



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, Moritz: Immermanns Theaterleitung

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



Immermanns Theaterleitung



n der Geschichte des deutschen Theaters bildet Immermanns Leitung des Düsseldorfer Stadttheaters in den Jahren 1832 bis 1837 ein tragisches Kapitel. Zum erstenmale wurde dort von einem Nichtschauspieler und Nichtgeschäftsmann, ohne Unterstützung eines über Reichtümer und Macht gebietenden Fürsten, bloß mit Hilfe einer als Aktiengesellschaft sich vereinigenden Anzahl von Theaterfreunden der Versuch gemacht, eine Bühne mit hohen künstlerischen Zielen zu gründen und zu erhalten, und dieser Versuch scheiterte. Aber nicht so, daß er ein für allemal von ähnlichen Unternehmungen abgeschreckt hätte. Denn seither sind sie öfter gewagt worden, und mit wirklichem Erfolg. Das ist es, was Immermanns Unternehmen wirklich tragisch erscheinen läßt. Ging sein Theater auch unter, so siegte doch seine Idee; an andern Orten und einige Zeit nachher erstand sie wieder, und keinesfalls ist Immermanns Mühe und Arbeit vergeblich gewesen. Aber wie bei allen tragischen Erscheinungen die Meinungen über Schuld oder Unschuld des Helden auseinandergehen, so sind auch die Urteile über Immermanns Theaterleitung bis in unsre Zeit sehr verschieden gewesen. In den Kreisen der Schauspieler und Theaterpraktiker ist Immermann als Theaterleiter einer zähen Überlieferung zufolge in Verruf. Die Theaterleute vom Handwerk urteilen so, wie viele ihresgleichen schon zu des Dichters Lebzeiten gesprochen haben: sie spotten über die „gelehrte Bühne“ des Düsseldorfer Intendanten; sie werfen ihm vor, er hätte das Theater nur zu Experimenten mit bühnenunfähigen Dramen benutzt; die große Kunst, auf die sich die Praktiker so viel einbilden, es dem Publikum recht zu machen, hätte Immermann nicht verstanden. Und auch von den Geheimnissen der Schauspielkunst nichts! Otto Devrient, der Geschichtschreiber des deutschen Schauspiels, der mit dem Dichter selbst in Briefwechsel stand, hat alle Vorwürfe des Theatervolkes gegen Immermann in seinem großen Werke zusammengefaßt und gleichsam dogmatisirt. Ein anderer, mehr lokaler Schriftsteller der Rheingegend, Friedrich Röber, hat ebenfalls die Immermannsche Theaterleitung im Lichte der Schauspielerüberlieferung geschildert, und sehr viel andre, seinem Charakter ungünstige Gerüchte haben sich in Biographien Grabbes (der als Theaterrezensent eine Zeit lang in Düsseldorf wirkte) und an verschiednen andern Orten fortgeschleppt. Die Lebensbeschreibung Immermanns, die seine

Witwe durch Gustav von Puttitz 1870 herausgegeben ließ, erzählt zwar in ausführlicher Weise von der dramaturgischen Wirksamkeit des charakter- und geistvollen Schöpfers des „Oberhofs,“ aber ohne sich mit den fremden Urteilen über sein Theater kritisch auseinanderzusetzen. Da aber der gesamte und sehr reichhaltige Nachlaß des Dichters noch vollständig erhalten ist (bei seiner Tochter, der Geheimrätin Geffken), so war es ein lobens- und dankenswertes Unternehmen Richard Fellners, die Geschichte von Immermanns Thätigkeit als Dramaturg zu schreiben, die Urteile über sie zu prüfen und den wahren Wert des Düsseldorfer Stadttheaters zu ermitteln. Dies ist der Zweck seines leider etwas umfangreichen Buches: Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf (Stuttgart, Cotta, 1888).

