



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Laubes Regie. Erziehung der Schauspieler. Leseprobe und Arrangierprobe. Vom modernen Drama zum Klassischen. Individualität oder Fach. Laube und Grilparzer. Neue Talente am Burgtheater. Der Stil wird ...

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

schlimme Kampffahre dar. Laube erfuhr nun alle Bitternisse der Abhängigkeit von einer Publikumsmajorität, der er vordem so entschieden das Wort geredet hatte, und am abschreckendsten machte sie sich ihm und dem Theater in dem Direktionsauschuß der Gründer verkörpert fühlbar. Eine wilde Jagd brach los nach zugkräftigen Stücken, nach dem Publikum genehmen Schauspielern, und riß den zähen Direktor, jeden Widerstand brechend, mit sich fort. In jeder Woche mußte ein neues Stück geliefert werden, und oft war auch Laube, dem verzweifelnden Gloster ähnlich, bereit, das Königreich seiner dramaturgischen Weisheit für ein „Theaterstück“, das ihn hätte retten können, hinzugeben. Die mißachtetsten Phantasten wurden nun zu Hilfe gerufen; sogar die ‚Antigone‘ des Sophokles kam jetzt zu Ehren und Racines ‚Athalie‘. Jene brachte es gar auf siebenundzwanzig, diese immerhin auf zwölf Vorstellungen. Und doch hatte Laube nur drei Jahre vorher, rückblickend auf seine Erfahrungen in Leipzig, im ‚Norddeutschen Theater‘ diese einst in Berlin gemachten Experimente grimmig gescholten: nur die geistige Störung Friedrich Wilhelms IV. hatte ihm die Verirrung, solche toten Götter wieder auszugraben, verständlich machen können. Die Not endlich machte Laube nun auch den Franzosen gegenüber mutig: ‚Die Kameliendame‘, ‚Demimonde‘, ‚Ferreol‘, ‚Die Sourdambault‘, ‚Der natürliche Sohn‘ hielten jetzt die Führung. Auch die Klassiker jeder Observanz und Shakespeares wurden herangeholt. Es ist ein buntestes Quodlibet, dieses Laube-Repertoire des Stadttheaters; und nur eine erstaunliche Arbeitskraft konnte in solchem Tempo, von Niederlagen zu Siegen und wieder von Siegen zu Niederlagen schreitend, diese Masse bewältigen. Aus dem Wust von Eintagswerken aber heben sich doch einige Spitzen von erfreulicher Bedeutung: Wilbrandts Kulturkampfdrama ‚Graf Hammerstein‘ und Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, Björnsons ‚Fallissement‘ und Ibsens ‚Stützen der Gesellschaft‘ kamen als Zeichen einer neuen Zeit; aber auch Lindau trat mit vierzig Aufführungen seiner ‚Maria und Magdalena‘ in den Kreis der modernen Dramatiker. Trotzdem fraß die wirtschaftliche Not weiter. Laube trat zurück und blieb an fünf Jahre untätig. Er wartete auf seine Stunde, die doch noch einmal wiederkommen würde. Als jedoch das Institut sich endlich, dank der steigenden wirtschaftlichen Konjunktur, wieder zu befestigen schien, brannte, am 16. Mai 1884, das Theater an der Seilerstätte nieder. Dem Alten blieb nichts mehr zu tun, als über seinen dritten Theaterfeldzug, der ihm Krone und Leben kostete, abermals ein Buch zu schreiben, denn nur zehn Wochen nach dem Theaterbrand brachte der Tod den Nimmerruhenden zur Ruhe.

