

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Die Vorbilder der deutschen Schauspielkunst

Höcker, Gustav

Glogau, [1899]

VIII. Ein Besuch bei Schröder. - Die Weimarerische Schule und der Hund des Aubry

[urn:nbn:de:bsz:31-37810](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-37810)

aufgeführt worden. Aber nur einer rief nach Schluß des vierten Actes Devrient's Namen, in der festen Überzeugung, daß das Publikum einstimmen werde, und das war der sechzehnjährige Holtei. Aber niemand folgte seinem Beispiele. Es war in Breslau nicht Sitte, einen Schauspieler vor gänzlicher Beendigung eines Stückes hervorzurufen, und als der junge Holtei seinen Versuch erneuerte, wurde er niedergezischt, und in seiner nächsten Nähe fielen sogar Anspielungen auf ein „vorlautes, naseweises Bürschchen.“

Erst als sich nach dem letzten Act der Vorhang gehent hatte, durchdröhnte der allgemeine Ruf: „Devrient!“ das Haus.

Statt des Gerufenen erschien jedoch ein anderer Schauspieler, um dem Publikum zu verkünden, daß Herr Devrient bereits nach Beendigung des vierten Actes das Theater verlassen habe.

So geschah es, daß Ludwig Devrient von der Bühne, die er sechs Jahre lang durch seinen Genius verherrlicht, ohne Lebewohl schied, und daß die Breslauer, welche er in der Blütezeit seiner Kraft so oft entzückt und erhoben hatte, einen der größten Darsteller, den die Theatergeschichte nennt, ohne Abschiedsgruß ziehen ließen.



VIII.

Ein Besuch bei Schröder. — Die Weimarische
Schule und der Hund des Aubry.

Die heutige Reichshauptstadt und das Berlin von 1815 können miteinander kaum verglichen werden. Zwar zählte die preussische Residenz schon damals zu den schönsten Städten; aber die meisten der Prachtbauten und monumentalen Bildwerke, welche sie heute zieren, waren noch nicht entstanden. Von dem unver-

siegbaren Menschenstrom, welcher sich jetzt nach dieser Stätte des gesteigerten Luxus, des raffinierten Genusses, der aufgestachelten Spekulation, des nimmer rastenden Gewerbefleißes ergießt, um hier Reichthum, Wohlleben, Zerstreuung oder auch nur das tägliche Brot zu finden, war in jenen Tagen, wo die Einwohnerzahl wenig über 190 000 betrug, noch keine Rede. Der gemüthliche Postwagen verband die Residenz mit der übrigen Welt. Vergnügungen und Lebensgenüsse, wodurch reiche Fremde zu längerem oder gar zu dauerndem Aufenthalte angelockt werden konnten, gab es wenige in Berlin, und die an Naturschönheiten überaus arme Umgebung war ebenfalls kein Reizmittel für Reiselustige. Aber die Stadt machte einen viel freundlicheren Eindruck als gegenwärtig; denn die mäßig hohen Häuser gestatteten der Luft und dem Lichte einen freieren Zugang, und wenn man in den Straßen den imposanten Verkehr, das bunte Drängen und Treiben von heute vermißte, so fehlte es dafür auch an der zuströmenden Menge von Tagearbeitern und Verarmten aus den Dörfern und kleinen Städten der Provinzen. . . .

Dem gesamten königlichen Theaterwesen hatte Iffland unter dem Titel eines Generaldirektors vorgestanden. Nach seinem Tode war Graf von Brühl als Generalintendant eingesetzt worden, und für Oper wie Schauspiel wurde die gemeinsame amtliche Bezeichnung „Königliche Schauspiele“ eingeführt. Graf von Brühl stammte aus sächsischem Geschlecht. Schon in seiner Knabenzeit war ihm von einem für Dicht- und Schauspielkunst begeisterten Oheim besondere Vorliebe für das Theater eingemipft worden. Während er die Forstwissenschaft studierte, trat er zuweilen auf dem herzoglichen Privattheater in Weimar auf, an welchem auch Goethe mitwirkte. Später nahm er als Kammerherr des Prinzen Heinrich von Preußen lebhaften Anteil an den Vorstellungen der französischen Schauspielergesellschaft, welche der Prinz in Rheinsberg unterhielt. Nach seiner Rückkehr aus den Feldzügen, die

