



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Ausstattungstil. Romantisches Theaterkostüm. Kostüm-Uniform.
Theaterbau und Dekoration. Theatermalerei.

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

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

England her hatte sich eine Art der antiken Attitude auf die Bühnen verpflanzt, deren Urheberin die auch für die Kunstgeschichte bedeutsame Lady Hamilton war. Der Maler Friedrich Rehberg hatte im ‚Teutschen Merkur‘ von 1795 für diese Zwitterkunst schon lebhaft Teilnahme geworben. Wie J. J. Engel seiner Zeit nach Vorbildern der Bühne eine Mimik ästhetisch zu begründen gesucht hatte, erstand diesem klassizistischen Attitudenstil ein dramaturgischer Ästhetiker in Patrik Peale (eigentlich Gustav Anton Freiherr von Sedendorf), der in den Jahren 1808 bis 1811 über diese neue mimische Kunst Vorträge hielt. Henriette Hendel-Schütz und Elise Bürger, des Dichters dritte Frau, übertrugen diesen Stil auf die Bühnen: in Melodramen und musikalischen Pantomimen zeigten sie sich als lebendig gewordene Galatheen und riefen ihres Publikums Entzücken hervor. Schönheit und Leidenschaft schienen hier vermählt, ohne daß dabei ein dramatisches Moment zu lästigem Nachdenken zwang. Die Schauspielkunst ist ihnen wenig Dank schuldig; ihre Grazie führte zu einer platten Veräußerlichung der körperlichen Beredsamkeit, die in der öden Schablone der Nachahmerinnen besonders widerlich auffiel. Die beiden genannten „Sterne“ adelten übrigens die künstlerische Preisgebung ihres Körpers nicht gerade durch persönliche Keuschheit. Elise Bürger nutzte den schimpflichen Ruhm ihrer Göttinger Glitterwochen weiter aus; und bei der Hendel-Schütz braucht nur an ihre Begegnung mit Heinrich von Kleist erinnert zu werden: in brennender Schamröte der Entrüstung stürzte der Poet von ihrer Seite an der Tafel fort — so eindringlich hatte sie ihm den klassischen Liebreiz ihres Körpers zu entfalten gewußt.

Eine deutliche Abhängigkeit der bildenden Künste jener Zeit vom Theater ist schwer zu verkennen; der Roman und das Theater spiegelten das Leben, kein Wunder, wenn deren Geschmaç auch die Phantasie der bildenden Künstler gefangen nahm. Ohne geschichtlich treue Vorbilder zu Hilfe zu nehmen, setzte die Bühne die schillernden Romanschilderungen alten Lebens in Erscheinungen um; da sah man die Ritter mit wallenden Federbüschen, gestickten Schärpen, mit edelsteinbesetzten Wehrgehängen, die, echt, Millionen an Wert repräsentiert hätten, mit all dem romantischen Plunder, den unser historischer geschulter Sinn heute als schlechtesten Theatergeschmaç empfindet, der aber, bis zum Auftreten der Meininger eigentlich, Stil der deutschen Bühne blieb. Vor den Meiningern hat nur Dingelstedt in diesen Dingen eine wesentlichere Reform in München versucht und sich dabei zum erstenmal auf gute Vorbilder gestützt, als welche ihm Cornelius, Kaulbach und Schwind galten. Bis dahin wollte man auf der Bühne nur „gefällig“ erscheinen, „gepußt“ im willkürlichen Sinne. Im humoristischen Genre dürfen wir uns die Karikaturen

der Witzblätter und Bilderbogen als die Vorlagen der Bühnenkunst denken; nur ist auch hier nicht immer die Grenze festzustellen, wo die Bühne die Zeichner und wo die Zeichner die Bühne beeinflusst haben. Auch dieser Schlendrian setzte sich sieghaft fest; wir finden heute noch an den allermeisten Bühnen die komischen Personen in einer Gewandung, die das Sonnenlicht der Wirklichkeit nie beschienen hat. Man darf das als Überbleibsel der alten Komödienmasken betrachten, die, der Zeit entsprechend, modernisiert weiterleben. Die auf Ordnung bedachten Hoftheaterleitungen riefen gegen diesen Geist des Wirrwarrs die militärische Disziplin zu Hilfe; den an Uniformdrill gewöhnten Intendanten verdankte das Theater die Augenweide der Hofstaaten des Königs Philipp und der Königin Elisabeth, die stets in frisch gewaschenen weißen Baumwolltrikots, mit lackierten und rosettenverzierten Ballettschuhen paradierten, dann die wie für die Wachtparade gepußten Bauernhöre, mit tadellos gebläuten und gebügelten Hemdefragen über den braunen Jäcken mit goldenen Knöpfen und in der rührenden Eintracht gleichfarbiger Westen und Ringelstrümpfe.

