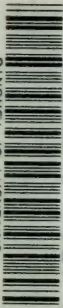


UNIVERSITY OF TORONTO

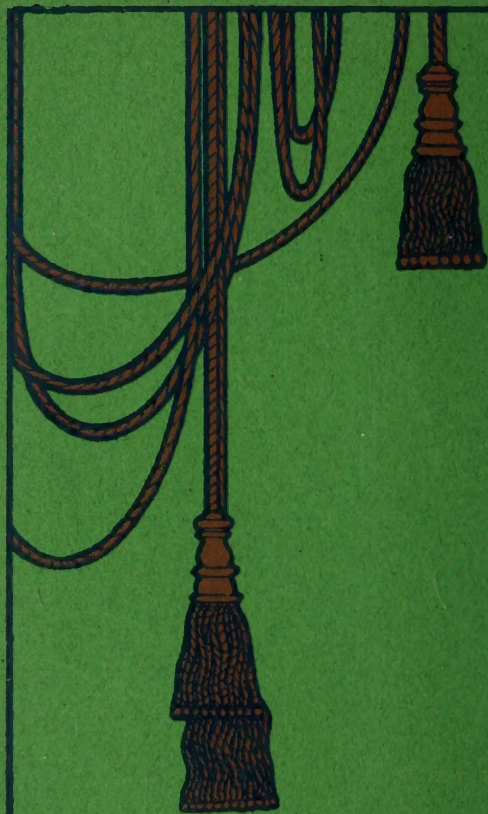


3 1761 01594509 0

GOETHE ALS  
THEATERLEITER  
VON  
PHILIPP STEIN



UNIVERSITY  
OF  
TORONTO  
LIBRARY







DAS THEATER BAND XII  
GOETHE ALS THEATER-  
LEITER VON PHIL. STEIN

# DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN  
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN  
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bd. Bisher erschienen:

- |                                       |                       |
|---------------------------------------|-----------------------|
| I. Der grosse Schröder                | von Prf. B. Litzmann  |
| II. Bayreuth                          | von Prf. W. Golther   |
| III. Josef Kainz                      | von Ferd. Gregori     |
| IV. Albert Niemann                    | von Prf. R. Sternfeld |
| V. Das Burgtheater                    | von Dr. Rud. Lothar   |
| VI. Adalbert Matkowsky                | von Philipp Stein     |
| VII. Wilhelmine Schröder-<br>Devrient | von Dr. C. Hagemann   |
| VIII. Sonnenthal                      | von Dr. Rud. Lothar   |
| IX. Die Meininger                     | von Karl Grube        |
| X. Iffland                            | von Dr. E. A. Regener |
| XI. Das Cabaret                       | von Dr. H. H. Ewers   |
| XII. Goethe als Theaterleiter         | von Philipp Stein     |

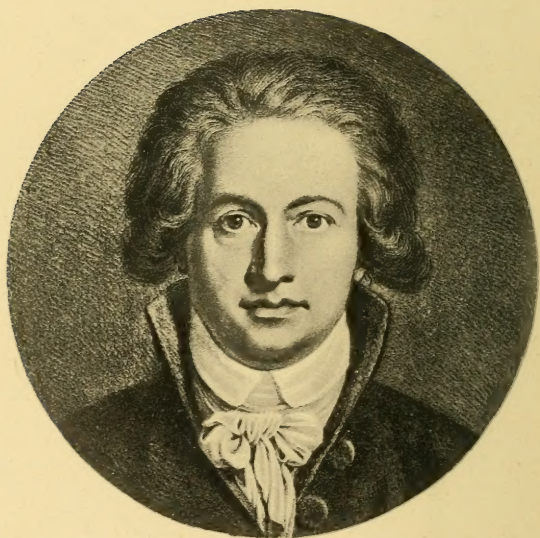
In Vorbereitung:

