

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

Kilian, Eugen

München, 1905

Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne.

Es ist eine bemerkenswerte Erscheinung in der deutschen Theatergeschichte, daß die Versuche, die groteske Welt der Grabbeschen Dichtung für die Bühne zu erobern, ausschließlich mit den Namen mittlerer oder kleiner Theater verknüpft sind. Die tonangebenden Hoftheater unsrer Großstädte haben es bis dahin vorgezogen, in scheuer Zurückhaltung vor den Manen des kraftgenialischen Dichters zu verharren. Eine Statistik über die Aufführungen der Grabbeschen Dramen zeigt die beschämende Tatsache, daß die Hoftheater zu Berlin, Wien, München und Dresden in der Liste der Bühnen, die sich an Grabbe wagten, überhaupt nicht vertreten sind¹⁾. Wo die Namen von Berlin und Wien vereinzelt auftauchen, da sind es Privatbühnen, denen der Ruhm der Initiative gebührt; in Berlin das Friedrich-Wilhelmstädtische und das Bellealliancetheater mit *Barbarossa* (1896) und *Napoleon* (1898); in Wien das deutsche Volkstheater und das Theater an der Wieden mit dem Herzog von *Gothland* (1892) und *Napoleon* (1900). Und doch wäre es vor allem für die gut dotierten Hofbühnen eine unabweisbare Ehrenpflicht, in vorderster Linie zu stehen bei den rühmlichen Versuchen, einem Dichter wie Grabbe, der trotz Gervinus und Scherer einer der originellsten und interessantesten Charakterköpfe der deutschen Literaturgeschichte ist, zu seinem Recht auf der lebendigen Bühne zu verhelfen.

Unter den Stücken, denen sich das Interesse der Bühnen zuwandte, steht obenan die Tragödie *Don Juan und Faust*. Während sich an den Herzog von *Gothland* bis jetzt nur eine Bühne gewagt zu haben scheint, während die beiden *Hohenhausen*-Dramen je an drei Theatern, *Barbarossa* in Schwerin,

Stuttgart und Berlin, Heinrich VI. in Schwerin, Mannheim und Leipzig, zur Aufführung kamen, während Napoleon im ganzen an fünf Theatern gegeben wurde, steigt die Zahl der Städte, die Don Juan und Saust auf der Bühne sahen, auf die verhältnismäßig bedeutende Höhe von zwölf.

Das numerische Uebergewicht dieser Dichtung erklärt sich aus dem Charakter des Stücks, das der realen Bühne und seinen Forderungen unter Grabbes sämtlichen Dramen am nächsten steht und durch die Einheitlichkeit des dichterischen Gusses die erste Stelle unter ihnen einnimmt. Das Stück ist in der Hauptsache bühnengerecht und frei von den zahlreichen, vielfach die Grenze der Lächerlichkeit streifenden Unmöglichkeiten, die in allen übrigen Dramen durch unaufhörlichen Szenenwechsel, durch die übergroße Zahl der Personen, durch unausführbare Bühnenanweisungen und anderes vom Dichter verlangt werden.

Und doch ist das Stück in jeder Hinsicht eine echt Grabbesche Schöpfung, mit allen charakteristischen Merkmalen, mit allen Bizarrerien und Seltsamkeiten, mit allen wunderbaren Schönheiten und leuchtenden Genieblitzen, die den Werken des Dichters eigen sind. Eine echt Grabbesche Eingebung ist schon der paradoxe Vorwurf, der Don Juan und Saust, die Typen des sinnlichen und übersinnlichen Uebermenschen, zu einer Dichtung zusammenschmiedet. Auch hier zeigt sich als mitbestimmender Faktor bei der Wahl des Vorwurfs der krankhafte Ehrgeiz des Dichters, große Schöpfungen anderer Dichter übertrumpfen zu wollen. Eine der Selbstrezensionen Grabbes, wie er sie durch seinen Verleger Kettenbeil zu veröffentlichen liebte²⁾, enthielt die charakteristischen Worte:

„Mozarts Don Juan und Goethes Saust — welche Kunstwerke! Und wie kühn, nach diesen Meistern in beiden Stoffen wieder aufzutreten!“ Und in derselben Selbstrezension, die eine seltsame Mischung von blinder Selbstüberschätzung und klarer Einsicht in die Mängel des Stückes zeigt, wird die Verschmelzung beider Sagen als „höchst genial“ bezeichnet und

über die Schlussszene des Stückes geschrieben: „Scenen wie diese sind Recensenten nirgends vorgekommen; Lebenslust, Mut und Grausen, Humor, Spaß und Ernst sind so künstlerisch vereint, daß selbst das Finale des zweiten Akts im Mozartschen Don Juan zurücksteht.“ Den Don Juan selbst nennt Grabbe einen Charakter, wie er „vielleicht seit Shakespeare und Cervantes nicht geschrieben worden“ sei.