Die Kunst der Dekoration unterlag denselben Einflüssen. Für die Opern und Schauspiele der Spätrenaissance hatte sich der von Galli-Bibiena eingeführte Barockstil überall dauernd behauptet. Wo nicht Zeit und Ort durchaus etwas anderes bestimmten, hielt man sich an diese Muster. Die Don Juan-Säle der deutschen Bühne, die Kerker für Florestan und Azucena sind heute noch fast immer Bibienascher Provenienz. Die erste Gegenbewegung brachte der Bühnenarchitekt Servandoni, der für die Dekorationen der ‚Jungfrau von Orleans‘ an der Berliner Bühne die Gothik anwandte. Für die hellenisierende Richtung der Architektur und der Künste bei äußerer und innerer Gestaltung des Theaters wurde dann Schinkels Bau des Berliner Schauspielhauses (1821) beispielgebend; antiken Vorbildern folgend, wurden nun Szene und Zuschauerraum den Bedingungen des rezitierenden Dramas möglichst angepaßt, wie es wiederum Schinkel zu verdanken war, wenn das dekorative Element in ‚Armida‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Agel und Walburg‘ und verwandten Dramen auf edlere Einfachheit hin sich entwickelte. Auch das Münchener Hoftheater wurde ein hellenischer Bau; aber dort laborierte der Architekt, Sischer, wieder an der Zusammenschachtelung von Opern- und Dramenbühne in dem einen Haus. Schinkels Bau war eine klassizistische Neugeburt; Sischers Münchener Theater eine Kopie des Pariser Odéon. Die Tektonik der Nachfolger Schinkels, Stülers und Böttichers, ist dann weiter einflußreich auf Baustil und Dekoration gewesen. Das Griechen- und Römertum auf der Szene erschien in einem angemesseneren Gewand, während wieder die

Brüder Quaglio in München die Schöpfer eines ziemlich rein gehaltenen mittelalterlichen Genres in der Theatermalerei wurden. Kloß und Schnitzler in München bahnten gleichzeitig eine Reform der landschaftlichen Szene an.

Diesen soliden Anläufen kam nun aber die Praxis der Bühnen in die Quere: da mußte für Zauberopern und Possen ein alle Wirklichkeit überfliegendes Bühnenbild geschaffen werden, wie überhaupt die Reichhaltigkeit der Repertoire immer mehr und immer variiertere Ansprüche stellte, die zu befriedigen selbst die bestgestellten Theater nicht in der Lage waren. Da griff man denn aufs ungefähr — und immer unter dem Hang zum Romantischen — in die Kulissenmagazine hinein und stellte ein Potpourri von gemalter Leinwand zusammen, das der Vernunft eben so Hohn sprach wie dem Geschmaç. Für das moderne Stück wurde gemeinhin gar nichts aufgewendet, da herrschte nur trostlose Nüchternheit; sobald aber eine entfernte, fremde Welt im Bühnenbild hergestellt werden sollte, verirrte sich die verbildete Phantasie der Regisseure in die tollsten Übertreibungen.

