



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Bulthaupt, Heinrich: Die deutsche Bühne der Gegenwart : 2. Das
Repertoire.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die deutsche Bühne der Gegenwart.

2. Das Repertoire.



u den Gegenständen unablässiger Klage derer, die das Theater besuchen und sich mit ihm beschäftigen, gehört auch das Repertoire, und wieder ertönt ein Seufzer der Sehnsucht nach der entschwundenen goldenen Zeit. Die Prinzessin im „Tasso“ würde aber auch hier sagen: „Sie war so wenig als sie ist,“ denn gewisse Erscheinungen, die eine wohlmeinende Gesinnung beklagt, sind unausrottbar, weil sie mit der Gewöhnung und der Natur des Publikums eng zusammenhängen. Immer wird das Alltägliche den breitesten Platz einnehmen und den echten, unsterblichen Kunstgebilden den Raum neben sich streitig machen; ragen jene doch dafür hoch über das Gewöhnliche in den Himmel empor! Ein Theater, das täglich geöffnet ist, kann seinen Gästen nicht immer das Höchste reichen; der allgemeine Drang sucht mehr Zerstreuung als Erholung, das Publikum will die eiserne Faust des Schicksals nicht beständig im Nacken fühlen, nicht vor heroischen Erscheinungen wie vor fremden, unheimlichen Wesen stehen; mit feinesgleichen will es verkehren und im harmlosen Geplauder mit ihnen aufatmen. Man mag das beklagen, wie man sich darüber ärgern mag, daß das „große Publikum,“ wenn es sich rühren lassen will, lieber die Zerrbilder des Tragischen als das wahrhaft Tragische aufsucht; aber wo findet man den geläuterten Kunstgeschmack so weit verbreitet, daß jeder Besucher der Galerie imstande ist, über das Schuldmoment im Verhalten der Cordelia, der Desdemona, der Luise Miller subtile Betrachtungen anzustellen? Aber auch die Gesundheit und Frische der schauspielerischen Thätigkeit erfordert eine Ausspannung. Der Künstler wird mit desto reinerer Seele, mit desto gestählterer Kraft an die Verkörperung einer dramatischen Meistererschöpfung gehen, wenn er sich eine Zeit lang bequem auf dem Niveau hat ergehen können. Es käme nur darauf an, auf jene alle Energie zu konzentriren, sie stets als die eigentlichen Aufgaben der Bühne erscheinen zu lassen, als die Perlen, um deretwillen die Fassung da ist. Und ist das Mittelgut nur unschädlich und harmlos, zerstört es nicht durch frivole Einmischungen die Empfänglichkeit des Publikums für das Bessere, so hätte man sich, es gar zu verächtlich über die Achsel anzusehen. So frische und sichere Talente wie Moser und selbst Rosen, so glückliche Photographen unsrer bürgerlichen, gemüthvollen Häuslichkeit wie L'Arronge sollte man freundlich willkommen heißen; es ist schon immer etwas, uns herzlich lachen zu machen und diese Wirkung nicht mit unlauteren Mitteln zu erzielen. Nur die absolute Platttheit und Talentlosigkeit, nur die Gemeinheit und die alberne melodramatische Sentimentalität haben nir-

gends ein Recht, sich geltend zu machen. Das ist fast schon zu allgemein gesprochen, und die Grenze im einzelnen Falle ist schwer zu ziehen; aber gegen die Anklage, die moderne deutsche Bühne habe im Repertoire Rückschritte gemacht, möchte ich sie entschieden verteidigen. Man mag gegen die Mehrheit der dramatischen Erscheinungen, die das große Publikum ins Theater locken, eifern: gegen ein Machwerk wie Dumas' „Fremde,“ gegen die (übrigens im Aussterben begriffene) Offenbachjade, man mag die Theater, die aus der Pflege dieser zweifelhaften Kunstgattungen ein Geschäft machen, in Acht und Bann thun; aber daß heutzutage das künstlerisch Wertvolle auf der Bühne weniger gepflegt werde als vor vierzig, sechzig oder achtzig Jahren, ist ein Irrtum und, wenn er zum Vorwurfe wird, eine Ungerechtigkeith.

