



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Einfluß der romantischen Schule. Calderon und Shakespeare. Goethe und Heinrich von Kleist. Der zerbrochene Krug. Der vierundzwanzigste Februar von Zacharias Werner und die Schicksalstragödie.

---

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

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-

belebten antiken Ideal nachstrebend oder dem der nun von einer zweiten Generation aufgegriffenen Neigung zur Romantik.

Die Gründe für den vorwiegend so undramatischen Charakter der älteren und der jüngeren Romantik werden im nächsten Buch zu erörtern sein; hier können die Tatsachen für sich sprechen, die auf Goethes Theaterleitung Einfluß übten. Darüber war Goethe schon mit Schiller einig gewesen, daß die dramatische Dichtung von den Zeitgenossen keine Erweiterung der Gattung zu erwarten hätte. Der kräftigen Stütze des vielvermögenden Freundes beraubt, sah Goethe sich nun ein wenig in der Lage seines Zauberlehrlings: die romantischen Geister, die er anfangs gerufen und die sich mit ihrer — von Goethe wohl gefürchteten aber doch geduldeten — Exaltation um ihn gedrängt hatten, wurde er nun nicht los. Er hatte sich schon mit Schiller darüber verständigt, daß dieses „geseklosen, irrlichterlierenden“ Friedrich Schlegels ‚Alarcos‘ ein unmögliches Werk sei; nun nahm er es doch auf seine Bühne und kam in die bedenkliche Lage, dem Weimarschen Publikum, das dem sonderbaren Drama mit lautem Hohne begegnete, aus der Theaterloge, sich hoch aufrichtend, das berühmte „Man lache nicht!“ entgegen donnern zu müssen. Ein zweiter Mißerfolg war der des Bruders, August Wilhelm von Schlegels ‚Jon‘. Die Bahn aber dieser Experimente, die das Drama aus der Platttheit herausführen sollten, verfolgte er trotzdem weiter, selbst wenn sie zur Skurrilitäten führte, wie die Aufführungen einiger Komödien des Plautus und des Terenz, von Einsiedel bearbeitet, mit antiken Gesichtsmasken.

Endlich kam dann aus dem Romantikerkreis doch auch eine Anregung, die zunächst Goethes wärmste Teilnahme fand: die Neubelebung Calderons und der spanischen Dramatiker. ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ von Calderon wurden gerühmte Darstellungen der Goethe-Bühne; an der ‚Großen Zenobia‘ desselben Dichters aber erkaltete Goethes Anteil wieder merklich. Das katholische Pathos Calderons, die edle Schwärmerei dieser ritterlichen Romantik war das eigenste Gebiet der Darstellung für Pius Alexander Wolff. Vom ‚Standhaften Prinzen‘ hatte Goethe schon Schiller seine hohe Wertung vertraut: „ja ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen“. Bemerkenswert ist auch der Versuch, den Goethe mit Alfieris Tragödie ‚Saul‘ machte. Dagegen trat er nun in die Phase der Abwehr gegen den Shakespeare-Kult ohne Schranken, den die Romantiker um ihn herum — sogar mit unzarter Polemik gegen Schiller und ihn selbst — inszenierten. Von Wolff, mehr als je zu verstehen ist, beeinflusst, kam Goethe in seiner oppositionellen Stellung zu der schlimmsten Geschmacklosigkeit, die er als

Theaterleiter auf sein Gewissen geladen hat: milder kann man die Bearbeitung von ‚Romeo und Julia‘, die er 1812 auf seine Bühne brachte, nicht wohl beurteilen. Statt der Dienerzonen eröffnete ein Operetten-Chor das Drama (Goethe pflegte in diesen Jahren in seiner „Mittwochsgesellschaft“ besonders den Chorgesang und melodramatische Rezitation); die Amme und Peter waren, als der Tragödie unwürdige Possenelemente, herausgestrichen und Mercutio seines herben und seines phantastischen Witzes völlig entkleidet; er durfte nicht von der See Mab erzählen, und nur seine Rolle als Kaufbold war ihm gelassen. Einiger Motive der veränderten Stellung Goethes zu Shakespeare ist im zweiten Kapitel bereits Erwähnung getan; zu ihnen kamen andere: von allen Seiten begegnete Goethe diese unerzogene Phantasterei, die Überschätzung des Willkürlichen, des ganz Subjektiven der Romantiker; Shakespeare war ihr Fetisch geworden, an dem sie viel mehr die phantastische Freiheit und den ironisierenden Geist, der über das tiefgesättigte Weltbild seine glänzenden Lichter streut, schätzten als etwa die tragische Gewalt. „Shakespeare“, sagte Goethe später zu Eckermann, „gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzutun, das ist das Schlimme!“ Und wirklich nur um die silberne Schale war es den Romantikern zu tun.

Der innere Bruch zwischen Goethe und der Romantik war nun nicht mehr zu verdecken. Von ihnen dereinst als der Messias ausgerufen, galt er den Romantikern nun als der Widersacher ihres Bestrebens. Statt an der liebevoll von ihm erschlossenen ewigen Natur, die Goethe mit seinem reinen Menscheninn auch in ihren tiefsten, schattigsten Winkeln sonnig durchleuchtet hatte, sich zu laben, entfesselten die Romantiker einen wahren Hexensabbat von Zauberwesen und Aberglauben. Immer deutlicher trat die Neigung zutage, krankhafte Impulse zu belauschen, das Gruseln und Grauen aus vermoderten Gräbern aufzustöbern und in mystischen Entzückungen zu schwelgen. Das wurde Goethe, „der sein nordisches Erbteil aufgezehrt und sich zu der Griechen Tischen gewandt hatte“, allmählich zum Greuel; er haßte die liebestolle christlich-mystische Brunst, die sich rings um ihn entzündete; und wenn er jenen schon als ein alter Heide galt, scheute er sich nun auch nicht, zuweilen mit kräftiger Keule auf das Gespenstervolk dreinzuschlagen. Eben hieraus aber entsprang auch das tragische Mißgeschick, daß er das verheißungsvollste Talent der Zeit, daß er Kleist verkannte.

Seiner Wirkung nach gehört Heinrich von Kleist der Betrachtung der nächsten Periode an; hier mag nur Goethes Verhalten ihm gegenüber beleuchtet werden. Kleist war ihm mit seinem ‚Zer-

brochenen Krug' nahegetreten; aber Goethe wußte mit dem „trausen Zeug“ nichts Besseres anzufangen, als diese wundervolle Charakterkomödie nach analytischer Methode, deren Reiz in der ununterbrochenen und durch nichts aufzuhaltenden Abwicklung des Gewebes beruht, in drei Akte zu zerreißen und so die kunstvoll geplante Wirkung von vornherein zu vernichten. Kleist konnte mit Recht die Schuld an dem Mißerfolg seines Stückes dem allzuwillkürlichen Dramaturgen zuschieben, konnte sich mit Recht auch über die Mißachtung beklagen, die darin lag, daß Goethe mit dem Werk eines lebenden Dichters wie mit dem eines toten verfuhr. Die Hefigkeit, mit der er diese Klage führte, zerschnitt nur leider auch für immer alle Fäden zwischen Weimar und ihm. Goethe erkannte ja unzweifelhaft richtig, welchen folgeschweren Einflüssen das Temperament Kleists in seiner Hefigkeit zu unterliegen drohte, aber er hätte umsomehr Verständnis für die Sonderheit des dichterischen Organismus in Kleist haben und sehen müssen, daß hier das Seltsame, Rätselhafte und Problematische der Menschennatur in den psycho-physiologischen Gründen erfaßt und in ein kunstvolles, durchsichtiges Gewebe verarbeitet war. Goethe meinte, Kleist gehe überhaupt auf die Verwirrung des Gefühls hinaus und suche darin seine Wirkung. Wir schätzen heute in der Dichtung Kleists gerade die Einheit und Sicherheit des Gefühls gegenüber der Verwirrung der Lebensprozesse, wenn der Dichter in seinem eigenen Schicksal ihnen auch unterlag. Wie sich jedoch um die unglückselige zerrissene äußere Existenz des Dichters, durch seine heftigen Ausbrüche verschlimmert, zu Lebzeiten schon viel und teils sogar gehässige Anklage verdichtete, die ihn als einen Querulanten hinstellte, sah ihn auch Goethe als das querköpfige Genie, das sich mit der gegebenen Welt nicht verständigen wollte: „mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauer und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“, lautet sein betrübendes Endurteil.

Wie duldsam Goethe als Theaterleiter einer ihm sonst fremden und unsympathischen dichterischen Erscheinung gegenüber sein konnte, wenn sie mit Kraft und dem Scheine nur der Innerlichkeit sich regte, bewies er, als er die unheimlich erblich belasteten Kinder, die Zacharias Werner mit der Muse gezeugt hatte, in liebevolle Pflege nahm. Mit dem ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ dieses Dichters eröffnete er den Reigen der bald fürchtbar überwuchernden Schicksalstragödie. Die Tragödie ‚Wanda‘ von Werner war schon vorausgegangen; dieser ‚Dierundzwanzigste Februar‘ aber brachte erst die ganze Eigenart der Gattung zum Vorschein. Goethe meinte, wie zur Selbstentschuldigung: „das Schreckliche des Stoffs verschwand vor der Reinheit

und Sicherheit der Ausführung". Auch Werner und die Schicksals-  
tragödie werden uns später noch eingehend beschäftigen müssen. Als  
eine weitere Frucht der Romantik ist dann noch ‚Die Tochter Jephthas‘  
(in Weimar ‚Jephtha‘), das Trauerspiel von Ludwig Robert, dem  
Bruder der Rahel von Darnhagen, zu nennen. Tied hatte diesem  
vielfach problematischen Eifer Goethes gegenüber wahrlich kein Recht,  
ihn als Theaterdirektor anzuklagen und zu äußern, daß er, „so sehr  
er das Schlechte verabscheue, fast eine noch größere Furcht vor dem  
Genialischen zu haben scheine“; wenn Goethe sich bei Kleist auch  
irrte, das „Genialische“ der Zeitgenossen, dem Tied hier das Wort  
redet, war wirklich nur auf eine Verwirrung des Gefühls gerichtet,  
war das Produkt einer hyperästhetischen, mehr oder minder gewalt-  
samten Bildung, wie eben bei Ludwig Robert, der als ein Typus der  
romantischen Abfolge gelten kann. Zudem blieb die Romantik, wie  
die ideale Kunstpoesie, trotz all der ihr in Weimar bereiteten Fest-  
tage unpopulär; die Konzessionen an die Phantasie, die die Roman-  
tiker machten, riefen sogar immer größere Urteilslosigkeit der Menge  
hervor und verstörten die Geister von neuem, die durch die „Ver-  
nunft des Schönen“ zu bändigen und zu bilden doch gerade die  
Aufgabe der Schaubühne sein sollte.

Goethe ward endlich dieser Versuche müde, die immer nur un-  
gesuchte, falsche Wirkungen hervorriefen; er hatte die Empfindung,  
in einem „fieberkranken Geschäft“ zu stecken, wo man selbst fieber-  
krank werde. Was er auch alles versucht hatte, dieser Anstalt  
eine solide Bedeutung zu geben, immer wieder wurde sie von außen  
her als ein Schauplatz betrachtet, wo jede Neigung, die zufällig ein-  
mal in der Gesellschaft erregt war, ungestüm ihr Recht verfechten  
zu können meinte, wo jede Willkür der zum Handwerk Gehörigen  
sich befugt glaubte, zu ihrem Vorteil die wichtigsten Grundsätze über  
den Haufen zu werfen. Goethes vornehmstes Talent, die Dinge sach-  
lich zu sehen und zu nehmen, wurde hier denn doch auf zu harte  
Proben gestellt, und der Unwille darüber, wenn immer wieder  
Leidenschaft und Unverstand in seine sicher gezogenen Kreise hinein-  
tölpelte, entlud sich nun zuweilen in despotischen Maßnahmen. Er  
ließ unbequeme Rezensenten aus der Stadt weisen, wie im Jahre  
1809, wo ein solcher vom Theaterpersonal in einer Eingabe als  
„hämischer Pasquillant und Verleumder einer guten Anstalt“ ge-  
kennzeichneter Kritiker gemäßregelt wurde. Karl August verfügte,  
„daß der Betreffende ausfindig zu machen und falls er ein Fremder  
sei, der sonst keine nützlichen Geschäfte hier treibe, ihm insinuierten  
zu lassen, daß er seinen Aufenthalt anderswo nehmen solle“; und  
Goethe hat diesen Ukas gegengezeichnet. Die Theaternotizen im  
‚Journal des Luxus und der Moden‘ mußten seine Zensur passieren;