So seltsam die Frankhaft überreizte Selbstüberschätzung des Dichters berühren mag, so merkwürdig bleibt es doch, mit welcher instinktiven Sicherheit er in solchen Äußerungen auf Schönheiten und Vorzüge der Dichtung hinweist, die in der Tat in ihrer Art hervorragend sind und deren hoher Schätzung durch den Autor man in der Hauptsache beistimmen muß. Die Charakterzeichnung Don Juans ist eine Schöpfung ersten Rangs; die Gestalt athmet warmes sinnliches Leben und ist in großen, sichern Zügen, in genialem Realismus von dem Dichter hingeworfen. Die reiche Don Juan-Literatur hat wenige Gestalten geschaffen, die sich der Schöpfung Grabbes an Liebenswürdigkeit und zugleich an dämonischer Größe zu vergleichen vermöchten. Und auch in der Schätzung, die er der Schlussszene seines Stückes beimißt, ist der Dichter nicht fehlgegangen. Diese Scene, wo der Satan, in die „Farben seiner Elemente“ gekleidet, in Don Juans Prachtsaal den „Sitz der Hölle“ aufschlägt und als unsichtbarer Gast im Hintergrund mit der Ruhe und Siegesgewißheit des Ueberwinders dem Augenblick entgegenlauert, wo er das Opfer in seine Krallen zieht, diese Scene mit ihrer grotesken Mischung tragischer und humoristischer Elemente, mit der köstlichen komischen Episode des Polizeidirektors, mit der bacchanalischen Selbststimmung und dem unheimlichen Grollen des heraufziehenden Gewitters, das den Auftritt des steinernen Gastes begleitet: diese Scene ist von einer Größe und Kühnheit des Entwurfs, von einer Pracht der Farbengebung, von einer Sicherheit in der harmonischen Mischung heterogener Elemente, die von der Genialität ihres Dichters mit Glanzworten Zeugnis gibt. Bei einer Inszenierung und Darstellung, die auf der Höhe ihrer Aufgabe steht, ist diese Schlussszene des

Stücks einer Wirkung fähig, die trotz Mozarts Wundertönen hinter dem zweiten Sinale des klassischen Opernwerks in keiner Weise zurücksteht. Dasselbe gilt von der meisterhaften Scene vor dem Grabmal des Gouverneurs, wo Humor und Geistergrausen ineinander spielen und sich zu einer Stimmung zusammenweben, deren intensive Kraft selbst Mozart trotz der beredten Sprache seiner musikalischen Eingebugen kaum erreicht hat.

Freilich stehn lange nicht alle Teile des Grabbeschen Werks auf der gleichen künstlerischen Höhe. Wie in allen Produkten des Dichters zeigt sich auch hier eine störende Ungleichheit und der Mangel künstlerischen Ebenmaßes und harmonischer Reife im Ganzen. Hinter der Prachtgestalt Don Juans und der ihm angehörigen Personen- und Scenengruppe steht sein Gegenspieler, der deutsche Saust, in jeder Hinsicht bedeutend zurück. Allzu sehr aus der abstrakten Theorie geschaffen, ist diese Gestalt nicht wirklich zu Fleisch und Blut geworden. Saust büßt seine geistige Physiognomie im Lauf des Stückes beinahe völlig ein und wird durch seine Leidenschaft zu Donna Anna seinem Nebenbuhler Don Juan stellenweise zum Verwechseln ähnlich. Auch Donna Anna ist wie die meisten Frauengestalten des Dichters matt und farblos geblieben.

Zahlreich sind die Einwände, die sich gegen die barocke Komposition, gegen die abenteuerlich erfundene Handlung, deren Säden nur künstlich zu einem organischen Ganzen verbunden sind, erheben lassen. Die Mängel und Schwächen, die der Dichtung vom Standpunkt einer doktrinären Dramaturgie zum Vorwurf gemacht werden können, liegen so klar auf der Hand, daß ein Blinder sie zu erkennen vermag.

Aber alle Schwächen und Unvollkommenheiten des Stückes, alle seine Schrullen und Bizarrerien, alle seine Verzerrungen und fragenhaften Uebertreibungen werden überstrahlt durch den Goldglanz einer echten Dichtung, die in ihrer glühenden Farbenpracht, in dem blendenden Gedankenreichtum ihrer Sprache, in ihren kühnen Sprüngen von erhabener Phantastik zu groteskem Humor einen bestrickenden und beinahe dämonischen Zauber

ausströmt. Das Werk ist, wie Gottschall mit Recht hervorhebt, von einem dichterischen Schwung, von einer poetischen Magie befeelt, wie sie in einem Drama des mit Grabbe sich so vielfach berührenden Hebbel, trotz dessen unendlich überlegenem Kunstverstande und unvergleichlich reiferer Künstlerschaft, undenkbar wäre.