Vor mir liegt ein Konvolut der Programme des Bremer Stadttheaters aus der Winterseason 1803 bis 1804. Diese Bühne war und ist keineswegs ersten Ranges, aber sie vertritt genau den Stand der guten mittleren Theater, die Schauspiel und Oper zugleich zu pflegen haben und schon um des Publikums willen, das nicht oft wechseln kann, dem Repertoire besondere Sorgfalt angedeihen lassen müssen. Nach seinen Leistungen und der ihm zugewandten Teilnahme bewahrt es ein anständiges Niveau, und weil ihm besondere Mittel, wie sie die Hoftheater aufwenden können, immer versagt blieben, und es künstlerisch nie ungewöhnlich stieg, aber auch nie sank, so ist es zur Orientirung über den Durchschnitt der deutschen Theaterverhältnisse vortrefflich geeignet. In der erwähnten vom Anfang Oktober bis in die erste Woche des Mai sich erstreckenden Saison war bei wöchentlich vier Vorstellungen Schiller zwar ungewöhnlich reich vertreten: mit den „Räubern,“ dem „Fiesco,“ in der Bearbeitung von Plümknecht (zweimal), dem „Don Karlos“ (zweimal), „Kabale und Liebe,“ „Wallensteins Lager“ und „Wallensteins Tod“ (beides zweimal), der „Maria Stuart“ und der „Sungfrau von Orleans“; aber Lessings Namen finden wir nur ein einzigesmal (mit der „Emilia Galotti“), den Goethes — gar nicht. Der Eindruck einer Hamlet-Vorstellung wird durch eine Tags darauf gegebene Hamlet-Travestie wieder zunichte gemacht. Dafür findet sich Iffland mit sechs Stücken in zehn Vorstellungen und Kozebue gar mit nicht weniger als siebenzehn Stücken, von denen der „Hahenschlag“ und die „Unglücklichen“ dreimal, „Sofhanna von Montfaucon,“ die „Hussiten vor Raumburg“ und das „Epigramm“ zweimal wiederholt wurden. Ein besonderes Glück machte Arresto mit seinen „Soldaten,“ die nicht weniger als sechsmal aufmarschirten. Die breiten Lücken füllen eine Menge größtenteils unbedeutender deutscher und französischer Lustspiele aus; in der Oper zeigen sich außer den liebenswürdigen Gaben von Monsigny, Grétry und Dittersdorf als klassische Erscheinungen großen Stils lediglich der „Wasserträger“ und „Don Juan.“

Noch weniger günstig stellt sich das Verhältnis in der folgenden Saison. Kozebue dominirt rücksichtslos mit achtzehn Dramen, diesmal nur Komödien,

und erfährt die Auszeichnung, in einer für die Schauspieler angelegten Benefizvorstellung mit fünf Einaktern ausschließlich das Wort zu führen; Iffland wird auf drei Stücke reduziert, von Lessing finden wir die „Minna“ und den (dreimal wiederholten) „Nathan,“ Goethe fehlt wieder gänzlich. Dafür bringt die Bühne von Schiller die „Räuber,“ das „Lager“ und „Wallensteins Tod“ und — eine Herzenserquickung für den Freund unsrer Klassiker — den neu erschienenen „Tell“ in rascher Aufeinanderfolge sechsmal — der Beweis eines seltenen Erfolges. Alles übrige ist bis auf einige hervorragende Opernvorstellungen (die „Zauberflöte“ und Paers „Camilla“) leichte Tandelwaare, wertloses Gerümpel.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich annähernd in derselben Weise fast auf allen Theatern. Und nun blicke man auf das, was uns täglich vor Augen liegt. Ist das Durchschnittsrepertoire unsrer Stadttheater schlechter? Keineswegs. Goethische Poesie zwei Jahre hindurch von der Bühne völlig verbannen zu wollen, würde einem lebenden Direktor sicherlich die größten Anschuldigungen eintragen, am Ende ihn gar um seinen Platz bringen. Wenn nicht die Theater eine Pflicht mit der Aufführung des ganzen „Faust“ erfüllen zu müssen glauben, so bringen sie doch gewiß den ersten Teil, dazu den „Egmont,“ die „Geschwister,“ vielleicht den „Götz,“ den „Clavigo,“ wohl gar die „Sphigenie.“ Wer nun aber glaubt, damit den Spieß umkehren und eine Direktion, die sich im ersten Jahrzehnt unseres Säculums, wo Goethes Ruhm schon in den Sternen geschrieben stand, so arge Versäumnisse zu schulden kommen lassen konnte, verdammen zu müssen, der übersieht eins: daß sich auch in der Geschichte des Repertoires ein Urteil des Publikums manifestirt, das in vielen Punkten fehlerhaft sein mag, das aber für den Theaterkundigen und vollends für den Dramatiker ein gutes Korrektiv abgeben kann. Warum fehlt gerade Goethe? Weil die Masse seine wunderbare Poesie nicht würdigte? Vielleicht. Ein zuverlässigerer Grund ist aber der, daß ihr das letzte entscheidende dramatische und theatralische Moment abgeht. Unsrer Vorfahren hatten sich seinerzeit durch den unverwüsthlichen, herrlichen „Götz“ erschüttern lassen, als aber mit Schiller der geborne Dramatiker den Schauplatz betrat, wandten sich ihm, dem Bewegter der Massen, die Herzen zu, und der große Olympier mußte dem jüngeren Rivalen und Freunde weichen. Gegen diese stille Kritik ist nichts zu sagen. Sie trifft nicht das Poetische der Goethischen Schöpfungen, sie vermißt nur das Dramatische, und wo sie es fand (im „Clavigo“), mißachtete sie vielleicht unkluger Weise den Wert des Werkes. Wer ein solches Urteil versteht und in seiner Berechtigung begreift, wird nicht mehr eifern. Das Theater hat nun einmal seine eignen Bedingungen, die erfüllt sein wollen. Und so jämmerlich die größere Menge der Kozebueschen Produkte ist, so kläglich der Anblick, einen solchen Patron den theatralischen Markt beherrschen zu sehen, während „Sphigenie“ und „Tasso“ vergebens darnach trachten, Boden auf den Brettern zu gewinnen — die Tageswaare, die das Publikum begehrt, muß doch einen Vorzug haben: sie muß den Erfordernissen des

