



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Wirtschaftlicher und sozialer Charakter dieser Periode. Gesellschaftliche Emanzipation der Schauspieler. Öffentliche Meinung und Theaterkritik. Moralische Vormundschaft. Lynchgerichte auf der Bühne. ...

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

Gebiet des höheren Dramas und selbst der Oper, wobei es sich, trotz zeitweisen glänzenden Erfolgen — die Entzündung Berlins durch Henriette Sontag fiel in diese Epoche — verblutete. Nach dem ersten Zusammenbruch übernahm Cersf, ein notorischer Analphabet, das Theater in höchst eigene Hände und führte es bis zu seinem Tode (1845). Diese Cersfsche Periode weist Namen von unvergeßlichem Klang in der Geschichte der komischen Schauspielkunst auf: den Baß-Buffo Joseph Spitzeder, die Komiker Heinrich Ludwig Schmelka, Louis Angely und Fritz Beckmann, die Soubretten Karoline Müller, Katharine Eunike, ferner Julie Holzbecher, Holteys zweite Frau, die Dörsch und viele andere Kräfte glücklichster Veranlagung. Aber was von dieser Bühne erwartet worden war, das „Berliner Volksstück“, das wuchs erst aus der Bewegung der Revolutionsjahre als „Berliner Posse“ heraus und fand im Wallner-Theater, das auf Grund der neunundneunzigjährigen Konzession Cersfs das Königsstädter Theater ablöste, seine Pflege.

Von ganz untergeordneter Bedeutung waren die anderen Orts versuchten Volksbühnen; nirgends fanden sie, was sie vor allem brauchten, eine volkstümliche Dichtung, und so charakterisierten sie sich durch die ganze Periode nicht als Volkstheater, sondern als „Vorstadttheater“. So in Hamburg, wo von 1817 bis 1820 das Apollotheater, die Theater in der Steinstraße, in St. Georg und St. Pauli entstanden. Sie lebten vom Abfall der an dem Haupttheater gepflegten dramatischen Produktion, tarifierten das Ernste ohne Witz und mit brutaler Roheit, verzerrten die heitere Kunst zur Grimasse der Gemeinheit und des — nicht einmal höheren — Blödsinns: Dramatische Speisewirtschaften für die niederen Stände, wo man geringere Kost für weniger Geld verabreichte. Die Zeit, da diese Vorstadtbühnen sich mehr oder weniger Spezialitäten zuwendeten, war noch nicht gekommen; bei ihrer Gründung ging man ganz bewußt auf die Schaffung einer Theaterkultur zweiten Ranges aus. Die nach dem Krieg fast überall eintretende Umbildung der städtischen Gesellschaft hatte ein Proletariat geschaffen, das auf seine Weise unterhalten sein wollte, doch aber wenig Ähnlichkeit mit dem Publikum aufwies, das in Wien die Volksbühnen ermöglichte: dort war es nicht ein neues Proletariat, sondern der eingefessene Kleinbürgerstand, dem, seit hundert Jahren und mehr, Hanswurst der Exponent seiner stets nach Auffrischung verlangenden Laune gewesen war.

* * *

Zu keiner Zeit ist des kunstsinnigen Dänenprinzen Rat: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgefürzte

Chronik des Zeitalters . . .", getreulicher befolgt worden als in der romantischen Theaterperiode Deutschlands. Wie die Bühne die Politik ersetzte, so der Schauspieler den Politiker. Er war ein „Kerl im Staat“ geworden und brauchte üble Nachrede nicht zu fürchten. So dürftig, von einem höheren Standpunkt aus, das Verhältnis des Theaters zur Öffentlichkeit geordnet worden war, dem äußeren Wohlstand nach hatte es eine glückliche Entwicklung genommen. Ein halbes Hundert Theater etwa waren ständige Institute geworden, die ihren Angehörigen eine leidlich sichere bürgerliche Existenz gewährten. Für die Sommermonate boten sich die kleineren Städte als Sillialen dar und ermöglichten den Leitern, auch der Stadttheater, ein oft jahrelanges Zusammenhalten des Personals. Noch bedrohte den Stand auch kein Proletariat; erst mit Zunahme der Vorstadtbühnen kam dieses — und dann freilich rasch — empor. Angebot und Nachfrage standen zunächst noch in glücklichem Verhältnis. Die Schauspieler zogen Vorteil ebenso aus der bürgerlichen Emanzipation wie aus dem noch in ruhigen Linien vorschreitenden wirtschaftlichen Aufschwung. In jenen Jahren aber machten sich dem Stand der Bühnenkünstler auch schon die Schattenseiten der volkswirtschaftlichen Entwicklung bemerkbar. Erwerbssinn und Vergnügungssucht drängten nun bald auch in den kleinen und kleinsten Städten nach eigenen Theatern, die dort doch kaum als ein paar Wintermonate hindurch sich ernähren konnten. Von da ab allerdings verstärkte sich mit jedem Frühjahr die Schar erwerbsloser Theaterangehöriger, die auf die Landstraße gewiesen war. Wie das dann zur Entstehung zahlreicher Sommertheater führte, wie diese wieder den Jahrestheatern das Erwerbsgebiet schmälerten, so daß deren Spielzeiten immer mehr zu kurzen Wintersaisons zusammenschrumpften und sich der wirtschaftliche Zustand des Theaters so allmählich wieder verschlechterte, das wird an anderer Stelle zu betrachten sein. Bis 1830 etwa war von alledem noch wenig zu spüren; bis dahin kann man von einer zünftigen Blüte des deutschen Theaters reden.