Schon der Titel verrät die apologetische Tendenz Fellners, und auf die Gefahr hin, mit der bei den Theaterleuten beliebten Formel „Davon versteht der Laie nichts“ abgetrumpft zu werden, gestehen wir von vornherein, daß wir uns im großen und ganzen mit der Auffassung Fellners von dem hohen Wert und der einsichtigen Wirksamkeit Immermanns als Dramaturgen einverstanden erklären. Als Immermann seine dramaturgische Arbeit begann, stand es um das deutsche Schauspielwesen nicht gut. Goethe hatte schon längst die Leitung des Weimarer Theaters aus der Hand gegeben,IFFland lebte nicht mehr, Schröder hatte ebenfalls keine Nachfolge gefunden, nur in Wien hatte Schreyvogel das Burgtheater gefördert, aber er mußte einem adlichen Intendanten weichen, der nichts verstand. Die Herrschaft Raupachs hatte ein leeres, auf Stelzen einherschreitendes Pathos eingebürgert, und die Schauspieler hatten verlernt, gut und charakteristisch zu sprechen. Zwei große Schulen, die Schrödersche und die Goethische, hatten in dieser Zeit noch Spuren hinterlassen, fortgebildet worden ist keine. Die wichtigste Pflicht einer guten Bühne, ein wohl eingeübtes Zusammenspiel, wurde kaum noch unter des vortrefflichen Schreyvogel Leitung im Burgtheater zu Wien beobachtet. Statt dessen aber machten sich die Virtuosen breit, die einzelnen Talente, die sich mit ihrem Spiel auf Kosten des Ganzen hervordrängten, die Absichten der Dichter ihrem persönlichen Belieben hintanstellten und alles eher als den poetischen Gehalt der großen Dichtungen zur Darstellung brachten. Der Schauspielerstand war auch nicht geordnet genug. Nur die wenigen Hofbühnen stellten die Mitglieder auf Dauer an, an den Provinzialbühnen wurden sie meist auf eine Spielzeit angestellt, sodaß sich selten ein gutes Zusammenspiel bilden konnte. Die Rechtsverhältnisse zwischen Schauspieler und Direktor waren noch so wenig geordnet, daß jedes Mitglied, wenn es ihm gerade gefiel, im wichtigsten Augenblick durchgehen konnte, ohne es mit den andern Theaterdirektoren zu verderben. Und das schlimmste war, daß an der Spitze der führenden Hofbühnen Intendanten standen, die gar nichts vom dramaturgischen Beruf besaßen, sondern bloß durch

ihre höfische Würde zu dem Posten bestimmt wurden. Die Erkenntnis, daß der Intendant Fachkenntnisse besitzen müsse, war damals den maßgebenden Hofkreisen noch nicht aufgegangen. Das Theater wurde nur als Vergnügungsanstalt betrachtet. Aber auch das Publikum, zumal der kleinen Städte, war noch nicht gebildet genug und ließ sich von denselben Brettern, auf denen heute z. B. der „Don Juan“ gespielt wurde, morgen läppische Bauchrednerkünste bieten. Dieses Deutschland der langen Friedenszeit nach den heldenhaften Befreiungskriegen war noch sehr philiströs, wohl auch arm, und die Reichen hatten kein genügendes Interesse am Theater. Die mittelmäßigste Lustspielware fand mehr Teilnahme als alle klassische Tragödie. Auch war die unumgängliche Trennung von Oper und Schauspiel noch nicht überall vollzogen; dieselbe Bühne wurde heute für das Drama, morgen für das Ballet benutzt. Das Beispiel, das Kaiser Josef II. in Wien mit der strengen Trennung der beiden Formen gegeben hatte, als er das k. k. Hof- und Nationaltheater 1776 gründete, hatte keine Nachahmung gefunden. Und mit den Ausstattungskünsten der Oper konnte das Schauspiel nicht den Kampf aufnehmen, es litt darunter.

Alle diese Übelstände hatte der Landgerichtsrat Immermann auf seinen in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre jährlich von Düsseldorf aus durch Deutschland unternommenen Ferienreisen schmerzlich kennen gelernt. Denn seine dichterische Seele hing mit aller ihrer tiefen Leidenschaft am Schauspieler. Von Jugend auf hatte er dem Theater seine Neigung gewidmet. Als Dramatiker hatte er sich zuerst einen in ganz Deutschland berühmten Namen geschaffen, als Dichter des „Trauerspiels in Tirol“, des „Kaiser Friedrich“, der „Alexis“-Trilogie. Aber wegen der ängstlichen politischen Verhältnisse konnte er auf den Bühnen nicht festen Fuß fassen, obgleich seine Hofer-Tragödie die Feuerprobe der Aufführung glücklich bestanden hatte. Sein „Alexis“ wurde vom Grafen Redern, dem Intendanten des Berliner Hofschauspiels, trotz anfänglichen Entgegenkommens nicht aufgeführt, einzig aus Rücksicht auf den Petersburger Hof, dem diese Tragödie allerdings keine Schmeicheleien sagte. Erst in seinem eignen Theater vermochte Immermann endlich seine eignen Werke teilweise zur Geltung zu bringen. Nur allmählich und kaum mit bewußter Absicht geriet er in die Bahn, die ihn schließlich zu einem Intendanten machte. Um dieselbe Zeit nämlich, wo Immermann in der Rheinstadt lebte, nahm sie von anderer Seite einen unvergeßlichen Aufschwung. Erstens durch den in ihre Mauern verlegten Hof des kunstliebenden Prinzen Friedrich von Preußen, der die in den Franzosenkriegen gewonnene Rheinprovinz an das alte Königreich enger zu fesseln berufen war, sodann aber durch die neubelebte Kunstakademie, an deren Spitze Schadow gestellt worden war und die sich rasch mit hervorragenden Talenten wie Lessing, Schirmer, Sohn, Bendemann u. a. füllte, denen dann wieder viele Schüler zuströmten. Diese Akademie mit ihrer lebens-

