

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Kilian, Eugen

München, 1914

Georg von Meiningen und seine Bühnenreform

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

Georg von Meiningen und seine Bühnenreform.

Am 2. April 1906 beging Herzog Georg von Sachsen-Meiningen, der zweite dieses Namens, das Fest seines achtzigsten Geburtstags.

Aus allen Gauen deutschen Landes strömten damals ehemalige Mitglieder des meiningischen Hoftheaters zu der kleinen thüringischen Residenz, die vormals die Stätte ihres künstlerischen Wirkens gewesen war. Sie wollten sich mit den damaligen aktiven Mitgliedern des meiningischen Theaters in einer sinnigen künstlerischen Zuldigung zu einer gemeinsamen Vorstellung von Goethes „Egmont“ zusammentun, um ihrem einstigen greisen Führer ihre Glückwünsche zu seinem Ehrentage darzubringen. Es wiederholte sich in ähnlicher Weise das Schauspiel, das die anmutige Werrastadt schon acht Jahre vorher, in den Märztagen 1898, in ihren Mauern gesehen; als Herzog Georg damals mit Ellen Franz, der treuen künstlerischen Beraterin seines Lebens, das Fest seiner silbernen Hochzeit feierte, vereinigten sich alte und junge Meininger zu einer denkwürdigen Vorstellung des „Kaufmanns von Venedig“, die selbst in den stummen Statistenrollen der Senatoren mit erlauchten künstlerischen Namen — Artur Sitger, Ludwig Barnay u. a. — prunken durfte, um ihrem hohen Führer an seinem Jubelfeste ein Bild vergangener Tage vor Augen zu zaubern — die damalige Zuldigung wie die spätere ein Zeichen der Verehrung und der treuen Anhänglichkeit, in der sich alle ehemaligen Mitglieder der meiningischen Bühne mit dem fürstlichen Reformator deutscher Bühnenkunst verbunden fühlten.

Die deutsche Bühnenwelt hatte wohlbegründete Ursache, solche Ehrentage im Leben des Herzogs mit Herzlichkeit zu feiern. Verknüpft sich mit dem Namen dieses Fürsten doch die dankbare Er-

innerung an eine starke reformatorische Bewegung in der deutschen Bühnenkunst, deren Bedeutung und deren vielfache Segnungen auch der willig anerkennen muß, der nicht in alle Konsequenzen der meiningischen Schule einzustimmen vermag. Die Verdienste des Herzogs um diese Bewegung sind um so höherer Ehrung wert, als es sich dabei nicht bloß um eine passive Anteilnahme und Duldung, um die Förderung hervorragender künstlerischer Bestrebungen durch einen feinsinnigen fürstlichen Mäzen handelt, als vielmehr um die aktive und zielbewußte Betätigung bei einem künstlerischen Fortschritt, um die selbsttätige Arbeit eines ernsten und phantasiebegabten fürstlichen Künstlers.

Schon in früher Zeit trat die künstlerische Begabung des jungen Fürsten zutage. Er widmete sich der Malerei und wurde ein bevorzugter Schüler Kaulbachs. Das malerische Interesse war es, das ihn zuerst zu der Beschäftigung mit den Problemen der Bühne führte; bald gewann diese das Übergewicht und schlug ihn immer mächtiger in ihre Bande. Nach seiner Thronbesteigung (1866) berief er Friedrich Bodenstedt an die Spitze seines kleinen Hoftheaters, dem dadurch die Gelegenheit und die Möglichkeit zu ernster literarischer Arbeit gegeben wurde. Durch seine Verheiratung mit der hochgebildeten und feinsinnigen Schauspielerin Ellen Franz gewann er sich eine Lebensgenossin, durch deren innige und verständnisvolle Teilnahme an seinem Streben sein künstlerisches Lebenswerk zur eigentlichen Blüte und Reife gedieh. Schon zu Beginn des Jahres 1870 konnte Karl Frenzel, der als gelegentlicher Gast in Meiningen weilte, mit dem Ausdruck höchster Befriedigung von zwei Shakespeare-Vorstellungen des kleinen thüringischen Hoftheaters berichten, in denen das Besondere und Eigenartige dieser Bühne in charakteristischer Weise hervortrat: die ausgeglichene „Harmonie“ des Ganzen, der „malerische, reiche und poetische Eindruck“, den der Zuschauer hier empfing.