Bei der Erziehung, die bisher der Stand erfahren und sich selbst gegeben hatte, wird es nicht überraschen, diese Vorteile jedoch kaum ausgebeutet zu sehen; namentlich nicht im Sinne eines einheitlichen Kunstprinzips, eines Stils. Die Hilfe, die von der dramatischen Dichtkunst dazu geboten wurde, lernten wir in ihrer ziemlich trostlosen Zersahrenheit kennen. Die Leitungen aber, Intendanten wie Pächter, waren gemeinhin von dem Pathos einer Neuberin oder dem bitteren Ernst eines Schröder für solide Berufsgestaltung nicht angesteckt. Die Schulmeisterei der Prinzipalzeit plagte die Schauspieler nicht mehr; auch hatten sie es nicht mehr nötig, eine besondere Berufsehre gegen den Hochmut der oberen Stände und gegen das

Philisterium der niederen herauszukehren. Im Gegenteil, der Schauspieler trat in innigste Fühlung mit dem Publikum und stellte diesem sein Wohl und Wehe anheim. Sicherlich wurde er da auch besser verstanden als von den standesfremden Hofkavalieren auf den Intendantenstühlen oder von den dilettierenden Vertrauensmännern der Komitees und erwerbsüchtigen Pächtern. Die Theaterschwärmer im Publikum zeigten sich nun fast stets geneigt, für die Schauspieler, als die Schwächeren, Partei zu ergreifen. Das wandelte die Psychologie des Standes nicht unwesentlich um: anstelle des feindlichen, oft düntelhaften Berufsstolzes, den der alte Komödiant des vorigen Jahrhunderts gezeigt hatte, trat das Bestreben, vor allem die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen, in ihr allein den eigentlichen Auftraggeber und Richter der Kunst zu erblicken. Und da das Publikum alle Liebe, allen Haß, alle Wünsche, die ein unklarer und auf allen Gebieten ungestillter Drang nach Fortschritt ihm entzündete, in seine Theaterleidenschaft flüchtete, lernten die Schauspieler sich allmählich als Vorkämpfer und Märtyrer der bürgerlichen Freiheit selbst fühlen. Sie — sie hatten zunächst nun die Schlachten für die soziale Befreiung zu schlagen, und sie fühlten sich in dieser Rolle.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit freilich von ihren Brotherrn und ihre Servilität gegen die vornehmen Chefs boten eine üble Ergänzung im Bilde dieses Helden- und Märtyrertums. An Charakter hat der Stand der Bühnenkünstler in dieser Periode äußerer Blüte wahrlich nicht zugenommen. Immer in äußerer Abhängigkeit und immer mit dem Publikum in geheimer Opposition gegen die verhaßten Leitungen, machte der Schauspieler jener Zeit geradezu eine hohe Schule des Intrigantentums durch, die alle schlechten Instinkte in ihm groß zog. Die moralischen Zustände an den Theatern, und nicht zuletzt an den Hoftheatern, wurden denn auch bald betrübende sondergleichen, wovon wir ja ein stärkstes Beispiel am Goethe-Theater kennen gelernt haben. Schon Jffland, dessen Theaterleitung unstreitig von einem sehr soliden Berufsgeist erfüllt war, hatte unter der Heß- und Intrigenwirtschaft schwer zu leiden gehabt; vor jedem Auftreten fast hatte er anonyme Schmähbriefe erhalten, deren Schreiber wohl kaum außerhalb des künstlerischen Haushalts zu suchen waren. Nun aber flossen diese trüben Quellen mehr und mehr in den Strom der öffentlichen Meinung, für den die theaterfanatische Presse sich als Bett darbot. Das erwerbsmäßige Rezensententum wurde zur üblen Begleiterscheinung der „goldenen Theaterzeit“. Denn das Publikum verlangte keineswegs sachliche Urteile über das Theater, sondern am liebsten Klatsch, der seiner Abneigung gegen die ihm in seinem einzigen Vergnügen aufgezwungene Bevormundung Ausdruck gab, und tendenziöse Kritik der Leitung oder der

