



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Leipziger Dramaturgie : 3. Wallenstein : (Schluß)

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

Bemerkung, daß der unsern Lesern bekannte Ernst Seillière in einem Bericht über den schwäbischen Volksdichter Christian Wagner (*Le paysan poète de la Souabe*) eine erstaunliche Vertrautheit mit der neuern deutschen Literatur und mit den deutschen Zeitschriften bekundet. Der Artikel ist in die Form eines Gesprächs mit einem Heidelberger Privatdozenten über die Auferstehung der altindischen Philosophie im jungen Deutschland gekleidet.



Leipziger Dramaturgie

3. Wallenstein

(Schluß)



a Schiller, wenn er nicht einen Teil der Handlung nach Wien verlegen wollte, den eigentlichen Anstifter der gegen Wallenstein gerichteten Intriguen und den Ingenieur der unter diesem gegrabnen Mine nur erwähnen, nicht auf die Bühne bringen konnte, so hat er mit viel Geschick das Eingreifen dieser berühmten Persönlichkeit auf zwei Rollen zu verteilen gewußt, auf Duestenberg, der auf Anstiften des Paters Lamormain von Wien kommt, und auf Octavio, der nach den von Duestenberg überbrachten geheimen Instruktionen des Weichwaters handelt. Es ist in der Ordnung, daß sich die Darsteller beider Rollen auf das Tugendhafte, Pflichtgetreue spielen, denn sie wahren und fördern ja einem höchst gefährlichen Abenteuer und möglichen Verräter gegenüber das Interesse ihres kaiserlichen Herrn. Schiller hat auch mit großer Kunst den Dialog so eingerichtet, daß sie das können, und namentlich Octavios Rolle ist durch die Zwitterstellung, die er Wallenstein gegenüber einnimmt, die eines sich durch schöne Redensarten über das Verwerfliche seiner Handlungsweise täuschenden Worthelden. Ein ausgesprochener Schurke, wie z. B. Franz Moor, würde unser rein menschliches Interesse an dem hintergangnen Hintergeher kaum so lebhaft erregen und uns nicht so unbedingt auf dessen Seite bringen als dieser Schönredner, der seine Pflicht zu tun glaubt und dabei den schändlichsten Verrat an Männerfreundschaft und militärischer Kameradschaft übt. Er ist recht eigentlich das, wofür ihn Terzky und Illo halten, ein Fuchs, ein Schleicher, eine Schlange. Schiller erlaubt ihm, uns seine Lage so darzulegen, daß man auf den ersten Blick glauben möchte, er handle so, weil er nicht anders handeln könne. Für die Rolle und für die Salbung dessen, der sie darstellt, ist das ganz gut: nur eine Gefahr ist dabei, die Gefahr für die Moral. Denn es wäre sehr bedauerlich, wenn sich irgend ein Zuschauer vorreden, und wie man sich auszudrücken pflegt, weismachen ließe, Octavio habe wirklich nicht anders handeln können, als er handle, und ihn deswegen entschuldigte. Sein Sohn sagt es ihm deutlich genug, daß er Wallenstein Wahrheit geschuldet habe und sie ihm schuldig geblieben sei:

Aufrichtigkeit verdiente sein Vertrauen.

Aber das ist nur die eine Seite von Octavios Verschuldung. Ein Ehrenmann würde die ersten Winke des Paters mit Entrüstung zurückgewiesen haben und dadurch jeder unwürdigen Verstellung von vornherein enthoben gewesen sein. Der Leiter des kaiserlichen Gewissens und der kaiserlichen Politik würde sich für seine Zwecke an einen andern haben wenden müssen, und durch die freimütige Erklärung, daß er nicht gegen seinen Chef und Wohltäter intriguierten könne, würde sich Octavio zwar auf der einen Seite einen unverföhnlichen Feind zugezogen, dafür

aber auf der andern ein reines Gewissen bewahrt haben. Das soll nur bemerkt werden, damit sich jeder dem Widerwillen gegen den heimlichen Lauerer mit vollem Bewußtsein hingeben könne, obwohl es Schiller vermieden hat, eine moralische Hinrichtung von Illo „falscher Rache“ durch einen andern als den mit Recht entrüsteten Wallenstein vorzunehmen. Nur diese Entrüstung und die wohlverdiente Schicksalsstrafe treffen den Verräter: in dem Augenblicke, wo ihm für seine schimpfliche Handlungsweise die Fürstenkrone zuteil wird, hat sie nach dem Heldentode seines Sohnes jeden Wert für ihn verloren. Das ist wahre Tragik, und damit ist auch unserm Gerechtigkeitsgefühl einigermaßen genügt. Je mehr Octavio von der Ehrbarkeit seiner Handlungsweise durchdrungen erscheint, um so widriger wird er dem Zuschauer, und man kann behaupten, daß der Schauspieler, wie das in der Tat auch meist geschieht, die Rolle als Tugendheld spielen kann, ohne uns auch nur für einen einzigen Augenblick zu täuschen, und ohne daß es der bekannten Winke mit dem Scheunentor bedürfte, durch die in andern Rollen von Zeit zu Zeit der Intrigant das Bekenntnis ablegt: „Ich bin ein Schurke und weiß es.“

