



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Berliner Bühne. Pius Alexander und Amalie Wolff. Klassizistische Nachfolge. Auguste- Stich-Drellinger. Wettstreit der Bühnen.

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

nach Berlin; die Höhe seiner Kunst und seiner Kraft lag bereits hinter ihm, in seiner Breslauer Zeit. Die Menschengebilde, die er in der prometheischen Werkstatt seiner Phantasie mit täglich neuer, origineller Erfindungsgabe schuf, lebten ihr physisches Leben auf der Bühne gewöhnlich nur so lange, als die künstlich geschürte Inspiration seines Körpers anhielt. Unsicher entwickelten sich die Gestalten aus der Rauschstimmung, erreichten einen Gipfel zündendster Wirkung und fielen dann, noch vor ihrer Vollendung, mit der erschöpften Kraft des Darstellers ins Nichts zusammen. Selten hat Devrient eine Rolle in voller Gewalt durch- und zu Ende geführt; zumeist bot er nur glänzende Bruchstücke derselben, aus denen der Zuschauer sich mehr ein Ganzes rekonstruieren mußte, als daß der Schauspieler es gegeben hätte. Die letzten zehn Jahre seines Wirkens in Berlin war er nur noch eine Ruine als Künstler und als Mensch. Doch spielte er im Jahre 1828 an zweiundzwanzig Abenden am Wiener Burgtheater und am Theater an der Wien den Franz Moor: sein letzter großer Triumph. Er starb 1832 im achtundvierzigsten Lebensjahr.

In anderer Weise von der Natur frühzeitig in seiner Kraft gebrochen, war ihm vier Jahre früher Pius Alexander Wolff vorausgegangen. Der Aufschwung, der etwa um 1820 herum dem Berliner Theater beschieden war, als Wolff und seine Gattin das Stildrama an dieser Bühne zu Ehren gebracht hatten, als Devrients poetischer Realismus noch zeitweise Meisterschöpfungen zeitigte, neigte im dritten Jahrzehnt schon wieder dem Niedergange zu. Als Regisseure dauernd zu wirken, hatten Wolff und Devrient, wie erwähnt, verzichtet; außer ihnen aber waren zur Leitung geeignete Kräfte nicht vorhanden, und das nachwachsende Schauspielergeschlecht war höchstens gutes Mittelmaß. Der pedantische Friedrich Wilhelm Lemm als Heldenvater, die Liebhaber Karl Friedrich Krüger und Jonas Friedrich Beschort, der wädhere Johann Gottfried Karl Wauer in komischen Rollen konnten brav aber kaum mehr genannt werden. Vorübergehend waren in Wilhelmine Maas, die einst in Weimar von den Großen als ein aufgehender Stern begrüßt worden war, in Louise Roger, Holteis späterer Gattin, versprechende weibliche Talente aufgetaucht. Die eigentliche Erbschaft jedoch der Bethmann, Ifflands berühmter Partnerin, die, wie ein begeisterter Zeitgenosse schreibt, das ganze Gebiet von der Gurli bis zur Lady Macbeth vollendet beherrscht hatte, fiel erst der erwähnten Auguste Stich-Crelinger zu, die lange als eines der schönsten Talente der deutschen Bühne galt. Eduard Devrient zollt ihr ziemlich volles Lob; danach muß ihre Darstellung von gewinnender Gewalt gewesen sein. Sie war in Wien, München und an anderen großen Bühnen ein gern und häufig begrüßter Gast. Aber es ist kaum zu verkennen, daß sie

schon ein echtes Produkt der Zeitmode war, der sie gefällig entgegenkam. Schön und liebenswürdig im Plastisch-Sentimentalen, wie es der romantische Geschmack verlangte, aber ohne Leidenschaft und ganz ohne tragische Kraft. Wo diese in Frage kam, wurde ihre hohe Stimme grell und hohl und ihr Gefühl versagte. Als Shakespeares Julia vergriff sie den Sinn des Dichters so gänzlich, daß sie nach den Flüchen der Amme auf Tybalds Mörder, also ihren Geliebten, das wundervolle, die tragische Wendung des Charakters einleitende „Amen!“ mit devot gefalteten Händen in hinsterbender Resignation sprach. Ihre Glanzzeit fiel mit der Epoche der Talmi-Klassizität Raupachs zusammen, dessen berufene Interpretin sie war. Im ‚König Konradin‘ dieses Dichters spielte die schon alternde Frau den siebzehnjährigen Hohenstaufensproß. In Wien, wo sie, 1835, ein zweites längeres Gastspiel durchführte, erbleichte ihr Stern an dem neu aufgehenden der Julie Gley (die spätere Julie Rettich). In Berlin hatte sie die führende Stellung mit Charlotte von Hagn zu teilen, die zwar im stilvollen Drama weit weniger leistete, im Charakterlustspiel aber eine anmutige junge Salondame war. Als eine der Schröder in vielem ebenbürtige poetische Liebhaberin feierte die Zeit Karoline Lindner am Frankfurter Theater; auch für sie hatte die Natur wenig genug getan, wenn man wenig nennt, daß sie nur ihre Seele hatte, reine Natur wiederzuspiegeln: Unmittelbarkeit und Macht der Rede werden an ihr gerühmt.