gegen seinen Willen von der Leitung gehaltenen Künstler. Einen so ruchlosen Demagogenton wird man zu keiner Zeit in der Theaterkritik wiederfinden wie in der dieser Jahre von etwa 1810 bis 1835, und häufig ließen sich die Schauspieler selbst zu der Rolle von Zuträgern der Neuigkeiten und der Intrigen aus den Theaterbureaus verleiten. Das schamlose Dienstbotenverhältnis des Schauspielers zu den Vertretern der Presse empfing in jener Zeit seine erste Ausbildung. Seitdem ist es dabei geblieben, daß der Bühnenkünstler, wo er ins Engagement kommt, wie ein Bittsteller zunächst die Redaktionsstuben absucht, um „eines gütigen Wohlwollens“ sich zu versichern.

Solches Treiben blieb natürlich nicht ohne Rückschläge auf seine Urheber. Des Publikums wachsende Teilnahme für Theater und Schauspieler hatte dessen liebe Neigung zu Theaterstandalen nämlich trotzdem nicht abgeschwächt. Nun erst recht, wo der Schauspieler so viel billige Anerkennung empfing, sollte er gelegentlich auch an seine Abhängigkeit von Publikumsgnaden nachdrücklich erinnert werden. Bis zur Mitte des Jahrhunderts waren in den Zuschauerräumen sich abspielende Lynchgerichte eine stehende Erscheinung. Moralische und künstlerische Verstöße gegen das Majestätsrecht des Publikums wurden vor diesem Forum noch mit derselben Roheit wie vor fünfzig Jahren bestraft. Und auch hier machte sich die junge Presse gewöhnlich gern zur Mandatarin des Pöbelwillens: man wird selten einen Theaterbericht aus jener Zeit finden, der von Anzüglichkeiten und von Verdächtigungen persönlichster Art ganz frei wäre. Der berüchtigte, die öffentliche Meinung Berlins in weitem Umfange aufwühlende Theaterstandal der zwanziger Jahre entstand um die Schauspielerin Auguste Stieh, spätere Crelinger. Diese als Künstlerin sehr geschätzte Frau hatte galante Beziehungen zu einem Grafen Blücher unterhalten; der Ehegatte hatte das zärtliche Paar in unzweideutiger Situation überrascht, war jedoch von dem insultierten Kavaliere auf den Tod verwundet worden und bald darauf auch seinen Verletzungen erlegen. Das Publikum des Schauspielhauses bereitete der unglücklichen Frau bei ihrem Wiedererscheinen auf der Bühne ein öffentliches Strafgericht furchtbarer Art. Eduard Devrient nimmt aus diesem Fall den Anlaß, die mit solchen Vorkommnissen verknüpfte moralische Frage zu behandeln. Er meint, dem Publikum recht geben zu müssen, wenn es vom Bühnenkünstler sittliche Intaktheit verlange und stellt den Schauspieler in eine Reihe „mit dem Richter und dem Pfarrer“. Heinrich Laube ist dem später entgegengetreten: „der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben“. Beide

Auffassungen dürften jedoch fehl gehen: man kannte den Charakter der Menge und durfte, um dem Theater nicht die Achtung zu verkürzen, die Frau der öffentlichen Bestrafung nicht preisgeben.