- |                       |                        |
|-----------------------|------------------------|
| Ludwig Barnay         | von Dr. Heinr. Stümcke |
| Lessing als Dramaturg | von Prf. B. Litzmann   |
| Die Devrients         | von Dr. H. H. Houben   |
| Laube und Dingelstedt | von Dr. C. Hagemann    |
| Das Théâtre français  | von A. Moeller-Bruck   |

Diese Sammlung wird fortgesetzt  
Es sind fünfzig Bände vorgesehen

*Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50*  
*Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50*







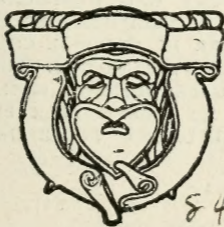
gemacht von Carl (ca)  
Das Theater. Bd. 12.

# GOETHE ALS THEATER- LEITER

VON

PHILIPP STEIN

ZWEITES TAUSEND



84965  
9/12/07

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER  
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER  
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG  
EXEMPLARE DIESES BUCHES  
AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GE-  
DRUCKT UND HANDSCHRIFT-  
LICH NUMERIERT. DER PREIS  
DIESER IN ORIGINAL-COLLIN-  
LEDER GEBUNDENEN LUXUS-  
AUSGABE BETRÄGT 10 MARK.  
SIE IST DURCH ALLE BUCH-  
HANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



„Das Theater ist eines der Geschäfte, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist's, was die Direktionen tyrannisiert und wovon ihnen kein eigener Wille übrig bleibt.“

Daß Goethe diese allgemein gültigen Sätze ausgesprochen hat — es geschah etwa elf Jahre nach seiner Uebernahme der Direktion des Weimarer Hoftheaters, in einem größeren Aufsatz im „Journal des Luxus und der Moden“, März 1802 — beweist, daß sie zutreffend gewesen sind selbst für ein Hoftheater, dessen Leiter Goethe gewesen, an dem einige Jahre hindurch Schiller gewissermaßen als freiwilliger Dramaturg tätig war. Freilich ist sich Goethe wohl von Anfang an, schon bei Uebernahme der Leitung dieser Bühne, all der Schwierigkeiten, die ihn erwarteten, bewußt gewesen. Er schreibt am 20. März 1791

gar kühl an Fritz Jacobi, daß im Gegensatz zu seinen gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Arbeiten ihm jetzt eine Beschäftigung bevorstehe, „die desto mehr nach außen gerichtet ist und nur den Schein zur Absicht hat. Es ist die Oberdirektion des Theaters, das hier errichtet wird. Ich gehe sehr piano zu Werke, vielleicht kommt doch fürs Publikum und für mich etwas heraus. Wenigstens wird mir's Pflicht, diesen Theil näher zu studieren, alle Jahre ein paar spielbare Stücke zu schreiben. Das Uebrige wird sich finden.“

Mit dieser Auffassung steht nicht im Widerspruch, daß er in den Tag- und Jahreshften 1791 berichtet, er habe die Leitung des Hoftheaters „mit Vergnügen“ übernommen. Es bezeichnet das wohl nur die Bereitwilligkeit, mit der er den Wünschen des Herzogs nachzukommen pflegte, mit der er auch jenes Amt übernahm wie die Leitung anderer, ihm ursprünglich fern liegender Ressorts — „und laß ihn noch die gold'ne Last zu andern Lasten tragen“, so klingt es schon anfangs der achtziger Jahre resigniert aus der Ballade „Der Sänger“. Der Theaterenthusiasmus, der bei der ewig jungen Frau Aja bis an ihr Lebensende gewährt hat, so daß sie nicht müde wurde,