freudigen, für alle künstlerischen Unternehmungen begeisterungsfähigen Jugend gab bald der Stadt ihr Gepräge. Dazu kamen noch, vom glücklichen Zufall gelenkt, hervorragende Männer der Litteratur und Wissenschaft, wie Schnaase und Uchtritz, nach Düsseldorf, es entwickelte sich ein lebhaftes geselliges Treiben von Dilettantentheatern, Maskenfesten, Vorleseabenden, und Zimmermann, von Haus aus zwar zur Einsamkeit geneigt, wurde mit in diese geistreiche Gesellschaft hineingezogen, um bald die erste Geige in ihr zu spielen. Nach Art Tiecks, den er als Dramaturgen sehr verehrte und öfters in Dresden besucht hatte, las er öfter hervorragende Dichtungen vor einem großen Kreise von Zuhörern vor; in den Dilettantentheatern spielte er selbst so gut mit, daß er sicherhaft sagen konnte, zur Not könnte er sein Brot als Schauspieler verdienen. Unzufrieden mit den Leistungen des ärmlichen Theaters, das bestand, versuchte er, von seinen Freunden unterstützt, endlich selbst „Mustervorstellungen“ zu veranstalten, nachdem er von der Truppe einmal eingeladen worden war, die Einstudirung seines „Hofes“ zu leiten. So wurde er die Seele jener prächtigen Gesellschaft, mit deren hervorragendsten Mitgliedern ihn schon lange warme Freundschaft verband, und so entstand allmählich der Plan, das Düsseldorfer Theater ganz in die Hand zu nehmen und ihm durch reichere Mittel und sorgfältigere Pflege einen künstlerischen Aufschwung zu geben. Sein Amt am Landesgericht versah Zimmermann zwar stets mit großer Gewissenhaftigkeit und Einsicht; er hat manche juristische Abhandlung in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht. Aber seine Neigung galt doch nur der Kunst, dem Drama. Er hatte die Beamtenlaufbahn nur von der Not gedrängt betreten, und die Hoffnung, sich ausschließlich seinem natürlichen Künstlerberuf widmen zu können, wurde für ihn eine leidenschaftlich ergriffene Wendung des Lebens. Seine gesellschaftliche Stellung wurde überdies in Düsseldorf auch durch sein von aller Welt nachsichtig beurteiltes Verhältnis zu der geistvollen Gräfin Elise von Lützow-Whlesfeld gefördert. Diese um acht Jahre ältere Frau hatte sich 1821 in Münster in den damals dort als Auditeur des Garnisonsgerichts bestellten jungen Dichter Zimmermann leidenschaftlich verliebt, hatte sich dann von ihrem großmütigen Vatten, dem Grafen Lützow, scheiden lassen und war dem Geliebten 1825 nach Düsseldorf nachgezogen, wo sie bis 1839 mit ihm lebte, anfänglich sehr zurückgezogen, bald aber als der glänzende Mittelpunkt seines Kreises.

So war der Boden vorbereitet, auf dem sich Zimmermanns Theater erheben sollte. Aber die Hauptsache war er selbst, sein Geist gab dem jedenfalls kühnen Unternehmen, ohne staatliche oder höfische Unterstützung eine Musterbühne zu schaffen, das Gepräge. Der wesentliche Unterschied von allen andern Theaterleitungen war der: Zimmermann hatte nicht bloß den außerordentlich gebildeten litterarischen Geschmack, er war nicht bloß mit der dramatischen Produktion seiner Zeit unzufrieden, er hatte nicht bloß Ursache, über