Vorgänge solcher Art deuten zur Genüge darauf hin, wie von allen öffentlichen Angelegenheiten das Theater zuerst in den Strom der Demokratisierung, mit dem die Gesellschaft trieb, gerissen wurde. Auch dieser Zeit bedeutete die Bühne nicht das Medium, den schaffenden Geist höherer Kultur unter das Volk zu bringen: diesem Ideal der philosophisch-ethischen Auffassung des achtzehnten Jahrhunderts hatte sie sich eher entfernt als genähert. Sie trug nicht, wie sie sollte, Anschauungen in das Publikum, sie wurde vielmehr selbst der Niederschlag der im Publikum vorhandenen Anschauungen; eine Stätte der Scheinkultur, bestimmt, ausgesprochene und heimliche Sensationsbedürfnisse unter der Maske eines Kunstinteresses zu befriedigen. Der Ausdruck des Zeitgeistes, wirklich dessen „abgekürzte Chronik“ — aber leider nicht jenes Zeitgeistes, der von den Höhen mählich wie befruchtender Tau in die Täler sich senkt, sondern jenes, der als giftiger Schwaden aus den Tiefen von trüben Strudeln aufsteigt und die klaren Heilsgestirne verhüllt. Bei den Leitungen wie bei den Künstlern war schließlich die Anbetung des Erfolgs der Weisheit letzter Schluß.

Wie der romantische Charakter des Theaters und der Schauspielkunst, an der Entwicklung des bürgerlichen Geistes in Deutschland teilnehmend, allmählich sich wandelte, wie diese Wandlung hier schneller, dort langsamer vor sich ging, das fällt in die Betrachtung des dritten und vierten Jahrzehnts der Entwicklung. Die Hoftheater folgten ihrer Natur gemäß dieser Entwicklung zwar zögernder aber doch auch unaufhaltsam; sie waren der geistigen und der materiellen Macht bar, die vorhandenen Kräfte unter ein höheres Kunstprinzip zu sammeln, das Theater einer vorschreitenden Dichtung, einer zielbewußten Schauspielkunst dienstbar zu machen.

Alle diese Symptome eines Stillstands oder Rückgangs des Theaters waren jedoch nicht auf Deutschland beschränkt: die Bühnenkultur in Frankreich nahm einen ganz ähnlichen Verlauf. Nur daß dort die technische Seite der Schauspielkunst, dank der festeren und treuer bewahrten Überlieferung, unter den zeitlichen Geschmacksrichtungen weniger Einbuße litt. Die schon erwähnte Teilung der Arbeit hielt die Stile der französischen Szene reiner. Man betrachte nur einmal, was um die zwanziger Jahre eine deutsche Bühne mit einem, meist wieder nur in den mäßigsten Grenzen gehaltenen Personal leisten mußte: in der Oper zunächst Werke der älteren und der neueren italienischen Richtung, die altdeutschen Singspiele und die neuen romantischen deutschen Opern, heroische und Spielopern des auf-

strebenden modernen französischen Stils; in der Tragödie neben dem freilich meist sehr vernachlässigten Werk der deutschen Klassiker die altfranzösischen Meister, Shakespeare und die Spanier, Schicksalsdrama und Rührstück; neben dem platten Genre Ifflands und Kozebues das kriminalistische französische Sensationsstück und neben dem alten englisch-deutschen Lustspiel die unerschöpfliche Glut der leichten französischen Produktion an Vaudevilles und Balletts. Wahrlich, vom höchsten Kothurn bis zur Affendarstellung, vom heroischen Sänger bis zum Clown mußte das Talent des damaligen deutschen Schauspielers sich dehnen lassen. Eine solche Schauspielkunst hat es aber vielleicht in der Welt nie gegeben, kann es vielleicht nicht geben oder eben doch nur in einzelnen universellen Persönlichkeiten verkörpert. Schon Goethe hatte gewarnt: „es entsteht durch die Vereinigungen der verschiedenen Gattungen eine Konfusion im Urteil des Publikums, welche die Ausbildung eines wahrhaften Kunstgeschmacks verhindert“, obwohl auch er in der Praxis kaum anders verfuhr als andere Theaterleiter, schon damals kaum anders verfahren konnte. Da aber diese Stilvermischung, auch an den besten Theatern, etwa vierzig Jahre lang herrschte, kann man eigentlich nur staunen, wenn sich trotzdem hier und dort einmal eine Gattung rein durchsetzte und zu leidlicher Gediegenheit entwickelte.

