



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Meininger. Historismus der bildenden Künste. Markart und die Renaissance. Englische Bühnenausstattung. Stil und Ensemble. Szenische Künste. Die Schauspieler.

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

dern einzig der Mangel an anderen interessierenden Werken, von denen zwar in jeder Woche eins ausprobiert wird aber wieder verworfen werden muß, weil die Sensation ausbleibt. Unterdessen wird, *faute de mieux*, das Saisonstück bei halben, nach angegebener Methode künstlich gefüllten Häusern fortgespielt. Und nicht selten hilft die dadurch auf das Publikum ausgeübte Vortäuschung in der Tat so weit, daß die Einnahmen eines bereits versagenden Stückes sich wieder heben. Dabei kommt in Betracht, daß namentlich die Berliner Theater fast ganz vom Fremdenpublikum leben, das täglich neu zu vielen Tausenden die Stadt durchflutet.

Aus diesen Zuständen, mit all ihrer, von fern her nicht richtig zu schätzenden Unwahrhaftigkeit, hat sich jedoch tatsächlich die beinahe absolute Abhängigkeit der gesamten Theaterkultur im Reich von der Berlins herausgebildet. Fast alle Theater — und selbst die großen städtischen und Hofbühnen — haben längst auf eine eigene dramaturgische Initiative verzichtet. Die Statistik der Aufführungsziffern der Berliner und der Wiener Theater ersetzt den dramaturgischen Verstand der Leitungen, bestimmt die Spekulation und prägt die Tagesurteile über die zeitgenössische Dichtung.

* * *

Bevor noch der herben Kritik Wagners an unsern öffentlichen Kunstzuständen die in Bayreuth verkörperte Tat gefolgt war, hatte eine andere Theaterreform auf breitere Massen der Kunstgenießenden eingewirkt und auch auf die Schauspielkunst und den Theaterbetrieb eine unverkennbar starke Anregung geübt: das Meininger Hoftheater und seine Gastspiele.

Bei der großen Wirkung der Meininger kam in erster Linie das szenische Bild in seinem reichen Aufwand als neues Moment zur Geltung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß im Gegensatz zur Großen Oper, zur Operette und zu den ins Fabelhafte gesteigerten Künsten des Zirkus und der Variétés, das rezitierende Drama auf allen deutschen Bühnen in jener Phantasiearmut geblieben war, die Laubes Stil fast zum Gesetz gemacht hatte. Nun hatte sich jedoch seit der Mitte des Jahrhunderts in den bildenden Künsten jene Wendung zum historischen Stil vollzogen, der in der Malerei, durch Delaroche und die Belgier Bièvre und Gallait zu uns gebracht, in der Piloty-Schule ihren breiten Ausdruck fand. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung kam nun auch auf anderen Gebieten ein Bedürfnis nach prunkvoller Repräsentation des Daseins zu Geltung. Durch die Reichsbegründung hatten diese Neigungen neue Nahrung empfangen: die Äußerungen des Lebens sollten sich in monumentalen Formen an die Schöpfungen geschichtlicher Glanzperioden anschließen.

Dabei wollte man seine eigene nationale Marke haben, für die sich, da die Gotik von England in Beschlag gelegt erschien und in Frankreich das Barock als nationaler Stil gelten konnte, eben die italienische Hochrenaissance, der Prunkstil einer reichst entfalteten Lebenskunst als Muster darbot. Es traf gut zusammen, daß die letzte Periode heimischer Kultur bürgerlichen Charakters, die der Städteblüte, an den nämlichen Stil geknüpft gewesen war und ihn zur besonderen Eigenart der deutschen Renaissance entwickelt hatte. Die Antike in der preußischen und bayrischen Übersehung des Berliner und Münchner Epigonen-Klassizismus war mißliebig und langweilig geworden; die Gotik erinnerte übel an allerhand Kagenjammer, der der romantischen Bewegung gefolgt war: das neue Reich aber sollte sich doch in Kraft, Gesundheit und Herrlichkeit zeigen.

