



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Mustervorstellungen. Die zwölf Meisterspieler. Die Braut von Messina.
Inszenierungskunst. Wirkung und Nachwirkung. Die Cholera in München.
Das Defizit. Dingelstedts Stellung erschüttert. Der ...

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

folgerichtig das Theater um so heftiger anfeinden müssen, je mehr es seine Aufgabe, für neue sittliche Werte einzutreten, erfüllt. Von dieser Seite her erfolgten denn auch die ersten und die konsequentesten Angriffe, die die Position des Intendanten jedoch nicht gefährdeten, solange der König ihn hielt.

Die nächsten Jahre von Dingelstedts Tätigkeit standen unter dem Zeichen der Zurüstung für die erste, auf 1854 geplante Allgemeine Münchner Ausstellung, die eine neue kultur- und wirtschaftsgeschichtliche Ära in Deutschland einleiten sollte. Vor allen deutschen Städten wollte München dem Geist der neuen Zeit ein würdiges Fest bereiten, und Wissenschaft, Industrie und Kunst im Bunde sollten dabei im weitesten Umfange als die beherrschenden Mächte des Tages glänzen. Da auch die bildenden Künste hierbei zum ersten Male zu einem breiteren Wettbewerb zusammenkamen, lag der Gedanke nahe, ebenso eine Ausstellung der besten Schauspieler Deutschlands zu arrangieren. Dingelstedt faßte die Idee jedoch weiter: Diese Gesamtgastspiele sollten zugleich Mustervorstellungen in Hinsicht auf Auswahl und Inszenierung werden. Nur klassische Dramen nahm er in Aussicht und erließ an dreißig der hervorragendsten Schauspieler, an die besten von jedem wichtigeren Theater, Einladungen. Nur zwölf der Aufgeforderten sagten zu oder konnten zusagen, und Dingelstedt sollte alsbald merken, daß die deutschen Intendanten seinem Plane durchaus nicht hold waren und ihn durch Urlaubsverweigerungen zu durchkreuzen suchten. Als künstlerischen Adjutanten hatte er sich Emil Devrient ausersehen, der, als der erfahrenste Gastspielritter Deutschlands, auch wirklich gute Dienste tat und, gegen seine sonstigen Gepflogenheiten, sich einmal willig in den Dienst eines Ganzen stellte. Ein Ganzes aber aus einem Geiste herzustellen, waren für jene Zeit ungewöhnliche, für die meisten Schauspieler unerhörte Bedingungen festgesetzt worden: Die Mitwirkenden sollten sich den dramaturgischen Ansichten Dingelstedts und seiner Regieführung unter Verzicht auf Gewohnheiten und eigene Wünsche unterordnen und sich sogar vertraglich dazu verpflichten! Dennoch gelang es.

Die zwölf Gäste der ersten deutschen „Mustervorstellungen“, wie die Gesamtgastspiele von der Öffentlichkeit getauft wurden, waren: Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Amalie Haizinger, Hermann Hendrichs, Friedrich Kaiser, Karl Laroche, Theodor Liedtke, Luise Neumann, Julie Kettich, Heinrich Schneider und Marie Seebach. Von den einheimischen Darstellern der Münchner Bühne wirkten an erster Stelle mit: Adolf Christen, Friedrich Dahn, Constanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damboeck, die Denker, Friedrich Haase, Friedrich Jost, der Komiker Ferdinand Lang und

Julius Strahmann. Zur Darstellung kamen: Die Braut von Messina, Minna von Barnhelm, Nathan der Weise, Faust I. Teil, Emilia Galotti, Egmont, Maria Stuart, Kabale und Liebe, Clavigo und Der zerbrochne Krug.

Die Gelegenheit, in dieser Weise einmal das Theater in seiner bis dahin höchsterreichten Entfaltung zu zeigen, war die denkbar günstigste. München war in jenem Sommer der Mittelpunkt des deutschen Lebens: Fast alle Bundesfürsten stellten sich ein; die Aristokratie des Geldes und die des Geistes. Alle angezogen von dem Wunder der neuen Zeit, das München dem Beispiele Londons folgend, in seinem Glaspalast, weithin ragend und lochend, errichtet hatte. Leo Klenze, der Schöpfer der Glyptothek, des Königsbaues, der Walhalla, der Wiedererwecker griechischer Schönheit im rauhen Hochland der Bajuwaren, ging zwar, wie Dingelstedt erzählt, nie an dem großen „Dogelbauer“ vorbei, ohne auszuspucken, aber ganz Deutschland war doch stolz darauf und freute sich des großen Basars, der mächtig auf die Entwicklung von Gewerbe, Industrie und Kunst zu wirken versprach.

Was Dingelstedt selbst von seiner Regiearbeit, namentlich an der ‚Braut von Messina‘, erzählt, zeigt ihn uns, im Gegensatz zu Heinrich Laube, als phantasiereichen Theatermann. Er schuf aus der bildlich-plastischen Vorstellung heraus, aus der Gesamtstimmung, und gönnte dem schmückenden Ornament in der Dichtung wie auf der Szene breiten Raum. Empfindung für die lyrischen und musikalischen Elemente im Drama ging Hand in Hand mit dem Sinn für das Malerische. Man kann Dingelstedt mit Berlioz vergleichen: Wie dieser das Orchester für die moderne Musik durch eine Erweiterung der Instrumentation reformierte, so bereicherte er die dramaturgische Technik der Inszenierung durch neue Mittel, die er den Schwesterkünsten entlehnte.

Noch mehr für seine Befähigung als Regisseur sprach, daß die zusammengerufenen Darsteller bereitwillig auf seine Anregungen eingingen; sie empfanden dankbar den Reiz, der in einem solchen Zusammenschaffen lag und freuten sich des festlichen Charakters, den ihre Kunst hier empfing. „Es schien wirklich,“ sagt Dingelstedt, „daß einmal unwiderleglich und schlagend der Beweis geführt worden war, es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine Deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vortheil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller.“

Natürlich ist es schwer, das objektive künstlerische Resultat dieses außerordentlichen Ereignisses authentisch festzustellen. Die einheimischen Urteile, die uns vorliegen, scheinen allzu getrübt durch die theoretisierende Stellungnahme zu dem Wert oder Unwert solcher Veranstaltungen überhaupt. Um so höher darf man daher wohl das Urteil eines Mannes einschätzen, der als Franzose in den Anschauungen einer ungleich reiferen Theaterkultur aufgewachsen war und in Paris zu den einflußreichsten Vorkämpfern für alle modernen Kunstregungen gehörte: Théophile Gautier. Er wohnte den Münchner Vorstellungen bei und sprach sich mit Bewunderung über das Geleistete aus. Dingelstedt selbst beschreibt die Weihe der Stimmung, die sich über der Braut von Messina breitete, von ihr selbst überwältigt, höchst anschaulich und spricht von der hinreißenden Gewalt des Sinala vom zweiten Akt in *Kabale und Liebe*. Tatsächlich hat sich ein neues Interesse des gebildeten Publikums und der Dramaturgie für die Stilfrage des Theaters an diese Vorstellungen geknüpft. Man kann ihrem Urheber darin recht geben, daß „diese Gesamtgastspiele neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters austreuten und die ersten Regungen des Assoziationstriebes in der Körperschaft der dramatischen Künstler“. Bis diese letzteren Regungen freilich Gestalt empfangen, sollten noch Jahrzehnte vergehen, und das deutsche Nationaltheater gar blieb nach wie vor ein Traum. Auch auf die unmittelbare Entwicklung der theatralischen Verhältnisse blieb Dingelstedts Vorgehen ein-
weilen ohne Einfluß.

Vielleicht wäre bei baldigen und regelmäßig wiederkehrenden Wiederholungen der Mustervorstellungen ein solcher Einfluß möglich gewesen; nur hätte das vor allem ein längeres Wirken Dingelstedts in München vorausgesetzt und überhaupt eine längere Dauer der dort mit so viel frischem Zug ins Leben gerufenen geistigen Kultur. Indes sollte Dingelstedt gerade als eines der ersten Opfer des reaktionären Gegenstroms und der Mißgunst des Geschicks fallen. Unmittelbar nach Schluß der Mustergastspiele brach die Choleraepidemie in furchtbarer Stärke in München aus; eine ungeheure Panik beendete den Festjubiläum dieses Jahrs, und die schlimme wirtschaftliche Depression, die dem großen Aufschwung in der Stadt folgte, traf am fühlbarsten das Theater. Statt mit einem stattlichen Überschuß, wie Dingelstedt gehofft hatte, schloß die bedeutungsvolle Spielzeit mit einem erheblichen Defizit. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen der ultramontanen und altbayrischen Feindschaft; hier zeigte sich eine Bresche in dem neuen System, wo der Ansturm erfolgreich einsetzen konnte. Und als Dingelstedt nun gar im nächsten Jahre Wagners *„Cannhäuser“* zur Aufführung brachte, schäumte die Wut der baju-

varischen Philisterei in hohen Wogen auf: „Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er (der Revolutionär Wagner), nicht ins Münchner Opernhaus“, deklamierte die Lokalpresse. Kurz darauf beging Dingelstedt die Unvorsichtigkeit, durch ein Gastspiel der Tänzerin Pepita de Oliva die Erinnerung an die schlimmen Tage der Lola Montez aufzufrischen; und endlich kam im Frühjahr 1856 der „Bacherl-Skandal“, der ihm den Hals brach. Die Tragikomödie dieses Plagiaterschwindels darf hier als ein Zeichen der Zeit und der Theaterkultur nicht übergangen werden.

Da Friedrich Halm, der Freiherr Münch von Bellinghausen, fürchtete, durch die Tendenz des Dramas „Der Sechter von Ravenna“ seine Stellung als österreichischer Aristokrat und Katholik zu kompromittieren, hatte er sein Stück im Oktober 1854 in Wien und später auch an anderen Bühnen anonym spielen lassen. Durch den Nimbus dieses Geheimnisses noch gehoben, fand das theatralisch wirkfame Schauspiel überall stürmischen Beifall. Doch das Geheimnis blieb natürlich nicht gewahrt; erst riet man und dann nannte man den beliebten österreichischen Dichter-Aristokraten als den Verfasser. Da meldete sich nach einigen Monaten ein bayrischer Dorfschulmeister, Franz Bacherl, wohnhaft in Pfaffenhausen, und erhob gegen Halm den Vorwurf des Plagiats: Er, Bacherl, wollte bei einem Wiener Preisauschreiben den Sechter von Ravenna eingesandt haben, wobei Halm, als einer der Preisrichter, sein Stück kennen gelernt und ihm geraubt habe. Das Manuskript Bacherls, das dieser vor Jahren schon von Wien zurückempfangen hatte, wurde ans Licht gezogen und ohne sich in eine Prüfung der Frage einzulassen, ob Bacherl nicht am Ende die Ähnlichkeiten erst, als das Halmsche Stück erschienen war, nachträglich in das seine hineingebracht habe — wie es sehr wahrscheinlich ist — machte eine demokratische Hezpartei in den Blättern die Sache des halb troddeligen, halb wahnsinnigen Schulmeisters zu der ihrigen. Das spielte, mit alberner Überreiztheit, in Wien, aber in noch ekelhafterer Weise in München, wo man in dem beraubten armen Dichter — und von einem Vollblutaristokraten beraubt! — den Landsmann sah und den weitschichtigen Vetter des Erzbischofs von München-Greysing. Auch damals kochte die bayrische Volksseele, wie man heute sagen würde. Halm litt unter den ungeheuerlichsten Angriffen; nur sein ausdrückliches Bekenntnis zu dem Stück hatte er entgegenzusetzen und tat dies denn. Es erschien 1856 gedruckt mit dem Autornamen Halms. Dingelstedt wollte nicht zögern, denselben Mut zu beweisen und nannte auf dem Zettel der am 15. April stattfindenden Vorstellung des bisher auch in München anonym gegebenen Stückes Friedrich Halm als Dichter. Die Freunde warnten Dingelstedt wohl; aber Emanuel

Geibel gab ihm recht: „Als Intendant sollte er's vielleicht nicht tun, denn es schadet ihm; als Freund Münchs braucht er's auch nicht zu tun, denn es nützt ihm nichts; aber als Dichter muß er's tun. Wir sind solidarisch miteinander verbunden, wir von Gottes Gnaden, gegen die durch Pöbels Gunst. Also vorwärts, langer Franz!“ — So Geibel.

Ein ungeheurerer Theaterkandal am Schluß der Vorstellung, in die man Bacherl geschleppt hatte, um ihn unter Johlen und Pfeifen der Menge im Triumph durchs Parterre und auf die Bühne zu tragen, zeigte denen „von Gottes Gnaden“, daß sie schlecht gewaffnet waren gegen die „von Pöbels Gunst“. Dingelstedt machte, nachdem er ihm eine Viertelstunde standgehalten, dem Hexensabbat ein Ende und ließ das Gas im Hause löschen. Doch noch auf die Straße setzte sich der Lärm fort; dem Wagen des heimfahrenden Intendanten flogen Steine, Knüppel und Flüche nach. Sein Haus mußte während der Nacht von Militärpatrouillen bewacht werden. Das war zwar auf Order des Königs geschehen — aber mit der Intendantenherrlichkeit war es aus: König Max konnte den langen Fortschrittsfranz in München nicht halten. Er hatte sein Hoftheater, das Königlich bayrische Hof- und Nationaltheater, kompromittiert! Und schwerlich geht man fehl, wenn man annimmt, daß diese Katastrophe nur einer lange Zeit schon betriebenen Minierarbeit, die auch den König schon wankend gemacht hatte, den ausschlaggebenden Erfolg schaffte. Denn Dingelstedt war immer noch mehr eitel als vorsichtig; er brachte es schwer über sich, einen Witz zu unterdrücken und seine Ironie schonte wie seine besten Freunde auch seinen königlichen Wohltäter nicht, dessen dilettantische Schwächen ja reichen Stoff zu Anekdoten gaben. So hatte er ein Spottgedicht auf den König für die Kneiptafel der Freunde gestiftet, das der König, der sich wohl einmal auch diesen jovialen Unterhaltungen anschloß, kennen gelernt und übel vermerkt haben soll . . .

So glänzend Dingelstedts Eingang gewesen war, so schmähtlich war sein Sturz. Die ultramontane Presse verkündete: „er habe die Theaterkasse betrogen und bestohlen und sei entlassen worden, weil man haarsträubende Unterschleife und Schulden entdeckt habe“. Nicht lange jedoch blieb er eine gestürzte Größe: Im Januar 1857 hatte er sein Entlassungsdekret erhalten und schon nach wenigen Wochen wurde er für die kommende Spielzeit zum Generalintendanten des Weimariischen Hoftheaters ernannt.

Weimar hatte in jenem Jahrzehnt seinen alten Ruhm wieder aufgefrischt: Franz Liszt erfocht, als Beherrscher der Oper dort, für Richard Wagner die ersten entscheidenden Siege und sammelte um seine Person einen neuen Musenhof. Dazu gehörte auch ein

literarischer Führer, als den er Dingelstedt sich auserjah. Die Blicke Deutschlands waren wieder einmal auf die kleine Stadt der großen Zeit gerichtet, und es erschien dem Enkel Karl Augusts, dem Großherzog Karl Alexander, erwünscht, neben der Musik auch das alte klassische Theater wieder einer bedeutenden Epoche zuzuführen. Im kleineren Maßstab sollte auch dort, wie in München, ein Zentrum neuer Kunstkultur geschaffen werden. So weit das unter den veränderten Verhältnissen und bei dem Mangel einer zeitgenössischen großen Dichtung, ferner mit den nun dem wirtschaftlichen Wettbewerb der auswärtigen Bühnen noch weniger gewachsenen kleinen Mitteln geschehen konnte, mochte Dingelstedt dafür der geeignetste Mann sein.

Dramaturgisch bedeutsam wurde seine Weimar-Epoche durch die Aufführung der Shakespeareschen Historien. Nach dem gelungenen Vorgang mit dem ‚Sommernachtstraum‘ hatte sich der Ehrgeiz der Shakespeare-Dramaturgen mit Eifer auf die Zwischengattung von Tragödie und Komödie, auf die phantastischen Schauspiele geworfen. So hatte Dingelstedt in München schon den ‚Sturm‘ für die Bühne eingerichtet; eine Arbeit, mit der er selbst später nicht recht zufrieden war, weil er zu viel opernhafte Elemente beigemischt habe. Da ziemlich zweifellos feststeht, daß dieser phantastisch-poetische Epilog des großen Welt dichters nicht auf der öffentlichen Bühne seiner Zeit, sondern vor einem engeren Zirkel gespielt worden ist, hätte man der Dichtung vielleicht nicht eine weniger, aber eine besser gestaltete opernhafte Umkleidung wünschen können. Das, was in dem Werk persönlich-symbolisches Bekenntnis des Dichters ist, wird ja dem Verständnis immer in dem Grade näher oder ferner gerückt sein, als es gelingt, aus Shakespeares Leben selbst das Verständnis der psychologischen Einheit abzuleiten, wovon wir heute — trotz des Versuchs dazu von Georg Brandes — noch ebenso fern sein dürften als vor fünfzig Jahren. Eine einfachere Aufgabe stellte das von Dingelstedt für München eingerichtete ‚Wintermärchen‘; doch wiesen seine Änderungen hier in der Tat oft einen üblen theatralischen Geschmack auf. Immerhin überwiegt auch in diesen beiden Bearbeitungen das dramaturgische Verdienst Dingelstedts seine Verfehlungen erheblich. Konnte der ‚Sturm‘ seines symbolischen Inhalts wegen nie populär werden, so ist es das Wintermärchen in hohem Grade geworden und damit eine wirkliche Bereicherung aus dem Schatz des Dichters für unser Theater. Vollends verdienstvoll war Dingelstedts Bearbeitung von ‚Antonius und Kleopatra‘. Die wertvollste Erweiterung aber schuf er dem Shakespeare-Repertoire des deutschen Theaters und der Schauspielkunst durch die Bearbeitung und Inszenierung der ‚Historien‘, der ‚Königsdramen‘, wie wir diese