In der Betonung des Ensembles zu einer Zeit, da das als Stiefschwester der Oper in dürftiger und geschmackloser Gewandung dahinschleichende klassische Drama höchstens durch die glänzende Einzelleistung eines berühmten Stars seinen Reiz empfing, in der Betonung eines einheitlichen geschlossenen Zusammenspiels,

das der Fleinsten Nebenrolle dieselbe Sorgfalt zuwandte wie den Hauptrollen, das der Dichtung einen würdigen und stimmungsvollen äußeren Rahmen gab und der bis dahin arg vernachlässigten Komparserie zu der gebührenden Stellung im Gesamtbild verhalf, lag das große und unvergängliche Verdienst, das schon damals den Bestrebungen und Vorstellungen des meiningischen Hoftheaters innewohnte. Der Herzog bekannte sich in dieser und mancher anderen Beziehung als ein Schüler Devrients. Was dieser in Karlsruhe, was Laube zu gleicher Zeit in Wien, was Dingelstedt in München und später in Weimar erstrebte, hat seine organische Fortbildung und Weiterentwicklung in den Reformen des Herzogs von Meiningen gefunden. Es ist mit besonderem Nachdruck auf die vielfach übersehene Tatsache hinzuweisen, daß namentlich Eduard Devrients Wirken als eine unmittelbare Vorstufe der meiningischen Kunst betrachtet werden muß. In mehr als einem Punkt, in der Herstellung guter und pietätvoll eingerichteter klassischer Texte gegenüber der hierin fast allerorten üblichen Schlamperei, in der sorgfältigen Ausarbeitung des Ensembles, in dem Kampf gegen das Rollenmonopol und in dem Grundsatz, daß auch der erste Schauspieler kleine Rollen zu übernehmen hat, wo es für das Interesse des Ganzen notwendig ist, in mancher kunstgeschichtlichen Tat, die heute mehr oder minder Gemeingut der Bühnen geworden ist, konnte Devrient als der unmittelbare Vorgänger des Herzogs von Meiningen gelten.

Ein neues Element aber in dem Reformwerk der Meiningen war die unerhörte und bis dahin in diesem Maße nicht dagewesene Sorgfalt, die einer geschmackvollen künstlerischen Ausgestaltung des Miliens in Dekorationen und Kostümen zuteil wurde.

Der Herzog von Meiningen hat in dieser Beziehung für die deutsche Bühne das getan, was ungefähr zwei Jahrzehnte vorher Charles Kean für das englische Theater geleistet hatte¹⁾. In den Shakespeare-Revivals, die Charles Kean, der Sohn des großen englischen Schauspielers — selbst ein sehr mäßiger Darsteller, aber unzweifelhaft ein bedeutendes Regietalent — von 1852 ab in England ins Leben rief, wurde zum erstenmal auf der modernen Bühne eine Ausstattungs- und Inszenierungskunst geschaffen, die bis

in die kleinsten Einzelheiten des Bühnenbildes die peinlichste historische Treue anstrebte und mit der glänzenden Ausstattung eine bis dahin noch nicht gekannte Belebung der Komparserie zu verbinden suchte. Englische Anregungen und Einflüsse haben auf Dingelstedt und weiterhin auf Haase, während dessen Leipziger Regietätigkeit, eingewirkt, in gleicher Weise, wie einige Jahrzehnte später Henry Irving's und dann Beerbohm Trees Inszenierungskunst dem deutschen Theater, u. a. auch Max Reinhardt, zahlreiche Anregungen gegeben hat.

In großem Stile und mit entsprechender Wirkung nach außen hin hat zum ersten Male Georg von Meiningen die Resultate von Keans englischer Bühnenreform für das deutsche Theater fruchtbar gemacht und in blühendes Leben umgesetzt. Es war der Herzog selbst, der hier in unermüdlicher künstlerischer Arbeit voranging und die Wege wies, der aus seinen eigenen reichhaltigen Sammlungen Waffen und Requisiten zur Verfügung stellte, der mit eigener Hand die wertvollen Skizzen zu zahlreichen Kostümen entwarf. Was auf dem Gebiet der Ausstattung von den Meiningern geschaffen wurde, übertraf an Gediegenheit und geschmackvoller Pracht in der That alles, was bis dahin auf dem deutschen Theater geleistet worden war, und verschaffte den Vorstellungen klassischer Dramen auch für weitere Kreise einen Reiz und eine Anziehungskraft, die als eine neue Errungenschaft der theatralischen Kunst auf das dankbarste zu begrüßen war. Das Prinzip der unbedingten historischen Echtheit, das in erster Linie für die Kostüme und die Requisiten bei den Meiningern maßgebend wurde, war in vieler Beziehung freilich sehr anfechtbar. Man lief häufig Gefahr, zu vergessen, daß es, bei allem berechtigten Streben, auch im äußeren Rahmen ein einigermaßen treues Bild des Zeithintergrundes zu geben, doch nie und nimmer Aufgabe der Schaubühne ist, die Belehrung zu bieten, die ein kunsthistorisches Museum gewährt. Man vergaß, daß es für die dramatische Kunst noch ein höheres Gesetz gibt als das der peinlichen historischen Treue: das Gesetz der Stilisierung, das für die Ausstattung in gleicher Weise gilt, wie für alle übrigen Faktoren der Aufführung, ein Gesetz, das die Ausmerzung aller störenden kleinlichen Zufälligkeiten und die Heraus-

arbeitung des Charakteristischen und Wesentlichen befiehlt, das vor allem die absolute Unterordnung alles Äußereren unter die Stimmung und den besonderen Charakter des dramatischen Kunstwerks verlangt. Das von dem ehemaligen Braunschweiger Theaterdirektor Klingemann geprägte vortreffliche Wort vom „dichtenden Theaterstecher“ wurde von der neuen meiningischen Regieschule vielfach nicht genügend beachtet.

Weit wichtiger und wertvoller als das Prinzip der historischen Treue und Echtheit war das Bestreben der Meininger, den eigentümlichen Stimmungsgehalt jedes Stückes und jeder einzelnen Szene durch Inszenierung und Darstellung möglichst erschöpfend zum Ausdruck zu bringen. Hier galt es, manches bisher Versäumte oder Vernachlässigte nachzuholen und durch eine von allen Inszenierungsfaktoren unterstützte Herausarbeitung des Stimmungsmomentes im klassischen Drama einem Prinzip zum Durchbruch zu verhelfen, das für die moderne Regie mit Recht von der größten Wichtigkeit geworden ist. Man muß sich, um sich der Neuheit des von den Meinigern in dieser Beziehung Gebotenen bewußt zu werden, der einstimmigen Jubelrufe erinnern, mit denen eine Inszenierung wie die des „Räthchen von Heilbronn“ seinerzeit begrüßt wurde, eine Inszenierung, bei der zum erstenmal die für dieses Gedicht so wichtige romantische Märchenstimmung der einzelnen Bilder zur richtigen Geltung kam.

Für die Verdienste der Meininger hat speziell die Vorstellung des „Räthchen von Heilbronn“ eine gewisse typische Bedeutung. Typisch auch durch die neue literarische Gestalt, in der das Stück bei ihnen vor das Publikum trat. Als Laube und Devrient den Kampf gegen Holbeins rohe Verstümmelung des Stückes aufnahmen, glaubten sie, es noch nicht wagen zu können, dem Publikum einen völlig unveränderten Kleist zu bieten. Sie unterzogen das Stück mehr oder minder geschickten Bearbeitungen, die aber vor manchen wichtigen Eingriffen, so der Umwandlung des alten Friedeborn in Räthchens Großvater, nicht zurückscheuten. Die Meininger waren die ersten, die einen völlig unverfälschten Kleistischen Text zu spielen wagten. Auch die „Zerrennschlacht“ konnte, dank den Bemühungen der Meininger, zum erstenmal gereinigt von allen ent-

stellenden Verbesserungen vor das deutsche Volk treten. Und wie bei Kleist, so wurde auch bei den übrigen Klassikern, vor allem bei Shakespeares Dramen, die Herstellung sorgfältig revidierter und pietätvoller Texte zum obersten Gesetz erhoben. Das „Wintermärchen“ wurde des aufdringlichen Opersitterstaates entkleidet, den ihm Dingelstedts verflachende Bearbeitung gegeben hatte, und durfte zum erstenmal in dem ganzen bunten Glanze eines unverfälschten Renaissancedramas seine Leuchtkraft erproben. Für „Was ihr wollt“ wurde eine neue, ebenso pietätvolle wie praktische und für die weiteren Bühnenschicksale des Stückes entscheidende Gestalt gefunden. Für Schillers „Räuber“ wurde nach der rühmlichen Initiative Eduard Devrients die Aufführung des Stückes in seiner Originalgestalt und in dem ihm bisher entzogenen Kostüm seiner Entstehungszeit durch das Vorbild der Meininger auf den besseren Bühnen eingebürgert.

Was in aller Stille, nur von relativ wenigen beobachtet, zu Ende der sechziger und im Anfang der siebziger Jahre in der kleinen thüringischen Residenz von kunstverständiger Hand geschaffen worden war, trat zum erstenmal auf das Forum einer größeren und weithin sichtbaren Öffentlichkeit an jenem denkwürdigen 1. Mai des Jahres 1874, als das meiningische Hoftheater durch seine erste Berliner Gastdarstellung des „Julius Cäsar“ eine Art von künstlerischer Revolution im theatralischen Leben der Reichshauptstadt entzündete. Durch alle Teile Deutschlands, durch England, Italien und Rußland haben die Meininger in den folgenden sechzehn Jahren, geführt von Ludwig Chronégl, dem treuesten künstlerischen Berater des fürstlichen Regisseurs, in zahlreichen Gastspielreisen ihr neues künstlerisches Programm verkündet und verbreitet. Als sie 1890 ihre Gastspielfahrten beschlossen, war ihre künstlerische Mission erfüllt. Die neue Regieschule hatte sich überall in deutschen Landen Geltung verschafft, kein besseres Theater war in der Lage, sich den Anregungen und Einflüssen der meiningischen Kunst zu entziehen.

Nicht immer freilich erwiesen sich diese Einflüsse als segensreich. Die Sorgfalt, die man der realistischen szenischen Ausstattung des Schauplatzes zuteil werden ließ, hatte schon bei den Meiningern

selbst den großen Nachteil zur Folge gehabt, daß zur Vorbereitung der Bühnenbilder in verwandlungsreichen klassischen Stücken viele lange Pausen notwendig wurden, daß der Zwischenvorhang das Drama in zahlreiche kleine Abschnitte zerhackte, daß infolge der unaufhörlichen Pausen und störenden Unterbrechungen der Zusammenhang und die organische Gliederung des dramatischen Kunstwerks in schwerer Weise geschädigt wurde. Darin lag eine schwere Gefahr für die Zukunft der dramatischen Kunst. Wie groß diese Gefahr ist, hat die Entwicklung der Ausstattungskunst in den folgenden Jahrzehnten gezeigt. Die Nachtreter der Meininger haben mehr ihre Schwächen und Übertreibungen, als ihre guten Seiten nachgeahmt. Die Ausstattungssucht und das krampfhaftes Streben nach historischer Treue wurden teilweise ins Unsinnige gesteigert, die Lebendigkeit der meiningischen Massenszenen wurde durch ein ungeheures Lärmen übermeingert, an Stelle des durch die Ensemblekunst der Meininger glücklich überwundenen schauspielerrischen Virtuositentums wurde ein nicht minder bedenkliches Virtuositentum der Regie herangezüchtet. Speziell auf szenischem Gebiete hat man sich immer mehr einem hier ganz und gar nicht angebrachten Naturalismus zu nähern gesucht.

Man glaubte, wirkliche Wälder mit plastischen Bäumen und echtem Rasenboden auf die Bühne verpflanzen zu müssen. Aber man vergaß, daß das wirkliche Mondlicht sich nicht in den Bühnenraum leiten läßt! Die künstliche Beleuchtung der Theaterhäuser verwickelte sich auf Schritt und Tritt in Widersprüche mit dem fortgeschrittenen Naturalismus der Dekorationskunst. Wenn sich die biederen Handwerker des Shakespeareschen „Sommernachts-traumes“ in dem naturalistisch aufgebauten Zauberwald die Köpfe zerbrechen über das schwere Problem, wie sie den Mondschein bei ihrer Komödie in die Kammer bringen wollen, so flingen diese naturalistischen Bestrebungen der Biederen wie eine unbewusste Travestie auf die Art, wie man die phantastische Welt des „Sommernachts-traumes“ heute vielfach zu inszenieren liebt.

Es wäre ebenso verkehrt wie undankbar, für die Auswüchse einer unverständigen Meiningerei, für die in vieler Beziehung bedenkliche Weiterentwicklung der meiningischen Bühnenreform die

Meiningen selbst zur Verantwortung zu ziehen. Diese Reform war eine unbedingt notwendige künstlerische Bewegung. In den Wanderzügen, die die Truppe des kleinen thüringischen Hoftheaters von 1874 bis 1890 durch einen großen Teil der zivilisierten Welt führten, haben die Meiningen eine künstlerische Mission erfüllt. Sie haben das Aschenputtel des klassischen Schauspiels zu neuen, ungeahnten Ehren gebracht, sie haben die Grundlage für eine neue Inszenierung des klassischen Dramas geschaffen, sie haben der Bühnenkunst zahlreiche wertvolle und bedeutende Anregungen zugeführt, denen sich kein besseres Theater auf die Dauer zu entziehen vermochte. Diese Verdienste bleiben der meiningischen Bühnenreform unvergessen.

Und neben den reichen Anregungen, die das deutsche Theater dem fürstlichen Regisseur für die Kunst der Inszenierung dankt, hat er sich noch in anderer Hinsicht den Anspruch auf die volle Dankbarkeit der deutschen Kunstwelt erworben. Neben der Pflege der Klassiker, die den Grundstock des meiningischen Repertoires bildeten, war der Herzog darauf bedacht, auch den neueren Dichtern, vor allen den lebenden Dramatikern die Bahnen zu ebnen und ihre Werke durch würdige Aufführungen für das Theater zu gewinnen. Manche talentvolle und ernststrebende dramatische Dichtung hat in Meiningen die Feuertaufe der ersten Aufführung erhalten. Artur Sitger und Richard Voß waren dem Herzog in dieser Beziehung zu reichem Dank verpflichtet; Albert Lindner, dessen „Brutus und Collatinus“ durch Eduard Devrients fürsorgende Liebe seinerzeit zum ersten theatralischen Leben erweckt worden war, durfte durch die meiningische Aufführung der „Bluthochzeit“ eine späte, wenn auch nur vorübergehende Wiederauferstehung feiern; Wildenbruch und J. V. Widmann kamen in ehrenvoller Weise zu Wort; der Spanier Echegaray wurde mit „Galeotto“ für die deutsche Bühne entdeckt. Vor allem aber wurde für die beiden großen Nordländer Björnson und Ibsen in mutiger Pionierarbeit manch wertvolles Stück Landes erstritten. Unvergessen soll es bleiben, daß Ibsens „Gespenster“ zu einer Zeit, wo die kurzfristige Prüderie von Presse und Publikum sich zum größten Teil vor diesem gewaltigen Werke des Dichters bekreuzigen zu müssen glaubte, in Meiningen ihre

erste öffentliche Aufführung erleben durften — eine künstlerische Tat, deren Erinnerung in der Theatergeschichte um so heller leuchtet, wenn man sich die unendlichen Schwierigkeiten vergegenwärtigt, mit denen an den meisten Hoftheatern, damals noch fast durchweg den privilegierten Heimstätten literarischer Rückständigkeit, jedes Stück Neuland erkämpft werden mußte.

In der kraftvollen und energischen Förderung moderner Dichtung liegt nicht das geringste Verdienst, das sich der fürstliche Bühnenleiter in der deutschen Theatergeschichte erworben hat.