Theaters angepaßt sein. Wer selbst die Kraft zum dramatischen Dichter in sich fühlt, wird die Hilfe, die ein Kokebue und seine Geistesgenossen in der theatralischen Technik erkannten und in Anspruch nahmen, nicht verschmähen, denn auch sie besteht nach wohlbegründeten Gesetzen; nur wird er es besser machen als jene, und indem er die Normen der Bühne, intuitiv oder bewußt, befolgt, den Dramatiker und den Poeten in sich nicht verkürzen. Für den wahren Meister der Bühne, den Meister, der sich erst in der Beschränkung zeigt, sind die theatralischen Bedingungen keine Hemmnisse: das Dichterische, das Dramatische und das Theatralische gehen bei ihm Hand in Hand. Auch der moderne Autor, dem ein künstlerisches Ideal vorleuchtet, das ihm höher steht als ein volles Haus und eine fette Tantieme, möge getrost von der Technik derer lernen, die das Theater mit der Alltagskost versorgen, welche dem Publikum mundet. Für die Kunst bringen die L'Arronge, Moser und Schönthan keinerlei Gefahr, und nicht in der Berücksichtigung ihrer lustigen Schwänke liegt ein wesentlicher Schaden des Repertoires; dieser ist nur dann vorhanden, wenn sie und ihresgleichen bessere Werke verdrängen, und wenn — was weitaus wichtiger ist — die Reaktion gegen sie durch eine mißverständene Kunstpflege geführt wird, die, anstatt unsre wahrhaft großen Dramen zu kultiviren, literarische Kuriositäten aller Art auf die Bühne bringt oder eine fremdländische Dramatik pflegt, welche für die Entwicklung unsrer heimischen Kunst keinen Gewinn bringt, und welche das Publikum vielleicht stutzig macht, aber weder erhebt noch erfreut.

Ueber die Vernachlässigung so mancher guten modernen Dramen ist kaum etwas neues und ersprießliches beizubringen. Die meisten Direktionen scheuen eben jedwedes Risiko, das sie mit einem neueren ernsten Werke auf sich nehmen, und nur ein besondrer Eklat konnte solchen Schöpfungen, wie es Fitgers „Hexe“ und Wildenbruchs „Karolinger“ sind, ein allgemeineres Interesse zuwenden. Hätte der damalige Präsident des Leipziger Lessingvereins, Wilhelm Henzen, für die Aufführung des Fitgerschen Stückes nicht in der uneigennützigsten Weise gewirkt, so schließe es gewiß noch als „Buchdrama“ den Schlaf des Gerechten — die sicherste Gewähr dafür, daß noch manche Schätze zu heben wären, wenn sich nur fleißige und liebevolle Hände für sie rühren würden. Aber so lange die Kunst der Bühne, in der Wirkung auf das Publikum ganz gewiß die einflußreichste und darum staatlich wichtigste, Gegenstand privater Spekulation bleibt, so lange selbst große Städte oder ihre reichen Bürger es nicht über sich gewinnen, ein Theater sicher zu fundiren und den Schwankungen des Geldmarktes zu entziehen, so lange wird dieser Schaden nicht gebessert werden. Immer wird der Direktor nach dem greifen, was gangbar ist und ihm eine gute Einnahme sichert; was nicht „zieht“ und „nichts macht,“ wie der saloppe Theaterausdruck lautet, bleibt außerhalb der Theaterpforten, trüge es auch die höchsten Insignien dramatischer Künstlerschaft. Über das aber, was der Masse am besten behagt, herrscht wohl keinerlei Meinungsverschiedenheit: das Heitere mehr als das Ernste,

das Blendende mehr als das Überzeugende; und wenn zwei Theater unter ganz gleichen Chancen den „Hamlet“ und den „Boccaccio“ von Suppé geben, so weiß man im voraus, welches das bessere Geschäft macht. Den menschlichen Gang zur oberflächlichen Zerstreuung kann nur die Kurzsichtigkeit verkennen und die Phrase bemänteln. Aber die Herzen sind leicht lenkbar und nehmen auch das Bessere, wenn es ihnen in guter Schale gereicht wird, willig an — ein Mahnruf für alle Theaterleitungen! Der Geschmack läßt sich dirigiren. Spekulirt man aber auf den natürlichen Drang und macht ihm Konzessionen, dann gute Nacht, du hohe, edle, schöne Kunst!

