

über fehlen lassen. Was die Nation darüber empfand, ist nicht klar; gewiß ist nur, daß Kockebues Geisteserben das deutsche Theater gehörte. Diesem wollen wir nun ernsthaft noch etwas näher zusehen.

## X.

Die Richtung, welche nun das deutsche Theater unter der Herrschaft der von uns bereits näher bezeichneten Reaktion einschlug, konnte nicht wohl ohne bestimmten unmittelbaren Einfluß aus der Sphäre der politischen Macht in ihrer ganzen verderblichen Tendenz festgehalten werden. Die neue, verführerische soziale Stellung, welche man dem Theater anwies, wurde zum wichtigsten Mittel dieses Einflusses. Gänzlich vom Geiste ihres Volkes abgewandt, hatten bisher die Fürsten zur Unterhaltung ihrer Höfe nur italienische und französische Opern-, Ballett- und Komödientruppen gehalten: das deutsche Sing- und Schauspiel war von dürftig sich nährenden, meistens wandernden, durch industrielle Prinzipale geleiteten und umhergeführten Truppen, in ärmlichen Schaubuden dem eigentlichen Publikum einzig vorgeführt worden. In ihnen konstituierte sich das Theaterhandwerk im guten und üblen Sinne. Wie nun alles unter der Einwirkung der Wiedergeburt des deutschen Kunstgeistes einen edleren, menschlich angeregten Aufschwung nahm, verfielen städtische und fürstliche Behörden, unter der Leitung wohlwollender und kunstfreundlicher Männer (unter welchen der damals seine Freiheit und Würde achtende deutsche Adel sich vortheilhaft auszeichnete), darauf, sich dieser Truppen, in denen sich überraschend ernste Talente zeigten, in einem der Kunst förderlichen Sinne auch mit bürgerlicher Fürsorge anzunehmen. Ein schönes Beispiel (das wichtigste Einwirkungsmittel großer Fürsten!) hatte der feurige Kaiser Joseph II. von Oesterreich gegeben: in Wien war das erste Hof- und Nationaltheater entstanden; in seinen beiden Abteilungen wurde wenigstens mit der Oper und dem Ballett zugleich auch das deutsche Schauspiel von gut verpflegten, nun in kaiserlichem Solde stehenden Truppen unterhalten. Dieser ältesten Gründung verdankte Deutschland geraume Zeit hindurch sein bestes Schauspieltheater

durch die längste Pflege und Erhaltung des dem Deutschen eigentümlichen sogenannten „Naturwahren“, bis dann in neuerer Zeit auch diese, zwar nie selbst auf das Ideale gerichtete, aber immerhin die Grundlage, auf welcher der Deutsche zum Ideale gelangen kann, festhaltende Tendenz unter dem allseitigen Einflusse des Niederträchtigen, welche sonderbare Kunsttendenz wir bald näher zu charakterisieren haben werden, erschlaffte und sich verdarb. Fast überall ward bald dieser treffliche Vorgang nachgeahmt. Die Höfe (da man ihnen italienische Oper und Ballett, auch, wo es nötig war, französische Komödie, unbestritten ließ), durchaus nur von humanem Wohlwollen erfüllt, überließen das Theater kunstverständigen Männern, meistens von Fach, zur artistischen Leitung: der Herzog von Weimar übergab es seinem Freunde Goethe; in Berlin leitete es ein großer Schauspieler, Jffland. Das war die hoffnungsvolle Zeit; da ging es deutsch und ehrlich her: im glücklichen Fortgange wären die Gebrechen aller stehenden Theaterunternehmungen auf deutschem Boden bald zur Wahrnehmung gekommen; die richtige Abhilfe, der Weg, das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz andren Bedürfnissen und Gewohnheiten als z. B. denen des Pariser Publikums zu entsprechen haben, edel produktiv zu organisieren, mußte bald gefunden werden und wäre bald gefunden worden. —