er als Major im Generalstabe mitgemacht hatte, berief ihn der König auf seinen jetzigen Posten. Brühl, damals im Anfang der Bierzig stehend, bewährte sich als ein gewissenhafter und feinsinniger Bühnenleiter, suchte aber den glänzenden Ruf, den sich das Berliner Theater unter seinem berühmten Vorgänger erworben, mehr durch die Gastspiele auswärtiger Künstler zu behaupten, während Iffland das Hauptgewicht auf die solide Ausbildung seines festen Personals gelegt hatte. Dekorationen und Kostüme waren Brühls Steckenpferd. Die historische Richtigkeit der Kleidertrachten, worin die deutsche Bühne noch viel zu wünschen übrig ließ, verdankte ihm einen großen Fortschritt.

Anfang April 1815 trat Ludwig Devrient in seinen neuen Wirkungskreis in Berlin ein. Wie in Breslau, war auch hier Franz Moor die erste Rolle, in welcher er sich vorführte; aber sein Genius war seitdem zu voller Entfaltung gelangt. Die durchaus dämonische Gewalt in seiner künstlerischen Persönlichkeit verlieh dem Charakter des Franz Moor eine hochpoetische Anziehungskraft und menschliche Wahrheit, die wohl selbst vom Dichter nicht geahnt worden war. Die ganze Kühnheit seiner Phantasie bis in die grauenvollsten Tiefen der Menschennatur legte Devrient in diese Schöpfung, welche als der Höhepunkt seiner tragischen Meisterschaft betrachtet werden muß. Wie Iffland, der erste Darsteller des Franz, so vermied es auch Devrient, durch seine äußere Erscheinung ein Musterbild von Häßlichkeit hinzustellen. Man merkte es an der kleidsamen, einem vergangenen Jahrhundert angehörigen Adelsstracht in Schwarz, daß sie für die Gestalt verbessern sollte, was zu verbessern war, und der purpurne mit Gold umsäumte Mantel ließ den anspruchsvollen Sohn eines „regierenden Grafen“ erkennen. Das Gesicht wollte die teuflischen Züge verleugnen, doch sah man ihm das innere Widerstreben an, wozu die lange, auffallend verschiefte Nase, die schönen, aber unheimlich ruhelosen Augen und die

Zuckungen in den rasch veränderlichen Mienen sehr behilflich waren. Die Sprache hatte bei ihren geschmeidigen Tonabstufungen im Heuchlerischen stets mehr oder minder eine beigemischte Schärfe. Vom zweiten Akte an, wo Franz Moor im Selbstgespräch die Mittel erwägt, wie er seinen alten Vater beseitigen könne, um sich selbst zum Herrn zu machen, wuchs Devrient ins Grausenhafte; immer mehr und mehr wurde die Einbildungskraft der Zuschauer fortgerissen durch die Darstellung der starrsinnigen Kämpfe gegen alle Hindernisse und der mordgierigen Herrschsucht, welche das Ungeheuer in Menschengestalt zu den furchtbarsten Freveln, dann zur Gewissensangst und endlich zur Verzweiflung treibt. In tiefer Ergriffenheit und andächtiger Stille folgte das Publikum der Entwicklung dieses unmöglich scheinenden und hier doch zu lebensvoller Wahrheit gestalteten Charakters. Nur nach den Aktschlüssen machte lauter Beifall den schauerlichen Empfindungen Luft, und der Hervorruuf wurde zurückgehalten bis zum Ende des zermalmenden Trauerspiels. Dann aber brach der Beifallsturm um so mächtiger aus, was viel sagen wollte; denn das damalige Berliner Theaterpublikum wurde von den Urteilsfähigen beherrscht, nicht von Söldnern, die von gedankenlosen Nachäffern verstärkt werden.