So schlimm sieht es aber in Bezug auf die Pflege depravirender Künste auf unsern Hoftheatern und auf den mittlern und großen Stadttheatern keineswegs aus; das Decorum wird überall gewahrt, nur die künstlerische Qualität der bevorzugten Dramen erregt häufig Bedenken. Ist dies bedauerlich, so ist doch die andre Gefahr für die Interessen des Dramas und des Theaters ungleich schlimmer: die Pflege untheatralischer Raritäten, die man aus irgend einem Pietätsgrunde auf die Bühne bringen zu müssen glaubt. Dies ist ein spezifisch deutscher, an sich nicht unliebenswürdiger Zug, aber ihm verdanken wir es, daß, während in Frankreich die Bühne in beständigem Bezug zum Leben bleibt und eine ausgesprochen nationale Physiognomie annimmt, während ganz neuerdings unsre nordischen Vettern ein neues Genre sozialer Schauspiele kultiviren, die trotz mancher Härten und Herbheiten doch durchweg charaktervoll und eigenartig sind, wir auf eine organische Entwicklung des Dramas und damit des Theaters geradezu Verzicht leisten und uns mit fremden Federn schmücken müssen. Wir haben es nicht gelernt, das literarisch Interessante von dem Dramatischen und Theatralischen mit Sicherheit zu sondern, und während wir die heimische Kunst, die durch unsre klassischen Dichter auf eine so wunderbare Höhe geführt war, hätten pflegen und das Drama nach Lessings und Schillers Muster kultiviren sollen, haben wir in der Blütezeit der Romantik alle Bühnennormen völlig verkannt und mit kosmopolitischer Vielseitigkeit den Theaterbesuchern eine Nahrung geboten, die ihnen notwendigerweise widerstehen mußte. Schon Goethe, dessen Naturell dem Theatralischen im Grunde fern stand, erntete wenig Dank, als er Schlegels „Marcos“ auf die Weimarer Hofbühne brachte, und als er aus reiner Liebe zu dem hingeschiedenen Freunde Schillern mit der szenischen Darstellung des „Liedes von der Glocke“ eine Totenfeier celebrierte, handelte er ganz und gar gegen den Geist des Dichters wie den des Gedichtes und des Dramas und Theaters überhaupt. Diese eigenartige Dichtung, die mit bewunderungswürdiger Kunst alles Didaktische in Leben und Anschauung umschmilzt und in den Rahmen des Glockengusses das Bild eines ganzen Menschenlebens spannt, wird aufgeführt zur reinen Farce. Meister und Meisterin teilen sich in den Vortrag, jener rezitirt die mannhafteren, diese die zarteren Partien, im Hintergrunde hantiren einige Gesellen, bei passender Gelegenheit enthüllt sich ein lebendes Bild. Welche

Ungereimtheit aber, den Meister, der, wenn der Vorgang wirklich realen Charakter annehmen soll (was er durch die Darstellung doch thut), für nichts andres als seine Glocke Auge und Ohr haben müßte, vorn an der Rampe unablässig rezitiren zu hören. Welch ein Widerspruch und welche Verkennung der Bedeutung des Gedichtes, uns die Werkstätte beständig vor Augen zu führen, deren Details uns doch das minder wichtige sind, während andererseits die tiefen Betrachtungen, die an sie geknüpft werden, zum Bilde krystallisirt, uns nur für einen kurzen Augenblick deutlich werden; kurzum, welche Verkennung des Dramatischen! Es ist das nur ein einzelnes Beispiel, aber ein außerordentlich wichtiges, dem es nicht an Pendants fehlt. Sie bedeuten den Beginn des theatralischen Kultus solcher Schöpfungen, die mit der Bühne, jedenfalls mit der deutschen, wenig oder nichts zu thun haben, und die völlige Mißachtung aller theatralischen Gesetze.