Nun aber bekam dies alles eine andere Bedeutung: Rokebue war ermordet worden; ein Student im altdeutschen Röcke hatte ihn erstochen. Was hatte das zu sagen? Offenbar lag etwas sehr Verhängliches dahinter. Jedenfalls dünkte es gut, die altdeutschen Röcke abzuschaffen, und Rokebues Sache zur eigenen zu machen. „Fort mit dem deutschen Kram! Das Theater wird zum point d'honneur des Hofes. Fort, Sachverständige, oder an euren rechten Platz als untertänige Handlanger! Der richtige Hofkavalier versteht einzig die neue Tendenz.“ Wir erfuhren von einem zweiundzwanzigjährigen Jagdjunker, welcher eigens aus dem Grunde, weil er nichts davon verstünde, zum Indentanten eines Theaters gemacht wurde; er dirigierte die ihm untergebene Kunstanstalt weit über ein Vierteljahrhundert; von ihm hörten wir einmal offen den Ausspruch, allerdings werde jetzt Schiller so etwas wie den „Tell“ nicht mehr

schreiben dürfen. Alles wirkte hierbei, wie ja in den meisten Wendungen der Weltangelegenheiten, instinktiv, ohne eigentliches klares Bewußtsein, welches nur dann plötzlich zu leuchten begann, wenn man sich bestimmt darüber zu erklären hatte, was man nicht wollte. Was man dagegen wollte, das stellte sich ja so leicht als greifbares Resultat der sinnlosesten Anordnungen von selbst heraus: zu was das beschämende Bekenntnis aussprechen?

Natürlich mußte zuerst der ideale Punkt der Berührung des Mimen mit dem Dichter ausgewischt werden. Das war eine leichte Sache. Man fütterte den Mimen mit Leckerbissen, und ließ den Dichter verhungern. Nun wurde der Schauspieler und namentlich die Schauspielerin herausgeputzt: kam aber die Sängerin oder gar die Tänzerin, dann sank selbst der vornehme Intendant huldigend aufs Knie. Warum sollte sich das der arme Komödiant nicht gefallen lassen? Der ganze Stand ward mit einem gewissen glänzenden Lack überzogen, der von weitem wie ein Gemisch von Adel und Halbgöttlichkeit aussah. Was ehemals nur berühmten italienischen Sängerinnen und französischen Ballettänzerinnen beschieden war, breitete sich jetzt wie ein Duft über den ganzen armen deutschen Komödiantenstand aus, wo es dann den Beliebtsten und am häufigsten Beflatschten wie Parfüm, dem unbeachteten Notnagel doch immer noch wie Bratenduft roch. Alles, was von schlechter Anlage und Herzlosigkeit in der Mimennatur stak, ward, wiederum mit dem alles leitenden Instinkt, angelegentlichst hervorgehoben und einzig gepflegt: widerwärtigste Eitelkeit und dirnenmäßigste Gefallsucht. Der Affe in seiner abscheulichsten Gestalt war glücklich aus der Goethe-Schillerschen Verpuppung herausgeschält worden, und es frug sich nun endlich, was man ihm jetzt zum Nachahmen vorhalten sollte? — Das war leicht, und wiederum nicht leicht. Wie für die Kleider, so für das Theater hielt man sich an die Pariser Moden. Verschrieben und nachgemacht: damit war man leicht fertig, und es hielt auch vor. Doch nicht zu jeder Zeit. In Paris, wo jedes neue Stück, allerdings von vielen verschiedenen Theatern, vor einem stets wechselnden ungeheuren Publikum über hundertmal in einem fort gegeben werden kann, bringt man jährlich nicht so viel zum Vorschein, als das Theater einer kleinen deutschen Landeshauptstadt, wegen

seines geringen Publikums, in einem Monat verschlingt. In einem völlig übersehenen Haupt- und Grundgebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demselben Publikum sich unterhaltend ausnehmen soll, — in diesem Uebelstande, aus dem anderseits die lächerlichste Stümperhaftigkeit seiner Leistungen resultieren mußte, bildete sich zugleich die Nemesis für das ganze strafwürdige Beginnen und die letzte Möglichkeit zu einer Rettung vor dem gänzlichen Versinken aus.