Dreißig Jahre hat Laube an weithin sichtbarer Stelle der theatra-

liſchen Kultur in Deutſchland Geſtalt und Farbe gegeben. Und wirklicher Förderer war er als Erzieher der Schauſpielkunſt ſeiner und der nachfolgenden Generation. Natürlich konnte er auch hier nicht über die Grenzen ſeiner Natur hinweg; aber innerhalb derſelben hat er doch mehr erreicht als fünfzig Jahre vor ihm irgendein anderer deutſcher Bühnenmann. Er erfaßte dieſe Aufgabe des Theaterleiters zunächſt doch wieder einmal mit dem nötigen Ernſt und griff die vernünftigſte Tradition der Schröder und Iffland wieder auf: „Ein Theater — das erkannte ich in den erſten Wochen — iſt heutigentags nicht mehr vom Bureau zu dirigieren, die wichtigſte Arbeit der Direktion muß auf der Szene geleistet werden.“ Unter der Anarchie, die, ſeit 1815 etwa bis zu Laubes Antritt, am Burgtheater und an den deutſchen Bühnen geherrscht hatte, war nachgerade jeder feſte Stil verſchlüchtigt. Die Schrödersche Schule hatte an der Goetheschen abgefärbt; und umgekehrt. Die Regiſſeure waren nie etwas anderes als Routiniere geweſen, ohne Können und ohne Einfluß; die Dramaturgen hatten faſt alle verſagt: die Schauſpielkunſt — das kurze Intermezzo Immermanns und Schreyvogels verſtändige Bemühungen abgerechnet — war fünfunddreißig Jahre lang ſo gut wie führerlos geweſen. Wer in dieſe anarchiſche Zerrüttung wieder ein Geſetz brachte — und wenn es auch kein rein künſtleriſches war —, erwies ſich als Retter dieſer Kunſt. Und das iſt das, trotz aller Einſchränkungen, die hier gezogen werden mußten, unleugbare Verdienſt, das Laube ſich um das deutſche Theater erworben hat.

Wenn ſeine Abneigung gegen die formalistiſche Schule Goethes auch gehäßig und übertrieben ſcheint, ſo wird er doch nicht ganz unrecht gehabt haben, wenn er meinte: „es wurde gleichſam im Bogen geſchoſſen! und der Gedanke kam immer nur auf ſchönem Umwege zum Zuhörer“, denn man kann ſich vergegenwärtigen, daß, ſeit der Schwulſt des Schickſalsdramas und der ſentimental-romantiſchen Dichtung den Stil des höheren Dramas beeinflusst hatte, von der edlen Einfachheit der klaſſiſchen Schule wenig mehr übrig geblieben ſein mochte. Anderſeits war durch den überhandnehmenden Geſchmack für das Vaudeville auch der Konverſationston verloren gegangen; die komödiantiſche Willkür, die Sucht nach Nuancen hatten alle Präzision untergraben. Die Straffheit und Einheit der Kompoſition, die gerade Linie der dramatiſchen Wirkung, das ſachgemäße Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen wiederherzuſtellen, war Laubes zunächſt ins Auge gefaßte Fürſorge. Er ſuchte dieſem Ziel durch Wiedereinführung gründlicher Leſeproben nahezuſommen. Hier ſchon begann die doppelte Arbeit: das Weſentliche herauszuſchälen und zu verſtärken, das Nebensächliche unterzuordnen und zu beſchneiden. Da er immer nur das Theaterſtück im Auge hatte,

konnte es dabei nicht ausbleiben, daß mit allem überflüssigen Ornamentalen auch manches an koloristischer und lyrischer Stimmung von vornherein geopfert wurde. Geradeaus — nicht im Bogen! war nun einmal sein Schlagwort. Nach demselben Grundsatz verfuhr er dann auch bei den Arrangierproben. Auch hier wurde zunächst nur das Gerüst der Handlung aufgebaut und justiert, damit der Schauspieler die theatralische Situation als Grundlage für die Ausarbeitung der Rolle gewinne. Ging es irgend an, so ließ Laube dann einige Tage bis zu den weiteren Proben verstreichen; nun sollten das Schema der Handlung in natürlichen Fluß gebracht, die Figuren in lebendige Charaktere umgewandelt, das Knochengelüst sollte mit Fleisch umkleidet und der organische Blutlauf erweckt werden. Eine solche Art zu arbeiten, unter stetiger Mitwirkung des dramaturgischen Leiters als Regisseur, erzielte mit Sicherheit immer die möglichste theatralische Wirkung. Was Laube, seiner trockenen, nüchternen Natur gemäß, so zustande brachte, war vielleicht im poetischen Sinne oft hart und reizlos, aber im technischen Sinne doch von der möglichsten Richtigkeit wie ein unerbittlich mit derben Strichen korrigierter Akt des Zeichners. Es „saß“, wie Laube zu sagen pflegte, und brachte das Drama „auf seinen kürzesten und schärfsten Ausdruck“.

Kam das klassische, das ältere Drama dieser Art zu bilden, entgegen, so schätzte Laube es; genehmer aber waren ihm für diesen erzieherischen Zweck die modernen Werke. Auf dem Umweg erst über diese wollte er dann wieder zu einem Stil für das klassische Drama kommen. So hatte auch Schröder gearbeitet: aus dem englischen Prosadrama hatte er Shakespeare rekonstruiert. „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt“, meinte Laube „dadurch nötigt es seine Schauspieler zur Wahrheit und sein Publikum zur Würdigung wahrhaftigen Spiels.“ Daraus erklärt sich zur Genüge schon seine Vorliebe für die modernen Franzosen, die beide geforderten Vorzüge, Lebendigkeit und Straffheit der Komposition, gewöhnlich vereinigten, während die deutsche Produktion noch immer zerfahren und unbeholfen war. Namentlich das deutsche Konversationsstück tappte unsicher zwischen novellistischer und farcenhafter Behandlung hin und her und blieb im technischen Sinne fast immer unreif. Die Franzosen dagegen stellten den Schauspielern scharfumrissene Aufgaben; sie ermöglichten die von Laube gewünschte Zuspitzung auf die dramatische Situation, auf den „Zusammenstoß“, und gaben im Dialog die Sprache der Gegenwart in epigrammatischer Gedrungenheit, ohne daß doch das Wort allein genügt hätte, den Schauspieler zu tragen, der in erster Linie immer auf ein plastisches Herausarbeiten der Figur angewiesen

ist. Laube meint, die Schauspieler wären nach dieser Schulung auch an das historische Stück dann einfach und ehrlich herantreten: „da ist ein verbildetes Pathos, ein verkünstelter Stil nicht mehr möglich, da erfolgt die notwendige Steigerung des Vortrags und Stiles in organischer Weise, sie erfolgt unserem Bildungsstande angemessen und das ganze Theater bewahrt sich den Ton der Wahrhaftigkeit, mit diesem Tone aber die einzig treffende und dauernde Macht.“

Laube beschäftigte seine Schauspieler, wo es nur irgend anging, durchaus nicht nach dem Fach, wofür sie angestellt waren, sondern nach ihrer Individualität; das war — am Burgtheater, wie wir wissen, schon durch Schreyvogel angebahnt — ein wichtiger Bruch mit einer Schablone, die ein gutes Teil albernen Konventionalismus auf der deutschen Bühne zu verewigen drohte. Er hielt die Darsteller dadurch an, auf das Charakteristische hinzuarbeiten, wofür er, im realistischen Genre wenigstens, wirksame Anleitung zu geben imstande war. Er war, wie Tieck und Immermann, ein vorzüglicher Vorleser auf der Leseprobe; und wenn er auch nicht das reiche Kolorit Tiecks erreichte, so stellte er doch die dramatischen Gestalten in kräftigen Holzschnittzeichnungen sicher vor die Sinne des Hörers. Damit sie dann richtig belebt und farbig würden, suchte er eben von vornherein die geeignete Individualität heraus und bewährte hierin meist scharfen und glücklichen Blick. Bei der Beobachtung des Schauspielers lenkte ihn in erster Linie die Frage: ist hier eine Natur, eine Persönlichkeit vorhanden, die, richtig verwendet und entwickelt, intensiv zu wirken vermag? Die Aufgabe für eine solche Persönlichkeit stellte sich dann schon ein, oder Laube suchte sie.

Durch dieses Betonen des individuellen Charakters hat er namentlich Grillparzer theaterfähig gemacht. Mag die Liebe Laubes zu Grillparzer auch zum Teil von der Politik der Klugheit, zum Teil sogar von der Abneigung gegen den anderen in Wien lebenden Dramatiker, gegen Hebbel, diktiert gewesen sein, es bleibt immer bestehen, daß Grillparzer eigentlich der einzige wirkliche Dichter war, für den sich Laube mit Wärme einsetzte. Als er nach Wien kam, schien ihm Grillparzer wie ein Kadaver, „der nur noch so auf den Wellen mit fortgeschoben werde, — eine hohle Nachgeburt der Romantik“. Der Theatermann Laube aber erkannte doch bald, daß bei allen früheren Bühnenversuchen mit Grillparzers Dichtungen aus der zweiten Periode schwere Fehler gemacht worden waren, und sein Bekanntwerden mit dem Naturell des Österreichers, des Wienerers, erschloß ihm das Geheimnis der Poesie Grillparzers. Er sah und lernte aus der Beschäftigung auf der Bühne und aus dem Geschmaç der Wiener, wie sehr die Gestalten dieses Dichters, um einen Lieblingsausdruck von Laube selbst zu brauchen, „die Bedingungen der

Erscheinungswelt erfüllten", wenn sie richtig behandelt wurden, nicht als „romantische Kadaver“, sondern als frische, köstliche Naturkinder. Man hatte 1831 Julie Gley Liebenswürdigkeit und Naivität in der Rolle der Hero (Des Meeres und der Liebe Wellen) nachgerühmt, und das Drama selbst wurde für hohl und nichtig, für eine Marotte des Dichters gehalten. Als Laube Julie Gley, jetzt Julie Rettich, kennen lernte, sagte er sich, daß diese treffliche Künstlerin doch unmöglich je die Grundbedingungen für die Hero habe erfüllen können. Er brachte darum das Stück 1851 neu mit Frau Bayer-Bürck heraus, und es fand nun erst den ihm gebührenden Beifall. Ebenso bekam ‚König Ottokars Glück und Ende‘ ein anderes Gesicht, als statt des polternden Löwe der weiche, reflektierende Joseph Wagner den Ottokar spielte. ‚Der Traum, ein Leben‘ wurde aufgefrischt; das Fragment ‚Esther‘ zu einer vollen Wirkung auf der Bühne gebracht. Dagegen blieb Laube wunderlicherweise für das reiche Leben in Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ blind: er hielt es wohl „für eine geistvolle literarische Arbeit, aber nicht für ein wirksames Theaterstück“. Auf die Höhe künstlerischer Harmonie brachte Laube die Dichtung Grillparzers, als er mit Charlotte Wolter die ‚Sappho‘ neu zum Leben erweckte: hier wurden selbst die Schwächen des Dichters zu Schönheiten und Tugenden. Der Mangel, der diesem Trauerspiel immer anhaften mußte, so lange es in dem streng-tragischen Stil der Sophie Schröder gehalten wurde, ward erst nicht mehr fühlbar, als die Wolter die modern empfundene Antike Grillparzers in die sinnfällig berücksichtigende Erscheinung kleidete.

Die Rekrutierung frischer Talente besorgte Laube unabhängig von der gewöhnlichen Routine; er wagte gern und oft Experimente mit noch gänzlich unbekanntem und ungeformtem Darstellern, die sich ihm darboten oder die er auf seinen Entdeckungsreisen fand. Seine Erwerbungen für das Burgtheater waren — dank seinem sicheren Blick — fast immer glückliche, und wenn sie sich nicht gleich wertvoll zeigten, so wurden sie es, weil Laube die Talente zu entwickeln verstand. Es ist eine Reihe glänzender Namen, die die Burgtheater-Periode Laubes bezeichnen: Adolf Sonnenthal, August Förster, Karl Meixner, Ludwig Gabillon, Zerline Gabillon, geb. Würzburg, Josef Lewinsky, Auguste Baudius, Friederike Bognar, Charlotte Wolter, Hermann Schöne, Ernst Hartmann, Helene Schneeberger (spätere Frau Hartmann), Fritz Kraftel.

Wie seinerzeit der Stil Goethes jedoch in hohle Äußerlichkeit und leere Manier entartete, erging es auch dem Laubes. Wir sahen, daß sein Prinzip schon eine große Gefahr in sich trug: das Zuspißen auf theatralische und rhetorische Wirkung wurde bei mittelmäßigen Talenten ebenso unerträgliche Manier, wie früher die Deklamation

der Goethe-Schule und wie die Nachahmung virtuoser Nuancen bei den Romantikern der Schauspielkunst. Namentlich als Laube älter wurde, am Stadttheater, von kaum mehr zu bewältigender Arbeit gedrängt, veräußerlichte sich seine Schule mehr und mehr. Die Abrihtung der jüngeren Schauspieler überließ er seinem Vortragsmeister Alexander Straßosch. Nun wurde nach summarischem Rezept verfahren und was am Burgtheater lebendige Entwicklung war, wurde nun Dressur. Nach feststehender Schablone wurde die Rede gegliedert, allmählich gesteigert, bis sie, mit einem unfehlbaren Knalleffekt gekrönt, abschloß. Nur wenige der Laubeschen Schauspieler aus dem letzten Jahrzehnt seines Wirkens entwandten sich glücklich wieder dieser Routine, die sich als Stil an den meisten deutschen Theatern festgesetzt und durch zwei Jahrzehnte etwa siegreich behauptet hat. Wie der trodene Rationalismus Laubes dem eigentlichen poetischen Drama nie gerecht werden konnte, so versagte der von ihm gepflegte Stil im selben Grade, als das psychologische Drama in Deutschland sich Boden eroberte.