Was Goethe thun durfte, durften die Romantiker auch wagen, und sie wagten es mit der größten Unbefangenheit, gestützt auf Shakespeare, durch dessen Uebersetzung und Einführung sich Schlegel und Tieck ein unsterbliches Verdienst erwerben, und die Spanier, die ihrer ganzen geistigen Richtung ungemein entsprachen. Was sie selbst auf dem Gebiete des Dramas schufen, ist verschollen — mit vollem Recht, denn es ist unfruchtbar; nur Heinrich von Kleist, der den Romantikern von Profession, den Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano u. a. lieber nicht beizuzählen ist, wächst immer mehr in das Verständnis der Nation hinein und erobert sich nach seinem Tode endlich den Platz, der ihm im Leben versagt blieb. Mit ihrem größten dramatischen Ruhm, der Pflege Shakespeares, verknüpft sich aber auch die Schwäche der Romantiker; in ihrer Liebe für das Phantastische und Regellose brachten sie ihn am liebsten ganz wie er ist auf die Bühne, und gerade solche Werke, die sich gegen eine Verkörperung auf dem Theater hartnäckig sträuben, reizten sie desto mehr. Indes, Shakespeare ist uns fast immer willkommen, auch da wo er irrt; die Spanier aber, die sie uns nicht nur literarisch, sondern aktuell nahe rücken wollten, bleiben uns immer fremd. So groß aber war die Liebhaberei für den großen Calderon und seine Landsleute, daß selbst Immermann, vielleicht einer der genialsten und praktischsten Bühnenleiter, während seiner Düsseldorfer Direktion immer wieder zu ihnen zurückgriff und ihnen, dank seiner meisterlichen Inszenierungskunst, auch zu einem gewissen Erfolge verhalf. Schließlichs war es doch nur ein Scheinerfolg. „Das Leben ein Traum“ ist gewiß in seiner Art ein Meisterwerk, echt spanisch, echt katholisch, ganz romantisch, und sein zweiter Akt besonders dramatisch wie theatralisch gleichbedeutend; wenn aber zum Schluß die vielgehezte Rosaura die Hand des Astolf, der sie schnöde verlassen hat und nichts mehr von ihr wissen will, dennoch erzwingt, wenn Prinzessin Estrella, die sich dadurch nun plötzlich vis à vis de rien sieht, dem Sigismund selbst anvermählt wird, ganz einfach, damit sie nicht zu kurz komme, so verlegt diese Rücksicht auf den rein äußer-

lichen Ehrbegriff unser deutsches Empfinden so völlig, daß wir entweder angewidert oder heiter gestimmt werden. Jeder Theaterkundige wird sich von der Wirkung dieser Parteien auf ein naives Publikum haben überzeugen können. Und dies ist schließlich nur eine Einzelheit in einem an Schönheiten und dramatischen Leben außerordentlich reichen, literarhistorisch höchst bedeutenden Drama. Was soll man aber gar sagen, wenn „Don Gutierre,“ der „Arzt seiner Ehre“ sein unschuldiges Weib ermordet, weil ihr ein anderer den Hof macht, nicht in der Wallung der Leidenschaft, sondern um der Ehre zu genügen, und wenn derselbe Mann, dessen Schwert von dem Blute der Toten noch raucht, am Throne des Königs Ersatz in einer zweiten Frau findet, die seine Hand verlangt und erhält, weil er von früher her gewisse Verpflichtungen gegen sie hat. Das ist spanisch und bleibe den Spaniern. Auch „Don Gutierre“ zeigt die herrlichsten Einzelheiten, aber wer wird es dem deutschen Publikum verdenken, wenn es sich gegen eine Auffassung von Ehre und Sittlichkeit auflehnt, die der seinen schnurstracks zuwiderläuft und die ihm geradezu unsittlich erscheinen muß? Mit solchen Menschen kann es nicht empfinden, es starrt sie an wie Fremdlinge aus einer andern Welt. Hier hoffe man auch auf keine Änderung. Noch jetzt tauchen die Spanier von Zeit zu Zeit auf unsern Theatern auf, aber immer nur, um bald wieder zu verschwinden.

Ist ihr Erscheinen seit ihrer Einführung geringer geworden, so hat sich dagegen die Pflege Shakespeares auf dem Theater in neuester Zeit immer mehr ausgebildet, und manches seiner Dramen, das noch vor kurzem unaufführbar schien, geht, mit allen Mitteln der äußern Inszenierungskünste, die heutzutage aufgeboten werden können, dargestellt, während einer Saison vielleicht in zahlreichen Wiederholungen über die Bretter. So wurde der „Sturm“ und „Antonius und Cleopatra“ durch Dingelstedt für das Wiener Burgtheater und in der Folge auch für einige andre Bühnen gewonnen; mit dem „Cymbelin“ machte man verschiedene, der Verbesserung noch fähige Versuche, und während „Julius Cäsar“ und „Coriolan,“ die zu den allergewaltigsten Thaten des dramatischen Genius Shakespeares gehören, wenigstens sporadisch erscheinen, obgleich sie zum eisernen Bestande jeder großen, leistungsfähigen Bühne gehören sollten, versucht man sich sogar mit „Maß für Maß“ und „Ende gut, Alles gut.“ Das allerneueste „Ereignis“ ist aber die Aufführung des Königsdramen-Cyklus von „Richard dem Zweiten“ bis zu „Richard dem Dritten.“ Dies eigentümliche, vielfach gelungene Unternehmen hat geradezu die Begeisterung der engeren Shakespeare-gemeinde und eines Teiles der Kritik erregt. Die erstere, welche die enorme theatralische Wirkungsfähigkeit auch dieser großartigen Schöpfungen Shakespeares daraus herleiten wollte, übersah nur, daß es zum guten Teil gar nicht Shakespeare ist, der den theatralischen Effekt erzielt, sondern der geschickte Bearbeiter (Dingelstedt), der, wohl wissend, daß die theatralische Wirkung mit der dramatischen sich oft nicht deckt, da jene vor allen Dingen eine momentane sein muß,