Was man mit dem Theater wollte, indem man es unter die prunkende unmittelbare Verwaltung der Höfe stellte, ward allerdings auch in dem demoralisierenden Einflusse erreicht, der notwendig von hier aus auf die sonst noch bestehenden, mehr oder weniger industriellen städtischen Theateranstalten sich strecken mußte. Die Direktionen dieser geringeren Theater, meistens ohne alle Subvention, lediglich auf die Spekulation angewiesen, hatten aus den häufigen Theaterabenden ihren Vorteil zu ziehen suchen müssen, indem sie zu allem und jedem, was nur Abwechslung gewährte, griffen. Auf diese Weise füllte sich das deutsche Theaterrepertoire mit einer monströsen Masse von besonders zubereiteten, allen Zeiten und allen Nationen angehörenden Bühnenstücken. Da nun zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen manches, ja vieles Vortreffliche für das Theater geschrieben worden ist, so kam dieses notgedrungen auch mit zum Vorschein. Die großen Hoftheater gerieten endlich ganz in die gleiche Lage. Das schreckliche Gespenst: Finanz, von welchem Friedrich der Große in der Zukunft selbst das Papsttum in bedenklicher Weise bedroht sah, erschien auch den Hoftheaterintendanten. Schon war die bloße Institution des neuen Hoftheaters ein bloßer Kompromiß zwischen dem Hof und dem Publikum der Residenzstadt: der Hof stellte eigentlich nur den prunkenden Anschein und die Mißleitung; das Publikum mußte für die Not einstehen. So bildete sich die zweite Macht, das Steuern votierende Unterhaus, eine der merkwürdigsten Erscheinungen — der deutsche Theaterabonnent, heraus. Der unterirdische Krieg bei Belagerungen kann in seinen Peripetien nicht interessanter sein, als der wunderliche Minenkampf der Theaterabonnenten mit der Theaterintendantz. Beide können ohne gegenseitige Konzessionen nicht mit-

einander auskommen; auch der Intendant hat sich, zumal wenn der Monarch über die Verschwendungen für Sänger und Tänzer usw. übel gelaunt ist, dem Abonnenten zu fügen: er muß schließlich zu dem Auskunftsmittel des erwerbsbedürftigen Stadttheaterdirektors greifen, mit möglichst vielem Schlechten zuzeiten auch einmal etwas Gutes bringen; und da der Abonnent zwar nicht nach Paris, aber doch sonst wohin in der näheren oder ferneren deutschen Nachbarschaft gelegentlich seine Reise macht, und von dort, wo irgend günstige Umstände ausnahmsweise einmal wirklich etwas Beachtenswerthes mit provinzieller Schüchternheit zutage fördern, die Wahrnehmung mitbringt und kundgibt, daß nicht alles Gold sei, was glänze, so kommt die bisher vertretene eigentliche Hauptrichtung auf das Niederträchtige dann und wann etwas aus dem Geleise, was, ärgerlich genug, zu neuen Konzessionen, ja schließlich zur völligen Konfusion führt. Trifft es sich nun gar einmal, daß ein fremder Gesandter das Verlangen bezeigt, etwas von der im Auslande dann und wann besprochenen romantischen deutschen Theaterliteratur zu kosten zu bekommen (ungefähr wie der Kaiser von Rußland vom Großherzoge von Weimar sich die famosen Jenaer Studenten gezeigt wünschte); oder findet es sich, daß selbst ein junger Prinz, oder gar einmal der Monarch selbst nach irgend einer klassischen Seite hin eine Schwäche zu erkennen gibt, so tritt endlich das Chaos ein. Rezensenten werden um literarischen Rat befragt, Gelehrte als Dichter herangezogen, Architekten als Dekorateure verwendet: alles reicht sich die Hand, bezeigt sich gegenseitige Hochachtung, das Hoftheater wird zum Pantheon der modernen Kunst. Und dies alles gruppiert sich um den glücklichen Mimen, der nun noch sogar über Kunst und Klassizität zu faseln sich berechtigt fühlt. Ein verstohlener Wink, ein Augenzwinkern des Intendanten belehrt ihn zwar, daß das alles nicht so gefährlich gemeint sei: worauf es den Herrschaften im Grunde ankomme, ach Gott! davon schienen alle die Kunstschwäzer doch keine Ahnung zu haben. Er wisse es! — Doch die Abonnenten, — das Gespenst? — Nun, sollte man die denn nicht zur Reason bringen können? — Man hat nichts gegen Schiller und Goethe; im Gegenteil, man legt ihnen noch sonst alle klassischen Dichter bis auf Sophokles mit zu: nur soll man vom Schauspieler nicht verlangen, daß er das