Don Juan und Faust ist das einzige Werk, das zu Lebzeiten des Dichters auf die Bühne kam. In seiner Vaterstadt Detmold wurde es durch die Theatergesellschaft von August Pichler am 29. März 1829 zum erstenmal aufgeführt; zum ersten und zum einzigen mal; eine zweite Vorstellung wurde durch die Polizei untersagt. Albert Lorzing, der damals als Schauspieler der Gesellschaft Pichlers angehörte, spielte die Rolle des Don Juan, seine Frau die der Donna Anna, Pichlers Sohn den Leporello. Lorzing hatte außerdem — ein seltsames Zusammenwirken zwei so grundverschiedener und heterogen veranlagter Künstlernaturen! — eine Musik zu dem Werke des mit ihm befreundeten Dichters geschrieben; sie bestand aus der Ouvertüre, die sich mosaikartig aus verschiedenen Motiven von Spohrs Faust und Mozarts Don Juan zusammensetzte, einigen Zwischenakten und einer musikalischen Bearbeitung der Gnomenscene. Diese Kompositionen des Meisters der deutschen Spieloper zu Grabbes kraftgenialischem Drama können heute freilich nur den Reiz einer historischen Merkwürdigkeit beanspruchen³⁾. Grabbe selbst schrieb eine in der Frankfurter Iris abgedruckte anonyme Besprechung der Aufführung, worin er die Wirkung des „wunderbaren“ Stückes „dieses genialen Dichters“ hervorhob und unter anderm versicherte, „daß nicht allein der Effekt auf das gesamte Publikum überraschend groß war, sondern auch, wie es hieß, der sonst sehr schwer zu befriedigende Dichter selbst (wir kennen ihn aus seiner Shakespearo-Manie) die Vorstellung für gelungen erklärt haben soll“⁴⁾.

Das Stück wurde kurz darauf in Lüneburg noch einmal aufgeführt und am 25. Mai 1832 in Augsburg. Nach dem Tode des Dichters (1836) folgten Aufführungen der Tragödie in Wien 1838 (Theater an der Wieden) und in Graz

1841. Dann ruhte das Werk viele Jahrzehnte im Staub der Archive und fiel gleich den übrigen Schöpfungen des Dichters einer völligen Vergessenheit anheim.

Erst der neuesten Zeit blieb es vorbehalten, mit dem wachsenden Interesse, das sich den großen Charakteristkern der nachklassischen Periode zuwandte, die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise auch den verschollenen Werken des Detmolder Dichters wieder mehr und mehr zuzulenken. Auf dem Gebiete des Theaters gebührt insbesondere dem einstmaligen Leiter des Schweriner Hoftheaters, Alfred von Wolzogen, das Verdienst einer rühmlichen Initiative. Er steht an der Spitze der neueren Versuche, Grabbes Dramen für das Theater zu gewinnen, und hat sich dadurch einen dauernden Ehrenplatz in der Bühnengeschichte der Grabbeschen Dichtungen gesichert. Nachdem er am 8. und 10. Dezember 1875 bereits die beiden Hohenstaufen-Dramen im Zusammenhang und in einheitlicher Bearbeitung auf die Schweriner Bühne gebracht hatte, unternahm er hier am 30. Oktober 1877 auch eine Aufführung von Don Juan und Saust. In Wolzogens Einrichtung wurde das Stück zwei Jahre darauf auch am Stadttheater in Riga gespielt.

Wolzogens Verdienst wird durch Eines allerdings geschmälert: die freie und willkürliche Umarbeitung, der er das Stück glaubte unterziehen zu müssen⁵⁾. Von dem Bestreben geleitet, die Gestalt der Donna Anna, als Vertreterin der Tugend gegenüber den beiden sie bestürmenden bösen Gewalten, in den Vordergrund des Interesses zu rücken und sie durch die Beharrlichkeit ihrer Liebe zu Octavio, womit sie alle an sie herantretenden Versuchungen zurückweist, zum „ethischen Mittelpunkt“ der Handlung zu machen, erweiterte er das Stück durch zahlreiche eigne dichterische Zutaten und einige neu erfundene Szenen von höchst zweifelhaftem Wert. Auch durch sein Bestreben, die Gestalt des Don Octavio „aus der Jämmerlichkeit herauszureißen, zu der Grabbe ihn schonungslos verurteilte“, setzte sich der Bearbeiter mit den Intentionen der Dichtung in Widerspruch. Weit bedenklicher noch als diese Zutaten, die

auch in ihrer dichterischen Ausführung aus dem eigentümlichen Stile des Grabbeschen Werkes völlig herausfielen, war die redaktionelle Uebersetzung, die Wolzogen dem Texte selbst auf Schritt und Tritt zuteil werden ließ. Von der Ansicht ausgehend, daß „Grabbes Nachlässigkeit“ im Versbau der Verbesserung bedürfe, nahm er an dem Texte fortwährend Veränderungen vor, die äußerlich die Verse glätteten, die dichterische Eigenart aber und die kraftvolle Schönheit der Grabbeschen Sprache fast durchweg geradezu in unglaublicher Weise trivialisierte und verflachte⁶⁾. In einzelnen Teilen des Gedichtes blieb kaum ein Vers des Originals vor den angeblichen Verbesserungen des Bearbeiters verschont.

Gegenüber der Willkür Wolzogens war es als ein großer Fortschritt zu begrüßen, daß in den Einrichtungen von Victor Léon und Paul Lindau 1896 das Original zum erstenmal wieder in seine Rechte trat. Wiederum waren es zwei mittlere Bühnen, die unabhängig voneinander und ungefähr zu der gleichen Zeit auf diesem Wege vorangingen. In der Fassung Léons kam das Stück am 20. Januar 1896 zu Nürnberg und kurz darauf zu Bamberg, in der Einrichtung Lindaus am 8. März desselben Jahrs am Hoftheater in Meiningen zum erstenmal zur Aufführung⁷⁾.

An beiden Einrichtungen ist im Gegensatz zu Wolzogens freier Umarbeitung die Pietät gegenüber dem Originale zu rühmen. Beide Arbeiten vermeiden jeden Eingriff in das Gebiet des Dichters; sie halten mit ganz vereinzelt Ausnahmen streng am Grabbeschen Texte fest und beschränken sich in der Hauptsache auf zweckentsprechende Kürzungen und einige scenische Zusammenziehungen.

In der Akteinteilung nehmen beide Bearbeiter an einer Stelle eine nabeliegende Aenderung vor, indem sie die Duellscene mit dem nachfolgenden Tode des Gouverneurs aus dem Anfang des dritten an den Schluß des zweiten Aktes herübernehmen. Sie reiht sich unmittelbar den Ereignissen des zweiten Aktes an und kann mit diesem, den sie sehr wirksam abschließt, ohne jede Gewaltigkeit und ohne Verwandlung verbunden

werden. Zur Vermittlung bedarf Lindau nur zwei diskret eingefügter Zeilen; und auch diese können, wie Léons Anordnung zeigt, entbehrt werden.

Lindau geht noch einen Schritt weiter, indem er die Verwandlung im zweiten Akte beseitigt und dessen sämtliche Szenen auf einen Schauplatz zusammenlegt: den Garten des Gouverneurs, aus dem man im Hintergrund zu den erleuchteten Festsälen des Palastes emporsteigt. Auch diese scenische Aenderung ist zu billigen, um so mehr, als die den Akt schließende Duellscene sich natürlicher und stimmungsvoller im Garten abspielt, als in dem Festsaal.

Im übrigen entspricht Akteinteilung und Szenenfolge in beiden Einrichtungen genau der Anordnung des Originals. Von größern Szenen sind bei beiden gefallen: die völlig entbehrliche Gnomenscene (IV, 2) und der Auftritt zwischen Saust und dem Ritter, der Sausts Gespräch mit Donna Anna (III, 2) an ungeeigneter Stelle unterbricht und den Zusammenhang störend zerreißt, ohne selbst von Bedeutung zu sein.

Bei den Kürzungen im einzelnen ist natürlich dem subjektiven Empfinden des Bearbeiters ein breiter Spielraum gelassen. Es ist selbstverständlich, daß die textliche Einrichtung eines solchen Werkes nicht ohne manche schmerzliche Opfer zustande kommt. Man vermißt da diese, dort jene dichterisch reizvolle Stelle, die man auch für die Aufführung gerettet sehen möchte. Im allgemeinen ist der Anordnung des Textes bei Lindau entschieden der Vorzug zu geben vor der des andern Bearbeiters. Sie verfährt radikaler und trägt durch energische, meist sehr glückliche Striche den unabweisbaren Forderungen der realen Bühne, insbesondere auch denen der theatralischen Wirkung, mehr Rücksicht als die Einrichtung Léons, die den Text häufig in allzu breitem dichterischem Strome dahingleiten läßt, anstatt die für die Bühne erforderliche Knappheit und Beschränkung zu erstreben.

Die Bühnenwirkung der Grabbeschen Tragödie wird sehr gehoben, wenn ihr eine dem phantastischen Charakter entsprechende und bis zu einem gewissen Grade reiche scenische

Ausstattung zuteil wird. Diese Bedingung war bei der Auf-
führung des Stücks auf der Meininger Hofbühne, getreu den
Traditionen dieses Kunstinstituts, in glänzender Weise erfüllt.
Der Malersaal von Brückner in Koburg hatte eine Reihe neuer
Dekorationen geliefert, unter denen vor allem Sausts Zauber-
schloß auf dem Montblanc mit dem Ausblick auf die eisbedeckte
Gletscherwelt, der Kreuzgang in Rom mit dem Grabdenkmal
des Gouverneurs, endlich Don Juans Prunk- und Speisesaal
als vorzüglich gelungene Stücke wirkten. Das Problem, die
landschaftlichen Zauberbilder, die Saust vor Donna Annas Blick
erstehen läßt, in der Form von Wandeldekorationen an den
Augen des Zuschauers vorüberzuführen, war bei der außerordent-
lichen Schwierigkeit dieser Aufgabe mit bewundernswertem Ge-
schick von dem Maler gelöst. Die Uebergänge von einer Land-
schaft in die andre waren mit Rücksicht auf den kurzen Zeit-
raum, der durch die Textworte hierfür zur Verfügung steht, so
schonend als möglich vermittelt, das Tal des Rhône und die
grünen Auen der Provence, das cypressenumgrenzte Sevilla
boten fein abgetönte und stimmungsvolle scenische Bilder. Ueber
die Frage allerdings, ob es das Richtige ist, die Zauberbilder,
wie es in Meiningen und auch in Nürnberg geschah, dem Auge
des Zuschauers wirklich vorzuführen, läßt sich streiten. Die
künstlerische Wirkung ist reiner, wenn die Landschaftsbilder nur
an der Phantasie des Hörers vorüberziehen. Das Fenster, zu
dem Saust und Donna Anna treten, liegt zur Seite, eine
zauberhafte Musik begleitet seine Worte, in Donna Annas Ant-
litz spiegelt sich der Eindruck dessen, was Sausts Zauberkunst
ihr vor Augen führt. Die vollkommenste Dekorationsmalerei
ist nicht imstande, die Bilder, die Sausts herrliche Worte in der
Phantasie des Hörers wachrufen, in der Realität einer
von rechts nach links sich bewegenden Theaterleinwand wieder-
zugeben.

Ein prächtiges Stimmungsbild bot der Kirchhof-Kreuz-
gang mit dem Ausblick auf die ferne Kuppel der Peterskirche;
in der überaus glücklichen Anordnung des Grabdenkmals war
sehr zum Vorteil jede Reminiscenz an den aus der Oper wohl-

bekanntem „Herrn Gouverneur zu Pferde“ vermieden. Den Höhepunkt der dekorativen Ausstattung bildete die Schlussszene des Stückes in Don Juans Prachtsaal, der in Erfindung und Ausführung vollendete Künstlerschaft zeigte. Es war ein glücklicher Gedanke der Lindauschen Inszenierung, in der einen Wand des rechtwinklig gebrochenen Hintergrunds einen vollkommen mit intensivem Rot durchschlagenen und durch eine rote Ampel erleuchteten Erker anzubringen: indem sich der Ritter, der hier auf einem niedrigen Sitze fauert, durch seine rote Teufelstracht vom Hintergrunde kaum noch abhebt, wird seine Unsichtbarkeit für Don Juan und Leporello dem Publikum in natürlicher und wirkungsvoller Weise glaubhaft gemacht.

Der mutige Vorgang der beiden fränkischen und der kleinen thüringischen Bühne blieb abgesehen von einem rasch wieder in Vergessenheit geratenen Versuche des Berliner Schillers-Theaters, Don Juan und Faust im März 1899 seinem Spielplan einzuverleiben, leider ohne jede Nachfolge bei den deutschen Theatern.

Erst der hundertste Geburtstag Grabbes am 11. Dezember 1901 lenkte die Blicke weiterer Kreise wieder auf den größten Charakterkopf des Detmolder Dichters. Aber während zahlreiche Aufsätze und Zeitungsartikel die Erinnerung an Grabbes dichterisches Schaffen zu wecken suchten, verharteten die deutschen Bühnen, denen in erster Linie die Ehrenpflicht oblag, an diesem Tage des ungebührlich vernachlässigten Toten zu gedenken, in stummem Schweigen.

Es war bezeichnend, daß sich in einer Zeit, die den seltensten und gewagtesten literarischen Experimenten sonst so geneigt ist wie die heutige, unter sämtlichen deutschen Bühnen im ganzen nur zwei dazu aufrastten, Grabbes hundertsten Geburtstag durch die Aufführung eines seiner Werke zu feiern: am Stadttheater zu Essen ging Napoleon in einer neuen Bearbeitung von Karl Hagemann, am Hoftheater zu Karlsruhe Don Juan und Faust in neuer Einrichtung zum erstenmal in Scene. Die tonangebenden Theater der Großstädte

schwiegen; eine Aufführung von Kaiser Heinrich VI., die von der Hofbühne in der Zentrale unsres Theaterlebens versprochen worden war, wurde verschoben, damit die kassensfüllende Kraft der Zugstücke von Selix Philippi und Otto Ernst nicht geschädigt werde, und die Erfüllung jenes Versprechens ließ bis heute auf sich warten.

Die Karlsruher Aufführung von Don Juan und Saust folgte in der Hauptsache denselben Prinzipien, die der Meininger Inszenierung des Stückes unter Lindau zugrunde gelegen hatten. Das Drama wurde nach der unveränderten Fassung des Originalen gespielt, von größern Szenen nur die Gnomenscene des vierten Aktes getilgt; die beiden großen Szenen des zweiten Aktes und die erste Scene des dritten, mit dem Zweikampf und dem Tod des Gouverneurs, wurden auf einen Schauplatz, den Garten vor dem Palaste, zusammengelegt; der vierte Akt wurde in deren zwei zerlegt, sodasß die Schlussscene in Don Juans Prachtsaal, der aus scenischen Rücksichten längerer Vorbereitung bedarf, einen Akt für sich, den fünften der Tragedie, bildete.

Energischer Kürzung bedarf natürlicherweise Sausts Monolog auf dem Aventin, wengleich dadurch manche dichterische Perle verloren geht. Diese Kürzung sollte indessen nicht da einsetzen, wo einer der erfreulichsten Züge des Dichters, sein warmes nationales Empfinden, seine glühende Liebe zu seinem deutschen Vaterlande, zum Ausdruck kommt. In allen bisherigen Aufführungen des Stückes ist diese Seite der Grabbeschen Dichtung infolge grausamer Striche zu kurz gekommen. Trotz ihres durchaus lyrischen Charakters dürfte Sausts wundervolle Apostrophe an Deutschland und an Rom, die gleichzeitig eine große historische Perspektive erschließt, auf der deutschen Bühne nicht geopfert werden:

O Deutschland! Vaterland! die Thräne hängt
Mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!
Kein Land, das herrlicher als du, kein Volk,
Das mächt'ger, edler als wie deines! Stolz
Und stark, umkränzt von grünen Reben, tritt

Der Rhein dem unverdienten Untergang
 In Niederlandens Sand entgegen, — Kühn
 Und jauchzend, stürzt die Donau zu dem Aufgang —
 Unzähl'ge deutsche Adern rollen grad'
 So stolz und Kühn als Deutschlands Ströme! — Schau
 Hoch über dem eisackigen Gebirg
 Tirols erhebt der Adler sich zur Sonne,
 Als wäre da sein heimatlicher Horst, —
 Die Berge schrumpfen unter seinem Blick
 Zu Stäubchen ein, — tief unten aber in
 Tirols beengten Tälern schlägt für Kaiser
 Und für Ehre manches Herz weit höher als
 Der Adler wagt zu steigen.

Selbst dies Rom,
 Wer war's, der diesen Käfig brach, in dem
 Die Nationen römisch erst und dann
 Papistisch siegen lernten! Ja, hier war es,
 Wo Marichs, des gothischen, wo Karls,
 Des fränk'schen Landsmanns, wo der Hohenstaufen
 Siegsrauschende Paniere flatterten,
 Geliebtest von der heißen Luft, die einst
 Die Kön'ge tötete!

Auch eine Stelle wie die folgende, die man bei Wolzogen
 und Lindau schmerzlich vermißt:

Du bist die Stadt, wo sich
 Im Augenblick Jahrtausende verschmelzen:
 Papst auf dem Kapitol, und auf dem Pantheon
 Eheu von gestern!

ferner alle jene Stellen, die auf Wittenberg und Luther Bezug
 nehmen und deshalb für das Zeitkolorit von besondrer Be-
 deutung sind, dürfen auf der Bühne nicht verloren gehn. Ist
 hier und bei ähnlichen Stellen eine äußerst sparsame Hand-
 habung des Rotstifts wünschenswert, so kann dieser dagegen
 um so energischer seines Amtes walten bei der breitspurigen
 und schon wegen des naheliegenden Vergleichs mit Goethe
 äußerst heikeln und ermüdenden Teufelsbeschwörung, für die
 eine starke Zusammenziehung von größtem Vorteil ist.

Für die Aufführung der Tragödie in Meiningen hatte Moriz Moszkowski eine neue Musik komponiert, die die Handlung des Stückes mit Ouvertüre, Zwischenakten, Melodramen etc. umrahmte und begleitete, ohne freilich der schweren Aufgabe zu genügen, sich mit dem bizarr-phantastischen Charakter des Werks in kongenialer Weise zu decken. Die Beibehaltung einzelner Teile dieser Komposition, so vor allem der Bühnenmusik, der Tänze bei der Hochzeit Donna Annas im zweiten Akt und der Tafelmusik Don Juans in der Schlussscene ist für die Aufführung des Stückes unbedingt zu empfehlen. Dagegen wäre es ratsam, alle übrige Musik soviel als möglich zu beschränken und die vortrefflichen Grundsätze, die Hermann von der Pfordten für die musikalische Behandlung des Goetheschen Saust aufgestellt hat⁸⁾, auch auf die Aufführung der Grabbeschen Tragödie zu übertragen. Ouvertüre und Zwischenakte wären preiszugeben, die zur Handlung notwendige Musik unter vollständiger Beseitigung des Orchesters hinter die Bühne zu legen. Nöthig ist für Don Juan und Saust, außer den an sich schon als Bühnenmusik gedachten Tänzen im zweiten und der Tafelmusik im letzten Akt, nur die Sphärenmusik, womit Saust die Geliebte in seinem Prunkpalast auf dem Mont Blanc willkommen heißt (III, 2, „Musik und sonniger Glanz“); außerdem einige zauberhafte Klänge als Begleitung zu den landschaftlichen Zauberbildern, die Saust vor den Augen Donna Annas vorüberführt. Daß der Eindruck des Ueberirdischen, der hier erzielt werden muß, durch eine aus der unsichtbaren Ferne erklingende Bühnenmusik in weit stärkerem Maße erreicht wird, als durch das unvermittelte Einsetzen eines geigenden und pustenden Orchesters, liegt auf der Hand.

Den Ausführungen Pfordtens, der gegen die Zwitter-schöpfung des Schauspiels mit Musik, gegen die Verwendung des Orchesters im rezitierenden Schauspiel und die darin liegende Stilmischung mit aller Energie ankämpft und für die heutige Kunst unbedingte Trennung des Wort- und des Tondramas verlangt, muß man im allgemeinen durchaus beipflichten. Vollständige Beseitigung des Orchesters aus dem rezitierenden Schauspiel,

realistische im Rahmen des Schauspiels bleibende Behandlung der Lieder und Gesänge, Verlegung der zur Handlung oder für die Stimmung notwendigen Musik auf die Bühne: das sind Forderungen, deren Verwirklichung auf dem Theater im Interesse einer stilscheinlichen Kunstübung auf das dringendste zu wünschen ist.

ge
ent
un
no
bef
wi
Kl
pra
hat
den
füh
Joh
Str
dra
Sch
den
Jah
in
klein
Zeit
wun
Go
voll
dies
ehre
Sch

Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung.

Der Dichter August Klingemann ist heute eine vergessene Größe. Die zahlreichen langweiligen, aller Originalität entbehrenden, sich in den äußern Formen Schillers, Werners und Müllners bewegenden Theaterstücke Klingemanns sind nur noch dem Forscher und auch diesem meist nur dem Namen nach bekannt. Noch heute aber interessant und nicht ohne eine gewisse Bedeutung für die heutige dramatische Kunst ist das, was Klingemann theoretisch in seinen dramaturgischen Schriften und praktisch als Leiter des Braunschweiger Theaters geleistet hat. In der nicht eben sonderlich erbaulichen Geschichte der deutschen Hoftheater und ihrer Leitungen gebührt der Direktionsführung Klingemanns an dem Nationaltheater und nachmaligen Hoftheater zu Braunschweig eine rühmliche Auszeichnung. Strenge künstlerische Ordnung und Zucht, klare und zielbewusste dramaturgische Führung, selbständige, nicht an der hergebrachten Schablone haftende, sondern nach neuen Zielen strebende Tendenzen verhalfen der Braunschweiger Bühne in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu einem angesehenen Namen in der Theaterwelt und erinnerten, wenngleich in wesentlich verkleinertem Maßstab, an die Arbeit, die ungefähr in der gleichen Zeit von Schreyvogel an der Wiener Hofburg geleistet wurde. Und wäre es nur das Eine: daß der erste Teil von Goethes *Saust* unter Klingemann 1829 zum erstenmal zur vollständigen Aufführung kam, so müßte das genügen, dieser Epoche in der Geschichte der Braunschweiger Bühne ein ehrendes Gedächtnis in der Theatergeschichte zu sichern¹⁾.

Durch sein dichterisches und literarisch-dramaturgisches Schaffen war der ehemalige Jurist und Registrator am west-

fälischen Ober-Sanitätskollegium August Klingemann der praktischen Wirksamkeit am Theater zugeführt worden. Seine Verheiratung mit der der Waltherschen Gesellschaft angehörigen Schauspielerin Elise Anschütz verstärkte die Bande, die ihn mit dem Theater verknüpften. Der Tod des Prinzipals Walther veranlaßte, daß Klingemann zur Unterstützung von dessen Witwe Sofie Walther 1815 als Teilnehmer in die Direktion der Gesellschaft eintrat; indem diese Truppe mit dem folgenden Jahr ihren dauernden Sitz in Braunschweig nahm, wurde der Welfenstadt eine stabile Bühne geschenkt, der neuen Direktion aber die Möglichkeit eines erfolgreichen künstlerischen Wirkens gegeben. Mittels eines 1817 gegründeten Theater-Aktien-Vereins gelang es Klingemann, die Braunschweiger Bühne vom Jahr 1818 ab in ein Nationaltheater umzuwandeln. Durch den „Diamantenherzog“ Karl I. wurde das dem finanziellen Untergange nahe Institut 1827 zum Hoftheater erhoben, Klingemann zum Generaldirektor der herzoglichen Bühne ernannt. Er begleitete diese Stelle bis zu seinem Tod am 25. Januar 1851, nachdem seine kurz vorher erfolgte Versetzung als Dozent an das Collegium Carolinum durch den Umschwung der politischen Verhältnisse im Jahr 1850 und den Regierungsantritt des Herzogs Wilhelm wieder ungültig geworden war.

Die Hoftheater-Epoche von 1827 bis 1851 war für Klingemann keineswegs der Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens. Durch den Einfluß des selbstherrlichen jungen Herzogs, dessen Interesse für das Theater nichts weniger als künstlerischen Motiven entsprang und der keinen Anstand nahm, seinen Maitressen zuliebe in Repertoire, Engagements und Rollenbesetzung eigenmächtig einzugreifen, war die Machtstellung Klingemanns in empfindlicher Weise lahmgelegt, zumal ihm noch die Instanz eines Intendanten in der Person des Oberstallmeisters von Oehnhäusen vorgesetzt wurde. Weit reiner und ungehemmter konnten sich Klingemanns künstlerische Intentionen in den vorangehenden Jahrzehnten, vor allem in der Epoche des Nationaltheaters 1818 bis 1820, entwickeln. Das Repertoire der Braun-

schweiger Bühne in dieser Zeit bietet einen sichern Gradmesser für die Leistungen des Dramaturgen²⁾. Schon in einer theoretischen Abhandlung aus dem Jahr 1802 hatte Klingemann die Grundsätze entwickelt, die den Theaterdirektor bei der Repertoire-Bildung nach seiner Auffassung zu leiten haben. Entsprechend seinen an jener Stelle ausgesprochenen Anschauungen, daß dem Theater in erster Linie keineswegs eine eigentlich moralisierende Aufgabe zukomme, daß es vielmehr uninteressierte, von keiner Nebenabsicht begleitete Freude bereiten solle und daß es nur Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne sei, das Amusementsbedürfnis des Publikums allmählich in ein Verlangen nach der reinen Freude der Kunst umzuwandeln, überläßt auch Klingemann dem nun einmal nicht zu entbehrenden Werkeltagsrepertoire, dessen Reiz er durch größte Mannigfaltigkeit zu heben sucht, einen breiten Raum in dem Spielplan seiner Bühne. Die Koryphäen des Tages, allen voran Kogebue, sind auch hier, wie in dem Repertoire der andern zeitgenössischen Bühnen, numerisch am glänzendsten vertreten. Die Erziehung des Publikums zu den höhern Aufgaben der Schaubühne wird mit Vorsicht und Geschick geleitet. Der Mangel einer genügenden zünftigen Theaterkritik wird bei wertvollen literarischen Unternehmungen durch gedruckte Einführungen aus der Hand des Bühnenleiters ersetzt, in denen der Leser auf die besondern Schönheiten der betreffenden Dichtung hingewiesen wird. Ein Vergleich mit dem Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Führung zeigt, daß das Braunschweiger Theater mit der Zahl seiner Klassiker-Aufführungen nur wenig hinter den Leistungen der Goetheschen Bühne zurücksteht. Insbesondere ist Schiller, das dichterische Vorbild Klingemanns, glänzend in dessen Repertoire vertreten und kommt mit seinen sämtlichen Stücken, außer Turandot und den Uebersetzungen der französischen Lustspiele, wiederholt, mit einigen beinahe jährlich in öfterer Wiederkehr, zu Gehör. Bedeutend zurück steht im Vergleich dazu Goethe, von dem nur drei Werke, Egmont, Iphigenie und Götz, zur Aufführung kommen, wogegen Shafespeare durch die für jene Zeit verhältnismäßig