Devrient's Gehalt betrug anfangs sechzehnhundert Thaler, später stieg es auf zweitausend, womit lebenslängliche Anstellung verbunden war.

Von Berlin aus verbreitete sich rasch sein Ruf über ganz Deutschland, und schon im April des nächsten Jahres, wo er in Hamburg gastierte, spricht Schröder, der Großmeister der deutschen Schauspielkunst, in einem Briefe von dem „berühmten“ Ludwig Devrient. Schröder hatte seit 1812 die Direktion des Hamburger Theaters niedergelegt und sich gänzlich auf sein Landgut in dem holsteinischen Dorfe Kellinggen zurückgezogen. Er fühlte sich bereits leidend und konnte nicht nach Hamburg kommen, um

Devrient spielen zu sehen. Dieser aber scheute die kleine Reise nach Kellingen nicht, um dem großen Kollegen seine Verehrung zu bekunden. Das Haar des zweiundsiebzigjährigen Meisters, welcher seit bereits achtzehn Jahren der Bühne entsagt hatte, war gebleicht, seine lange und hagere Gestalt zeigte nicht mehr das Ebenmaß früherer Zeiten, sein Organ klang heiser. Devrient fand eine sehr liebenswürdige Aufnahme, und Schröder erzählte ihm viel von seinem Stiefvater Ackermann, dessen Töchtern Dorothea und Charlotte, von Brockmann und natürlich auch von Ekhof.

„Ich war in meinen jungen Tagen, als Ekhof bei der Gesellschaft meines Stiefvaters engagiert war, ein hochfahrender Burse und wollte in meiner Annahme alles besser wissen,“ bemerkte Schröder mit einem trüben Lächeln. „Selbst der gutmütige alte Meister stand mir nicht zu hoch, und oft genug habe ich mich an ihm verjündigt. Als ich im Jahre 1768 während der Reise von Hamburg nach Braunschweig neben ihm im Wagen saß, nahm ich mir heraus, ihn zu fragen, warum er eine gewisse Rolle, für die er nicht mehr jung genug sei, noch immer spiele. «Weil es eine Charakterrolle ist,» entgegnete er; «sobald Sie dergleichen spielen können, werde ich sie Ihnen abtreten.» Diese Antwort ärgerte mich; denn ich war durch den Beifall des Publikums schon etwas verwöhnt. Vorlaut erwiderte ich ihm: «Mein lieber Ekhof, wir wollen einmal sehen, wer die meisten Fehler in seinem Fache begeht, ob ich in Bedientenrollen oder Sie in Charakterrollen. Von jetzt an schreibe ich jeden Ihrer Fehler auf, belausche also jeden Abend Ihr Spiel. Thun Sie mir ein Gleiches, und nach einem Monat wollen wir Abrechnung halten.» Und ich hatte wirklich die Stirn, mein Wort wahr zu machen. Zehn Wochen lang verfolgte ich Ekhof in seinem Spiel, Papier und Bleistift in der Hand, notierte jedes Wort, jede Bewegung, jeden Fehler. Und wenn Ekhof die Scene verließ, trat ich ihm mit meinen Anmerkungen kock entgegen. End-

lich riß dem kindlich guten Manne die Geduld, und er drohte die Gesellschaft zu verlassen, wenn diese Schulknabenbehandlung nicht aufhöre. Ackermann legte mir das Handwerk durch eines seiner soldatischen Machtworte; aber oft genug noch hat sich der arme Ekhof über mich ärgern müssen.“

Im Laufe der sehr angeregten Unterhaltung kam man auch auf das früher allgemein beliebte Stegreiffpiel zu sprechen, wo nur die Folgenreihe der Handlung bestimmt, den Schauspielern aber überlassen wurde, die einzelnen Scenen durch ihre eigenen, guten oder schlechten Einfälle selbst auszufüllen, wobei es hauptsächlich auf eine allgemeine gegenseitige Fopperei hinauslief.

„Ich hätte wohl eine solche extemporierte Komödie sehen mögen,“ äußerte Devrient. „Wie man erzählt, haben Sie sich selbst einmal mit großem Erfolge als Stegreiffspieler versucht, Herr Direktor.“

„Ja,“ sagte Schröder aufgeräumt, „das war in Frankfurt, vor nun beinahe fünfzig Jahren, als ich die Ehre hatte, bei Papa Bernardon, urkomischen Andenkens, engagiert zu sein. Aber auch später, während meiner ersten Hamburger Direktionzeit, habe ich in einem Stegreiffspiele mitgewirkt. Ich gab mit meiner Gesellschaft Vorstellungen in Celle, wo damals — es war im Jahre 1773 — die unglückliche Königin von Dänemark, Karoline Mathilde, in der Verbannung lebte. Sie besuchte zuweilen das Theater. Trauerspiele und rührende Stücke durften nicht gegeben werden, weil man alles aufbot, die tiefgefränkte Frau zu erheitern. Ich führte die besten Lustspiele vor, alles lachte, nur die Königin nicht. Und doch hatten wir vom Oberhofmarschall den gemessenen Befehl, die hohe Frau zum Lachen zu bringen. Da kam mir ein Gedanke, und ich verbürgte mich bei Sr. Excellenz, ein erprobtes Hausmittel anzuwenden. Ich forderte die zuverlässigsten Mitglieder meiner Gesellschaft zu einem Stegreiffspiel auf. Madame Heinecke war von Kindheit an dazu

gebildet, ihrem Gatten fehlte es nicht an Dreistigkeit, und Brockmann war gewandt. Das Stück, welches wir ansagten, trug den Titel: «Der hochgeehrteste Herr Better». Madame Reinecke gab die Folge der Auftritte an und spielte das Kammermädchen, ihr Gatte übernahm den Alten, Brockmann den Liebhaber, meine Schwester Charlotte die Liebhaberin, ich selbst den «Hochgeehrtesten» u. s. w.

„Wir ließen das tolle Ding mit den lustigsten Foppereien los; aber die Königin, deren tiefe Trauer es für ein paar Stunden verschleichen sollte, erschien nicht, weil gerade eine entsetzliche Kälte eingetreten war, die auch viele andere Theaterfreunde hinter dem geheizten Ofen zurückhielt. Desto mehr erwärmten sich die Anwesenden durch ein anhaltendes Gelächter, wie ich es nie wieder erlebt habe. Die Besucher der letzten Plätze übersprangen in der Heiterkeit ihres Herzens die Schranken, und alles drängte sich nach vorn. Wir Stegreiffpieler wurden von der allgemeinen Ausgelassenheit so angesteckt, daß der unerschütterliche Reinecke der einzige war, welcher seine Fassung behauptete und das Ganze zusammenhielt. Bei der Wiederholung der Vorstellung war der gesamte Hof zugegen — und das ersehnte Wunder geschah wirklich: die Königin lachte von ganzem Herzen. — Der Oberstallmeister von dem Busche, ein vorzüglicher Theaterkenner, war eigens von Hannover herübergekommen, um den «hochgeehrtesten Herrn Better» zu sehen. Er versicherte, ein so rasches Eingreifen des Spiels, ein so lebendiges Ganzes noch nirgends gesehen zu haben. Nur durch die Zungengeläufigkeit und Allgegenwart der Reinecke war er auf die Vermutung gekommen, daß er es mit einem Stegreiffpiel zu thun habe, weil er es für unmöglich hielt, das alles auswendig zu lernen.

„Um uns vor den Pfeilen der Kunstrichter zu verschänzen, hatten wir angegeben, das Stück sei nach dem Spanischen des Calderon bearbeitet. Dadurch wälzten wir uns die dringenden

Nachfragen verschiedener Gelehrter, sogar aus Braunschweig, auf den Hals, welche sich nicht zufrieden geben konnten, daß ihnen ein solches Meisterwerk des großen Dichters bisher unbekannt geblieben sei, und sich in scharfsinnigen Mutmaßungen darüber erschöpften.“ . . .

Noch mancherlei erzählte Schröder aus seinem Leben, auch alte Erinnerungen an Lessing tauchten auf, und manches Wort über die höchsten Aufgaben der dramatischen Kunst, besonders über Lear und Hamlet, wurde zwischen den beiden großen Schauspielern ausgetauscht.

Devrient schied mit dem erhebenden Gefühl, eine weisevolle, unvergeßliche Stunde durchlebt zu haben. Als er fünf Monate später die Nachricht von Schröders Tode vernahm, dankte er der glücklichen Fügung, die ihm vergönnt hatte, das größte Vorbild seiner Kunst noch vor dessen Hintritt von Angesicht zu Angesicht zu sehen. . . .

Fast mit Devrient zugleich war das Wolffsche Ehepaar für die Berliner Bühne gewonnen worden. Pius Alexander Wolff, 1782 in Augsburg geboren, war zugleich auf dem Gebiete der dramatischen Litteratur thätig, und sein romantisches Schauspiel „Preciosa“ hat sich durch die Musik, welche Karl Maria von Weber dazu komponierte, bis auf unsere Tage auf der Bühne erhalten.

Das Künstlerpaar hatte bisher in Weimar unter Goethe gewirkt und erwarb in Berlin der Weimarischen Schule eine Anhängererschaft, welche eine Quelle fortgesetzter Angriffe gegen Ludwig Devrient wurde, wenn sie ihm auch wenig zu schaden vermochten.

Die Devrientische Darstellungskunst, welche sich auf jene Natürlichkeit und Wahrheit stützte, die in Schröder ihren höchsten und edelsten Ausdruck gefunden hatte, stand in geradem Gegensatz zu der von Goethe und Schiller in Weimar gepflegten Richtung. Der Einfluß der beiden großen Dichter auf die Weiterentwicklung

der Schauspielkunst ist so wichtig und folgenreich geworden, daß wir dem Leser hier einiges von der Weimariſchen Schule erzählen müſſen, wobei namentlich auf Goethe, als Bühnenlenker, manches intereſſante Streiflicht fällt.

Im Jahre 1790 hatte Herzog Karl Auguſt das Weimariſche Theater zur Hofbühne erhoben, und Goethe wurde zur Oberleitung deſſelben berufen. Seit 1799 Schiller nach Weimar überſiedelt und in einen innigen Verkehr mit Goethe getreten war, wuchs im Idenauſtauch der beiden großen Geiſter die Weimariſche Bühne zu ihrer eigentlichen Bedeutung empor, und Schiller nahm thätigen Anteil daran. Leſſing war der herrſchenden Neigung des Volkes gefolgt und hatte die deutſche Schauspielkunst auf den Boden der Wirklichkeit geſtellt, ſo daß ihm, wie auch Ekhof, Schröder und deren Schülern die lebendige Natur als Maßſtab galt. Die biſherige Richtung der Schauspielkunst hatte eine ſchöne Wirklichkeit geſucht; Goethe forderte von ihr eine ſchöne Wahrheit und ſtützte ſich auf einen geläuterten, vornehmen Geſchmack, auf gelehrte Bildung und die Empfänglichkeit eines verfeinerten Sinnes. Das gelehrte Drama gewann wieder, wie zu Gottſcheds Zeiten, die Oberhand über die Schauspielkunst; Goethe wie Schiller huldigten der Feierlichkeit und dem Pathos des franzöſiſchen Theaters, wenn auch die Weimariſche Schule eine größere Reinheit und Schönheit aufwies. Die urwüchſigen Geſtalten Shakespeares und ſeine dramatiſchen Formen ſchienen dem Dichterpaare für die Weimariſche Bühne nicht brauchbar, wenigſtens nicht ſo, wie ſie waren; daher nahmen ſie auch an den Shakespeariſchen Stücken, welche ſie zur Aufführung brachten, bedeutende Umgeſtaltungen vor, ſo daß z. B. „Romeo und Julia“ unter Goethes Hand einen operarti-gen Zuſchnitt erhielt.