Zur Kraftlosigkeit des Berliner Schauspielwesens trug in dieser Periode auch der Terrorismus bei, den Spontini als Beherrscher der Oper entfaltete; ferner der Kunstjahrmart am Königstädter Theater, wo jeder feste Grundsatz in den Wind geschlagen wurde. Die Jagd nach lärmenden Erfolgen bei den Theatervorständen ging Hand in Hand mit dem Hasten des Publikums nach aufsehenerregenden Bühnenvorgängen. Tiedt urteilt 1827 über dieses Treiben: „Es erzeugte sich ein Wettstreit, mehr der Eitelkeit als des Theaters. — Parteien, leerer, unfruchtbarer Streit hat sich gebildet, statt Freude an der Bühne, Lust am Dargestellten zu erzeugen, und so hat die neue Anstalt mehr dazu gedient, die Verwirrung zu vermehren, als irgend etwas Löbliches hervorzubringen“.

Die Virtuosen und Virtuosinnen des Gesangs dieser Zeit werden billig in das Kapitel zu registrieren sein, das die Entwicklung der Oper in kurzen Linien verfolgen soll; hier genügt die Bemerkung, daß natürlich die Erscheinung von Sängerinnen, wie Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, von Tänzerinnen, wie Fanny und Therese Elßler, überall den Theaterparoxismus auf die höchsten Grade steigen ließ, so daß alle anderen Interessen weit in den Hintergrund rückten. Sofern gediegene Anregungen für

die dramatische Kunst in Frage kommen, wie bei der schöpferischen Schröder-Devrient, sei auf jenes vierzehnte Kapitel dieses Buchs verwiesen. Die Schröder-Devrient fand in Dresden den Heimatsboden ihrer Kunst, wo im Schauspiel um sie herum eine Reihe sehr tüchtiger Kräfte jener Jahre tätig war: der in Eblairschen Rollen vor treffliche Friedrich August Werd y, der seine Charakteristiker Louis Ferdinand Pauly und, neben der schon erwähnten Gley die humorvolle Friederike Schirmer.

Wenn das Durcheinandertreiben theatralischer Künste als ein den Verfall begünstigendes Moment gelten muß, so war Wien in jener Zeit schlimm gefährdet. Das „Kaiserliche Nationaltheater nächst der Burg“, mit seinen josephinischen Ehrgelüsten hatte keinen leichten Stand. Wenn sich trotzdem gerade in dieser Periode aus ihm das echte „Burgtheater“ entwickeln konnte, so mußten Verdienst und Glück den seltenen Bund schließen. Das Verdienst lag auf seiten Joseph Schreyvogels, der, nachdem das Institut selbständig geworden war, 1821, unter der Intendanz des Grafen Moriz Dietrichstein, als Dramaturg wieder angestellt wurde und sich entscheidenden Einfluß zu schaffen wußte. Grillparzer nennt Schreyvogel bezeichnend genug: „im gehörigen Abstände allerdings eine Art Lessing“ und Bauernfeld gibt ihm das Zeugnis, „daß er parteilos und gewissenhaft immer sachlich seines Amtes gewaltet, nach Harmonie gestrebt und seinen gebildeten Rat allen Teilen zugewendet habe“. Man wird seiner Bedeutung mit diesen Anerkennungen jedoch nicht völlig gerecht. Seine Willensstärke, ein als richtig erkanntes Prinzip in einer Zeit der verschwommensten Theaternarrheit durchzusetzen, ist gar nicht genug zu rühmen. Hier hatte endlich einmal die Schaubühne einen „Kopf“ als Lenker erhalten, der wußte, wohin die Reise gehen sollte; überall sonst saßen Pfücher und Spekulanten am Steuer. Und seine Erfolge fallen um so mehr ins Gewicht, als er doch immer nur in untergeordneter Stellung verharren mußte, als er keine Machtmittel anwenden konnte, seinen Willen, gegen die lärmenden Neigungen und Ansprüche des Publikums durchzusetzen. „Auf klassische Werke“, so lautet sein dramaturgisches Bekenntnis, „muß das Theater einer Nation gegründet werden, wenn es seiner Bestimmung wert sein soll. Ohne ein bleibendes Repertoire solcher Stücke werden wir weder eine tragische noch eine komische Schaubühne, noch ein Publikum, das sie zu würdigen versteht, noch endlich darstellende Künstler dafür haben“.

Es kann nun nicht davon die Rede sein, daß das Burgtheater jemals diese Bestimmung rein erreicht habe; in ganz ausgesprochenem Maße ist gerade diese Bühne stets die Bühne des Publikums geschmacks gewesen, der sich immer mächtiger als jedes Kunstprinzip