den Verfall der Schauspielkunst zu klagen, sondern was mehr als alles das wiegt: er stand über dem Publikum, er stellte sich zur Aufgabe, dieses wetterwendische Volk zum Genuß hoher Kunst zu erziehen, er war nicht gewillt, mit dem Strome zu schwimmen, es sollte nicht bloß für die Füllung der Kassen um jeden Preis gespielt werden, und sein Theater war doch von der Teilnahme dieses seines nun einmal nicht anders gebildeten Publikums abhängig, um bestehen zu können. Wie sich nun Immermann zum Publikum stellte, wie er zwischen den beiden Forderungen des Ideals und der Wirklichkeit sich während der fünf Jahre seiner Theaterleitung mit täglich wechselnden Stimmungen, bald fluchend, bald fröhlich und zufrieden hindurcharbeitet, das ist wohl das merkwürdigste Schauspiel in der ganzen Geschichte derselben. Denn diese Aufgabe wurde ihm schwerer als irgend einem spätern berühmten gewordenen Bühnenleiter gemacht. Zwar lebte in Düsseldorf eine begeisterungsfähige Künstlerjugend, doch sie konnte nicht die täglichen Gäste für ein Theater liefern. Die Stadt selbst war aber zu klein, um ein ausreichendes Stammublikum empfänglicher und urteilsfähiger Menschen zu stellen. So war denn Immermann fort und fort gezwungen, mit dem herrschenden Geschmack für Ausstattungswerke, für triviale, hausbackene Lustspiele, für Opern, die ihm gründlich gleichgiltig waren, zu paktiren. Er mußte die Presse zu Hilfe nehmen, um durch gute Rezensionen der Vorstellungen, durch die den geplanten Neuaufführungen vorausgeschickten litterarischen Abhandlungen über klassische Werke die Aufmerksamkeit und Achtung von vornherein zu bestimmen; ja sogar Rezensionen seiner Vorstellungen selbst zu schreiben nahm er keinen Anstand, und Freund Grabbe, der nach Mendelssohns Abgang als Bettelmann von Detmold nach Düsseldorf herübergekommen war, stellte sich voller Begeisterung als Kritiker in Immermanns Dienst. Alle diese Handlungen waren ebenso loyal als gerechtfertigt; es hats mancher Theaterleiter nachher ebenso gemacht, und alle Staatsmänner machen es jetzt gerade so. Nicht absichtslos erinnern wir an die staatsmännische Thätigkeit, denn in der That liefert die Arbeit eines Theaterdirektors das Abbild einer solchen im kleinen. Als Immermann 1832 endlich das auf eine Aktiengesellschaft gegründete Stadttheater in selbständige Leitung übernahm, offenbarte sich, wieviel Arbeitskraft und wieviel tüchtiger politischer Sinn in diesem deutschen Dichter steckte. Von seinem Amt am Landesgericht nahm er auf ein Jahr Urlaub, um sich nun Tag und Nacht den Theatergeschäften zu widmen. Von da ab schien es, als ob er sich vervielfältigt hätte. Er selbst prüfte und mietete die Schauspieler und Schauspielerinnen, er entwarf die Theaterordnung, die Programme, die für das Publikum bestimmten Aufsätze. Er selbst studirte den Schauspielern in vielfachen Lese-, Sprech-, Zimmer-, Theater-, Kostüm- und Dekorationsproben die aufzuführenden Stücke ein, und die Arbeit dabei war um so größer, als Immermann von Grund aus das künstlerische Spiel vorbereiten mußte. Er mußte seine Schauspieler erst zum