Bei den Meiſtern der Hamburger Schule war es Grundſatz geweſen, daß das Publikum für den Darſteller ſo gut wie gar nicht vorhanden ſein dürfe; es ſollte nur als ein zufälliger

Zeuge betrachtet werden, welcher, ungeahnt vom Schauspieler, die Vorgänge auf der Bühne belauscht. Goethe huldigte dem gerade entgegengesetzten Grundsatz, wonach der Schauspieler nur um des Publikums willen da sei und sich stets bewußt bleiben müsse, daß vor ihm eine geladene Gesellschaft sitze, gegen welche er alle Höflichkeitsrückichten eines aufmerksamen Wirtes zu beobachten habe. Dem Bühnenleiter selbst dagegen mußte das Publikum um so gleichgültiger sein. „Niemand kann zweien Herren dienen,“ äußerte Goethe einst zu Schiller, „und unter allen Herren würde ich mir das Publikum, das im Theater sitzt, am wenigsten aussuchen.“ Niemals bequente er sich dem herrschenden Geschmack an; ob die Zuschauer an dem ihnen Gebotenen Genuß fanden oder nicht, das kümmerte ihn wenig. Es war ihm genug, daß er den Herzog und den Hof hinter sich hatte, und der Billigung dieses hohen Kreises war er stets gewiß. Mitten im Parterre saß er auf einem Sessel; sein gewaltiger Blick beherrschte alles um ihn her und hielt die Mißvergnügten im Zaume. Als die Jenenser Studenten, die sich in ihrem Urtheil keine Vorschriften machen ließen und ihm stets unwillkommene Gäste im Theater waren, einst lebhaft opponierten, erhob er sich, gebot Ruhe und drohte, die Widerspenstigen durch die wachhabenden Husaren hinausführen zu lassen. Er scheute auch die Aufführung von Stücken nicht, welche gar keinen Beifall, sondern eher das Gegentheil voraussehen ließen. Einmal erschien die Aufführung eines solchen den guten Weimaranern denn doch als eine allzu starke Zumutung, und sie erlaubten sich, die dem Allgewaltigen ergebene Partei ob ihrer Beifallspenden auszulachen. Da stand Goethe auf und rief mit donnernder Stimme: „Man lache nicht!“

War Goethe kurz angebunden gegen die Theaterbesucher, so verfuhr er gegen die Schauspieler mit despotischer Strenge. Sie sollten sich zum Idealen erheben, und wie bisher die Natur, so

