



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Stil des Imperialismus. Die Italiener. Ernesto Rossi und Tommaso Salvini.

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

und besann sich auf das relativ köstlichste Produkt der demokratischen Entwicklung: auf die Selbsthilfe. Konnte dadurch das Theater erstarren und seinen idealen Zielen näherkommen, so schien es, bei zäher Ausdauer, viel eher möglich und mehr Gedeihen versprechend, den Staat ganz und gar auszuschalten, vor allem seine hemmende Tätigkeit, seine fast immer doch nur stupide Beschäftigung mit Angelegenheiten der Kunst.

* * *

Im Eingangskapitel dieses vierten Buches ist angedeutet worden, wie der allmählich wachsende moderne Geist der Reizsamkeit eine überall bemerkbare Tendenz zum Impressionismus — wenn man diesen Begriff aus seiner engen, ihm in der bildenden Kunst beigelegten Bedeutung auf das weitere Gebiet ausdehnt — bewirkte, die sich unwillkürlich von der klassizistischen Form abkehren mußte. Das Mißtrauen gegen alles, was Tradition hieß, wurde Gemeinempfinden. Daß nun gerade in unserer Theaterkultur eine Tradition vorhanden gewesen wäre, die sich diesem Hang einigermaßen ehrfurchtgebietend hätte zur Wehr setzen können, wird ohne starken Illusionismus kaum zu behaupten sein. Wir sahen ja, daß niemand sich fand, das deutsche Theater als Institution zu verteidigen: die liberalen Reformatoren wollten absolute Freiheit der wirtschaftlichen und der künstlerischen Kräfte, die konservativen eine in der gewordenen Praxis unmögliche akademische Reorganisation der Schaubühne. Jedenfalls aber ersehnte man auf allen Seiten eine intensivere Entfaltung des künstlerischen Vermögens.

Die Gesamtrichtung der dramatischen und der darstellerischen Kunst sahen wir in ihrem besten Bestreben — freilich nur in diesem — immer auf das Intellektuelle, höchstens auf soziale Moral, selten nur auf das Ethisch-Ideelle gerichtet. Der überzeugende Ausdruck der Erscheinung überwog alle anderen ästhetischen Forderungen. Leidenschaftliches Pathos auf der einen Seite, verständiger, in der Nachahmung der Wirklichkeit und in typischer Charakteristik sich erschöpfender Realismus auf der anderen bezeichnen das ruhmwürdigste Vermögen der Meister unserer Schauspielkunst. Nicht das der dramatischen Dichtung: hier war auf den Pfadfinder Kleist Heibel gefolgt, auf diesen Ibsen, die alle drei neben dem Ethisch-Ideellen, gleichberechtigt und zur künstlerischen Gestaltung erhoben, das Physiologische der dramatischen Personen entwickelt, ja vor dem Psychopathischen nicht Halt gemacht hatten. Bei diesen Dichtern überwog, wie natürlich auch schon bei Shakespeare, das „Sein“ der Gestalten deren im rhetorischen Element aufgefangene dramatisch-ethische Bedeutung. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die übrige ver-

mögende Dichtung nicht ähnliche Bedeutung erstrebt und gradweise auch erreicht hätte. Für diese Seite des dramatischen Charakters hatte sich jedoch immer ein Mangel der Schauspielkunst, namentlich der deutschen, enthüllt; im großen und ganzen blieb es an unseren Bühnen, wie Goethe es bezeichnete, beim „Referententum“. Ist schon überall und zu allen Zeiten das schauspielerische Genie, das eine volle Fähigkeit besitzt, sich bis zum Verschwinden seiner Individualität in eine fremde Gestalt zu verwandeln, eine seltene Erscheinung, so haftet dem deutschen Schauspieler doch noch ein ganz besonderer theoretischer Charakter an. Auch von jener, einem hypnotischen Entrücktsein gleichenden Vertauschung der Individualität abgesehen, hängt echte, hinreißende Schauspielkunst in nicht geringem Grade vom Sichtbarwerden der psycho-physiologischen Prozesse ab, für die das gefärbte und betonte Wort und die bestimmende Gebärde gewissermaßen nur die summarischen Resultate sind, die sich nach außen projizieren. Sie in ihrer durch den inneren Charakter bedingten Entstehungs- und Äußerungsweise darzulegen, als das anonyme Leben der Seele, wie dieser psychische Komplex bei der Entwicklung von Wagners dramaturgischem Prinzip genannt worden ist, das in einer ununterbrochenen sichtbaren Funktion des psycho-physiologischen Apparats zutage tritt, ist die nächste — und unabhängig von einer vollen Transfiguration — zu erreichende Stufe reifer Schauspielkunst. Hier empfängt die Sprache ihre Ursprungsmerkmale als Ausdrucksbewegung zurück: der innere Prozeß wird sichtbar bis zu den Kurvenlinien, die die Affekte vom Empfindungszentrum ausgehend beschreiben. Die von der Willkür unabhängige körperliche Beredsamkeit, die die Tätigkeit des Nervenapparats nach außen spiegelt, ist das Ausdrucksmittel für das physiologische Sein der Gestalten, wofür im rezitierenden Drama, dem keine anderen symbolisierenden Kunstmittel unterstützend beispringen, die Schauspielkunst allein aufkommen muß.

Der Mangel an solchem Vermögen mußte natürlich fühlbar werden in einer Periode, die vermöge besserer Einblicke in die biologischen und psychologischen Prozesse, vermöge geweckterer Empfindungen für alle natürlichen Lebensäußerungen der Organismen einem psycho-physiologischen Realismus zuneigte; der im Grunde ja zusammenfällt mit dem aktiven und passiven Impressionismus. Und wenn man nach einem Charakteristikum für das freilich sehr auseinanderfließende und wieder reichlich mit Geschmacklosigkeit behängte Bild neuer, moderner Schauspielkunst sucht, so wird man es in dieser Neigung ausgesprochen finden: zum psychologischen Realismus, zum Impressionismus — zur Nervosität im vulgärerem Sinne. Verbunden mit starker gestaltender Phantasie ist diese Art

Schauspielkunst in früherer Zeit bei uns wohl am ausgeprägtesten in Ludwig Devrient hervorgetreten. In Frankreich beruhte auf ihr das eine Epoche bewirkende Erscheinen der Rachel, deren als geniale Intuition wirkende nervöse Impetuosität dort schon ein Milieu vorfand, wo in weit größerem Maße, als es bei deutschen Schauspielern je angetroffen wird, den Umgangsformen körperliche Beredsamkeit anhaftet. Die eigentliche Heimat aber dieser Art Schauspielkunst ist Italien: im italienischen Volkstypus ist das Mittelstadium der Gebärden- und Körpersprache als Ausdrucksmittel am längsten erhalten geblieben, wie die Beobachtung des Volkslebens, namentlich des neapolitanischen, bestätigt. Bei spanischen und französischen Schauspielern bleibt die körperliche Beredsamkeit zwar immer noch sehr ausdrucksvoll, ist aber doch schon von einem stärkeren Konventionalismus überdeckt — allerdings möchte man sagen: durchsichtig überdeckt. Dem italienischen Schauspieler am nächsten im psycho-physiologischen Realismus steht der russische, echt slawischer Herkunft.

Von der Eigenart moderner italienischer Schauspielkunst ist nach Deutschland die Kenntnis zuerst durch Adelaide Ristori vermittelt worden. Im Rhetorischen neigte diese Schauspielerin allerdings ganz dem französischen tragischen Stil zu; daneben aber brach das elementare Leben der physiologischen Leidenschaften in glühenden Flammen hervor. Stärker als sie und nachhaltiger wirkte ihr jüngerer Landsmann Ernesto Rossi, der die rhetorischen Fesseln der Klassizität ganz abgestreift hatte und in erster Linie seinen Körper spielen ließ als ein Instrument, das mit einem außerordentlich komplizierten Saitensystem schwingender Nerven bespannt schien.

Rossi spielte, 1874, im Berliner Viktoria-Theater einen großen Teil seines zumeist Shakespear'schen entnommenen Repertoires. Zeigte sich dabei der dramaturgische Geist des italienischen Theaters in der Behandlung von Hamlet, Romeo, Lear von fast unerträglicher Rohheit und ebenso vieles in Rossi's Spiel abstoßend in der Spekulation auf kraß-naturalistische Wirkung — vielberufen war die Schlussszene von Othello, wo er sich die Kehle derart durchschnitt, daß das Messer am Halse haften blieb, so daß Karl Grenzel mit Recht davon sprechen konnte, die Bühne sei zum „Schlachthaus“ geworden — so war im ganzen doch die schauspielerische Leistung durch die erörterten Vorzüge von hinreißender Gewalt. Hier sei zur Kennzeichnung dieses Stils die Art hervorgehoben, wie Rossi-Hamlet nach der Schauspielerszene die Unterredung mit Rosenkranz und Gildenstern, wo er den Flötenspieler herbeiruft, ausführte: jeder Nerv des Gesichtes, des Körpers und namentlich der Hände sprach in so zwingender Deutlichkeit, strahlte das Fluidum innerer Erregung so fühlbar in das Nervengeflecht der Zuschauer über, daß es keines Wortverständnisses

des italienischen Textes bedurfte, um einen Kontakt mit dem Auditorium herzustellen, der gleichsam eine Ladung mit Elektrizität bewirkte und, mit dem Abschluß der Szene, dann eine gleichzeitig explodierende Entladung der Affekte. Ähnliche physiologische Erregungen boten die Szenen des verzweifelten Romeo, des in Höllenqualen der Eifersucht sich windenden Othello, des am Gift der Undankbarkeit würgenden, vom Wahnsinn umflatterten Lear.

Rossis Spiel hat auf die deutsche Bühne den wichtigsten Einfluß geübt, der in der Entwicklungsgeschichte deutscher Schauspielkunst dieses Jahrhunderts nachzuspüren ist. Er ergänzte zudem die auf anderem Gebiete durch die Meininger gegebenen Anregungen und wies Wege zu einer Erweiterung der künstlerischen Technik, die der besonnene deutsche Schauspieler nur zu seinem Vorteil gehen konnte und auch ging, wenn natürlich auch — wie bei den Meinigern — die Folgschaft manierterter Nachahmung nicht ausblieb. In einem edelen, mehr der formalen Schönheit zuneigenden Stil, mit stärkerer Empfindung für Lyrik, trat neben Rossi ein anderer Italiener auf, Tommaso Salvini, dem namentlich Wien feiernde Verehrung bereitere, und der den Stil der österreichischen Schauspieler unverkennbar beeinflusst hat.

Unter den zahlreichen neuen Bühnen im Reich fand sich jedoch keine, an der das Vermögen oder auch nur das Bestreben sichtbar geworden wäre, so viele wertvolle Anregungen, die auch lebhaft diskutiert wurden, in entwickelnder Arbeit am Gesamtkörper der Szene zu sichtbarer Weiterbildung der darstellenden Künste zu verwerten. Relativ am fruchtbarsten waren hierin noch die Theater, die sich beharrlich auf die Pflege einer Spezialität des Genres verlegten: in Berlin das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, an dem die Operette der jüngeren Linie — Strauß, Suppé, Millöcker — fortdauernde Pflege fand, ohne jedoch, weder in einzelnen Leistungen noch im Ensemble, je wieder über das Niveau hinauszukommen, das die Offenbach-Periode geschaffen hatte, ja, fast ohne es zu erreichen; das Residenz-Theater in Berlin, an dem das französische Gesellschaftsstück, die Komödie Sardous und dann der Pariser Schwank, mit seinen ins Unendliche variierten Ehebrüchen, erst unter Emil Claar, dann unter Anton Anno und endlich unter Siegmund Lautenburg, sich fest einbürgerte; das Wallner-Theater, das zuweilen zwar auch noch ins Französische hinübergriff, im wesentlichen aber der modernen Posse und dem Schwankartigen Lustspiel sich widmete. An dieser Bühne waren Karl Lebrun, dann Willy Hasemann die tätigsten Leiter. Ferner ist hier das Viktoria-Theater zu nennen, das sich der Gattung der Pariser Revues annahm: ‚Die Reise um die Welt in achtzig Tagen‘, ‚Die

Kinder des Kapitän Grant', 'Excelsior' u. a.: wofür sich in Emil Hahn und Gustav Scherenberg fähige Regisseure fanden. Andere Berliner Bühnen, wie das National-Theater, das Ostend-Theater, das Belle-Alliance-Theater, lebten mehr der gerade sich bietenden Konjunktur: mit Hilfe von Gästen oder Gastspielen ganzer Ensembles, hier und da auch einmal durch ein besonders zugkräftiges Stück hatten diese Bühnen zeitweise ihre Epochen. So die der erwähnten Aufführungen von Wildenbruch und Ibsen am Ostend-Theater, die zwanzig von Lindners Bluthochzeit im Belle-Alliance-Theater u. a. m. Ähnlich wirtschafteten die neben den Hof- und Stadttheatern der Großstädte entstandenen Bühnen: für den regelmäßigen Betrieb legten sie sich auf Operette, Posse und Schwank, wie in München das Königliche Theater am Gärtnerplatz, das in einer losen Abhängigkeit vom Hoftheater stand und als Spezialität nebenher das oberbayrische Volksstück ausbildete. Hier waren Schauspieler wie Hans Neuert, Amalie Schöndchen, Kathi Thaller, Max Hofpauer wertvolle Erscheinungen. In Hannover und Dresden behaupteten sich die Residenz-Theater, in Bremen das Tivoli, in Breslau das Lobe-Theater und das Thalia-Theater. Unter Umständen aber wurde an allen diesen Bühnen auch einmal die hohe Kunst traktiert, je nachdem die Hauptbühnen — was nicht selten vorkam — verabsäumten, wichtige dramatische Erscheinungen der Zeit vorzuführen. Im allgemeinen aber blieb der Charakter dieser Darbietungen doch meist unter Mittelmaß: überall zeigte sich der Mangel an einer sachgemäßen Ökonomie dem literarischen und dem schauspielerischen Material gegenüber. Das alles trug die Marke des Geschäftsmäßigen aber nicht die der Kunst, geschweige denn die der Entwicklung in einer festumschriebenen Absicht auf künstlerische Kultur.

Doch ebenso ohnmächtig, in diesem theatralischen Industrie-
taumel gesunde Zustände herzustellen, zeigten sich die alten Hof-
und Stadttheater, die durch ihre wirtschaftlich begünstigte Stellung
die überlegene Führung noch hätten behaupten können. Stellten sie
doch gewissermaßen die offizielle Theaterkunst dar und hatten in den
ersten fünfzehn Jahren des Reichs über einen Mangel an Fühlung
mit dem Zeitgeist nicht zu klagen: in der Zeit des nationalen Illu-
sionismus, wo außerdem ringsherum so viel krankhafte Symptome
der Theater-Gewerbefreiheit sichtbar wurden, hätten sie es leicht ge-
habt, sich die Sympathien des Publikums durch Erfüllung so vieler
Sehnsüchte und Bedürfnisse zu sichern. Nur eins war dazu von-
nöten: die entschlossene Initiative, den Konkurrenzanstalten den
Wind aus den Segeln zu nehmen — literarisch und künstlerisch.
Davon war jedoch nirgends etwas zu spüren; fast überall nur ein
noch verstärkter reaktionärer Geist.

Man halte sich nur die Lage der Dinge unter den veränderten Verhältnissen und der ungeheuerlichen Wandlung des Lebens in der Reichshauptstadt vor Augen: was, unter dem Prestige eines beispiellos populären Herrschers, dessen milder Gerechtigkeitsinn einem starken, reinen Willen sicherlich keine unüberwindlichen Hemmungen entgegengesetzt hätte, solch ein Wille gerade in jenen ersten zehn Jahren an den durch so reiche Mittel begünstigten königlichen Schauspielhäusern hätte bereiten können, auch hier den Reichsgedanken zum Ausdruck zu bringen, den nationalen. Doch ein solcher Wille fehlte: der alte Herr, Botho von Hülsen, blieb im Amt und mit ihm die Unfähigkeit, die künstlerischen Kräfte, die sich ankündigten, zu erkennen, hervorzuziehen, in irgendeinem Sinne vorwärtszuschreiten. Genug, daß man trotz der beträchtlich vermehrten Konkurrenz — dank dem wirtschaftlichen Aufschwung — glänzendere Einnahmen denn je zuvor an den königlichen Bühnen erzielte.

Beschränkt wie die Initiative war auch die Fürsorge für den künstlerischen Betrieb. An das Schauspielhaus berief man in Arthur Deeg einen Spielleiter, dem zwar der ehrenwerteste Charakter aber nicht irgendeine Note künstlerischer Gestaltungskraft eigen war; an das Opernhaus für die nämliche Funktion Ferdinand von Strantz, einen Operetten-Intellekt. Literarisch und darstellerisch wurde an beiden Instituten auch in dieser Periode nicht ein Fußbreit Neuland gewonnen. Nach wie vor blieb der passive Widerstand das vorragende Kennzeichen dieser Bühnen; und machte man im Repertoire wirklich einmal einen Vorstoß, einen älteren oder neuen Dichter in sein Recht einzusetzen, geschah es fast stets mit bemerkenswertem Ungeschick. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Talenten, von denen viele es bald darauf zu hervorragender Bedeutung gebracht haben, erschienen in den Personenlisten der königlichen Bühnen — aber eben nur in diesen: in seltenen Fällen erkannte man die entwicklungsfähigen Begabungen, verstand man, nach dem Muster Laubes, ihnen die Aufgaben zu steigern und sich ihrer so dauernd zu versichern. Gerade die fähigsten Kräfte liefen nach kurzer Zeit wieder davon, und es blieb, nach wie vor, das gradgewachsene Mittelgut.

Zu dem im zwölften Kapitel aufgezählten Stamm von Darstellern am Berliner Schauspielhaus sind in späterer Zeit wenige Kräfte von sonderer Art hinzugetreten; wenige haben gehalten, was sie versprochen, und fast nie ist ein Darsteller zu harmonischer künstlerischer Bedeutung emporgewachsen. Zu den Verheißungsvollen des jüngeren Geschlechts gehörte in den siebziger Jahren Maximilian Ludwig, der im Fache der jugendlichen Helden aushielt, während Emmerich Robert nur vorübergehend dieser Bühne angehörte und dann jenen Rollenkreis am Burgtheater ausfüllte. Ludwig war ein