Zeug ordentlich auswendig lerne, welches man doch am Ende nur äußerst spärlich zur Wiederholung bringen kann, wie leider alles übrige auch, nur mit dem Unterschiede, daß dieses andere leichter auswendig zu lernen ist und sehr gut „auf den Souffleur gespielt“ werden kann.

Denn nun war die schöne Zeit für den Mimen gekommen, wo er sich geborgen fühlte, einmal ausruhen und faullenzen konnte. Von der mühseligen, höchst unangenehmen Probe, oft schon aus der Probe hinweg, in das Kaffeehaus; vor der Aufführung Billard oder Kegelschub, nach der Aufführung Bierhaus. Dort sein eigentlicher Wirkungskreis. Der Besuch hinter den Kulissen verblieb nur der Aristokratie; dafür ward für die eigentliche Stadtbevölkerung die Kulisse, mit allem was dahinter, selbst in das Kaffee- oder Bierhaus gebracht. Die Teilnahme an dem, was man da erfuhr, verdrängte bald alles andre Interesse, welches sonst eine Stadteinwohnerschaft beschäftigen konnte. Eine Theaterheirat, eine neue Liebchaft, Rollenstreit, ob man „herausgerufen“ werden würde, Gehaltzulagen, Gastspiele, wieviel dafür gezahlt würde, — dies waren jetzt die großen Interessen, auf welche sich die gesellige Aufmerksamkeit, die leidenschaftliche Teilnahme der gesamten Öffentlichkeit und Heimlichkeit aller Städte richtete, in welchen, namentlich unter der Protektion der Höfe, das stehende Theater gründlich Fuß gefaßt hatte. Nun kamen die Lieblinge, ihre Rivalen, der Kampf beider, und der Kampf um sie. Jetzt ward die Schauspielerhandwerks-Redensart, der Komödiantenwitz zum Geist, der Kulissenjargon zur Sprache des Publikums und der Journalistik, in welcher sich die unsinnigsten Wörter, wie z. B. „selbstverständlich“, welches offenbar für eine parodistische Posse erfunden war, mit solcher Behaglichkeit festsetzten, daß die Grammatiker sie endlich wirklich erklären, der Ausländer übersetzen zu müssen glauben durfte, wenn beides nicht unmöglich wäre. — Goethe hat in betreff des Theaters die Verbesserung der Universitäten beklagt, weil es nun so wenige verdorbene Studenten mehr gäbe, welche, da sie doch in irgendwelche Berührung mit höherer Geistesbildung gekommen, dem Theater immer noch ein taugliches Material geliefert, während nun der verkommene Handlungsdienere sich herandränge, den ein glattes Gesicht und eine gewisse Magazinbeweglichkeit zum Fortkommen

auf dem Theater berechtigte. Hätte Goethe ahnen können, in welche Hände der deutsche Handel einmal fallen, und aus welcher absonderlichen Nationalität demnach einst unser Theater sich rekrutieren sollte, er würde den „Faust“ nicht einmal als Buch haben drucken lassen; denn jede, auch nur die entfernteste Ähnlichkeit mit einem Theaterstücke hätte ihn an seinem Wunderwerke von dessen Veröffentlichung zurückschrecken müssen. Dafür ward denn gerade an diesem „Faust“ die Rache der theatralischen Niederträchtigkeit vollzogen.