Von Kaiser Franz Joseph nach Wien berufen, richtete, 1869, Makart dort seine bald weltberühmte Werkstatt ein und schuf seine in Renaissance-Räuschen schwelgenden dekorativen Gemälde, darunter, 1873, die Katharina Cornaro für die Berliner Nationalgalerie, dann den Einzug Karls V. in Antwerpen, die einen ungemein bestimmenden Einfluß auf den Geschmack jener Tage übten. Von Makart in Wien und von Piloty in München, wo auch das Kunstgewerbe nach Renaissancemuster einen bedeutenden Aufschwung nahm, entzündete sich die Stilbewegung, von der man eine Nürnberger und Augsburger Blüte des Bürgerhauses bei uns wieder erwartete.

Nach dem Abklingen des als Nachwirkung aus dem Empire der einst entwickelten bürgerlichen Stils, den wir heute Biedermeier- oder Alt-Wiener-Stil nennen, der ganz im Einklang war auch mit dem Charakter der bürgerlich-romantischen Schauspielkunst, hatte, von 1840 bis 1870 etwa, im deutschen Haus und auf der Bühne eigentlich absolute Kunstlosigkeit geherrscht. Das wiedererwachte Bedürfnis nach ästhetischen Formen stieß nun aber auf offenbare Unfähigkeit, aus eigener Kraft etwas Neues zu versuchen. Darum war man resigniert und bescheiden genug, sich nun gar keine größere Herrlichkeit denken zu können, als wenn es gelänge, solch eine Makartische Formen- und Farbenfreudigkeit zum allgemeinen Milieu des neuen Lebens zu machen. Deutschland hatte seine Wiedergeburt gefeiert, so war es in der Ordnung, daß ein Geist der Renaissance die Brust des jungen Geschlechts schwellte: in einer altdeutschen Weinstube mit geschnitztem Eichenbüfett, an Kugelbein-Tischen, vor dem mit getriebenen Schüsseln und Majolika-Krügen besetzten Getäfel, unter Lichterweibchen und hinter Bußenscheibensfenstern kam es damals dem deutschen Mann erst ganz zu Gemüte, was ihm der große Krieg an Entfaltungsmöglichkeiten eingebracht hatte.

Auch von anderen Gebieten empfing die Neigung für historische Muster Nahrung. Durch erweiterten Weltverkehr waren kulturgeschichtliche und ethnographische Sammlungen und das Interesse an geschichtlicher Wirklichkeit in allen europäischen Ländern außerordentlich bereichert worden. Gleichschreitende Entwicklung der Forschung, des Buchgewerbes und der Reproduktionstechnik hatten populärwissenschaftliche und reichillustrierte Werke von diesen Gebieten in weite Kreise des Publikums gebracht. Auf dem Bücherbord der Bürgerfamilie gesellten sich nun zu Raumers und Schlossers Weltgeschichten die Kunstgeschichten von Lübke und Kugler, der Formen-schatz von Hirth und ähnliche, gleichzeitig Wissen und Anschauung bereichernde Hausbücher. Dieser Art erweiterter Bildung gegenüber war die deutsche Bühne seit einigen Jahrzehnten offenbar rückständig geblieben. Nicht so in anderen Ländern. Am weitesten voraus im historisch bestimmten Bühnenstil war England: wie es am frühesten begonnen, die unterbrochene Pflege der angewandten Künste wieder aufzunehmen, die Innenarchitektur neu zu beleben, hatte auch seine Bühne, trotz ihrer Sterilität im eigentlichen dramatischen Sinne, am frühesten zu einer stilgemäßen Reform des szenischen Bildes sich fähig gezeigt. Charles Kean, des größeren Edmund Sohn, hatte 1850 im Princeß-Theatre eine Epoche mit Shakespeare-Vorstellungen begründet, die in höchster Pracht eine weitgehende Echtheit im geschichtlichen Stil aufwies. Der Kaufmann von Venedig wurde durch eine höchst malerische Wiederbelebung der alten Märchenstadt an der Adria ein vielbewundertes Schaustück. Den Gipfel solcher historisch-getreuer Bühnentechnik stellte die Aufführung von König Heinrich VIII. dar: das Bankett im York-Palast und die große Gerichtssitzung waren Bilder von blendender Üppigkeit; der Haupteffekt aber war der Krönungszug, von mehreren hundert in echte Kostüme gekleideten Personen gebildet, der sich durch eine Wandeldekoration bewegte, die London vom Westminsterpalast bis zur Kirche der Grauen Brüder in Greenwich darstellte. In ähnlicher Weise war in König Heinrich V. zwischen den vierten und fünften Akt ein Vorgang eingefügt, der den Einzug des Königs über die alte Londonbrücke, auch mit wandelnder Dekoration, darstellte. Im selben Stücke waren ferner die Szenen der Erstürmung von Harfleur und der Schlacht bei Azincourt angestaunte Wunder der Bühnentechnik und der mise en scene. Charles Kean brachte siebzehn Shakespeare-Dramen dieser Art auf die Bühne. Mit den Theaterzetteln wurden fliegende Blätter und Hefte verteilt, die zu Drama und Ausstattung kulturgeschichtliche Erläuterungen gaben, die Forscher nannten und biographierten, die die Vorlagen auswählte, die Maler, die die Dekorationen und Kostüme entworfen.