Einen sehr geringen Wert legte der Regisseur Laube der Entwicklung der szenischen Künste bei. Für das Bild der Bühne, sofern es durch Dekorationen und Stimmungsmittel gehoben werden kann, hatte er überhaupt keinen Sinn; all dies vernachlässigte er sogar absichtlich. Gegenüber dem Zuviel, das später dem Milieu der Szene zugewendet wurde, bedeutete Laubes Entsayung jedoch ein unterschiedenes Zuwenig. Das Drama nach Shakespeares ist nun einmal aus dem angeschauten und anschaulichen szenischen Bild heraus komponiert und läßt sich ohne Abbruch an Wirkung nicht wieder in abstrakte Rhetorik umsetzen. Als typisches Beispiel der Laubeschen Vereinfachung der Szene braucht man bloß seinen ersten Akt vom Grafen Essex zu betrachten: wie ganz unmöglich wirkt es, wenn sich die Lauffzenen in der weiten Bogenhalle abgespielt haben, daß hier in diesem selben, fast öffentlichen Raum nun sogleich ein geheimer Ministerrat stattfindet, zu dem aus dem Nebenzimmer ein großer Tisch, der vor dem Souffleurkasten seinen Platz erhält, von den Pagen herbeigeschleppt werden muß. Laube haßte mit Recht den Verwandlungsvorhang, der die organischen Glieder der Akte entzweihaßt; darum, um offene und schnelle Verwandlungen zu erzielen, vereinfachte er die szenische Ausstattung bis auf das Unerläßlichste. Sein ästhetisches Spartanertum mochte übrigens den Bildungs- und Empfindungskreis einer Bourgeoisie angepaßt sein, die noch in demokratischen Idealen lebte; als dieses Publikum plutokratisch wurde, als die Kunst in den Dienst des Luxus trat, die Renaissance der Dekadence eines Makart den Wiener Geschmack umzubestimmen begann, als das Musikdrama Wagners mit seiner ingenieusen Zu-

sammenfassung aller künstlerischen Mittel sich sieghaft entfaltete und die Meininger ihre kulturhistorisch-dramatischen Ausstellungen durch Europa führten, wurde der Stil Laubes als unzeitgemäß überwunden.

* * *

Der andere aus der Reihe der vormärzlichen Dichterjournalisten hervorgegangene Bühnenleiter von Bedeutung, der bildenden Einfluß auf das zeitgenössische Theater gewonnen hat, ist Franz Dingelstedt. Dieser ehemalige hessische Schulmeister war, mit Laube verglichen, unstreitig die bedeutendere, die poetischere Natur, besaß aber, wie im Leben so auch auf dem Theaterthron, weit weniger Konsequenz als sein gesinnungsverwandter Rivale. Wäre dem freieren Blick, den glücklicheren Anlagen für den lyrischen, musikalischen und bildnerischen Charakter des Kunstwerks, dem literarischen Wagemut Dingelstedts ein Stück der Laubeschen Energie, ein wenig von dessen Zuchtmeistergeist zugemessen gewesen, er wäre vielleicht der vollkommenste Bühnenleiter geworden. Doch gerade von Laubes starkem organisatorischen Ehrgeiz besaß er zu wenig; auch kaum etwas von dessen zäher Ausdauer am Werke. Er war von allen Jungdeutschen immer der biegsamste gewesen aber auch der mit der meisten Ironie über den Dingen stehende. Auf dem Gebiet der Politik hatte er darum bald seinen Kompromiß geschlossen; er war Legationsrat in Stuttgart geworden, bereit in irgend-einem literarischen oder künstlerischen Kreise, unter der Ägide eines ihm wohlwollenden Fürsten, zu wirken und sich so vor allem eine angenehme und womöglich Ansehen bewirkende Stellung zu sichern. Mit einer gefeierten Bühnensängerin, Jenny Luher, verheiratet, durfte er sich halb und halb zum Theater rechnen, an dem er auch als Dramatiker mit seinem ‚Haus Barneveldt‘ debütiert hatte. Trotzdem hatte er nicht auf eine eigentliche Theaterkarriere hingearbeitet: höchstens dachte er, daß ihm in Stuttgart eines Tages die Intendanz in den Schoß fallen könne. So traf ihn, wie schon erwähnt, der Ruf in die neue Laufbahn durch König Max in München ziemlich überraschend. Unter den nach Isarathen Neuberufenen hatte Dingelstedt einige Freunde; besonders aber wirkte der Redakteur der ‚Augsburger Allgemeinen Zeitung‘, Gustav Kolb für ihn, dessen Mitarbeiter er seit manchem Jahr war. Kolb trat eifrig dafür ein, wie wünschenswert es wäre, wenn auch das Hoftheater, wie andere wissenschaftliche und künstlerische Institute, eine Reform erführe und nannte Dingelstedt als den geeignetsten Mann für diese Mission. Der König ließ sich durch seinen Kabinetschef Dönniges, den Vertrauten und Helfer seiner Pläne, den ihm persönlich Unbekannten gern empfehlen,