Zu zwei Höhepunkten erhob sich das deutsche Genie in seinen beiden großen Dichtern. Der idealistische Schiller erreichte ihn in der Tiefe des ruhig sicheren Kerns der deutschen Volksnatur; wovon Goethe im „Götz“ ausging, dahin kehrte Schiller, nachdem er den herrlichen Kreis der Idealität, bis zur Verklärung des katholischen Dogmas in „Maria Stuart“, durchschritten, mit majestätischem Wohlwollen in seinem „Tell“ zurück, vom Untergange bis zum hoffnungsvollen Aufgange der Sonne edler deutscher Menschlichkeit gelangend. Aus den grundlosen Tiefen der sinnlich-übersinnlichen Sehnsucht schwang Goethe sich bis auf die heilig mystische Bergeshöhe, von welcher er in die Glorie der Welterlösung blickte: mit diesem Blicke, den kein Schwärmer je inniger und wehevoller in jenes unnahbare Land werfen konnte, schied der Dichter von uns, und hinterließ uns im „Faust“ sein Testament.

Zwei Punkte bezeichnen die Phasen des Hinabsteigens des deutschen Theaters zum Niederträchtigen: sie heißen „Tell“ und „Faust“.

Im Anfange der dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts, um die Mitte der „Festzeit“, schien sich der deutsche Geist (die Pariser Julirevolution hatte ihn dazu angeregt) ein wenig aufrütteln zu wollen: auch machte man hie und da etwas Konzessionen. Das Theater wollte davon sein Teil haben: noch lebte der alte Goethe. Gutmütige Literaten kamen auf den Gedanken, seinen „Faust“ auf das Theater zu bringen. Es geschah. Was an sich, und bei der besten Beschaffenheit des Theaters, ein löbliches Beginnen war, mußte jetzt um so augenfälliger nur den bereits eingetretenen großen Verfall des Theaters aufdecken: aber das Gretchen wurde eine „gute Rolle“. Das edle Gedicht schleppte sich verstümmelt und unerkennbar, traurig