guten Sprechen erziehen, und dies setzte wieder das volle Verständnis des darzustellenden Dramas und seines Dichters voraus. Er mußte also zuvörderst in einem Vortrage seinen Künstlern das Werk erklären, beleuchten, analysiren — Muster dramaturgischer Kritik, die Fellner mit Recht vollständig abgedruckt hat. Bei Shakespeare, Calderon, ja auch bei Schiller und seinen eignen Werken hatte er die Aufgabe, die Dramen für die Bühne einzurichten, umzuarbeiten, ihr anzupassen. Amter, die heutzutage an jedem größern Theater verschiedenen Personen zufallen, füllte er alle selbst aus. Auch die Kassenführung, den Verkehr mit dem Verwaltungsrat der Aktiengesellschaft hatte er zu besorgen. Die meiste Sorgfalt verwendete Immermann auf das gute Zusammenspiel seiner Truppe. Da sein Unternehmen sparsam mit dem Gelde umgehen mußte, so war ihm manche erste Kraft zu teuer; er mußte junge, begabte, aber billigere Künstler sich erst erziehen. Das verringerte nicht die Arbeit, aber es war ihm gerade recht, da die ersten Kräfte nur zu oft aus dem Zusammenspiel herauszutreten strebten, was er ganz vermeiden wollte. Das Ideal der Schauspielkunst lag ihm in der Mitte der beiden großen Traditionen Goethes und Schröders. Goethe legte das Hauptgewicht auf die kunstvolle, gehobene, poetische Sprechweise, das mimische Spiel sollte gerade nur auf die notwendige Begleitung der Rede beschränkt bleiben; Schröder war realistischer, ihm stand die körperliche Beweglichkeit des Schauspielers in erster Reihe. Beide Schulen waren im Verfall: die akademische war ins Deklamiren geraten, die realistische ins übertriebene Nachahmen der Wirklichkeit. Für Immermann war es aber Grundgesetz, das Spiel dem künstlerischen Charakter der Dichtung anzupassen. In allererster Linie stand ihm die aus dem reinsten Verständnis der dichterischen Absicht getroffene Wahl des Grundtons in der szenischen Darstellung. Calderon mußte anders als Shakespeare gespielt werden: dort mußte die Rede poetischer, hier die Mimik und Bewegung realistischer behandelt werden. Die Vorwürfe, die Devrient gegen Immermann erhebt, indem er seine Pflege der Sprechkunst tadelt, weist Fellner als durchaus ungerechtfertigt und auf Mißverständnis Immermannscher Äußerungen beruhend zurück. Er weist auch zutreffend nach, daß Laube, der angesehenste Dramaturg und Begründer des Burgtheater Ruhmes, keine andern Grundsätze als die Immermanns gehabt hat. Laube ist in der That diesem Vorgänger weitaus gerechter als alle seine andern Beurteiler geworden. Und für den unbefangnen Leser werden alle dramaturgischen Verordnungen Immermanns, die uns Fellner mitteilt, wie etwas selbstverständliches, gegenwärtig allgemein übliches und anerkanntes erscheinen, sodaß es wirklich zu verwundern ist, warum dem Dichter noch immer der böse Ruf des „gelehrten“ Theaterdirektors im Gegensatz zum „praktischen“ anhängt. Nur mit der unglücklichen Formel, die Fellner für Immermanns dramaturgische Grundsätze gefunden hat, können wir uns nicht befreunden. „Ein geläuterter Naturalismus tritt uns auf seiner Bühne entgegen,“ sagt Fellner. So darf man

Immermanns Ideal von Schauspielkunst nicht fassen, wenn man selbst erst nachdrücklich den Ausgang des Dichters von Weimar betont, wenn man auf den entscheidenden Eindruck hingewiesen hat, den das in Halle von dem Studenten Immermann (1819) mit angesehene Spiel Wolffs in unverlöschlicher Begeisterung hinterlassen hatte, wenn man ferner weiß, daß Immermann stets den wesentlichen Gegensatz zur Natur in der Kunst hervorgehoben hat, so in dem „Blick ins Tirol,“ wo er von einem Besuch des Brädlers Bauerntheaters anmutig erzählt und darauf hinweist, daß die naturalistischen Schauspielerinnen auf ihrer Bühne einen eignen Tanzschritt gingen, um sich nur ja von der prosaischen Alltäglichkeit in eine künstlerische Sphäre zu erheben. Wenn man eine Formel für Immermanns dramaturgisches Ideal schaffen will, muß man umgekehrt sagen: er war ein realistischer Idealist, auf den Idealismus muß man den Nachdruck legen. Er ließ sich gern die Mitwirkung seiner lieben Maler zur Schaffung prächtiger Dekorationsstücke gefallen, die nun auch den Calderonschen Werken („Der standhafte Prinz“ und „Der wunderthätige Magus“) zu gute kamen. Aber er dachte vom Werte der Ausstattung gerade so wie Laube: sie durfte sich nicht selbst breitmachen, die Aufmerksamkeit der Zuschauer sollte nicht vom Spiel, von der Rede und von der Handlung abgelenkt werden; trug er sich doch mit der Absicht, die alte Shakespearesche Bühne herzustellen, „Romeo und Julia“ wurde sogar auf einer ganz eigens hergestellten, der Bühne Shakespeares ähnlich gemachten Szene vorgeführt. Immermann war wesentlich ein Idealist, und als solcher ist er zu Lebzeiten angegriffen worden, um aber für die Dauer Recht zu behalten.

Weil wir gerade bei einem Widerspruch gegen Fellers Darstellung stehen, wollen wir gleich noch einen andern Fehler, der uns die Freude an dem bei aller Jugendlichkeit des Tones und aller Breite der Darstellung doch tüchtigen Buche beinahe verdorben hat, zur Sprache bringen, nämlich die leidenschaftliche Art, wie Feller Felix Mendelssohn-Bartholdy behandelt. Der Sachverhalt ist der. Als die Gesellschaft des Düsseldorfer Stadttheaters gegründet wurde, geschah dies hauptsächlich, weil man auf die Mitwirkung zwei so ungewöhnlicher Männer wie Immermann und Mendelssohn rechnete. Beiden war die künstlerische Leitung der Anstalt anvertraut, Immermann das Schauspiel, Mendelssohn die Oper. Obgleich er damals kaum fünfundzwanzig Jahre zählte, war er doch schon als Dirigent der rheinischen Musikfeste, als Komponist und Virtuose berühmt und angesehen genug, um die Stellung des Musikdirektors mit Würde einzunehmen. Immermann hatte ihn persönlich, wie alle die ihn kannten, ins Herz geschlossen, sie standen auf dem Dußfuße, und der Dichter war sehr glücklich über Mendelssohns Entschluß, mitzuwirken. Es dauerte aber nicht lange, so ging das schöne Verhältnis in die Brüche. Mendelssohn hatte sich nämlich seine Thätigkeit anders gedacht, als sie ihm von Immermann zugemutet wurde. In einem Briefe aus Düsseldorf