Doch selbst die besonnen schaffende Theatermalerei erkannte die eigenen Bedingungen der Szene noch recht ungenügend: architektonische und landschaftliche Perspektive blieben ihr Stiefkind. Jedes Bühnenbild verlor sich in ungemessene Weiten, wobei man nicht berechnete, daß die lebendige Staffage der Schauspieler und Komparsen in ein schreiendes Mißverhältnis zu den rapid sich verjüngenden Linien, zu den winzig kleinen Gegenständen des Hintergrundes zu stehen kam. So lange der Rokoko auch im Theater Mode war, fiel diese Dissonanz weniger auf: geschnittene Hecken, Ballustraden, Terrassen u. a. hielten das Bild in einem Rahmen, in den allenfalls auch die lebende Figur noch stimmte. Nun war aber der englische Geschmaç aufgekommen: man malte duftige Fernsichten über weite Wiesen, durch die sich helle Pfade schlängeln, und hart an diesen bildmäßigen Hintergründen, scheinbar auf der gleichen Ebene, marschierte dann ein Opernchor auf, dessen kleinster Mann den höchsten Baum des Mittelgrundes bei weitem überragte; oder in dem allbekanntesten Rittersaal, der die gewaltige Flucht von gothischen Bögen darstellt und im Gesichtspunkt mit einem winzigen Tor abschließt, kamen vor dieses als Hüter zwei brave Statisten zu stehen, deren Stiefel bis an die Kapitäle der Säulen ragten. So wurde, was für die Malerei die Eroberung des Horizontes war, für die Bühnenkunst eine geradezu lächerliche Mode. Erst sehr spät griff man zu dem eigentlich recht einfachen Mittel, den Ort der Handlung irgendwie durch eine Mittelgrund-Konstruktion abzuschließen, durch deren Lichträume — Bögen, Fenster u. a. — das Fernbild zur Gel-

tung kommen möchte, ohne doch durch die bewegliche Staffage beeinträchtigt zu werden.

* * *

Wo wir uns nun der eigentlichen Schauspielkunst zuwenden, werden wir kaum erwarten können, in dieser bunten aber charakterlosen Periode etwa noch Persönlichkeiten wie Schröder oder der Neuberin zu begegnen, und uns nicht wundern, wenn wir die wenigen starken Begabungen in dem widerspruchsvollen Treiben dieser Zeit sich unheilvoll zersplittern und schließlich untergehen sehen. Wo alles auf genialisches Wesen gestellt ist, hat gerade das wirkliche Genie kein Daseinsrecht; die Zeit hat für seinen Ernst keinen Sinn. Am meisten ist das für Sophie Schröder zu beklagen, die nach und trotz allem, was von ihrem Wirken uns überliefert ward, wohl die bedeutendste Tragödin gewesen ist, die die deutsche Bühne je besessen hat. Die Entdeckung oder doch die Rettung dieses Talents verdankt das Theater Kozebue. Er fand sie in Reval, wo die kaum in den Mädchenjahren Stehende schon Gattin eines herabgekommenen Theaterdirektors und Mutter dazu war; von dort brachte er sie nach Wien. Hier spielte sie, wie überhaupt in den ersten zehn Jahren ihrer Laufbahn, noch muntere und Soubrettenrollen; als sie aber dann, nach kurzem Aufenthalt in Breslau, im Jahre 1801 nach Hamburg zu Ludwig Schröder kam, wo sie nach der Trennung von ihrem ersten Gatten, Stollmers, den Opersänger Friedrich Schröder heiratete, entwickelte sie ihre Begabung für das tragische Fach. Meister Ludwig ließ, dieses Talent zu fördern, sich nachdrücklich angelegen sein, obwohl dessen Richtung ihm, wie wir wissen, durchaus nicht zusagte. Und das ist bei der Beurteilung von Sophie Schröder ein wichtigstes Moment: daß der Segen des größten deutschen realistischen Schauspielers neidlos dieser genialen Frau zuteil wurde, die einem Ziel entgegenstrebte, vor dem ihr großer Lehrer selbst widerwillig sich verschloß.

Während ihres Wirkens am Wiener Burgtheater war es Ludwig Costenoble, einer der treuesten, unbeirrtesten Schüler Schröders, der Sophiens Kunst die höchste Anerkennung gezollt und deren Schilderung uns übermittelt hat, worauf ein großer Wert zu legen ist. Denn in dieser Zeit der Schulzänkereien und der anekdotenhaften Behandlung der Bühne von seiten der Kritik ist es keine leichte Aufgabe, wirklich zutreffende Bilder der Schauspieler dieser Epoche zu rekonstruieren. Sophie Schröder verließ Hamburg, nach der dritten und verunglückten Epoche Ludwig Schröders, im Jahre 1813, bereitete durch Gastspiele ihren Ruf und trat 1815 zum zweitenmal ins Wiener Burgtheater ein. Es ist früher schon beklagt worden, daß diese Schau-