folgte ihnen nun das altgriechische Muster, die Antike, als Richtschnur gelten in Rede, Gebärde und Bewegung. Hierzu gehörte eine wissenschaftliche Bildung und eine Kenntnis des Altertums, welche die Schauspieler nicht besaßen, und so mußte die Dressur erfolgen, was eigentlich aus innerlich veredelter Natur hätte hervorgehen müssen. Besonders groß waren die Schwierigkeiten der jambischen Rede, bei welcher Goethe ebenso wie Schiller einen gesangartigen, übertrieben pathetischen Ton liebten, welcher der Bühnensprache eine feierliche Würde verleihen sollte. Dieses Pathos und die verschiedenen Versarten sind heutzutage selbst auf den kleinsten Bühnen den Schauspielern geläufig; damals aber waren die Verssprache und das rhythmische Gefühl längst verloren gegangen, und beides mußte den Jüngern der Weimarschen Schule erst beigebracht werden, wofür freilich die beiden Dichterheroen selbst die besten Lehrmeister waren. Die Proben wurden in förmliche Leseübungen verwandelt, denen nicht selten die Gegenwart des Herzogs selbst ehrfurchtgebietenden Nachdruck gab. Goethe ging dabei in seinem Eifer so weit, daß er einst eine seiner ersten Künstlerinnen beim Arme ergriff, diesen im Jambentakte hin und her zerrte und dazu grimmig, aber immer taktgemäß ächzte, um ihr den Rhythmus beizubringen. Widersegligkeit duldete Goethe nicht; mehr als einen Pflichtvergeßenen hat er auf die Wache geschickt; den Schauspielerinnen gab er Stubenarrest und stellte eine Schildwache vor ihre Thür. Für hervorragende Mitglieder, welche er beim Ehrgefühl fassen konnte, hatte er mildere Mittel. Goethe selbst erzählte seinem Privatsekretär Eckermann: „Als Becker sich weigerte, in «Wallensteins Lager» eine untergeordnete Rolle zu spielen, ließ ich ihm sagen, wenn er die Rolle nicht spielen wolle, so würde ich es thun. Das wirkte; denn sie kannten mich beim Theater und wußten, daß ich in solchen Dingen keinen Spaß verstand und daß ich verrückt genug war, mein Wort zu halten und das Tollste zu thun.“

Bei Vorstellungen, auf welche eine besondere Sorgfalt verwendet werden mußte, besprach Goethe die einzelnen Rollen ausführlich mit den Darstellern, schulte die Unbehilflichen auch wohl förmlich ein. Zu einzelnen schwierigen Szenen fanden besondere Proben für die daran beteiligten Schauspieler statt. Da wurde jede Stellung und Bewegung der Personen zu einander mit peinlicher Genauigkeit berechnet und festgestellt; ja es wurde sogar durch Kreidestriche auf dem Fußboden den Schauspielern vorgeschrieben, wo sie stehen, sich einander nähern oder ausweichen sollten.

Selbstverständlich mußte in dieser Schule das Deklamatorische in den Vordergrund treten, die unvermittelte Nachahmung der Natur wurde verdrängt, jede schärfere charakteristische Gestaltung und die Darstellung starker Leidenschaften ging der Bühne verloren. Wie wenig man sich außerhalb des Weimarer Musensitzes mit dieser Spielweise befreunden konnte, das sprach sich in heftigen Angriffen von seiten der Kritik aus, als die Weimarischen Hoffschauspieler in Leipzig eine Reihe von Gastvorstellungen gaben.

Die Aufführungen der Tragödien seien nur Leseproben im Kostüm, hieß es da, das gekünstelte Mantelspiel, der formelle kalte Theateranstand und das unausgesetzte Frontmachen vor dem Publikum hebe alles Leben auf und gehe geradezu darauf aus, jede Möglichkeit einer Täuschung abzuschneiden. Man verurteilte aufs schärfste die „eintönige, gesangartige Deklamationsmanier,“ den „silbenzählenden Predigerton“ und das „Abgemeßene und Marionettenhafte“ dieser „Seminar Künstler.“

Dagegen fanden die Weimarischen Schauspieler bei allen, welche für die neue Litteraturepoche begeistert waren, besonders bei den Leipziger Universitätsprofessoren und Studenten, die lebhafteste Anerkennung; denn ein höheres poetisches und geistiges Leben und ein feiner Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache ließen sich der Darstellung nicht absprechen.

Mit der Aufführung des „Wallenstein“ in Weimar errang die ideale Gattung einen vollständigen Sieg, und damit war die Bühne den höchsten Ansprüchen der Poesie zugänglich gemacht. Schiller war durch diesen Erfolg für seine noch übrige Lebenszeit dem Theater ganz und gar gewonnen, und durch seine nun folgenden großen dramatischen Schöpfungen „Maria Stuart,“ „Die Jungfrau von Orleans,“ „Die Braut von Messina“ und „Wilhelm Tell“ erhob er die deutsche Dramatik auf eine Höhe, auf welcher sie sich mit dem Theater aller Nationen zu messen vermag. Auch Goethe, fortgerissen durch die Riesenwerke seines großen Freundes, widmete sich der Bühne mit einem Wettstreiter, der selbst nach Schillers Tode nicht erkaltete.

Nachdem aber das dichterische Interesse erschöpft war und neue große Aufgaben immer seltener wurden, ließ Goethes Teilnahme für die Bühne nach; sein Einfluß auf dieselbe sank, und in Weimar wurden Hof und Publikum unzufrieden. Als 1816 das Wolffsche Ehepaar, die Hauptstützen seiner Kunstbestrebungen, Weimar verließ, war seine Direktion, die er ein Vierteljahrhundert lang mit so kräftiger Hand geführt, nur noch ein Schatten von früher.

Am Weimarischen Hofe arbeitete eine Partei darauf hin, ihm das Direktionszepter zu entwenden. Eine günstige Gelegenheit hierzu fand sich bald, und eine schneidende Ironie war es, die ihm sein Schicksal bereitete: Der große Dichter, welchem man als Bühnenleiter oft den Vorwurf gemacht hatte, er richte sein Künstlerpersonal ab wie Hunde und Papageien, sollte durch einen dreißigsten Hund zu Falle kommen.

Ein untergeordneter Schauspieler Namens Karsten, dessen Herkunft dunkel ist, besaß einen sehr gelehrigen Pudel. In Paris machte ein Schauspiel „Der Hund des Aubry“ großes Aufsehen. Karsten geriet dadurch auf den Gedanken, seinen Pudel für die Hauptrolle dieses Stückes abzurichten und damit in Deutschland Gastrollen zu geben. Das Unternehmen glückte über Erwarten.

An den vornehmsten Bühnen wurde der Pudel mit offenen Armen aufgenommen, sogar in Berlin, wo Devrient den vom Hunde verfolgten Bösewicht spielte, und das Publikum, hoch wie niedrig, war von der Hundekomödie entzückt.

Mit gerechter Entrüstung sprach sich Goethe über diese Entwürdigung der Bühne aus. Seine Gegner benutzten das; sie wußten im Großherzoge den Wunsch anzuregen, das vierbeinige Talent zu sehen, und Goethe erhielt Befehl, Karsten mit seinem Pudel nach Weimar kommen zu lassen. Der Dichter antwortete einfach: „Schon in unserm Theatergesetze steht, daß kein Hund die Bühne betreten darf,“ und kümmerte sich nicht weiter um die Sache. Ohne ihn zu fragen, berief man im April 1817 den Pudel mit seinem Herrn nach Weimar, worauf Goethe erklärte, mit einem Theater, auf dem ein Hund spielt, könne er nichts mehr zu thun haben. Infolge dieser Äußerung wurde er vom Großherzog seines Amtes als Theaterintendant entlassen, — ein Ausgang, welcher weder der Kunst noch dem fürstlichen Schutze zur Ehre gereichte.

Karsten, der Pudelbesitzer, war später langjähriges Mitglied des Posener Stadttheaters und lebte noch bis zum Jahre 1877, wo er im hohen Alter von fünfundsachtzig Jahren starb. . . .

Berühmte Künstler sind aus der Weimarischen Schule nicht hervorgegangen; nicht einer konnte sich Größen wie Ekhof, Schröder, Brockmann, Zffland, Fleck u. s. w. an die Seite stellen.

Wohl besaß das deutsche Theater zwei glänzende Gestirne, welche, ohne je in Weimar gewirkt zu haben, die von dort ausgegangene Würde und Idealität der Bühnenkunst sich zu eigen gemacht hatten; aber sie vereinigten damit die lebenswarme Menschen-darstellung der Hamburger Schule. Diese beiden waren Ferdinand Ecklair in München und Sophie Schröder in Wien. Mit Ludwig Devrient wurden sie die Helden der neueren Schauspielkunst.