Die englische Bühne ist auf dieser Bahn auch weitergeschritten; heute pflegt Irving diese Tradition, und die Bühnen anderen Genres sind, wie bei den Balletts und Revuen im Empire-Theatre, in der Entfaltung kulturgeschichtlicher Echtheit nachgefolgt. In Deutschland hatte das erste Beispiel dieser Art das Berliner Opernhaus mit dem Ballett ‚Sardanapal‘ gegeben: ein Stück assyrischer Kultur auf der Bühne, bei dem Dekorationen, Kostüme und Requisiten treu nach den Ausgrabungen von Ninive und nach sorgfältigen Studien in den Museen von Berlin und Paris hergestellt worden waren.

Herzog Georg von Meiningen hat die englischen Vorbilder jedenfalls sehr gut gekannt, als er, der eigentliche und allein verantwortliche Spielleiter der Meininger, seine bedeutsame Reform unternahm. Vorzüge und Nachteile seiner der Äußerlichkeit des Dramas zugewandten Kultur gegeneinander abgewogen, bleibt der Leistung seines Theaters eine beträchtliche Summe an Verdienst gutzuschreiben. Es sind von den Meiningern, abgesehen von dem zeitlichen Stück Bühnenkunst, das sie repräsentierten, nachhaltige Anregungen gegeben worden, die die moderne Regie dankbar zu weiteren Fortschritten verarbeitet hat, die weder Einsicht noch Geschmack würden wieder entbehren wollen. Vor allem aber hat die blendende Wirkung der Meininger Vorstellungen im Geschmack des breiten Publikums einen sehr wesentlichen Wandel in der Einschätzung der klassischen Dramen hervorgerufen. Hier kam, wenn auch nicht zum ersten Male aber durch die Wandergastspiele nun Hunderttausenden vermittelt, das poetische Drama als ein sinnfälliger Organismus voll Wärme, Licht und Farbe zur Erscheinung, wovon bei der auf den deutschen Bühnen üblichen nüchternen rhetorischen Behandlung, zum Schaden auch der geistigen Bedeutung dieser Schätze, stets abgesehen worden war. In Wien unter Dingelstedt, in München und auch in Berlin war zwar zuweilen einzelnen Klassikern ein würdigeres, geschmackvolleres Kleid angetan worden, in der Gesamtheit der deutschen Theaterpraxis aber war mit der Aufführung der Klassiker der Begriff der Langweile verknüpft, einer sehr anständigen zwar, unter Umständen sogar zum guten Ton gehörenden, aber eben doch der Langweile. Man atmete in solchen Vorstellungen eine Luft wie in den Erdgeschossen der Museen, wo die Gipsabgüsse der Antike und der Renaissance in Museumsammlungen aufgestellt sind: es gehört zur Bildung, daß man sie von Zeit zu Zeit durchwandelt, aber man ist froh, wenn man das liebe Sonnenlicht wieder begrüßt. Der Pfälzer, dieser seit der Schiller-Dalberg-Epoche eifrigste Theaterenthusiast, hat für die ganze Gattung von Dramen nach antiken Stoffen, ob sie von Shakespeare, Goethe oder Sophokles herrühren, die bezeichnende Benennung „Säulestück“.

Das sind Stücke, worin als Schauplatz die Säulenhalle vorherrscht, bei deren Anblick der brave Theatergänger sich eines gelinden Schauers, wie vor einem unvermeidlichen Schicksal, nicht erwehren kann. Daß es gerade ein solches Säulenstück war, „Julius Cäsar“, das in der Behandlung der Meininger zuerst und überall Wogen der hellen Begeisterung erregte, mag den Unterschied der sonst und nun hier erreichten Eindrücke kennzeichnen. Aber sie gingen nicht allein von den blendenden, durch Dekorationen und Kostüme bewirkten Bühnenbildern aus, sondern in höherem Maße noch von der Geschicklichkeit, mit der diese Regiekunst das dramatische Interesse über jene Untiefen und an den Klippen vorbeizuführen verstand, wo sonst entweder jede Illusion vermischt wurde oder eine nichtgewollte mit unfreiwilliger, parodistischer Wirkung eintrat. Es gab nur ganz wenige deutsche Bühnen, wo größere und bewegte Volksszenen, solche höfischen und ritterlichen Zeremoniells, wo namentlich Schlachtenbilder nicht in grotesker, travestierender Lächerlichkeit umgekommen wären. Der vor der Bahre Cäsars auf dem Forum ausbrechende Volksaufstand, der Rom und die Welt in Brand stecken soll, war, von den zwei Duzend aus allen Opern und Operetten jedem Theaterbesucher wohlbekannten müden Chorherren und Chordamen, unter Mitwirkung einer halben Kompagnie der in der Stadt garnisonierenden Musketiere, die allesamt in geradezu monströse Kostüme gesteckt waren, dargestellt, schlechterdings fast immer als lächerliche Farce erschienen. Es gab keine Vorstellung von Egmont, wo die Wache Albas, wenn sie ehernen Schritts die Straßen Brüssels durchschreitet, daß die Bürger scheu sich in den Häusern verkriechen, im Publikum nicht eine sehr vergnügte Stimmung ausgelöst hätte. Allen solchen Szenen wurde bei den Meinigern ein außerordentliches Maß von Sorgfalt zugewendet, so daß sie fast stets die Illusion erfüllten und nie störten. Statt der in der Routine abgetriebenen Choristen verwendete die Regie junge und ältere, mit besonderer Rücksicht auf plastische Darstellungsfähigkeit und körperliche Beredsamkeit ausgesuchte Schauspieler, die zu ihren Aufgaben, auch wenn sie nur aus Statisterie bestanden, streng erzogen waren. Man merkte, daß jeder einen Charakter darzustellen sich bestrebte. Dadurch wurde es erreicht, daß der Chor individualisiert erschien. Die zur Ausfüllung größerer Massen dienenden Hilfskräfte wurden wenigstens sorgfältig gekleidet und maskiert und empfangen, zu kleineren Gruppen verteilt, je einen sie dirigierenden Schauspieler als Choregen.

Auch der Stil des Dialogs und der Ensemblezene war durchaus auf größere Lebendigkeit gestellt; und zwar wesentlich durch die Betonung und Herausarbeitung des passiven Spiels, dieses so einfachen, selbstverständlichen und doch auf der deutschen Bühne von

jeher so gröblich vernachlässigten Faktors. Diesen fühlbaren Mangel unserer Schauspielkunst haben in früher Stunde beide Richtungen: der Naturalismus und noch mehr die Goethe-Schule, gefördert. Bei allen älteren Schauspielern mochte man auf zehn gute Sprecher und Charakteristiker oder leidenschaftsfähige Temperamente kaum einen antreffen, der „zuzuhören“ verstand und die Fähigkeit besaß, einen ununterbrochenen Reflex der sich abwickelnden dramatischen Handlung in diskreter Deutlichkeit, ohne Automatenbewegungen, sichtbar werden zu lassen. Der Vorwurf, daß in den Massen- und Ensembleszenen der Meininger dieses stumme Spiel nicht selten störende Spuren der Dressur aufgewiesen habe, ist freilich nicht ganz abzuweisen. Da hierin der deutsche Schauspieler, aus Gründen seiner Rassenbeanlagung, noch mehr aber aus Mangel jeglicher Erziehung sich besonders schwerfällig zeigt, konnte die redlichste Anstrengung doch jene freie Natürlichkeit nicht erreichen, die alles Künstliche wieder verwischt. Was bei Romanen und Slawen aus dem Blute fließt, muß beim deutschen Schauspieler durch Disziplin ersetzt werden. Diese konsequent entwickelte Disziplin haben die Meininger zuerst auf das klassische Drama angewandt, und seitdem kann man sie auf fast allen unseren Bühnen als eine erfreuliche Nachwirkung begrüßen, wenn auch noch selten die Dressur in Geist umgesezt erscheint.

Ungeachtet einiger fast grober Verstöße gegen den Geist der Dichtung — hier sei nur an die Streichung der ersten Szene vom fünften Akt des *Siesto* erinnert, die für die tragische Peripetie *Lavagnas* ganz unentbehrlich ist — bewiesen die Meininger auch dramaturgisch rühmliche Sorgfalt. Das fällt um so mehr ins Gewicht, als ihr Vorbild, die englische Bühne, hierin stets sträflich verfuhr: die erwähnten *Shakespeare*-Vorstellungen wurden dort in grausamer Weise beschnitten und die Bruchstücke oft sinnlos zusammengeleimt. Die Meininger überraschten damit, zu zeigen, daß ein guter Teil des dramaturgischen Bemühens des Jahrhunderts, das sich auf Verbesserung formlos scheinender Originale richtete, ganz überflüssige Arbeit gewesen war, daß die hypertrophische Fülle gar vieler dichterischer Gebilde durch eine sorgsame bühnentechnische und schauspielerische Behandlung zu klarer und erfreulicher Wirkung zu bringen ist. So boten sie namentlich *Kleist's Hermannsschlacht* und *Das Käthchen von Heilbronn*, von *Shakespeare* das *Wintermärchen* und eine Reihe von Lustspielen in vollem Text- und Bilderumfang. Seitdem sind *Rotstift*, *Scheere* und *Kleistertopf*, diese unentbehrlichen Requisiten früherer Dramaturgie, ziemlich in Derruf gekommen.

Ihrer reicheren Ausgestaltung und Belebung der Szene mischten

sich jedoch auch gleich einige Entartungen bei. Als die geringere — oder richtiger, als die durch die Bildung der Zeit entschuldigte — mag all das Nebensächliche und Überflüssige gelten, das aus dem Theater eine Art kulturhistorisches Panorama machte und ein fanatisches Interesse für Außerlichkeiten, für Tapezierer- und Schneiderkünste an Stelle der gesammelten geistigen Anteilnahme an der Dichtung rückte. Schlimmer war, daß dieser Trieb nach Prunk und Massenentfaltung, nach lebendigem Realismus des Bühnenbildes nur gar zu häufig ein Gesetz über den Haufen rannte, das sich als das einfachste aber wichtigste der dramatischen Kunst darstellt: daß es im Drama nämlich kein Nebeneinander, sondern immer nur ein Nacheinander geben darf. Da merkte man bei den Meinungen, daß eine malerische Phantasie das erste Wort sprach und nicht eine dramaturgische. Im gemalten Bild können verschiedene Vorgänge gut nebeneinander stehen; der Beschauer hat Zeit, von einem zum anderen zu schweifen und aus den Eindrücken der Details sich alsobald wieder die verbindende Einheit zu rekonstruieren. Anders im Bilde der Bühne, das in seiner Gesamtheit fortwährende Bewegung ist. Hier muß stets die Partie des Bildes, die in der zeitlichen Folge gerade als dramatischer Dynamismus wirken soll, stets so weit vorbetont sein, daß alle anderen Partien im zweiten Plan in eine relative Bewegungslosigkeit rücken, gewissermaßen in den Schatten zu stehen kommen. Nur so geht die Phantasie sicher in der Führung des Dichters. Das versahen die Meininger gründlich und grundsätzlich. Nach der Generalregel: „immer lebendig, immer lebendig!“ wurden die Nebenvorgänge oft durch Lärm und Bewegung so aufdringlich, daß nur allzuhäufig die Haupthandlung überhört und übersehen — oder eben gar nicht gehört wurde. Im Kaufmann von Venedig war in der wichtigen Szene vor Shylocks Haus, wo des Juden Abschied von Jessica, seine ahnende Fürsorge zu so fesselndem Ausdruck kommt, durch den inszenierten Karneval, mit Maskenzügen, Musik, Trommeln, Klappern, Pfeifen, durch die auf dem Wasser des Kanals sich schiebenden Boote ein solches Tohuwabohtu von Nebenvorgängen, daß der Text der Dichtung rettungslos ertrank. Im Buch kann der Leser zurückblättern, auf dem Bild zurückblicken; auf der Szene ist nichts zurückzurufen: was einmal überhört worden ist, darum ist der Dichter wie der Zuschauer betrogen.

In sechsunddreißig Städten haben die Meininger, von 1874 bis 1890, einundachtzig Gastspiele mit gesamt 2591 Vorstellungen gegeben. Die höchsten Aufführungsziffern erreichten Julius Cäsar (330), Ein Wintermärchen (233) und Wilhelm Tell (223). Von ihren Schauspielern sind viele nachmals an andere, größere Bühnen übergegangen, wie Joseph Nesper, Wilhelm Hellmuth-Bräm, Amanda

Lindner und Emil Drach ans Berliner Schauspielhaus, Arthur Kraußneck ans Deutsche Theater und nachmals auch an die königliche Bühne; Gustav Kober ans Berliner Lessing-Theater, Alexander Barthel nach Frankfurt am Main, Karl Weiser ans Hoftheater in Weimar. Unter den Frauen traten hervor: Marie Moser-Sperner, Marie Berg, Adele Pauli, Anna Haverland, Hedwig Dohm. Ludwig Barnay war dem Ensemble zeitweise attachiert, und Joseph Kainz entwidelte sich dort; vom Hausstamm des Meininger Hoftheaters traten Joseph Weilenbeck hervor und Leopold Teller sowie des letzteren Gattin, Emma Teller-Habelmann. Der tüchtige Majordomus des gefürsteten Regisseurs, der die Theaterfeldzüge leitete, war Ludwig Chronegk.

Eigentliche Neuerungen im Dekorationswesen brachten die Meininger nicht; nur die Anwendung der sonst dem Salonstück und der Oper vorbehaltenen sorgfältigeren Intimität des Milieus auch im klassischen Drama war der dankenswerte Fortschritt. Die Anwendung plastisch hergestellter Dekorationsstücke, wie Säulen, Portale, Türen, bewirkte eine größere Illusion und schaltete konventionelle Lächerlichkeiten, die gerade in der Darstellungsweise klassischer Dramen immer gedankenlos beibehalten worden waren, aus. Man war erstaunt, auch Wallenstein und Thetia, wie andere Sterbliche, eine verschlossene Tür mittelst der Klinke öffnen und wieder schließen zu sehen; sonst war die zweiflügelige Leinwandtür der alten Dekoration stets auf eine Handbewegung schon aufgesprungen und hatte sich ohne sichtbare Hilfe der Kommenden oder Gehenden wieder zugetan. Das geschlossene Zimmer wurde grundsätzlich hier auch im historischen Stück angewendet, die Kulissen ausgeschaltet und durch Bögen ersetzt. Alles das war ja nicht neu zu erfinden: geschlossene Zimmer, also solche mit winkelig zusammenstoßenden flachen Wänden, hat sogar schon — wenigstens in besonderen Fällen — Schröder in Hamburg verwendet. Küstner und Quaglio führten sie, von einer Studienreise aus Paris kommend, 1839, in München ein. Aus Frankreich war ferner die wichtigste Ergänzung der geschlossenen Dekoration: der ausliegende, bedeckende Plafond, an Stelle der Sofitten, schon frühzeitig eingeführt worden; ebenso die dioramaartige Dekoration der freien Gegenden, worin man freistehende Praxifabels zur Erreichung natürlicherer Luftperspektive anwendete. In den Opern ‚Guido und Ginevra‘ und ‚Katharina Cornaro‘ in München und Berlin wurden schon in den vierziger Jahren alle diese Neuerungen gezeigt.

Ein wesentlicher Fortschritt im Bühnenbild wurde durch die modernen Beleuchtungsarten erzielt. Das Leuchtgas schon hatte früher unmögliche oder doch ungemein umständlich anzubringende Verbesserungen erlaubt; das elektrische Licht brachte nun weitere.