In gewissem Sinne muß man von Quesenberg etwas ähnliches sagen. Zum Spionieren und zum Überbringen geheimer Instruktionen des kaiserlichen Weichvaters brauchte sich ein Kammerherr und Kriegsrat nicht mißbrauchen zu lassen; daß er das dennoch tut, zeigt deutlich, daß er das Herz nicht auf dem rechten Flecke hat, und seine Unterredung mit Octavio (im dritten Auftritt des ersten Akts der Piccolomini) darf uns über den wahren Sachverhalt nicht täuschen. Diplomaten der alten Schule war es erlaubt, solche Missionen zu übernehmen, denn sie hatten die Sprache nur, um ihre Gedanken zu verbergen, und niemand traute ihnen über den Weg. Da sie auf diese Weise niemandes Vertrauen täuschten, so konnte ihnen aus den Täuschungen, die sie verübten, eigentlich ebensowenig ein Vorwurf gemacht werden als dem Prestidigitateur, dessen Motto: „Geschwindigkeit ist keine Hexerei,“ die sonstigen bona fides des berufsmäßig auf Täuschung ausgehenden nachweisen soll. Ein kaiserlicher Kommissar aber, der mit Befehlen an den Generalissimus in dessen Lager abgeschickt ist und in einem zweiten Sacke geheime Instruktionen für dessen Untergebenen hat, durch die der Sturz eben dieses Chefs vorbereitet werden soll, ist trotz seines Kammerherrnshlüssels und seiner goldnen Gnadenkette ein gemeiner Lump, den, abgesehen von der „schuldigen Achtung gegen seinen Kaiser,“ jedes Kriegsgericht zum Tode verurteilt haben würde. Ein rechter Kerl würde dem Vater gesagt haben: Für dergleichen bin ich zu gut, schickt einen andern. Und doch darf man, wenn man sieht, was heutzutage aus blinder Hingebung an den Staat und dessen Interessen geschieht, auch die Vergangenheit nicht zu hart beurteilen. Wenn der ritterlichste Stand im Staate, das Offiziercorps, es fertig bringt, Spionage zu treiben und Spionage zu rechtfertigen, so muß man doch zu der Überzeugung kommen, daß nicht bloß Politik und Moral, sondern auch Standesehre und Moral zweierlei sind.

Da sich die beiden, Piccolomini und Quesenberg, zwar als kaiserliche Schildhalter gebärden, aber selbst nicht handeln wollen, so würde sich der Herzog der ihm besonders zusagenden Stellung eines Herkules am Scheidewege noch länger haben erfreuen können, wenn die Katastrophe nicht gleich in den ersten Auftritten von „Wallensteins Tod“ durch die eintreffende Meldung, daß der Zwischenträger Sefina gefangen genommen und bei ihm gefährliche Schriftstücke gefunden worden seien, überraschend herbeigeführt würde.

Wallensteins unheilbringenden Entschluß, sich mit den Schweden zu verbinden und zu diesem Zweck dem Kaiser die Armee abtrünnig zu machen, haben zwar schon Terzly und Illo auf ihre Weise zu zeitigen gesucht, und sie lassen es auch im entscheidenden Augenblick an dringendem Zureden nicht fehlen, aber den noch immer vorsichtig und unentschlossen zögernden zum entscheidenden, unwiderstehlichen letzten Schritte zu überreden gelingt erst der Schwester der Herzogin, der Gräfin Theresie Terzly. Man sollte Schiller den posthumen Gefallen tun, diese Dame

wieder zu Wallensteins Schwester zu machen, wie es ursprünglich in des Dichters Absicht gelegen hatte. Der Familienehrgeiz, der ihr Denken und Handeln bestimmt, erscheint bei einem Mitgliede der Wallensteinischen Familie begreiflicher als bei einer Schwägerin, die sich schon wegen ihrer Abkunft von einer so alten und angesehenen Familie wie der der Harrachs für die ehrgeizigen Pläne eines ihr verschwägerten Emporkömmlings kaum begeistern konnte. Schiller hat der Gräfin eine doppelte Natur gegeben, und es ist für die richtige Wirkung der Rolle wünschenswert, daß die etwas widerliche Unredlichkeit, deren sie sich Max und ihrer Nichte gegenüber schuldig macht, möglichst in den Hintergrund gedrängt und dagegen ihr uneigennütziges Aufgehn in die Pläne des Herzogs, der Anteil, den sie an seiner Zukunft und seinen politischen Erfolgen nimmt, möglichst betont werden.

Von den vielen Gräfinnen Terzky, die ich gesehen habe, haben mir die am meisten im Sinne des Dichters zu handeln geschienen, die einem die Hinterlist und das Behagen an der Intrigue, wie sie bei der Schwägerin oder Schwester des Herzogs augenscheinlich vorhanden sind, möglichst eskamotierten, sodaß in der Hauptsache nur eine vornehme Frau übrig blieb, die in schöner klangvoller Sprache wunderbar zu diskutieren verstand, und der man die Abwege in ihrem Verkehr mit Max und Thella nicht zu streng anrechnete, weil sie sich nach Möglichkeit unter dem scherzenden Schlitte der guten Gesellschaft verbargen. Einzelne dieser Gräfinnen Terzky konnten einem geradezu sympathisch sein. Für den fünften Aufzug von „Wallensteins Tod“ ist das sehr wesentlich, da weder der dritte Auftritt (Heiß mich nicht gehen, o laß mich um dich bleiben!) noch der zwölfte (Sie denken würdiger von mir, als daß Sie glaubten, ich überlebte meines Hauses Fall) zur rechten Wirkung kommen können, wenn man durch die Darstellerin dazu gebracht worden ist, die Gräfin als eine etwas gewöhnliche und sehr gewissenlose Intrigantin anzusehen. Hier in Leipzig ist die Rolle in den Händen einer Dame, die einen, Gott weiß wie, ganz nach Böhmen versetzt. Wenn sie doch dem hiesigen Wallenstein von diesem exotischen Bodenbeigeschmack (goût du terroir) etwas abgeben könnte! Es war auch alles gut und schön, nur daß ich, meinen persönlichen Eindruck offen zu gestehen, ihr die letzte Unterredung mit Wallenstein nicht recht gönnte und über das Gift, das sie genommen hatte, nicht recht betrübt war, während mich eine andre Gräfin Terzky, deren schönste Rolle seinerzeit Goethes Iphigenie gewesen war, jedesmal so rührte, daß ich, um der seelischen Bewegung aus dem Wege zu gehn, ihret nicht Wallensteins wegen den fünften Akt nicht abzuwarten pflegte. Ein falsches kaltes Lächeln entfremdet einem, wenn damit Mißbrauch getrieben wird, sowohl die Darstellerin als die Rolle so, daß man, was ganz gewiß nicht in Schillers Absicht gelegen hat, beiden beinahe feindlich gegenüber steht. Es gibt auf der Bühne nur sympathische und antipathische Erscheinungen: der Darsteller muß sich entscheiden, ob er als das eine oder das andre wirken will: ein *mixtum compositum* gibt es hierbei nicht. Und wenn man mit übrigens durchaus künstlerischen Mitteln und in künstlerischer Absicht eine Persönlichkeit, die sich der Dichter als eine sympathische vorgestellt hat, zu einer antipathischen macht, so greift man in zweifacher Weise fehl: man schadet dem Stücke, und man läßt sich eine Gelegenheit, persönlich zu gefallen, entgehn. Allerdings wirkt die besondere weibliche Hoheit, die jede wirklich vornehme Frau mit Goethes Iphigenie gemein hat, wie eine Art Verklärung ganz von selbst, und wem sie nicht eigen ist, der kann sie sich nicht im Fluge aneignen. Aber daß auf ihr neben der Schönheit der unwiderstehlichste Reiz beruht, den eine Schauspielerin auf ein feingebildetes Publikum ausüben kann, ist unbestritten, und wenn es eine Leistung zu würdigen gibt, wird man das Fehlen oder das Vorhandensein dieses höchsten Reizes kaum unerwähnt lassen können. Die Leipziger Gräfin Terzky würde durch einen leichten Schimmer solcher Verklärung sehr gewonnen haben.

Graf Zsolani, der Kroatengeneral und etwas oberflächliche Bon vivant, macht an den Darsteller keine großen Ansprüche. Er kommt für die Handlung kaum in

Betracht, und Wallenstein beurteilt den Wert solcher formgewandter, oberflächlicher Leute sehr richtig, wenn er sagt:

Ja, der verdient, betrogen sich zu sehn,
Der Herz gesucht bei den Gedankenlosen.

Ganz anders steht es mit Buttler, der ein für die Situation genial erfundener Charakter und zugleich ein bedenkliches Wagnis des Dichters ist. Die Rolle wird auch in Leipzig gut gegeben. Wir sehen den echten weißköpfigen alten Condottiere vor uns, den hochgestellten Offizier, der von der Pike auf gedient hat und sich, wie das so oft der Fall ist, nur über eins nicht hat erheben können, über das ihm feindliche Standesvorurtheil, das ihm immer im Wege gewesen ist, und das er zu verachten und geringschätzend auf sich beruhen zu lassen nicht fertig bringt.

Schiller brauchte, da er den Pater Lamormain in Wien lassen mußte, und sich weder Duestenberg noch Octavio zu blutigem Handeln eigneten, einen Arm und eine Hand, und die Art, wie er sie in Buttler findet und uns das Fortschreiten der Entrüstung zum Haß, des Hasses zur wilden, voreiligen That veranschaulicht, ist großartig, aber kühn und — das muß eingeräumt werden — etwas unwahrscheinlich. Die Unwahrscheinlichkeit ist darum ernster Art, weil das, was Wallenstein gegen Buttler verbrochen haben soll, der auf den Grafentitel bezügliche Uriasbrief nicht zu seinem Charakter paßt, weder zu dem von Schiller gezeichneten, noch zu dem, den uns die Geschichte an die Hand gibt. Buttler war — das ist die schwache Seite von Schillers Erfindung — überhaupt nicht der Mann, den Wallenstein einer Intrigue wert gehalten hätte, und das Motiv, das der Dichter dem Herzog unterlegt, als habe er die ganze abenteuerliche Geschichte mit dem Briefe nur unternommen, um Buttler gegen den Kaiser aufzubringen und auf diese Weise ganz für sich zu gewinnen, ist äußerst fadenscheinig. Auf Buttlers Gefinnungen konnte es Wallenstein erst ankommen, als ihn alle übrigen Führer verlassen hatten. Zu der Zeit, als der Brief geschrieben sein konnte, war Buttler für ihn daselbe wie jeder andre Oberst, einer der vielen zu seiner Erhöhung verwandten Bausteine. Der Herzog rechnete damals noch darauf, mit der Gesamtheit machen zu können, was ihm beliebte; daß es je für ihn nötig werden könnte, den einzelnen durch etwas andres als durch Auszeichnung und fürstliche Geschenke an sich zu fetten, fiel ihm nicht ein. Er glaubte, wie es ja wohl auch gekommen wäre, wenn man ihm nicht von Wien aus den Boden mit so viel Geschicklichkeit unter den Füßen weggegraben hätte, die Generale sämtlich in seiner Tasche zu haben und sich, je nachdem es für seine politischen Pläne paßte, entweder mit den Sachsen oder mit den Schweden verbinden zu können, ohne daß sich die Truppe und ihre Führer weigern würden, ihm auf diesem abschüssigen und verbotnen Wege zu folgen. Der Kaiser hatte ihm, wie das ja auch Schiller mehrfach andeutet, in der Not mehr Rechte und Freiheiten bewilligen müssen, als es sich mit der Stellung eines Untertanen vertrug; deshalb fühlte sich der Herzog als Souverän. Wie er über sein Verhältnis zu den ihm untergebenen Führern dachte, hat Schiller im achtzehnten Auftritt des dritten Aktes sehr richtig geschildert. Wallenstein sagt zu Max:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei du in der Welt, wie ich, daß du
Der Täter deiner Taten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz.

So faßte Wallenstein sein Verhältnis zu den ihm untergebenen Generalen und Obersten auf: es konnte ihm deshalb der Gedanke, daß es ratsam oder gar nötig sei, den Chef eines einzelnen Dragonerregiments durch eine obendrein ziemlich

schwerfällige und schmutzige Intrigue besonders fest an sich zu ketten, um ihn seinerzeit leichter zum Treubruch an dem obersten Kriegsherrn zu verführen, schon um deswillen nicht kommen, weil es sich in seinen Plänen nicht um Einzelne, sondern um die ganze Armee handelte, über die er als deren verantwortlicher und unumschränkter Gebieter verfügen zu können glaubte, ohne daß an den Einzelnen mit dem Bewußtsein der eignen Verantwortung die Frage, ob man, indem man dem Herzog gehorche, dem Kaiser die Treue breche, heranzutreten brauchte. Und der Herzog war auch obendrein gerade der ihm schuldgegebenen Gemeinheit in einem Falle, wo es sich um einen Untergebenen handelte, schon aus angeborenem Stolze unfähig. Seine Anzuverlässigkeit, das sieht man aus seiner Korrespondenz, war mehr politischer als sozialer Natur. Einem Manne wie Buttler eine Grube zu graben, würde ihm nun und nimmer eingefallen sein: dazu stand Buttler, seiner Idee nach, zu tief unter ihm.

Aber wir müssen die Dinge nehmen, wie sie uns geboten werden, und wenn man erwägt, was für ein gewaltiger Weg zwischen dem Buttler des Terzty'schen Banketts und dem Buttler liegt, der den zu Meuchelmördern des Fürsten gedungenen Hauptleuten Macdonald und Deveroux zuredet, indem er sagt:

In Glanz und Ehr und Überfluß könnt ihr
Der Menschen Urtheil und Vered verlassen,

so muß man Schillers Kunst als eine wahrhaft geniale bewundern. Denn in seiner Schilderung kommt uns der sich mit Buttler abspielende psychologische Vorgang, so ungewöhnlich er auch ist, doch nicht unnatürlich vor, weil wir nicht bloß dem ersten Umschlag seiner Gesinnung für den Herzog in der Szene zwischen ihm und Octavio bewohnen, sondern auch durch eine Reihe von Auftritten mit der schiefen und überspannten Auffassung, die der Oberst von seiner Pflicht und seiner Ehre hat, mehr und mehr vertraut werden. Er sucht sich einzureden, daß es ihm nur um den kaiserlichen Dienst zu tun sei, er glaubt mit seinem Wort und seiner Ehre, mit seiner Stellung und seinem Leben dafür verantwortlich zu sein, daß der Herzog Eger nicht verlasse, und wenn er den Lebenden nicht festhalten kann, so ist er des Toten sicher. Daß gekränkter Ehrgeiz der Beweggrund ist, der seinem Handeln mehr als alles andre unterliegt, sieht er nicht oder will er nicht sehen. Schiller hat sehr wohl gefühlt, wie wichtig es für die beabsichtigte Bühnenwirkung sei, daß dem Zuschauer Wallensteins Ermordung nicht über den Hals komme, sondern daß er langsam und allmählich darauf vorbereitet werde. Darum sind die drei Unterredungen zwischen Buttler und Gordon (im zweiten, sechsten und achten Auftritt des vierten Aufzugs von Wallensteins Tod) und die beiden ersten Auftritte des fünften Aufzugs, in denen der Zuschauer über die von Buttler getroffenen Anstalten zur Ermordung des Herzogs und seiner Getreuen, Terzty und Illo, das Nähere erfährt, ganz wesentliche Bestandteile des Stückes.