(23. November 1834) an seine Schwester Rebekka in Berlin giebt Felix ausführlich Nachricht darüber: „Gleich als ich wieder herkam [von einer Reise durch einen Teil von Deutschland, um Sänger und Sängerinnen für das Stadttheater zu suchen], wehte mich die Intendantenluft an. Im Statut steht: Die Intendanz besteht aus einem Intendanten und einem Musikdirektor. Der Intendant [Immermann] wollte nun, ich sollte Musikintendant sein, er Schauspielintendant, und nun sollten wir sehen, wer dem andern den Rang ablief, darüber gab es gleich Skandal. Ich wollte nichts als dirigiren und einstudiren, und das war Immermann nicht genug. Wir wechselten verzweifelt grobe Briefe [die jetzt Feller alle mittheilt], in denen ich meinen Stil sehr zusammennehmen mußte, um keine Spitze unerwidert zu lassen, und meinen unabhängigen Grund und Boden zu behaupten, aber ich glaube, ich habe Herrn Heyse [seinem Lehrer] Ehre gemacht. Wir verständigten uns darauf und zankten uns gleich wieder, weil ich nach Aachen reisen sollte, um eine Sängerin dort zu prüfen und zu engagiren, und weil ich das nicht wollte. Darauf mußte ich das Orchester engagiren, d. h. für jedes Mitglied zwei Kontrakte ausfertigen, mich über einen Thaler Monatsgage vorher bis aufs Blut streiten; dann gingen sie weg, dann kamen sie wieder und unterschrieben doch; dann wollten sie wieder nicht am zweiten Pult sitzen, dann kam die Tante eines ganz erbärmlichen Musikers, den ich nicht engagiren konnte, und die Frau mit zwei unmündigen Kindern eines andern Erbärmlichen, um ein gutes Wort beim Herrn Direktor einzulegen, dann ließ ich drei Kerls Probe spielen, die geigten so unter aller Würde, daß ich keinen von ihnen annehmen konnte; dann waren sie demütig und gingen still und betrübt fort und hatten ihr Brot verloren, dann kam die Frau noch einmal wieder und weinte; unter dreißig Leuten war kein einziger, der kurz sagte: »Ich bin zufrieden« und seine Kontrakte unterschrieb; alle andern handelten und mäkelten erst eine Stunde, bis sie mir glaubten, daß ich prix fixe hätte; mir fiel Waters Spruch »Fordern und Bieten machen den Kauf« den ganzen Tag ein, aber es waren vier Tage, die jämmerlichsten, die ich erlebt habe. Am vierten kam Klingemann des Morgens und sah das Wesen und entsetzte sich. Inzwischen studirte Riez Morgen und Abend den »Templer« ein; der Chor betrank sich, und ich mußte mit Autorität reden; dann rebellirten sie gegen den Regisseur, und ich mußte sie anschreien wie ein Hausknecht; dann wurden die Ventler heiser, und ich bekam Angst für sie (eine mir neue Art von Angst, eine der ekeligsten); dann führte ich Cherubinis Requiem in der Kirche auf; zugleich kam das erste Konzert, kurz, ich faßte meinen Entschluß: drei Wochen nach Wiedereröffnung des Theaters meinen Intendantenthron zu verlassen, den ich dann auch Gott sei Dank ausgeführt habe. Die übrigen Details schenke ich dir, du wirst genug Theater haben. Seit ich aus der Geschichte bin, ist mir, als wäre ich ein Hecht, der wieder ins Wasser kommt; die Vormittage gehören wieder mir; Abends

kann ich wieder zu Hause sitzen und lesen; das Dratorium wird mir immer mehr zu Dank; ein paar neue Lieder habe ich auch gemacht; im Singverein geht es hübsch, wir führen bald die Jahreszeiten mit ganzem Orchester auf; nächstens will ich sechs Präludien und Fugen herausgeben, wovon du erst zwei kennst; das ist so ein Leben, wie ich es führen kann, aber das Intendantenleben nicht.“*)

Diesen für die Beurteilung Mendelssohns im vorliegenden Falle sehr wichtigen Brief haben wir mit Absicht angeführt, denn aus ihm wird klar, daß sich der große Komponist in berechtigter Notwehr von der Mitarbeiterschaft am Immermannschen Theater los sagte, obgleich er sich der Gesellschaft gegenüber mit seinem Versprechen gebunden hatte. Das Versprechen war eben voreilig, unvorsichtig, und man kann dem jungen Komponisten wegen des Abfalles keine schwere Anklage auf den Hals laden, denn Mendelssohn konnte nicht alles so klar voraussagen, er mußte seine, vom Dichter so gänzlich verschiedene Natur und deren Untauglichkeit zum Direktionsberuf praktisch erproben, an sich selbst erleben, um einzusehen, daß hier sein ganzer und einziger Lebensberuf, gute Musik zu schaffen, gefährdet war. Jedenfalls war es wichtiger, daß sich Mendelssohn seiner Kunst widmen konnte, als daß er länger beim Theater geblieben wäre, wo er in unangenehmen Geschäften Laune und Arbeitslust vielleicht für Jahre hinaus verloren hätte. In diesem Sinne muß der gerechte Geschichtschreiber den Streit zwischen beiden Männern auffassen; so hat es auch Puttitz gethan. Zellner aber, der überhaupt starke Worte liebt, findet Mendelssohns Betragen „unqualifizierbar“ und schließt seine Darstellung des Konflikts mit Worten, die Immermann in sehr verdrossener Laune aussprach: „Mendelssohn hat sich wie ein Schuft gegen mich benommen.“ Das geht doch über die Grenze der Gerechtigkeit hinaus. Zellner ist voller Gehässigkeit gegen Mendelssohn, wohl deswegen, weil er sich zu Richard Wagner bekennt. Er hat aber übersehen, daß er die Menschen mit verschiedenen Maßen mißt. Mendelssohn macht er den Prozeß, weil er sein Versprechen gebrochen hat; Immermann aber, der ein noch weit zwingenderes Versprechen gegeben hatte, sucht Zellner so gut es geht, zu rechtfertigen. Er teilt nämlich indiskret mit: „Die Gräfin Ahlefeldt hatte vor der Übersiedlung [von Münster] nach Düsseldorf dem Dichter das Wort abverlangt, sich niemals anderweitig zu vermählen. Es wurde ihm vielfach zum Vorwurf gemacht, daß er das gebrochen habe. Nach seinen Selbstbekenntnissen erscheint er jedoch als völlig gerechtfertigt. Ein Ehrenwort, welches auf ebenso unsittlicher wie unsinniger Grundlage beruht, kann keinem Vernünftigen bindend erscheinen.“ Die Logik des letzten Satzes, die einem Jesuiten Ehre machen würde, wollen wir weiter nicht kritisieren, wir wollen uns mit der Thatsache begnügen, daß

*) Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, 1870. Seite 312—314.

Immermann ein weitaus wichtigeres Ehrenwort gegeben hatte, von dessen Einhaltung das Glück einer mit ihm mehr als fünfzehn Jahre zusammenlebenden bedeutenden Frau abhing, und Immermanns Existenz weder künstlerisch noch sonstwie in dem Maße gefährdet war, wie es bei Mendelssohn der Fall war, und dennoch weiß es Föllner nachsichtig zu beurteilen. Besser gethan hätte er freilich diese Privatsache so wie Putzli zu verschweigen. Jedenfalls muß man Gerechtigkeit nach allen Seiten üben und nicht nach dem Vorgang Richard Wagners Mendelssohn angreifen, weil man den Trumpf ausspielen will, daß sich in beiden Männern „nationale“ Gegensätze verkörpert hätten, daß Immermann das deutsche Rechtsgefühl vertrate, Mendelssohn nicht. Wenn irgend etwas diese Auslegung widerlegt, so ist es die von Föllner absichtlich verschwiegene Thatsache (denn er muß sie ja kennen, da er die Briefe Mendelssohns anführt), daß Mendelssohns eigener Vater seine Handlungsweise in der Theatersache getadelt hat.

Wie weit sich Föllner den Blick hat trüben lassen, beweist nachfolgende Bemerkung. Immermann verzeichnet im Diarium vom 13. Februar 1835: „Ich habe das Resultat der Einnahmen und Ausgaben des Schauspiels und der Oper bis zum letzten Januar extrahiren lassen; darnach hat das Schauspiel über 6000 Thaler, die Oper etwas über 4000 Thaler eingebracht. Dagegen hat das Schauspiel circa 1900 Thaler weniger als seine Einnahme, die Oper circa 480 Thaler mehr als ihre Einnahme gekostet.“ Natürlich! Denn das Schauspiel hatte weniger Dekorations- und Wagenkosten, wurde auch häufiger gespielt als die Oper. Das sieht aber Föllner nicht, sondern macht dazu die Bemerkung: „Demnach ist der Ausspruch F. Mendelssohns: »Die Opern sind alle ganz voll, die Schauspiele aber nicht, sodaß den Aktionären zuweilen ein bißchen bang wird« eine wirkliche Entstellung der Thatsachen.“ Warum denn? Welches Interesse hätte denn Mendelssohn gehabt, so kleinlich zu lügen? Föllners Haß kennt keine Grenzen. Nur daraus läßt sich auch die ganz unglaubliche Wendung erklären: „Als nach dem Bruche mit Mendelssohn die Zweideutigkeit [so! als ob die gewechselten Briefe nicht klar gewesen wären!] abgethan hinter Immermann lag [was nicht zutreffend ist, denn Immermann hat noch jahrelang später dem Komponisten gezürnt], hoffte dieser, daß Grabbe die Lücke ausfüllen würde.“ Was? Grabbe, der sich um Almosen bettelnd an Immermann wandte und dankbar Rollenabschriften übernahm, sollte die Lücke, Mendelssohns hinterlassen, ausfüllen? An solchen Phrasen mangelt es dem Buche Föllners auch sonst nicht. Es ist eine fleißige Arbeit, mit Begeisterung für Immermann geschrieben, vielfach verdienstlich, aber ebenso oft unkritisch. Es wird z. B. niemand mehr die von Föllner so bewunderte Zusammenstreichung von Schillers Wallenstein-Trilogie auf ein fünftaktiges, nur einen Abend füllendes Stück gutheißen, man wird bei aller Hochachtung Immermanns seine romantischen Neigungen (zu Calderon, Tieck) nicht

mehr nachahmen u. dergl. m.; wohl aber wird man seine kritischen Studien, die Zellner abdruckt, gern nachlesen, um sich anregen zu lassen.

Doch damit sind wir schon in das Gebiet jener Einzelheiten geraten, das wir hier nicht betreten wollten. Zum Schlusse daher nur noch die Bemerkung, daß Immermanns Theater nach vielen schönen Erfolgen der sogenannten Mustervorstellungen am 31. März 1837 mit der Aufführung der Halmischen „Grifeldis“ ehrenvoll geschlossen wurde.

Wien

Moritz Necker



Elf Jahre im Balkan



ie Türkei liegt nicht mehr für das Abendland hinten, weit, wie zu Goethes Zeit, und wenn jetzt die Völker dort auf einander schlagen, so wird dem deutschen Bürger bange um den Frieden. Zwar haftet den Vorgängen und Zuständen häufig etwas von der komischen Oper an; aber ob einem Könige, der zu Schiff gegangen ist, höflich angezeigt wird, man werde ihn in seinem Lande nicht wieder landen lassen, oder ob ein Hospodar im Bette seine Abdankung freiwillig unterzeichnen muß, oder ob eine Armee ihren Fürsten zur Abreise zwingt und ihn nach einigen Tagen unter allgemeinem Jubel wieder einholt, oder ob seinem Nachfolger die Gelder ausgehen, mit denen er auf die Treue seiner Unterthanen abonniren soll, oder ob ein Land das Glück genießt, gleichzeitig zwei Könige, eine widerspenstige Königin und eine Regentschaft zu besitzen: zum herzlichen Lachen bringt uns das alles nicht, weil wir dabei das Gefühl haben, daß Kinder in der Nähe einer Pulvertonne mit Bündhölzchen spielen. Mit den Ereignissen, die sich jetzt in wenige Jahre sammendrängen, würde eine weniger rasch lebende Zeit ebenso viele Jahrzehnte ausgekommen sein, und bei Namen, die gestern auf jedermanns Lippen waren, reibt man sich heute schon die Stirn, um sich den Zusammenhang zwischen Namen, Personen und Ereignissen ins Gedächtnis zu rufen.

Der — vorläufig — letzte russisch-türkische Krieg, die Beteiligung Serbiens an ihm, der Berliner Kongreß, wie fern ist uns das alles schon gerückt! Tscholak-Untitsch, Ranko Mlimpitsch, Horvatovitsch, alle diese schwer auszusprechenden Namen waren uns einmal durch das Zeitungslesen geläufig geworden; jetzt wissen wir kaum noch mit dem Namen Tschernajew eine Vor-

Grenzboten IV 1889

42