Der mühsam errungene Kunststil der Goethe-Schule hatte die Fähigkeiten der Schauspieler etwa so weit erhöht, daß man nun, während noch fünfzehn Jahre früher Schillers Vers ernstlichen Schwierigkeiten begegnet war, in dem hölzernen Trochäengepöller Müllners, im Sprachfeuerwerk der Ahnfrau, im läppischen Getändel der Deinhardsteinischen Verse zu schwelgen verstand. Die eigentliche Seele der Schauspielkunst höherer Richtung war, wie nicht anders zu erwarten, jetzt das Romantisch-Sentimentale. Die unsagbar edelmütigen leidenden Frauen, die in zitternder Erwartung der hereinbrechenden Katastrophe entgegen beben, die in furchtbaren Verhängnissen schwer hinschleppenden Gatten und Väter, die in mystischer Lyrik schwärmenden Jünglinge und Jungfrauen, die frühflugen, hell-sichtigen Kinder, die alten Hausunken beiderlei Geschlechts, die des Schicksals bedeutungsvolle Sprüche tönen lassen, wenn sie den Mund öffnen: das waren die Typen, die sich der Phantasie des Publikums bemächtigt hatten. Und diese Richtung bezeichnet auch nach oben hin die nur von ganz wenigen Erscheinungen überschrittene Grenze des schauspielerischen Vermögens der Zeit.

August Klingemann, dessen in seinen Reisejournalen gesammelten Urteile darum von hohem Wert sind, weil er als praktischer Theatermann mit Eifer die deutschen Bühnenverhältnisse an Ort und Stelle beobachtete, sagt von dieser Periode, daß das höhere

Drama fast überall gänzlich daniederzulegen und an den ersten Bühnen selbst jedes genialen Zuges entbehrt habe. Bei einer Vorstellung von Voltaires ‚Merope‘ im Wiener Burgtheater, wo Sophie Schröder die Titelrolle spielte, empfing er den Eindruck, daß Sophokleisches Helden-tum mit Ifflandischem Hauswesen im Kampf liege und eines völligen Hinunterziehens des tragischen Tons zum hausbürgerlichen Verkehr. Selbst die Disziplin der Regie scheint nach seinem Urteil an den vornehmsten Bühnen unbekannt gewesen zu sein, wie vielmehr ein höher entwickelter Geist dieser Kunst: die vier Frauen der Merope unterhielten sich anmutig scherzend, während ihre Gebieterin ohnmächtig auf der Erde lag. Auch von der Berliner Bühne empfängt er, bei aller Schätzung der beiden „Klassizisten“ Pius Alexander Wolff und Friedrich Wilhelm Lemm, den Eindruck, daß ein höherer Ton des Trauerspiels durch jene nicht erreicht worden sei; neben den genannten Künstlern, die ihre Verse „sprachen“, hörte er die anderen sie radebrechen und meint, auch der vielgerühmten Bethmann habe der eigentliche tragische Schwung, ihrer Sprache das lyrische Element gefehlt. Auf den süddeutschen Bühnen fand er im allgemeinen einen höher gehaltenen deklamatorischen Vortrag und „dezi-diertere“ getragene Aktion, auch lebhafteres Spiel im Komischen. Das Lustspiel habe in Norddeutschland mehr zur Charakteristik, die Tragödie mehr zur Nüchternheit hingeneigt. Daß der Stil der Lustspiieldarstellung sich im allgemeinen weit gesunder erhalten hatte und sich so fortentwickelte, dazu trug viel bei, daß man die Stücke ausländischen Ursprungs — und das waren neun Zehntel des Spielplans — in freier Weise auf deutsche Verhältnisse übertrug, sie „nationalisierte“ oder „originalisierte“. Immer noch unübertroffen galt der zeitgenössischen Kritik das Ensemble im bürgerlichen Genre auf der Hamburger Bühne, an das nur das des Burgtheaters heranreichte. In allen anderen Theatern aber herrschte die Willkür, die nicht selten um so auffälliger war, je bedeutender einzelne Schauspielere hervorstachen. Die Kunst der Inszenierung beschränkte sich dem Begriff und der Praxis nach auf die äußerlichkeiten, besonders auf oft ganz sinnwidrig zusammengestoppelte Prachtentfaltung in der Oper.

Der anschauliche Sinn, der für das äußerliche Lebendigwerden der Darstellung so wichtig ist, hatte, wie im vorigen Jahrhundert, noch immer wenig Schulung empfangen. Auch die Phantasie der romantischen Zeit ermangelte der bildnerischen, plastischen Kraft. Die Kenntnisse historischer Stile waren noch immer gering und verschwommen. Wo die Romantik im Bild lebendig zu werden versuchte, verfiel sie in süßliche Manier. Gothik und Antike kamen in der Kunst der Szene unleidlich vermischt und entstellt zur Darstellung. Von