



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Shakespeare-Bearbeitungen und Neu-Aufführungen. Der Sturm. Das Wintermärchen. Antonius und Kleopatra. Die Königsdramen. Hebbels Agnes Bernauer. Genoveva und die Nibelungen. Dingelstedt und Franz ...

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

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

Reihe der dramatisierten Geschichtsbilder seitdem zu nennen uns gewöhnt haben.

Auch hier kann von der nachträglichen Kritik, die banale Vergewaltigungen des Textes, Zusammenlegungen, Versezungen und Tilgungen von Personen und Szenen mit Recht getadelt hat, abgesehen werden. Sinden wir doch heute noch schwer einen Standpunkt, von dem aus sich eine sichere ästhetische Verpflichtung diesen Stücken gegenüber entwickeln ließe. Oder es sollte, da man die verschiedensten Standpunkte wählen kann, wirklich nur der des Theaters ausschlaggebend sein, wenn es sich um die szenische Wirkung handelt. Die ästhetischen Verpflichtungen setzte ersichtlich schon Shakespeare beiseite, als er in den Rahmen eines dramatischen Vorgangs hineinzwängte, was zu seiner Zeit aus dem vorzeitlichen geschichtlichen Geschehen volkstümliche Überlieferung war. Shakespeare fand diese ‚Histories‘ als eine beliebte theatralische Gattung der englischen Bühne schon vor; er hat bei seiner Arbeit nicht verschmäht, eine ganze Reihe fertiger Klischees herüberzunehmen und das geschichtlich Anekdotische als etwas Selbstverständliches, oft ohne es tiefer zu motivieren oder es auch nur zwingend mit der Linie der Handlung zu verknüpfen, behandelt. Ein Dramaturg, der auf eine geschlossene Wirkung der Historien für das Verständnis eines Publikums von heute hinarbeiten wollte, würde überhaupt nicht vereinfachen dürfen, wie es jede Rücksicht auf die heutige Bühne doch gebietet, er müßte vielmehr weitläufig ergänzen: das Fragmentarische ausfüllen, das Anekdotische der Handlung und der Psychologie der Charaktere noch erweitern. Damit würde er aber szenische Ungeheuer schaffen. Dingelstedt hielt sich mit bewußter Beschränkung an das uns heute noch Wertvollste, an die genialen Figuren, die Shakespeare in grandiosem Fresko in das alte wirre Gemälde hineingezeichnet hat, die in farbiger Frische aus den zum guten Teil uninteressant gewordenen Szenenreihen hervorleuchten. Bei dieser Arbeit hat Dingelstedt den dichterischen Zug, vor allem den tragischen, immer noch weit respektvoller herausgehoben, als vor ihm zahlreiche Dramaturgen, selbst bei viel einfacher zu übersehenden Kompositionen, es ihrer Einsicht nach vermochten. Wir sahen ja, wie sie, selbst den geschlossenen tragischen Kompositionen gegenüber, oft die Absicht, die Idee des Dichters, trotzdem sie klar zutage lag, ins Gegenteil verkehrten. Dingelstedts Tat war eine dramaturgische Kühnheit, wie sie vor ihm nie gewagt worden war. Das sollte nie vergessen werden. Aber freilich auch nie die Verpflichtung, die sein mutiges Vorgehen uns auferlegt: mit jedem Schritt, der weiter auf diesem Gebiete getan wird, ein Stück neuer Schönheit, Klarheit und Größe dazu zu erobern.

Der Eindruck von der modernen Bühne herab, den diese gewaltige Dramatisierung einer Tragödie ganzer Geschlechter und einer von wilden Leidenschaften bewegten Zeit, mit ihrer Atmosphäre von Qualm und Schlachtendampf, mit ihren leuchtend aufsteigenden Zeugnissen großer Menschheit und mit ihren Greueln tiefster Verworfenheit, ausübte, ging weit über den eines bloß literarischen Experiments hinaus, als welches Laube die Tat seines Freundes bezeichnete. Das Verständnis des Publikums für die Welt Shakespeares ist durch die Königsdramen in ganz besonderem Maße erweitert und die Schauspielkunst durch die ihr hier erschlossenen Aufgaben zu dem Dichter in ein engeres Verhältnis gebracht worden.

Einen zweiten wichtigen dramaturgischen Vorstoß unternahm Dingelstedt in Weimar für den Dramatiker, dem er schon in München, als einzige Ausnahme unter den Theaterleitern, mit erfreulicher Wärme das Feld bereitet hatte: für Hebbel. In München war ‚Agnes Bernauer‘ zur ersten Aufführung gekommen; in Weimar versuchte Dingelstedt nun zunächst ‚Genoveva‘ und mit gutem Erfolg. Zu einem Ereignis aber gestaltete sich die erste Aufführung der ‚Nibelungen‘, deren erster Abend am 31. Januar, deren beide Teile am 16. und 18. Mai 1861 in Szene gingen. Dingelstedt brach für diese an anderer Stelle gewürdigte Dichtung die Bahn auf die Bretter.

Die Münchener Kämpfe, die für Dingelstedt, dank seinem guten Stern, so glücklich ausliefen, — König Max schickte ihm ein Jahr nach seinem Weggang den Stern des Kronenordens, in Anerkennung seiner Verdienste um das Münchener Theater — hatten inzwischen den so trefflich beanlagten Dramaturgen nicht eben vorsichtiger und bescheidener gemacht. Der leicht frivole Zug seiner Ironie verstärkte sich in Weimar, wo die den verschiedensten Richtungen nachstrebenden Geister eng aufeinander gerückt leben mußten. Er vertrug es schwer, irgendwo den Zweiten spielen zu müssen. Der Kultus um die Person Franz Liszts erregte darum bald seinen Spott, und obwohl er persönlich dem Musiker eng befreundet blieb, verletzte doch mancherlei Überschwang der musikalischen Gemeinde seine Literateneitelkeit. Er sah es darum nicht ohne Genugtuung, wenn irgend einer der kühnen Versuche Liszts am konventionellen Geschmack des Theaterpublikums scheiterte. Das war in eklatanter Weise der Fall, als Liszt die feine komische Oper von Peter Cornelius ‚Der Barbier von Bagdad‘, zur Aufführung brachte (1858), und diese vom Publikum niedergezischt wurde. Ob Liszt, das Genie der Liebenswürdigkeit und des Taktes, mit Recht argwöhnte, daß Dingelstedt dem Skandal absichtlich nicht vorgebeugt habe, ob dieser es nicht vermocht hätte, Liszts Verstimmung zu beschwichtigen, läßt sich nicht klar er-

kennen: genug, Eisz räumte dem ehrgeizigen Intendanten das Feld und überließ ihm die Alleinherrschaft.

Dingelstedt hatte an den Höfen und am Theater rasch gelernt, und mehr und mehr wuchs er in die Rolle eines von oben herab schaltenden Intendanten der alten Schablone hinein. Wo seine persönliche Neigung für eine Sache nicht ins Spiel kam, behandelte er die künstlerischen Angelegenheiten gern en bagatelle. Ein intimes belehrendes Verhältnis zu den Darstellern, wie es Laube hergestellt hatte und unterhielt, besaß für ihn auf die Dauer keinen Reiz. Er wurde Hofmann, wurde launisch, parteiisch und unzuverlässig, selbst da, wo er früher Wärme weiter fühlte, gab diese sich nun als Gnade. Immer aber, wenn er einmal wieder selbst Hand anlegte zu einer neuen Eroberung, einer wichtigen Inszenierung, bewährte sich sein rascher, scharfer Blick, sein intensives Erfassen des Gegenstands, seine Fähigkeit, den poetischen Gehalt leuchtend herauszuheben, das Bildliche lebendig, farbig und plastisch zu gestalten. Seine Phantasie folgte feinführend dabei der Entwicklung der Schwesterkünste: in seinen Inszenierungen der Nibelungen, der Genoveva, der Königsdramen war das bildliche Element in enger Fühlung mit den damaligen deutschen Meistern. Der Stil Cornelius' und Kaulbachs aber auch die Lyrik Schwinds war in seinen Bühnenbildern bemerkbar. Und das bedeutete, gegenüber dem sträflichen Schlendrian des Theaters, das zu jener Zeit noch immer nach schlechtesten romantischer Schablone verfuhr, sehr viel.

Wie so oft bei der Betrachtung zeitlich zusammenwirkender und in ihren Individualitäten begrenzter Männer, hätte man bei Laube und Dingelstedt wünschen mögen, daß die Natur aus ihnen einen Mann gebildet hätte. Die vereinigten Vorzüge beider hätten vielleicht den besten Theaterleiter des Jahrhunderts zustande gebracht.

Im Jahre 1867 wurde Dingelstedt zum Direktor der Wiener Hofoper berufen, zu einer Stellung, die ihm wohl nur um der Anwartschaft willen auf die Burgtheaterleitung angenehm war. An die Stelle Laubes, der diese eben aufgegeben hatte, war August Wolff, der Oberregisseur der Mannheimer Bühne, gekommen; er füllte jedoch nur die beschränkte Stellung aus, die Laube abgelehnt hatte: nämlich unter der Oberleitung des Generalintendanten, zu welchem Amte nun, da es wieder bedeutsamer geworden war, der Freiherr Münch von Bellinghausen (Friedrich Halm) sich bereitfinden ließ. Die erhoffte Frucht wurde denn auch schon vier Jahre später für Dingelstedt reif: von 1871 bis 1881 war er Direktor des Burgtheaters.

Der Zuwachs an künstlerischen Kräften, den er dem Institut gewann, war nicht wesentlich; er folgte Laubes Spuren, was die Rekrutierung neuer Darsteller, deren Heranbildung und Durchsetzung