisterung, die sich dann suggestiv auf die Massen übertrug. Am Hofe selbst war Schiller mehr gescheut als beliebt gewesen; und selbst in der guten Gesellschaft von Weimar bestand eine breite Partei, die gegen die ästhetische Richtung und ihre Herrschaft am Theater fortgesetzt wühlte.

Das hatte sich, 1802, Kozebue zunutze gemacht, der sich durch Goethe gekränkt fühlte, weil dieser, den befreundeten Schlegels zuliebe, aus den ‚Kleinstädtern‘ Kozebues alle auf jene gemünzten Anspielungen herausgestrichen hatte. Von Kozebue war mit Hilfe jener Partei ein geräuschvolles Fest vorbereitet worden, auf welchem man Schiller eine geschmacklose Huldigung bereiten wollte; in der doppelten Absicht: Goethe zu kränken, zugleich aber Schiller ganz von der Hofpartei abzaprenge. Der Skandal unterblieb dank Goethes Gewaltmaßregeln. Kozebues Anwesenheit in Weimar hat Goethe überhaupt sicherlich keinen Anlaß zu den immerhin milden Urteilen über ihn gegeben: er war es in erster Linie, der die auch in Weimar immer bereite Opposition gegen die vornehmere Dichtung schürte. Gewiß war jede erste Aufführung eines literarischen dramatischen Werks ein bedeutsames Ereignis, aber die Kassen füllten auch in Weimar und selbst in Lauchstädt nur die Opern und die Familienstücke.

Aus einer weiteren Entfernung gesehen, gab Goethe Eckermann das im Grunde doch Illusorische dieser Blütezeit auch schonungslos preis: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine ‚Iphigenie‘ und meinen ‚Tasso‘ und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Duzend Stücke wie die ‚Iphigenie‘ und den ‚Tasso‘ geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“

Bei ihren Einwirkungen auf die Schauspieler waren die beiden Dichter planmäßig Hand in Hand gegangen: Goethe hatte seine Belehrung mehr auf das Technische der Kunst gerichtet, während Schiller durch Vorträge und Gespräche, zu denen er die Mitglieder der Gesellschaft oft in sein Haus zog, die Auffassung zu vertiefen gestrebt hatte. Es lag in der Natur der Sache, daß bei den meisten dieser so Angeregten nur immer für den gerade verfolgten Zweck Resultate erreicht wurden. Schauspieler schlechtthin sind nie geneigt, eine dauernde Anspannung an eine Sache zu setzen, die sich nicht auch geschäftlich bewährt und dadurch ihrer Meinung nach als von eigentlich wertvoller Art sich erweist; wozu für undankbare Aufgaben die Kräfte anstrengen, wenn der sichere Erfolg bei der leichten Theaterware ohne alle Mühe zu haben ist? Das brachte den beiden Mentoren oft bittere Enttäuschungen: „Ich will mit den Schauspielern nichts

mehr zu schaffen haben“, schrieb Schiller schon am 28. April 1801 an Goethe, „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ Trotzdem ermüdete seine liebenswürdige Natur nie, auch den Unvermögenden und Ungezüglichen freundlich zu ermutigen oder zu trösten.