über die Bretter: aber es schien namentlich der Jugend zu schmeicheln, sich bei manchem wigigen und kräftigen Worte des Dichters beifällig laut vernehmen lassen zu können. — Besser glückte es den Theatern, ungefähr gleichzeitig, mit dem „Tell“: den hatte man in Paris zum Operntext gemacht, und kein Geringerer als Rossini selbst hatte diesen in Musik gesetzt. Es frug sich zwar, ob man es sich unterstehen dürfe, dem Deutschen seinen „Tell“ als übersezte französische Oper zu bieten? Wer ein für allemal aufgeklärt werden wollte über die unausfüllbare Kluft, welche den deutschen vom französischen Geiste trennt, hatte dies auf das bestimmteste aus einem Vergleiche dieses Operntextes mit dem Schillerschen Drama, dem zur höchsten Popularität in Deutschland gelangten, zu ersehen. Jeder Deutsche, vom Professor bis zum untersten Gymnasiasten hinab, selbst die Komödianten, empfanden dies auch, und fühlten die Schmach, die ihnen mit der Vorführung dieser widerlichen Entstellung ihres eigenen besten Grundwesens geschah: aber, — nun — eine Oper, — mit der nimmt man es nicht so genau! Die Ouvertüre mit der rauschenden Ballettmusik am Schlusse war bereits in den klassischen Konzertanstalten, dicht neben der Beethovenschen Symphonie, mit unerhörtem Jubel aufgenommen worden. Man drückte ein Auge zu. Am Ende ging es doch immer sehr patriotisch darin her, ja eigentlich patriotischer als im Schillerschen „Tell“: „esclavage“ und „liberté“ machten in der Musik enormen Effekt. Rossini hatte sich bemüht, so gediegen wie möglich zu komponieren: man konnte wirklich bei vielen hinreißend wirkungsvollen Musikstücken den ganzen „Tell“ eigentlich vergessen. Es ging, und es geht immerfort; und wenn wir es jetzt bei Lichte betrachten, ist der „Tell“ ein klassisches Ereignis in unserm Opernrepertoire geworden. — Und es ging, und sank und versank. Nach Jahren kam es in Deutschland zur Revolution: die Fahne der alten Burschenschaft wehte auf dem Frankfurter Bundespalaste: Zur Beschwichtigung wurde auch Goethes hundertjähriger Geburtstag herangezogen. Was sollte man machen? Mit dem „Faust“ ging es nicht mehr. Da hilft denn wieder ein Pariser Komponist: ohne allen Ehrgeiz geht er daran, das Goethesche Gedicht in den für sein Boulevardpublikum nötigen Effektjargon übersezen zu lassen; ein widerliches, süßlich gemeines, lorettenhaft affektiertes Machwerk, mit der

Musik eines untergeordneten Talentes, das es zu etwas bringen möchte, und in der Angst nach jedem Mittel dazu greift! Wer in Paris einer Aufführung davon beizwohnte, erklärte, diesmal sei es doch unmöglich, mit dieser Oper in Deutschland das zu wiederholen, was seinerzeit dort mit Rossinis „Tell“ erlebt wurde. Selbst der Komponist, der eben nur seinem bestimmten Publikum, dort am Boulevard du temple, einen Sitzplatz abgewinnen wollen, war fern von der Annahme, mit dieser Arbeit sich in Deutschland zeigen zu dürfen. Aber es kam anders. Wie ein Wonneevangelium durchschwelgte nun endlich auch der „Faust“ das Herz des deutschen Theaterpublikums, und in jeder Hinsicht fanden Gescheite und Toren, daß es doch eigentlich etwas Rechtes damit sei. Gibt man heute noch als Kuriosität den Goetheschen „Faust“, so ist, um zu zeigen, welchen Fortschritt seit der alten Zeit doch eigentlich das Theater gemacht hat.

Und gewiß, der Fortschritt ist unermesslich. Gelänge es dem edlen Beispiele eines kunstbegeisterten Mächtigen, das Theater dahin zu bringen, daß man an seiner Wirksamkeit zu der Einsicht käme, wie tief es jetzt gefallen ist, so wäre der Erfolg, würde er auch zum Gewinn des Höchsten tragen, in seinen Dimensionen gerade doch so weitmessend, als der jenes Fortschrittes zur nun völlig erreichten nackten Niederträchtigkeit.

## XI.

Wir haben mit einem starken Lichtschein die charakteristische Physiognomie von Zuständen zu beleuchten versucht, deren genaue Zeichnung die ganze Lebenstätigkeit eines geistvollen Schriftstellers in Anspruch nehmen könnte. Die Franzosen haben für die Zeichnung der sittlichen Zustände ihrer Gesellschaft ein solches Genie gefunden, — ein Genie, welches jedoch durch den Gegenstand seiner Darstellungen und durch die bisher ungenannte realistische Treue und unverdroffene Ausdauer in der Zeichnung der Details dieses Gegenstandes, vor allem aber durch die vollkommene Trostlosigkeit in der es uns lassen muß, mehr als Dämon erscheint. Balzac, den der Franzose anstaunen muß, aber gern unbeachtet lassen möchte, gibt den zutreffenden