Der jüngere Dumas hat mit Recht gesagt, und der Onkel Sarcey hat bei jeder sich anbietenden Gelegenheit daran erinnert, daß die Kunst des dramatischen Schriftstellers zum großen Teile in den Kunstgriffen besteht, mit deren Hilfe er den Zuschauer auf das, was kommen soll, vorbereitet. Unser Interesse wird durch den Umstand, daß wir das entscheidende Ereignis gewissermaßen von weitem kommen sehen, lebhaft angeregt, und wir bringen dem Schicksal des Helden eine viel regere Teilnahme entgegen, wenn wir schon lange für ihn gezittert und gebangt haben, als wenn es wie ein Schlag aus heiterm Himmel ihm und uns unerwartet auf den Kopf fällt.

Dazu kommt, was die beiden letzten Akte von Wallensteins Tod anlangt, noch der Umstand, daß alle Szenen darin in ihrer ruhigen Breite ein Ritardando vor dem schließlichen Eintritt der Schlußkatastrophe herbeiführen, das, gerade wie es Schiller mit meisterlicher Kunst handhabt, von erstaunlich großartiger Wirkung ist. Es ist in der Handlung nichts Unklares, nichts Überstürztes, und man kann wohl

sagen, daß diese beiden letzten Akte ein in seiner Art einziges Meisterstück sind, daß keine Bühnenleitung durch willkürliche Kürzungen entstellen darf. Es soll hier kein abermaliges Klage lied über das angestimmt werden, was man sich in dieser Beziehung in Leipzig zuschulden kommen läßt. Da sich die Kritik und das Publikum solche Streichungen gefallen lassen, so kann immer nur von neuem daran erinnert werden, daß gewisse Weglassungen genau denselben Eindruck machen, als wenn man einer antiken Marmorstatue die Ellbogen-, Hand-, Knie- und Fußgelenke aussägen und das Verbleibende als bewunderungswürdiges Kunstwerk mit dem Bemerken ausstellen wollte, daß Photographien der ausgesägten Teile beim Portier käuflich zu haben seien. Diesen Photographien entspricht in Leipzig der „Text“, den man bei den Logenschließern kaufen kann, und den man gar zu gern der Bühnenleitung „lesen“ würde, wenn man davon auch nur den geringsten Erfolg erhoffen dürfte. Wie die Beschreibung des goldnen Bechers, des schönen Prachtstücks aus der Prager Beute, die für den Lokalon des Stückes von hohem Werte ist, in Leipzig glatt wegfällt, so werden hier auch die oben bezeichneten Auftritte teils ganz gestrichen, teils gekürzt, und zwar, wie es den Anschein hat, weil die Regie für die künstlerische Wirkung des Ritardando kein Gefühl hat und „mit hinausgejagter Eile“ nur dem Augenblicke zustrebt, wo endlich — so scheint man zu denken — der Leichnam des Herzogs in einem roten Teppich über die Bühne getragen wird, und wo Deveroux (eigentlich heißt er ja Devereux) dem General Buttler außer des Fürsten Degen auch dessen goldnes Bliß übergibt, nebenbei gesagt, eine Dekoration, die man doch an dem Herzog im Laufe des Stückes und namentlich am letzten Abend gesehen haben müßte, wenn man nicht annehmen will, daß der Hauptmann auf den Gedanken gekommen sei, nach diesen Insignien im Reisegepäck des Herzogs zu suchen. Denn nur wenn man das rote Band mit dem Widderfell noch kurz vorher um den Hals des Herzogs gesehen hat, begreift man, daß Deveroux das fürstliche Ehrenzeichen auf dem Tisch neben des Herzogs Bett gesehen und an sich genommen hat.