ihrem großen Sohne von Theaterdingen zu berichten und ihm, wohlweislich durch Frau Christianens liebenswürdige und kluge Vermittlung, Schauspieler zu empfehlen, ist bei Goethe selbst ziemlich früh herabgesunken. Früher hatte ihm mit Shakespeare das Theater als die weltbedeutenden Bretter gegolten, seinen „Werther“ hatte er das Leben mit einem schalen Marionettenspiel vergleichen lassen, aber schon in „Goethes Briefftasche“, dem 1776 erschienenen Anhang zu „Merciers Schauspielkunst“, findet sich der abfällige Ausspruch: „Wer übrigens eigentlich für die Bühne arbeiten will, studiere die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinewand und Flittern, lasse die Natur an ihrem Ort und bedenke fleißig, nichts anzulegen, als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinewand durch Puppen vor Kindern ausführen läßt.“ Schon damals beschäftigte ihn der Gedanke an jenen zwanzig Jahre später erscheinenden Roman, dessen Held, Wilhelm Meister, sich in seinen idealen Träumen von der Scheinwelt der Bühne so getäuscht sieht.

Freilich — als er November 1775 an den Weimarer Hof kam, wo ihm alle Herzen zu-

flogen, wo er nach Knebels Wort aufging wie ein Stern, wo er jugendprangend und genialisch bezwingend alle so überwältigte, daß selbst Wieland wenige Tage nach des jungen Dichters Ankunft schrieb, seine Seele sei so voll von Goethe, wie ein Tautropfen von der Morgensonne — da wurde er sofort der Mittelpunkt der Gesellschaft, und zur Erhöhung freudiger Geselligkeit erschien seiner von Mütterchen ererbten Frohnatur das Theaterspielen besonders geeignet. Seit 1771 hatte die tüchtige Seylersche Gesellschaft vor geladenen Gästen des Hofes im Schlosse Vorstellungen gegeben — der große Schloßbrand im Mai 1774 hatte diesen intimen Vorstellungen ein jähes Ende bereitet, Seyler hatte mit seiner Truppe abziehen müssen, und nun war die Hofgesellschaft ohne alle Theaterfreuden. Schon vor Goethes Ankunft hatte sie Liebhabertheater-Vorstellungen veranstaltet, wie es damals an mehreren Höfen üblich war. Goethe wurde bald die Seele dieses herzoglichen Liebhabertheaters, als Darsteller wie als Dichter. Man spielte in Weimar in dem Redoutengebäude auf der Esplanade (jetzt Schillerstraße), in Ettersburg und Tiefurt. Auf diese Theaterspiele beziehen sich



GOETHE'S „FISCHERIN“ AUF DEM NATURTHEATER IN TIEFURT





Goethes Verse in dem Gedicht „Auf Mie-  
dings Tod“:

Als euren Tempel grause Glut verheert,  
War't ihr von uns d'rum weniger verehrt?  
In engen Hütten und im engen Saal,  
Auf Höhen Ettersburgs, in Tiefurts Tal,  
Im leichten Zelt, auf Teppichen der Pracht  
Und unter dem Gewölb' der hohen Nacht,  
Erscheint ihr, die ihr vielgestaltig seid,  
Im Reifrock bald und bald im Galakleid.

Für diese Liebhaberbühne hat Goethe mehrere Gelegenheitsstücke, Maskenaufzüge u. dergl. geschrieben, aber auch das sehr intime, Verstimmungen zwischen dem Herzog und seiner Gattin behandelnde Singspiel „Lila“. Selbst „Minna von Barnhelm“ erschien hier, sowie Goethes „Mitschuldige“, in denen er den Alcest spielte, und die „Geschwister“, worin er den Wilhelm darstellte. Unter den Aufführungen bleiben zwei von besonderem Interesse. In dem Parke zu Tiefurt, dem Naturtheater, wurde 1782 das Singspiel „Die Fischerin“ vorgeführt. Corona Schröter spielt das Dortchen und singt die Eingangsballade vom „Erlkönig“ in ihrer eigenen Komposition, seltsamerweise in einer Durtonart. Max Friedländer, der sachkundige Herausgeber der

„Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen“, rühmt diese erste Erlkönig-Komposition als im Geiste des Dichters; Corona hat eine nur acht Takte währende, volksmäßig-anspruchlose, leicht nachzusingende Melodie geschaffen. Wie Corona als Dortchen im Reifrock in der Tiefurter Landschaft steht, hat Kraus, wie mehrere Darstellungen aus jener Zeit, in einem bunten Szenenbilde festgehalten. Ebenso einen Auftritt aus der ersten Aufführung der „Iphigenie“: Orest-Goethe und Iphigenie-Corona Schröter. Die Aufführung geschah am 6. April 1779 — Prinz Constantin gab den Pylades, Sekretär Seidler den Arkas, Knebel den Thoas. Hufeland hat darüber berichtet: „Nie werde ich den Eindruck vergessen, den Goethe als Orestes im griechischen Kostüm in der Darstellung seiner ‚Iphigenie‘ machte. Man glaubte einen Apollo zu sehen. Noch nie erblickte man eine solche Vereinigung physischer und geistiger Vollkommenheit und Schönheit in einem Manne als damals an Goethe.“ Während aber Corona die Iphigenie ganz in des Dichters Intentionen spielte, stellte Goethe, wie von anderer Seite berichtet wird, den Orestes mit den allzuhasti-

gen, eckigen Bewegungen des Dilettanten dar. Und wenn dieses Liebhabertheater u. a. auch das Verdienst hat, die von Goethe bearbeiteten „Vögel“ des Aristophanes vorgeführt zu haben, so mußte ihm im ganzen doch immer der Charakter des Dilettantentums anhaften. Goethe aber hat sich nicht an das Liebhabertheater verloren — es war ihm eben nur Liebhaberei. Allmählich erscheint ihm das alles nur noch als theatralischer Leichtsinn und die Maskenaufzüge, die er entwirft und arrangiert, nur noch als „Feste der Eitelkeit“. Nur das Artistische tröstet ihn, der Gedanke, daß er „diese Sachen als Künstler traktiert“. Und nachdem der Weimarer Sturm und Drang vorüber, wird seine Neigung für das Theater gering; ebenso dann in Italien, und von Rom aus berichtet er, daß es ihn so wenig interessiere wie „der Pfaffen Mummerei“.

Inzwischen hatte längst die Freude der Hofgesellschaft am Theaterspiel sich verringert, sehr zum Leidwesen der lebensfrohen Herzogin-Mutter Anna Amalia. Der Besitzer des Redoutengebäudes, A. G. Hauptmann, hatte einen für damalige weimarische Verhältnisse stattlichen Bau aufführen lassen und

dem Herzog für Redouten- und Theaterzwecke angeboten. Hier eröffnete die Theatertruppe des Direktors Bellomo am 1. Januar 1784 ihre Vorstellungen mit einer Aufführung von Gotters „Marianne“. Der Kontrakt mit Bellomo wurde zwar 1790 noch verlängert, aber Anfang nächsten Jahres bereits wieder gelöst, und Bollomo siedelte nach Grätz über. Besonders die Herzogin-Mutter Anna Amalia und der Herzog hatten die Veranlassung zu dieser dann so bedeutsam gewordenen Aenderung gegeben, wie aus dem Aktenstück ersichtlich ist, in dem Franz Kirms, der eigentliche Geschäftsmann des Weimarer Hoftheaters, 1814 referiert, „unter welchen Umständen und mit welchen geringen Mitteln das Hoftheater etabliert worden, nachdem der ehemalige Privatdirektor Bellomo mit seiner Gesellschaft nach Grätz in Oesterreich von hier abgegangen sei. Der Wunsch von seiten der hochseligen Herzogin Amalia Durchl. sowohl, welche auf ihrer Reise in Italien so viel Schönes gesehen hatte, als auch von seiten des regierenden Herzogs Durchl., ein besseres Theater als bisher zu haben, sei die Grundursache davon gewesen“.