während diese um so bedeutender erscheint, je mehr sie einer längern, sorgfältigen Prüfung Stand hält, das Original oft sehr ungenirt umgestaltete und beispielsweise in „Heinrich dem Sechsten“ keinen Stein auf dem andern ließ. Die Kritik aber übersah, daß ihre ganz begreifliche Befriedigung, diesen seltenen Dramenkomplex als Ganzes mit Augen vor sich zu sehen, sich mit der des Publikums, das keine literarischen Sonderinteressen hat und haben kann, nicht deckt. Hat ein Theater so viel Zeit, neben unsern deutschen großen, klassischen Dramen und denjenigen Shakespeares, die, wie „Hamlet,“ „Macbeth,“ „Romeo,“ „Othello,“ „Lear“ über der Zeit und dem Raume stehen und keine nationalen Schranken kennen, auch noch die Königsdramen zu pflegen, so mag es das ja thun; aber aus der Bevorzugung derselben ein künstlerisches Verdienst herleiten zu wollen und die Aufführung wohl gar zu einer nationalen Pflicht zu machen, das geht zu weit. Als Werke Shakespeares gehören auch die Königsdramen der Welt an, aber das Heil der deutschen Bühne hängt von ihnen nicht ab. Gerade die herrlichsten Dichtungen unter ihnen sind dramatisch mangelhaft, und die szenische Darstellung läßt uns zu dem goldenen Duell ihrer Poesie nur ahnungsweise vordringen. Der ganze Prinz Heinz, der spätere Heinrich der Fünfte, ist eins der wunderbarsten Charakterbilder, wie es auch Percy, wie es Falstaff ist; aber wer möchte, wenn er ganz ehrlich und kundig ist, die Historien von Heinrich dem Vierten und Heinrich dem Fünften gute Dramen nennen? Als Ganzes sind sie ganz so undramatisch wie beispielsweise der „Macbeth“ dramatisch ist. Sie sind ganz und gar episch gedacht und behandelt, und die unverwüßlichen Gefellen von Gastcheap, dramatisch betrachtet, nur Episoden. Za wer möchte ein solches Werk der mißverständlichen Kritik eines Publikums aussetzen, das von einem Bühnenwerke zunächst dramatische Konzentration und ein energisches Fortschreiten der Handlung, ohne Sprünge und Seitenläufer, erwartet? In der jüngst erschienenen „Chronik des Oldenburger Hoftheaters“ von R. von Dalwigk findet sich aus der Saison 1836—37 folgende Notiz: „Oktober 2 wurde die Bühne mit «Heinrich IV.», erster Teil, eröffnet, einer den Darstellern nach gewiß guten Vorstellung . . . und doch scheint das Stück durchaus unbefriedigend vorübergegangen zu sein. Der Bericht sagt: «Wir dürfen es nicht den Schauspielern zuschreiben, wenn dieses Stück so wenig die Aufmerksamkeit der Zuschauer fesseln konnte; ein jeder Akt machte das Haus leerer — nur Berninger-Falstaff erhielt einigen Beifall». Vergleichen wir diese Stimmung mit dem Jubel, welcher in spätern Jahren Berninger-Falstaff nach einer jeden Szene folgte und den glänzenden Erfolgen, welche Gustav Haeser-Heinz sich erwarb, so müssen wir annehmen, daß damals Shakespeare wirklich «Caviar fürs Volk» war.“ Gewiß ist das Verständnis des großen Dichters gewachsen, und ein vorzeitiges Verschwinden des Publikums bei einer Aufführung von „Heinrich dem Vierten“ wäre jetzt kaum denkbar; aber in jener unbefangenen Aufnahme liegt doch auch ein memento an den Theaterleiter, daß das poetisch