Die Szenen zwischen Buttler, Geraldin, Macdonald und Deveroux (die erste und die zweite des fünften Aktes) fallen, um nur ein Beispiel unter mehreren zu geben, in Leipzig ganz aus, und damit werden wir nicht bloß um eine überaus gelungne Schilderung des niedern Condottierentums gebracht, es geht dadurch auch ein wesentliches Glied der von Schiller mit seltener Kunst zusammengefügte Kette verloren. Denn im Gespräche Buttlers mit dem Major und den beiden Hauptleuten soll uns ja geschildert werden, wie sich sowohl der Vorgang oben im Schlosse als auch die Schlußkatastrophe in Wallensteins Vor- und Schlafzimmer entwickeln wird. Dieser Abstrich hängt hier in Leipzig mit dem Widerwillen zusammen, den man gegen Verwandlungen bei offener Szene hat. Indem man die beiden ersten Szenen des fünften Aktes einfach wegläßt, kommt man um die Unbequemlichkeit herum, Buttlers Zimmer in den Saal, wo sich der Schluß des Stückes abspielt, zu verwandeln, und es geht dabei mehr als hundertundachtzig volle Zeilen Schillerischer Dichtung verloren. So schwer ein solcher Verlust unter allen Umständen wiegt, da das Nachlesen im „Text“ doch ein gar zu erbärmlicher Notbehelf ist, so möchte man sich noch eher in das, wie es scheint, Unvermeidliche finden, wenn die unmotivierte Streichung nicht das peinliche Gefühl hervorbrächte, daß man ein Schillerisches Stück wie eine Spektakelpantomime behandelt sieht. Schlagt den Kerl tot, gibt der Gräfin Gift, bringt das an den „Fürsten“ Piccolomini gerichtete kaiserliche Schreiben herein, löscht die Lichter aus und laßt das Publikum zum Nachtmahl und zum Erquickungsschoppen eilen!

Man fühlt ja, wenn man so etwas schreibt, wie vergeblich und hoffnungslos es ist, wie Pierrot immer von neuem dasselbe zu predigen: aber da es, wie Pierrot ebenfalls sagt, immer dasselbe ist, so fällt die Schuld, daß man sich wiederholt, doch eigentlich nicht auf unsereinen. Gehen wir doch nicht vielleicht Theaterzuständen entgegen, wie sie in Italien schon auf manchen Bühnen für die Oper herrschen,

daß sich nämlich das Publikum, dem das Interesse am Kunstwerk als Ganzem und an der Harmonie des Zusammenspiels, dem sogenannten Ensemble fehlt, in der Hauptsache während der Aufführung durch gegenseitige, mehr oder minder laut geführte Konversation unterhält und nur aufmerkt, wenn es sich um bekannte Pracht- und Paradenummern, um sensationelle Bühnenvorgänge handelt? Das Publikum ist in Leipzig sicher nicht auf einem solchen Wege, denn es ist von Anfang bis zu Ende ganz Auge und ganz Ohr für das, was auf der Bühne vorgeht. Ob aber die Bühnenleitung nicht noch nach einigen weiteren Abstrichen Gelüste tragen sollte, für die sie ja auf den alles umfassenden „Text“ verweisen könnte, möchte ich nicht mit derselben Zuversicht behaupten. Wenn man ihr Kürzungen wie die in der Wallensteinschen Trilogie verübten schweigend zuläßt, so könnte sie in dem von ihr beliebten Vereinfachungsverfahren auch noch weiter gehn und uns schließlich den Sinn und das Verständnis für das Kunstwerk als Ganzes, mit Gelenken und allem, ganz abgewöhnen.

In bezug auf das Kostüm, das im allgemeinen durchaus geschmackvoll und befriedigend ist, möchte ich nur eine Frage aufwerfen. Wie steht es eigentlich mit den Feldbinden der Wallensteinschen Generale und Obersten? Ist die Feldbinde nicht schon zu der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ein Erkennungszeichen? Und wenn sie es ist, wie kann sie dann bei ein und derselben Armee bald von der einen, bald von der andern Farbe sein? Soviel mir bekannt ist, war zu der Zeit des Dreißigjährigen Krieges die Farbe der kaiserlichen Feldbinden hochrot. Das stimmt auch mit den in Wien, Prag, Friedland und mehreren andern Orten vorhandenen Wallensteinschen Porträts, auf denen er mit einer rotseidenen, an der Kante eine leichte eingewirkte oder eingestickte Goldverzierung zeigenden Feldbinde umgürtet ist. Wie hat man sich nun die himmelblauen Feldbinden zu erklären, mit denen in Leipzig Terzky und Octavio geschmückt sind? Sind sie durch ästhetische Rücksichten veranlaßt, weil diese Herren in rotbraunen mit Gold verbräunten Sammet gekleidet sind, zu dem sich allerdings Himmelblau besser ausnimmt als Hochrot? Und was kann Mag veranlaßt haben, die bayrischen Farben blau und weiß, die im Wallensteinschen Lager die verhaßtesten waren, in Gestalt von Federn auf dem Hut zu tragen, während man doch ebenfalls Rot oder die kaiserliche Doppelfarbe Rot und Weiß erwartet hätte? Seine Thekla sieht in einem blau und weißen Kostüm sehr reizend aus: sollte ihn vielleicht der Wunsch, die Lieblingsfarben seines Engels zu tragen, verleitet haben? Aber auch die schwarz und goldnen Schärpen, mit denen wir einzelne Generale umgürtet sehen, dürften, da sie einer spätern Zeit angehören, als Anachronismen zu vermeiden sein. Wallenstein aber sollte, sobald er im Fürstenmantel erscheint, jedesmal auch den dazu gehörenden sehr kleidsamen, mit Hermelin verbräunten rotsammetnen Fürstenhut tragen, nicht den schwarzen spitzen hispanischen Hut, der ja bei andern Gelegenheiten als Zubehör zum spanischen Mantel ganz am Plage ist. Der Fürstenmantel und das schwarze Hütchen sind eine Zusammenstellung, die einem ungefähr denselben Eindruck macht, als wenn einer unsrer heutigen Monarchen den Kolpak zu einer Kürassieruniform aufsetzen wollte.

Die Szenen, in denen uns die Gespräche Gordons mit Buttler und später mit Wallenstein vorgeführt werden, sind darum so besonders merkwürdig, weil wir in den letzten Augenblicken eines Dramas selten solchen reifen, geläuterten Rückblicken des Dichters auf die Laufbahn seines Helden begegnen. Mir ist die Sammlung und die Ruhe, mit denen Schiller so kurz vor der blutigen Katastrophe das Vorleben des Herzogs nochmals vor uns aufrollt, immer ganz besonders bewunderungswürdig erschienen, und der Schauspieler, der den Gordon gibt, hat an dem Gelingen der letzten beiden Akte einen größern Anteil, als das Publikum wohl in der Regel anzunehmen geneigt ist. Schiller hat es nämlich so einzurichten gewußt, daß er Gordon alles das in den Mund legt, was im Herzen des rechtschaffnen, aber dabei menschlich fühlenden Zuschauers zu Wallensteins Gunsten spricht, und ich würde nicht raten, die Rolle gar zu weich und an das Tränen-

reiche grenzend aufzufassen. Dem Organ der meisten Schauspieler, die mit dieser Rolle betraut werden, ist dieser weiche, elegische Ton besonders geläufig, und geradezu störend wirkt er ja auch nicht, aber man wird, wenn man vergleicht, finden, daß hier die Sprache der verhaltenen und zurückgebrängten Trauer und Nüchternung weit größere Wirkung hat als das Weichmütige, Tränenreiche. Man darf doch nicht vergessen, daß Gordon Festungskommandant und ein durchaus pflichteifriger, tätiger Offizier ist, dem das Wehleidige der Natur der Sache nach fern liegt. Der Grund seiner herzlichen Teilnahme ist neben den unvergessenen Jugenderinnerungen seine Bewunderung für die großen und liebenswürdigen Eigenschaften des durch den Ehrgeiz auf verhängnisvolle Bahn geführten Herzogs: sein Bedauern gilt dem Jugendfreunde und dem hochbegabten Menschen, der trotz alledem, was er selbst geleistet und was Fortuna für ihn getan hat, schon mit beiden Füßen unmittelbar am Rande des Abgrunds steht. Daß Gordon die fanatische Feindschaft Buttlers gegen Wallenstein nicht teilt und doch, wenn er seiner Pflicht gehorchen wollte, das Unheil von dem Haupte des verehrten Führers und Jugendfreundes nicht abwenden konnte, ist ein für jedes Gemüt so verständlicher tragischer Konflikt, daß der Schauspieler unsrer Nüchternung nicht durch künstliche Mittel nachzuhelfen braucht. Wir empfinden ganz, was ihn bewegt, und sind ihm dankbar, wenn er seinen Schmerz zügelt und die Weichheit seines Gemüts nach Möglichkeit verschleiert; er wirkt dann, wie der antike Chor, beruhigend, verführend, erhebend.

Max und Thella haben von der modernen Kritik manche Anfechtung erfahren. Oft mit Unrecht, denn es ist ein Wunder, wie Schiller die unmöglich scheinende Aufgabe, ein romantisches Liebespaar in ein geschichtliches Drama einzufügen, doch zu lösen verstanden hat, ohne daß die beiden unverträglichen Gruppen einander gar zu hart abstoßen. Die Leipziger Thella ist elegisch und reizend, sie trägt auch die rein poetischen Teile ihrer Rolle mit vielem Gefühl vor, mehr kann man von keiner Darstellerin dieses ganz auf Empfindung beruhenden Charakters verlangen. Max scheint ein klein wenig mehr der Erde anzugehören, und die Rolle würde hier in Leipzig in sehr guten Händen sein, wenn sich der Darsteller, der den Max vorteilhaft personifiziert und sehr begabt erscheint, mehr auf die Kunst und weniger auf den Impuls seines glücklichen Naturells verlassen wollte.

Der Satz, daß der Schauspieler in jedem einzelnen Falle nicht sich, sondern ein aus seiner Persönlichkeit hervorgewachsenes, auf eigener Schöpfung beruhendes Kunstgebilde auf die Bühne bringen solle, ist oft aufgestellt und ausführlich begründet worden. Wie die Sache eigentlich zugeht, läßt sich, da es sich um ein Spiel der Phantasie und dessen Verkörperung handelt, ebenso wenig beschreiben, wie man für den Entwurf eines Bildes ein Rezept geben kann. Es kommt dabei viel auf die Art des Einzelnen an, und nur der Erfolg lehrt, ob er die rechten Mittel gewählt hat oder falsche. Der Leipziger Darsteller des Max kann sich ohne Bedenken einfach geben, wie er ist, wenn er im „Tal des Lebens“ als Hans Stork auftritt; es wird niemand die Rolle harmloser, erfreulicher und innerhalb der vom Stück vorgezeichneten Grenzen ehrbarer verkörpern können als er. Aber der Ammenkönig ist ein gutmütiger, naiver, lebenslustiger Bauernbursche, der, obwohl er uns als Uhrmacher vorgestellt wird, weder von Grübeln noch von Stubenluft etwas weiß, während Max ein ganz idealer und obendrein noch philosophisch angehauchter Liebesheld ist. Was als eines der wesentlichsten Erfordernisse für die Rolle bezeichnet werden muß, ist die Kunst des Vortrags, die das vorhandne richtige Gefühl in wechselnden Farben und Tonarten zum Ausdruck zu bringen versteht, und die kunstvolle Verwendung der Stimme kommt dabei in allererster Reihe in Betracht. Poltern, Sichüberstürzen, im Affekt mit gepreßter Stimme hervorgestoßene Laute, alles das muß entweder ganz vermieden oder für einzelne Augenblicke der höchsten Erregung aufgespart werden. Damit die Steigerung nicht schließlich wild und unschön werde, empfiehlt es sich, von diesen außerordentlichen

Hilfsmitteln im ruhigen Dialog der ersten Akte nichts voranzunehmen und da die Wirkung durch zartere Schattierungen und durch eine gleichmäßige herzliche Wärme des Gefühls herbeizuführen.

Es ist erstaunlich, wie verschieden im eigentlichen Vortrag die Leistungen der Leipziger Schauspieler sind. Sein Organ richtig zu gebrauchen, damit es immer schön klinge, und damit von der Rolle für den Zuhörer nichts verloren gehe, ist eine Kunst, die gelehrt werden kann; wo sie fehlt, muß man, so freudig man auch sonst die natürliche Begabung anerkennt, die mangelnde Ausbildung beklagen. Inwieweit das Fehlende nachgeholt werden kann, vermag ich nicht zu beurteilen, aber ich möchte glauben, daß der Schauspieler, dem die Augen über die wahren Erfordernisse der Kunst in einem Augenblick aufgehn, wo schon die ersten jugendlichen Helden- und Liebhaberrollen zu seinem Fache gehören, noch viel tun kann, sich allmählich von früher angenommenen störenden Gewohnheiten zu befreien und so dem erkannten höhern Ziele erfolgreich zuzustreben. Auf die lärmenden Rundgebungen derer, deren Trommelfell nur weidlich erschüttert zu werden braucht, damit sie dem Schauspieler jubeln, wird er freilich verzichten müssen. Dafür wird ihm aber der Beifall des eigentlichen kunstverständigen Publikums um so reicher und um so freudiger zuteil werden.

Ich kann hier, wo es sich um den Jubel der Galerie handelt, einen Vorgang nicht unerwähnt lassen, dem ich bei einer frühern Vorstellung der *Piccolomini* mit Entsetzen beigewohnt habe, und der recht beweist, wie gefährlich auch für den erfahrenen Schauspieler übel angebrachter Applaus ist. Dem Leser ist erinnerlich, wie beim Terzlschen Gastmahl Feldmarschall Illo, von dem es bei seinem Herausreten aus dem hintern Zimmer heißt, er habe den goldnen Pokal in der Hand und sei sehr erhitzt, nach der bekannten Szene mit Octavio auch auf dessen Sohn eindringt und ihm, vor Wut stammelnd und seiner nicht mehr mächtig, mit der einen Hand den Revers, mit der andern den Degen vorhält: Schreib — Judas! Von Max entwaffnet, wird er von einigen Kommandeuren gehalten, und unter allgemeinem Aufbruch fällt der Vorhang. Hierbei kommt der Leipziger Darsteller des Illo, der auch in komischen Rollen mit gutem Gelingen wirkt und bei dieser Trunkenheitszene die Farben kräftig aufträgt, auf den Gedanken, den Aktschluß, bei dem es ohnehin lebhaft genug hergeht, noch besonders dadurch zu beleben, daß er, als sich die Kommandeure seiner bemächtigen, einen Schrei ausstößt, den ich zwar von Betrunknen noch nicht gehört hatte, der mich dafür aber an mehr als ein auf dem Lande erlebtes Schlachtfest erinnerte. Ich brauche kaum zu sagen, daß ich den Todeschrei des Opfers meine. Das Publikum, dem auch dergleichen pantagruellische Reminiszenzen vorschweben mochten, bricht in ungemessenen Jubel aus, der Vorhang erhebt sich bei jeder Beifallsalve von neuem, und der offenbar erfreute Schauspieler erneuert, statt sich zu verbeugen, bei jedem Herausrufe — den Schrei. Was wohl zu diesem unübertrefflichen Schrei Goethe gesagt haben würde, dem schon der wohlgezogene Hund des Herrn Aubry auf der Bühne zu viel war, und nun gar ein immer von neuem sterbendes und zu neuem Leben erwachendes — Hausier. Da sich bei einer spätern Vorstellung die Sache in ihrer vollen Gräßlichkeit nicht wiederholte, so vermute ich, daß der Regie wegen des gar zu naturalistischen Aktschlusses Bedenken beigegeben waren, und daß man vorzog, es beim Menschlichen bewenden zu lassen. Dafür sei der Regie aufrichtig gedankt.