Der Herzog hatte wegen der von ihm geplanten Umgestaltung des Weimarer Theaters schon 1790 mit J. F. Reichardt verhandelt, auch an Friedrich Ludwig Schröder war geschrieben worden. Goethe steht diesen Dingen noch recht kühl gegenüber. In einem Briefe vom 6. Februar 1790 an Carl August gibt er seiner Freude darüber Ausdruck, daß der Herzog sich „mit der mechanischsten aller Wissenschaften, dem deutschen Theater“ abgeben will — es lasse das hoffen, daß „Irene, diese stille Schöne“, der Frieden, noch eine Zeitlang regieren wird. Und am 28. Februar klagt er in einem Briefe an Reichardt:

„Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff und so lang solche Stücke allgemeinen Beyfall finden, welche von mittelmäßigen Menschen ganz artig und leidlich gegeben werden können, warum soll ein Director nicht auch eine sittliche Truppe wünschen, da er bey seinen Leuten nicht auf vorzügliches Talent zu sehen braucht, welches sonst allein den Mangel aller übrigen Eigenschaften entschuldigt. Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen aber von Originalität, Erfindung, Charackter, Einheit, und Ausföhrung eines Kunstwercks haben sie nicht den mindesten Begriff. Das heißt mit Einem Worte sie haben keinen Geschmack. Versteht sich auch im Durchschnitt. Den rohren Teil hat man durch Abwechslung und Übertreiben, den gebildeteren

durch eine Art Honettetät zum Besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Danckbare, ein redlicher biederer Tiers Etat, ein infamer Adel pp. und durchaus eine wohlsoutenierte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte wagt, das sind nun schon zehen Jahre die Ingredienzien und der Charackter unsrer Romane und Schauspiele. Was ich unter diesen Aspekten von ihrem Theater hoffe, es mag dirigieren wer will, können Sie denken.“

Wer dirigieren sollte, darüber fanden lange Verhandlungen mit mehreren Persönlichkeiten statt, die zu keinem befriedigenden Resultat führten; auch waren noch allerlei geschäftliche Abmachungen wegen der Abfindung Bellomos zu treffen. Als all diese Dinge so ziemlich erledigt waren und nun die Absicht, ein herzogliches Theater zu errichten, allgemein besprochen wurde, da erschien es dem Herzog, wie aus folgendem von Wahle mitgetheilten Schreiben hervorgeht, erforderlich, eine Persönlichkeit von Bedeutung an die Spitze zu setzen. Er übertrug Goethe die Oberleitung und gab ihm zur Unterstützung Franz Kirms, dem er am 17. Januar 1791 schrieb:

Es dringen schon von allen Ecken potencen ein welche den od. jenen Ackteur, die u. die Acktrice begünstigen u. annehmen machen wollen; diesem

unwesen zu steuern, u. zu verhindern daß nicht schon bey der ersten empfängniß der Embryo verunstaltet werde, habe ich mit Göthen die Abrede genommen, daß ich schon öffentl. bekenne ich habe ihm die direcktion dieser Sache übertragen. Laßen auch Sie also diesen vorsatz kund werden, u. behandeln nun das Geschäfte ganz öffentl. u. mit Göthen: ich werde dadurch aller zudringlichkeiten loß, u. schiebe alles lezterem zu.

Bereden Sie auch mit ihm die Ankaufs Sache des Bellomoischen Hauses in Lauchstädt. C. A.

Der 17. Januar 1791 bezeichnet also den Beginn der Oberleitung Goethes über das fürstliche Theater; an demselben Tage noch hat er sich an den Stiftskanzler v. Gutschmid bei der Merseburger Regierung, der das Amt Lauchstädt unterstand, mit dem Ersuchen gewandt, das dortige Bellomosche Privilegium auf die neue weimarische Schauspielergesellschaft übertragen zu lassen — vorsichtig bemerkt er hier noch, daß gegenwärtig der Name des Direktors noch nicht angezeigt werden könne.

Am 7. Mai 1791 ist das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung mit einer Aufführung von Ifflands „Jägern“ eröffnet worden — als Regisseur zeichnete, wie auch aus unserer Reproduktion des Theaterzettels er-

sichtlich ist, F. J. Fischer. Voranging ein von Goethe gedichteter Prolog, der mit den Worten begann:

Der Anfang ist in allen Sachen schwer.

Es heißt dann weiter, daß „Harmonie des ganzen Spiels allein verdienen kann von euch gelobt zu werden“, daß ein schönes Ganzes sich darbieten soll. Dieser Gedanke — wir nennen es heute die Kunst des Ensembles — wird dann zum Schluß noch weiter dargelegt:

Von allen Enden Deutschlands kommen wir  
 Erst jetzt zusammen; sind einander fremd,  
 Und fangen erst nach jenem schönen Ziel  
 Vereint zu wandeln an, und jeder wünscht  
 Mit seinem Nebenmann es zu erreichen;  
 Denn hier gilt nicht, daß einer atemlos  
 Dem andern heftig vorzueilen strebt,  
 Um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen.  
 Wir treten vor euch auf, und jeder bringt  
 Bescheiden seine Blume, daß nur bald  
 Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde,  
 Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten.

---

„Der Anfang ist in allen Sachen schwer“  
 — das galt in diesem Falle für Goethe in hohem Maße, wenn er auch einige Wochen nach Übernahme seines neuen Amtes — am 30. Mai — an J. F. Reichardt schreibt:





CORONA SCHRÖTER und GOETHE  
als Iphigenie und Orestes



„Im Ganzen, macht mir unser Theater Vergnügen, es ist schon um Vieles besser, als das vorige, und es kommt nur darauf an, daß sie sich zusammen spielen, auf gewisse mechanische Vortheile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden. Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermaßen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundenes, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann.“

Es galt zunächst also, den abscheulichen Schlendrian seiner Schauspieler nach und nach zu beseitigen. Er mußte für die neue Truppe, die zum Teil dem Personal Bellomos entnommen, teils von nah und fern hergeholt war, zum Erzieher werden — künstlerisch und in gesellschaftlicher Hinsicht. In seinen Briefen an Kirms und an die Kommission hat sich Goethe überraschend oft über Disziplinarvergehen der Schauspieler zu beklagen — es geschahen Dinge, die die strengen Disziplinarvorschriften begreiflich machen, u. a. Hausarrest mit einer Wache vor dem Hause, die das betreffende Mitglied noch bezahlen mußte. Ein Mitglied der Kapelle kommt betrunken ins Theater und stört die Vorstellung. Einmal schreibt Goethe in be-

zug auf das Röpkesche Ehepaar, daß die Kommission alles ablehnen solle, was außertheatralisch scheinen könne: „aber wenn ein Mann seiner Frau die Augen blau schlägt, so kann das sehr theatralisch werden, wenn sie gerade an demselben Abend eine Liebhaberin zu spielen hat. Es sollte deswegen bei dieser Gelegenheit sehr deutlich ausgesprochen werden, daß ein Akteur, der seine Frau prügelt, von Kommissionswegen sogleich auf die Hauptwache geführt wird.“ Auch das Ehepaar Burgdorf scheint etwas undisziplinierter Art gewesen zu sein, sonst wäre in den Kontrakt mit ihnen nicht der in mehr als in einer Richtung interessante § 6 gesetzt worden, in dem es heißt, Burgdorf müsse ohne Reservation die Bedingung eingehen, daß er „ohne Widerrede es sich gefallen lassen wolle, daß im Fall es zur Kenntnis der Direktion kommen werde, daß er mit seiner Frau in Uneinigkeit leben und sie dadurch an Bearbeitung und Einstudierung der ihr zugeteilten Rollen behindert werden sollte, seine Frau von ihm genommen, in ein anderes Quartier gebracht, die Gage unter beyde geteilt und ihm aller weiterer Umgang mit derselben sogleich untersagt

werden solle ...“ Noch charakteristischer für die Schauspieler und zugleich für die Theaterbesucher jener Zeit erscheint eine Eingabe des Regisseurs Vohs an Kirms: Der Oberdirektor hatte „den Akteuren den Eintritt ins Parterre versagt, weil man dem völligen Ausbruch zügellosen Betragens hierdurch vorbeugen wollte, weil man mit Leuten zu tun hatte, die nur durch Zwangsmittel zu jenen Pflichten der Wohlanständigkeit, die sonst jedem Menschen von Erziehung eigen sind, gewiesen werden mußten.“ Nachdem Vohs dies zugestanden, erklärte er — im Juli 1794, zwei Jahre nach jener Verfügung — daß jetzt der Ton der Sittlichkeit und des guten Betragens der allgemeine Gesichtspunkt sei, nach dem jedes Mitglied strebe. Infolgedessen habe er sich erlaubt, Madame Beck und Müller den „Zutritt im Parterre“ zu gewähren, „weil sie sich beklagten, daß sie auf dem 8 Gr.-Platz unter Bedienten und Dienstmädchen sitzen müßten und sich Behandlungen ausgesetzt sähen, wozu der Student und Offizier im Parterre sich gegen das Frauenzimmer auf dem 8 Gr.-Platz berechtigt glaubt.“

Aus dieser Beschaffenheit der Durchschnittsschauspieler seiner Bühne erklärt sich

auch Goethes Theaterkatechismus, die 91 Paragraphen seiner „Regeln für Schauspieler“, über die zu spotten sehr leicht ist, wenn man die Zeit außer acht läßt, in der sie entstanden.

Nicht mindere Schwierigkeiten als das Schauspieler-Material wird das Repertoire dem neuen Direktor bereitet haben. Schon durch die Bedenklichkeit des Regisseurs Fischer, der, als Goethe und Kirms nicht zugegen waren, während des Gastspiels der Weimarer Truppe in Erfurt, vier von Kirms dafür bestimmte Stücke nicht spielen wollte. Das „Bürgerglück“ von Babo deshalb nicht, weil die Rolle, die der Adel darin spiele, für den Anfang bedenklich sei. „Otto der Schütz“ von Hagemann hielt er wegen der darin enthaltenen Pfaffenszenen für das katholische Erfurt nicht tauglich. Gegen „König Johann“ hatte er Bedenken, weil darin ein österreichischer Erzherzog lächerlich gemacht werde. Und gegen „Die glücklichen Bettler“ nach Gozzi erhob er den Zweifel, ob es eine Ehre für das Hoftheater sei, mit einer traurigen Farce anzufangen. Alles in allem hat Goethe in dem Vierteljahrhundert seiner Direktion sechshundert verschiedene Stücke vorgeführt, dar-

unter nur 84 aus dem Repertoire Bellomos. Dank einer wertvollen Arbeit von Burckhardt besitzen wir jetzt das „Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817“. Ein Studium dieses Repertoires würde für die Verächter unseres heutigen Theaterwesens doch sehr lehrreich sein. Goethe hat an den 4136 Spielabenden seiner Direktion 17 Possen gegeben, 31 Singspiele, 77 Trauerspiele, 104 Opern, 123 Schauspiele und 249 Lustspiele. Im Vordergrund der aufgeführten Autoren steht Kotzebue mit 87 Stücken, dann folgt Iffland mit 31, Goethe mit 19, Schiller mit 18, Shakespeare mit 8, Lessing mit 4. Goethe selbst ist 238 mal, Schiller 367 mal gespielt worden, während ich von Kotzebue mehr als 600 Aufführungen zusammengerechnet habe — 600 Aufführungen an 4136 Spieltagen; man sieht: mehr als ein Siebentel sämtlicher Spielabende der Goetheschen Direktion hat Kotzebue beherrscht. