

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

Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung

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

bedeutende Zahl von sechs Stücken vertreten ist. Von den veralteten Bearbeitungen Schröders wird, im Gegensatz zu vielen andern Bühnen, nur mehr die des König Lear beibehalten; Macbeth erscheint nach Schillers Fassung, Romeo und Julia nach der neuen, in Wien kürzlich zum erstenmal gegebenen, auf Schlegels Uebersetzung beruhenden Einrichtung von Schreyvogel, auch den Aufführungen des Kaufmanns von Venedig und Heinrichs des Vierten (erster Teil) scheint Schlegels Uebersetzung zugrunde gelegen zu haben.

Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst hat sich Klingemann vor allem um Hamlet erworben, der schon 1815 in einer neuen auf Schlegels Text beruhenden Bühnenbearbeitung des Dramaturgen in Braunschweig erschienen war. Dieser Bearbeitung³⁾ gebührt insofern ein bemerkenswerter Platz in der Bühnengeschichte des Werks, als sie der damals noch ziemlich allgemein auf den Theatern verbreiteten prosaischen Verstümmelung der Heufeld-Schröderschen Bearbeitung zum erstenmal mit Erfolg entgegentrat. Wohl waren vereinzelt Versuche unternommen worden, so an der Berliner Hofbühne 1799 und in Weimar 1809, den Hamlet nach dem Original in Schlegels Uebersetzung zu geben; doch scheinen solche Versuche nicht vom Glück begleitet gewesen zu sein, da man sehr bald wieder zu Schröder zurückkehrte. Eine 1800 erschienene Hamlet-Bearbeitung von Karl Julius Schütz, die ebenfalls den Text Schlegels, wenn gleich in sehr verwässelter Fassung benutzte, scheint nicht durchgedrungen zu sein. Im Gegensatz zu dieser Einrichtung und der Profafassung Schröders setzte Klingemann den unveränderten Text Schlegels in seine Rechte und änderte nur insofern, als er die Profapartien des letzten Aktes in Verse umwandelte, damit die Diktion, wie die Vorrede sagte, „ununterbrochen in der Würde des poetischen Rhythmus“ fortschreite. Im Gegensatz zu den willkürlichen Aenderungen der alten Bearbeitung, die unter anderm Hamlet am Leben ließ, wurde das Original soweit als möglich beibehalten und die „Enthaltbarkeit zur höchsten Bedingung“ der neuen Bearbeitung erhoben. Nur in einer Beziehung ging Klingemann freier vor: er be-

nugte die von Goethe in Wilhelm Meister gegebenen Andeutungen, die eine Umarbeitung des Stücks in dem Sinne anrieten, daß die „äußeren Verhältnisse der Personen“ und die „zufälligen Begebenheiten“ des Stücks alle zu einem Punkt, nämlich den Unruhen in Norwegen, in Beziehung gebracht werden sollten. Durch die Ausführung dieses Goetheschen Planes, worin schon in ähnlicher Weise die Bearbeitung von Schütz vorangegangen war, wurde namentlich die Handlung in den beiden letzten Akten des Stücks zum Teil in einschneidender Weise umgestaltet. Vom heutigen Standpunkt freilich, wo Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes als stillwaltendes Gesetz gilt, können Klingemanns Aenderungen, auch wo sie durch Goethe veranlaßt sind, keine Billigung mehr finden; für ihre Zeit aber bedeutete seine Hamlet-Bearbeitung einen bedeutenden Fortschritt in der Bühnengeschichte des Stücks.

Klingemanns verdienstvollste dramaturgische Tat war die erste Aufführung von Goethes *Sauft* am 19. Januar 1829. Durch eine gewisse Legende, die dieses wichtige künstlerische Ereignis umspinnen hat, wurde dessen Hauptverdienst von Klingemann auf Herzog Karl übertragen, der die eigentliche Initiative dazu gegeben habe, indem er Klingemann gelegentlich der vielfachen Vorstellungen von dessen *Sauft* durch sarkastische Neckereien, gewissermaßen gegen den Willen und die Ueberzeugung des Bühnenleiters, dazu veranlaßt habe, auch einmal eine Darstellung des Goetheschen Gedichtes zu versuchen. Durch die neuesten Untersuchungen wurde diese Legende auf den richtigen Sachverhalt zurückgeführt⁴⁾. Es kann kein Zweifel darüber walten, daß, wenngleich der äußere Anstoß zu jener Vorstellung von dem jungen Fürsten ausgegangen ist, Klingemann selbst sich schon lange mit demselben Gedanken getragen hatte und der Aufforderung des Herzogs mit der größten Lust und Liebe entgegenkam. Die Aufführung selbst wurde in allen ihren Teilen auf das sorgfältigste von ihm vorbereitet. Klingemanns Einrichtung des Gedichtes, die in dem handschriftlichen Buche des Braunschweiger Hoftheaters erhalten ist, gliedert das Werk in sechs Abteilungen und hält sich im übrigen ziemlich

genau an den Text des Originals. Ebenso seltsam wie anfechtbar ist die Weglassung der Scene am Spinnrad „Meine Ruh' ist hin“ und die Verlegung von Valentins Auftritt hinter die Domszene. Die Einrichtung und die scenischen Anweisungen des Braunschweiger Dramaturgen sind auch insofern nicht ohne Interesse, als sie manche Züge aufweisen, die sich dank der auf dem Theater so verhängnisvollen Macht der Tradition teilweise bis auf den heutigen Tag erhalten haben. So steht beispielsweise Klingemanns Regienotiz bei Gretchens letzten Worten „sinkt sterbend nieder“ im Einklang mit der auch bei den heutigen Aufführungen allgemein vertretenen Anschauung, daß Gretchen in diesem Moment sterbe, eine Auffassung, für die der Wortlaut des Textes nicht den mindesten Anhalt bietet. Auch die in manchen heutigen Aufführungen noch spukende Geschmacklosigkeit, daß zum Schluß über das am Boden liegende Gretchen ein Cherub in den Kerker herabschwebt — eine Stillschickung, die Schiller als Saltomortale in das Gebiet der Oper bezeichnet hätte — geht, wie das Braunschweiger Buch lehrt, auf eine Bühneneinrichtung Klingemanns zurück. Trotz ihrer Mängel wurde Klingemanns künstlerische Tat epochemachend für die Bühnengeschichte des Werks; noch in demselben Jahr wurde Faust in der Braunschweiger Einrichtung in Hannover gegeben, und die Aufführungen, die gelegentlich von Goethes 80. Geburtstag in Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M. und Weimar folgten, waren jedenfalls durch den mutigen Vorgang Klingemanns in starkem Maße beeinflusst.

Der gute Ruf, den die Braunschweiger Bühne nach außen genos und der unter anderm veranlaßte, daß Ludwig Devrient seine beiden Neffen Karl und Emil ihre künstlerische Laufbahn dort beginnen ließ, war neben den Leistungen des Theaters vor allem dem Geiste strenger künstlerischer Ordnung und Disziplin zu danken, durch den sich Klingemanns Bühnenleitung auszeichnete.

Von dem beinahe pedantischen Ordnungssinn dieses Mannes geben die von ihm erlassenen Theatergesetze bezeichnendes Zeugnis. Sie bieten lehrreiche Einzelheiten zur Kultur-

geschichte des Theaters und enthalten andererseits Bestimmungen, die noch heute an den Theatern in Kraft sind. Schon 1818, bei Gründung des Nationaltheaters, hatte Klingemann bekannt gegeben, daß der Kontraktbruch an der neuen Bühne gesetzlich verfolgt und kein Mitglied angestellt werde, das sich an einem andern Theater dieses Vergehens schuldig gemacht habe. In einer Anzeige an die übrigen deutschen Bühnen hatte er diese zur Gründung eines festen Vereins aller Theaterdirektoren aufgefordert und damit die erste Anregung gegeben zur Entstehung des spätern Deutschen Bühnenvereins, die damals indessen so wenig von Erfolg begleitet war, wie die später in demselben Sinn erlassene Aufforderung Künstlers vom Jahr 1829.

Wie hier so zeigen sich auch sonst sehr vielfach in den Ideen von Klingemanns Bühnenleitung die Keime zu Entwicklungen, wie sie erst in der neusten Theatergeschichte und beim modernen Theater zur Reife gediehen sind. Den heute wenigstens theoretisch durchweg als richtig anerkannten Grundsatz, der sich auch praktisch mehr und mehr Geltung verschafft, daß die Rollenbesetzung nicht nach der konventionellen Schablone des sogenannten Rollenfachs, sondern nach der persönlichen Eigenart der Darsteller zu erfolgen habe, stellt schon Klingemann als klar und deutlich erkannte Forderung auf und weist in richtiger Begründung darauf hin, daß das, was wir mit dem Begriffe des sogenannten Rollenfachs verbinden, „dem Wesen der deutschen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen“ sei. In seinen Anschauungen über die Schauspielkunst steht Klingemann, entsprechend seiner begeisterten Verehrung für Schiller und die Romantiker, ganz und gar auf dem Boden der Weimarer Deklamationsschule; der „Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen“, wie der Schauspieler August Haacke in seinen Memoiren⁵⁾ berichtet, ist ein leidenschaftlicher Gegner des durch die damalige „alte“ Kunst vertretenen Natürlichkeitsprinzips; er möchte in der Verwendung des Chors in der Tragödie den Beginn der heilsamsten Entwicklung für das deutsche Drama begrüßen und geht in seinen

Klassizistischen Gelüsten sogar soweit, die Wiedereinführung der Masken und des Kothurns zu verlangen. Im übrigen erblickt der Braunschweiger Dramaturg sein höchstes Ziel in der Schaffung eines künstlerischen Ensembles, in dem Zusammenstimmen aller Teile zu einem geschlossenen und einheitlichen Ganzen.

Der Erzielung eines einheitlichen Zusammenspiels, das nach Klingemanns Meinung mit mittleren Talenten besser zu erreichen sei, als mit hervorragenden Künstlern, wurden alle Opfer gebracht. Gastspiele, die andern als Engagementszwecken dienten, wurden nach Möglichkeit fern gehalten. Die Leseprobe, die „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen sollte“, spielte wie in allen Perioden der Theatergeschichte, wo wirklich Bedeutendes geleistet wurde, auch bei Klingemann eine hervorragende Rolle. Als ein Vorläufer der Meininger aber erweist sich der Braunschweiger Bühnenleiter durch die außerordentliche, für jene Zeit ganz neue Aufmerksamkeit, die er den Massenscenen, der Statisterie, der Dekoration und Kostümierung, überhaupt dem ganzen Ausstattungswesen zuteil werden läßt. Auf das charakteristische und stimmungsvolle Moment in der Ausstattung wird der höchste Wert gelegt. Hinsichtlich des Kostüms spricht Klingemann das treffliche Wort vom „dichtenden Theaterschneider“ und vertritt damit den einzig richtigen, von den Meinigern und den modernen Ausstattungsregisseuren so vielfach außeracht gelassenen Grundsatz: daß es nicht die Aufgabe der Kostümierung ist, ein in den Einzelheiten peinlich genaues Bild der historischen Vergangenheit zu geben, sondern daß sie sich in erster Linie der dichterischen Stimmung und dem geistigen Grundton des darzustellenden Werkes anzupassen hat. Im Interesse der Totalwirkung und der lebensvollen Wiedergabe der Massenscenen sind sämtliche Darsteller, unter Verzicht auf jedes Rollenmonopol, verpflichtet, jeder Zeit auch als stumme Personen mitzuwirken. Die auffallende Uebereinstimmung, die sich hieraus und in den sonstigen Bestrebungen Klingemanns mit den Kunstprinzipien der Meininger verrät, bekundet sich schließlich auch noch darin, daß schon hier der Gedanke auf-

taucht, der das epochemachende Reformwerk der Meininger Hofbühne neuerdings belebt hat: daß die geschmackvolle äußere Ausstattung das geeignetste Mittel sei, die große Masse wieder zu den Darstellungen klassischer Kunstwerke heranzulocken und sie allmählich und unmerklich daran zu gewöhnen, durch das Medium der Ausstattung die Aufmerksamkeit der wunderbaren, heiligen Macht des Wortes zuzuwenden.

Die zahlreichen Säden, die Klingemanns Theaterleitung mit den Bestrebungen und Entwicklungen der neueren Theatergeschichte und der Gegenwart verknüpfen, sichern dieser Episode in der deutschen Hoftheatergeschichte ein besonders lebhaftes Interesse. Die Bedeutung, die den gänzlich unpersönlichen dichterischen Produkten Klingemanns ganz und gar abgeht, kommt dem theoretischen und praktischen Wirken des Dramaturgen und Theaterleiters in vollem Maße zu.