Größte nicht immer das dramatisch und theatralisch Beste ist. Es handelt sich hier nicht um persönliches Wohlgefallen oder dessen Mangel. Hätte ein Theater wirklich Platz für den ganzen Shakespeare, so würde ich ihn mir mit Freuden ansehen, denn auch aus der Darstellung selbst des geringsten seiner Werke werden uns helle Lichter entgegenblitzen, aber mit dieser privaten Erquickung und Belehrung hat die Entwicklung der deutschen Bühne nichts zu thun. Und dabei ist noch gänzlich davon abgesehen, daß die Historien einen spezifisch englisch-nationalen Charakter tragen, für den man unser Publikum doch unmöglich engagiren kann. Ohne dies wissen die Nachbarvölker uns wenig Dank. Oder fällt es etwa den Engländern ein, den „Wallenstein“ aufzuführen, sei es auch nur alle zehn Jahre einmal? Wer unserm Theater nützen will, der gebe uns vor allem unsere deutschen Meisterdramen in steter Wiederkehr, in mustergiltiger Interpretation, daneben selbstverständlich die ewigen großen Tragödien Shakespeares, die unserm Repertoire seit länger als achtzig Jahren angehören und die ihren Wert nicht erst zu beglaubigen brauchen, Dichtungen, wie die oben genannten, die die Dramatik selbst geboren hat. Nimmt man fremdes auf, was nicht zu vermeiden ist (die bessern französischen Lustspiele dürfen schon um ihrer meisterlichen Technik willen nicht fehlen), so gebe man uns wenigstens nichts, was unserer Empfindung widerspricht, was undramatisch und untheatralisch ist.

Noch manches ließe sich über literarische Liebhabereien auf der Bühne sagen: auch die mit dem größten Geschick, wahrer Pietät und poetischem Anempfinden vollzogene Bearbeitung beider Teile des Goethischen „Faust“ durch Otto Devrient gehört hierher. Doch genug davon.

Anders als im Schauspiel steht es in der Oper. Da giebt es keinen Karikaturkultus, der dem literarischen entspräche, da füllt kein harmloses Mittelgut, leichte lustige Musik von der Art der Moserschen Schwänke, die Lücken des Repertoires. Das Angestammte behauptet energisch seinen Platz, und nur schwer bahnt sich das Neue die Gasse. Längst Überwundenes wird dem modernen Publikum immer wieder vorgeführt, als habe es dasselbe Recht wie das unsterbliche Alte und das gute Moderne. Nicht nur Mozart, Beethoven und Weber, auch Donizetti und Bellini sollen uns nach dem Willen der Theaterdirektionen unverloren sein, während ein lebender Komponist, und sei er auch der talentvollste, ringen und kämpfen muß, ehe es ihm überhaupt vergönnt ist, seine Oper zum erstenmale einem Theaterpublikum zu Gehör zu bringen. Hierin liegt in der That ein schreiendes Unrecht. Es bedarf keines Wortes darüber, daß unsere großen Meister in keiner Saison auf der Bühne fehlen dürfen, aber hat die tragische Opernmusik der Italiener, die bei ihrem Erscheinen mit Recht die Aufmerksamkeit der gesammten Musikwelt auf sich lenkte, mit einigen Ausnahmen wirklich einen Anspruch darauf, noch jetzt in Deutschland zu dauern? Und erfreut man sich an den Schönheiten der „Norma“ — haben auch die widerwärtige „Lucrezia Borgia,“ die süßliche, größtenteils triviale „Nachtwandlerin“ begrün-

beten Anspruch darauf, bei uns nicht in Vergessenheit zu gerathen? Sie sind in jeder Beziehung veraltet und muten uns bei dem jetzigen Stande der deutschen Opernmusik fast wie Karikaturen an. Warum läßt man sie nicht in ihrem Vaterlande, von dessen Sonne sie ohnehin erst die ihnen zukommende Beleuchtung erhalten, dessen Söhne und Töchter ihnen erst die Lippen so zu lösen verstehen, wie ihre Komponisten es gedacht und empfunden haben? Dort erfreuen sie, bei uns schaden sie nur. Haben sich Verdis „Rigoletto“ und Halevys „Jüdin“ nicht die Ruhe redlich verdient, die man ihnen nicht gönnt, wenn man bedenkt, daß ein deutscher Meister, der mit schönstem Können und heiligem Ernst sein Kunstwerk geschaffen hat, von einer Antichambre zur andern pilgern muß, um überall vielleicht denselben Bescheid zu erhalten, den der Intendant eines großen Hoftheaters Franz von Holstein über seinen „Haideschacht“ und seine „Hochländer“ erteilte: seine Oper sei „zu ernst?“ Und wie lange hat gerade dieser treffliche Komponist, eine eigenartig innige, ebenso musikalische wie dramatische Natur, warten müssen, bis der „Haideschacht“ ihm den ersten vollen Vorbeer eintrug. Man rede doch nicht immer von Kapellmeistermusik! Es giebt neben manchen Produkten einer bloß pedantischen Gelehrsamkeit musikalische Schöpfungen von originalem Reiz und künstlerischem Wert genug. Wenn sie auch die Herzen nicht alle im Sturm erobern, so finden sie doch ihre Bewunderer und gewannen sich ohne Zweifel neue, weitere Kreise, wenn sie überhaupt nur zur Aufführung gebracht würden. Man braucht die Gaben der Ausländer nicht zu vernachlässigen, Rossinis köstlichen „Barbier“ so wenig wie Lubers „Fra Diavolo,“ aber eine strengere Sichtung des Repertoirs würde für manche wertvolle Novität Platz schaffen, die jetzt im Notenrepertorium ihres Komponisten oder Verlegers ruht. Wenn es bei dem kosmopolitischen Tohuwabohu der Gegenwart auf dem Gebiete der Oper bleibt, dann werden wir noch lange auf ihre stilgemäße Entwicklung warten müssen. Und die „Widerspänstige“ von Götz, Albert Dietrichs „Robin Hood“ bedeuten doch für uns mehr als etwa der in der Musikgeschichte allerdings gar nicht unwichtige „Prophet.“ Was uns fehlt, das ist gerade ein guter Stamm tüchtiger Opern, die es mit dem dramatischen nicht so leicht nehmen, wie es die sangreichen Italiener thun, und die, ohne uns gerade auf die höchsten Gipfel der Kunst zu führen, doch ein tüchtiges musikalisches Können mit ernster künstlerischer Arbeit verbinden. Solche dem Repertoire zu gewinnen, gleichviel ob sie nun den Spuren unsrer Klassiker oder denen Wagners folgen, wäre ein Verdienst und ist für die Zukunft der deutschen dramatischen Musik eine Notwendigkeit. Sollen sie wahrhaft bedeutend und lebensfähig sein, dann werden sie die Errungenschaften, die Wagner der Oper gesichert, nicht unbenuzt lassen dürfen, mögen sie sich sonst zu ihm stellen wie sie wollen. Die aus schlechtweg getrennten Musikstücken bestehende Oper steht außerhalb der Bewegung unsrer Zeit. Wer mit dieser gehen will, kann nicht eigenwillig auf überwundene Formen zurückgreifen. Das thun auch weder Holstein noch Götz, weder Dietrich, Rein-

thaler, Hentschel, Grammann, noch Hofmann, Kretschmer und Neßler — unter sich sehr verschieden geartete, in Bezug auf künstlerischen Ernst weit von einander abweichende Naturen. Unter ihren und ihrer Genossen Opfern klug zu sichten und das Bessere womöglich auf längere Dauer dem Repertoire einzuverleiben um mit ihm das überwundene Fremde und einige leichte heimische Produkte zu verdrängen, das wäre eine rühmliche Aufgabe für unsre Theaterleiter. Die Auswahl erfordert freilich eine sichere künstlerische Hand, über die nicht alle Intendanten verfügen.

Das sind alles fromme Wünsche, bemerkt vielleicht ein Skeptiker. Fromm sind sie, aber sie können Wirklichkeit werden, wenn diejenigen, in deren Hand das Heil unsrer Theater ruht, sie ernstlich erwägen wollen. Für unsre Hofbühnen sind sie durchaus erfüllbar, und was in diesem Aufsätze bloße Anregung bleiben mußte, entwickelt hoffentlich ein kluger, künstlerisch gesinnter Praktiker den Umständen entsprechend zur That. Ein jedes Ideal hat mit dem widerstrebenden Stoff zu kompromittiren, das Bühnenideal nicht am wenigsten. Aber eine phlegmatische Berufung auf die „gute alte Zeit“ könnte unter Umständen nicht nur einen Vorwurf gegen die künstlerische Gegenwart, sondern zugleich die Verhinderung der bestmöglichen Weiterentwicklung des Theaters bedeuten, die alle seine Freunde ihm von Herzen wünschen und zu der sie thatkräftig selbst mitwirken müssen.

Heinrich Vult Haupt.



Der Bau des Reichstagsgebäudes.



urch Reichstagsbeschluß vom 13. Dezember ist endlich der erste Schritt zur Lösung einer Frage gethan worden, welche ein Jahrzehnt lang heftige, oft politisch zugespitzte Erörterungen hervorgerufen hat, obwohl man meinen sollte, daß sich auf einem so neutralen Gebiete die Vertreter aller Parteien einmütig zusammenfinden könnten. Es ist für unsre parlamentarischen und allgemeinen politischen Verhältnisse charakteristisch, daß die Parteien noch nie so uneinig gewesen sind wie hier, wo es sich um das „monumentale Zeichen deutscher Einheit“ gehandelt hat. Heute steht die Angelegenheit dank dieser Uneinigkeit genau so, wie sie vor zehn Jahren gestanden hat, nur mit dem Unterschiede, daß man damals Entwürfe und Baupläne hatte, ohne einen Bauplatz zu haben, und heute hat man einen Bauplatz, ohne im Besitz der nötigen Entwürfe zu sein.

Die Kommission für den Bau des Reichstagsgebäudes, welche aus dem Präsidenten, sieben Abgeordneten, fünf Bundesratsmitgliedern und einigen von