Mit den Männern der Weimarischen Gesellschaft mochte es angehen; Dohs und auch sein Nachfolger im Sach der jungen Helden, Oels, waren bildsame Naturen, Graff eine stark wirkende Individualität, der es nur an Schule und an Schwung für die Tragödie fehlte; schlimmer sah es mit den Frauen aus, die über den Geschmack der Zeit zum Sentimentalen nicht hinauszuhoben waren. Die schöne Sängerin Karoline Jagemann spielte, wie wir sahen, auch einen Teil der jugendlichen Hauptrollen im Drama; aber die Bereitwilligkeit, mit der sie diese Aufgaben nach und nach an Amalie Malcolmi, Pius Alexander Wolffs spätere Frau, abtrat, weil ihr in ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung die mühselige Placerei mit den hochgespannten Aufgaben überflüssig erschien, verrät schon, daß sie nicht die Persönlichkeit war, deren Seele für eine Iphigenie, eine Prinzessin von Este, eine Stuart, Isabella oder Thekla gestimmt ist. Die einzige Schauspielerin der deutschen Bühne, die ihr in ihrer klassischen Periode das Muster großer Weiblichkeit hätte stellen können, spielte damals in Hamburg noch muntere Liebhaberinnen und sang in der Operette: Sophie Schröder. So fehlte dem Goethe-Theater ganz besonders die tragische Heldin; ein empfindlicher Mangel, wenn man der Reihe hoher Frauen gedenkt, die durch die Dichtung unserer beiden Großen schreiten. Amalie Malcolmi war zu zart, zu unsinnlich nach der Seite der Erscheinung hin und trotz eines lebhaften Temperamentes und einer edelen Empfindung nicht eigentlich poetisch. Manche ihrer Mängel berührten sich mit denen ihres späteren Gatten, dennoch ist dieser, Pius Alexander Wolff, im besten und edelsten Sinne als der eigentliche Meister des Goetheschen Stils zu betrachten.

Für die Zeit der hohen Schule und der großen Feste war er fast zu spät nach Weimar gekommen; erst 1803 hatte ihn sein Weg dorthin geführt. Vom ersten Tag ab aber und namentlich nach seiner rasch erworbenen Reife war es dieses bildsame Talent, dieser anschmiegsame feine künstlerische Geist, der Goethe noch über Schillers Tod hinaus zu lehrhaft sorgendem Interesse am Theater anregte und ihm für seine Pflanzung häufig noch einen herzlicheren Anteil entlockte. Die schönste Freude bereiteten ihm Wolff und dessen Frau, als sie im Jahre 1807 ‚Torquato Tasso‘, den Goethe ängstlich vom Bühnenlichte fern gehalten, heimlich einstudiert hatten und nun zu einer ersten, vielgerühmten Wirkung auf der Szene brachten. Die

Ausbildung Wolffs, der mit Grüner nach Weimar gekommen war, hatte Goethe den Anlaß zu den ausführlichen Didaskalien über Schauspielkunst gegeben, deren er später erwähnt; und aus den damals niedergelegten Notizen, die man sich allenthalben durch Goethes anschauliche Belehrung erläutert denken muß, hat erst Eckermann dann die vielverrufenen ‚Regeln für Schauspieler‘ verfaßt, die unter Goethes Namen in dessen Werken gehen. Sie sind durchaus als die tendenziös verstärkten Gegenmaßregeln, die den willkürlichen Naturalismus der Mannheimer Schule einzudämmen bestimmt waren, aufzufassen. Was jedoch in Regeln niemals zu bannen ist und was auch bei der schriftlichen Fixierung der Übungen gar nicht betont zu werden brauchte, da es zwischen Meister und Schüler ausgetauscht wurde, das geistige Fluidum, die Erhebung zum Gegenstand der poetischen Fiktion, war natürlich weder damals noch später aus diesem apokryphen Gesetzbuch zu erlernen. In seiner zielbewußten Reaktion gegen den Naturalismus suchte Goethe, nach genauerer Kenntnis der schauspielerischen Schwächen, durch feste Form zu ersetzen, was an Inhalt nur zu oft ganz fehlte oder sich unzuverlässig und willkürlich enthüllte; vor allem aber sollte, durch den strengen Stil, des Dichters kunstvoller Anteil sichergestellt werden. Fehlte nun das geistige Band, wurde die Vorschrift von jugendlichem, über das Maß der Dinge hinauseiferndem Enthusiasmus oder vom Pedantismus müde gewordener dramatischer Lastträger ergriffen und ausgelegt, so mußte das Ergebnis auch entweder Übertreibung oder hölzerne Manier sein. Und darum mag das Für und Wider der Urteile der Zeit über den Goethestil wohl beides zu Recht bestehen.

Die „Weimaraner“ fanden mit ihren klassischen Vorstellungen, für die ihr Stil gebildet war, im Jahre 1809 in der Stadt der ältesten Theaterkultur, in Leipzig, begeisterte Aufnahme und veranlaßten selbst in ganz anderen Bahnen wandelnde Kritiker, wie Müllner und Blümner, zu bewundernder Anerkennung. Die Empörung in der Gesellschaft Goethes war daher nicht gering, als bei ihrem zweiten Erscheinen in Leipzig ein Pamphlet erschien, das ihren Ruhm grausam zerpflückte: ‚Saat von Goethe gesäet dem Tage der Garben zu reifen‘. Der ungenannte Verfasser nannte darin die Weimaraner „Seminarschauspieler“ und folgerte: „Die, wenngleich unsterblichen, Meisterwerke beider merkwürdiger Männer (Goethes und Schillers) sind, wenn dem Unwesen nicht mit Kraft entgegengetreten wird, mit dem Untergang der deutschen Bühne erkauft.“ Ein Schauspieler, der in Weimar bei Goethe vergebens Anstellung gesucht hatte, Karl Reinhold, hatte sich die unedle Rache dieser sogar mit Zoten reichlich gewürzten Broschüre geleistet. Von weit objektiverem Wert, aber immerhin noch von einer leicht durchsichtigen Parteinahme diktiert

ist das Urteil, das Friedrich Ludwig Meyer, der Biograph Schröders, diesem, seinem Freunde, im Jahre 1810 von Lauchstädt meldete: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben könnte wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen.“ Diese Aussetzungen waren gewiß nicht ohne Berechtigung. Goethe hatte für die Schauspielkunst einen „Kanon der Schönheit“ festzustellen gesucht, dem ähnlich, der seiner Auffassung nach das Schaffen auch der bildenden Künstler bestimmen sollte; er blieb nicht dabei stehen, dem gegebenen Inhalt den vollendeten Ausdruck zu fordern; dieser Ausdruck sollte neben seiner dramatischen Bedeutung auch immer noch eine solche rein plastischer Schönheit haben, für welche ihm, wieder wie bei den bildenden Künsten, allein das antike Ideal vorschwebte. Er hat merkwürdigerweise der von Diderot formulierten Forderung des Naturalismus: das Publikum als die vierte Wand der Bühne zu betrachten, also gar keine Rücksicht auf dieses zu nehmen, nicht die Einschränkung gegenübergesetzt: daß die Erkennbarkeit der dramatischen Linie für das Publikum dennoch diese möglichste Natürlichkeit zu regeln habe, sondern sich glatt für das Gegenteil entschieden: der Schauspieler müsse in erster Reihe stets für das Publikum und zu diesem spielen. Das verschwenderische Lob, das andere und die allermeisten Kritiker dem Goethe-Theater spendeten, galt auch gewöhnlich nur Wolff und seiner Frau, dann aber dem feierlichen Gesamtton der Darstellungen. Wolff namentlich hatte das von Goethe empfangene lebendige Gesetz lebendig und in voller Harmonie zu seiner bedeutenden Individualität zu entwickeln verstanden.

* * *

Die Totenklage um Schiller war nur das düstere Vorspiel, das die schwerste Leidenszeit der deutschen Länder in dem Jahrhundert einleitete. Der Sieg Napoleons in der Jenaer Schlacht brach für eine Reihe von Jahren das Selbstbestimmungsrecht des deutschen Genius, der nun im Gefolge des Imperators gehen mußte. Der dadurch bewirkte Druck auf das öffentliche Leben machte sich auch in Literatur und Kunst bemerkbar: ihre Regsamkeit wuchs noch, da dem Tätigkeitstrieb der Weg nur nach dieser Seite frei gelassen war, aber der Rest von aktueller Bedeutsamkeit, die mit dem Abklingen der revolutionären Tendenzen sich merklich schon von Jahr zu Jahr vermindert hatte, ging nun vollends verloren. Den starken Ton der Leidenschaft hatte nur Schiller noch angeschlagen; alle anderen waren reflektiv geworden, wirklichkeitsabgewandt und entweder dem neu-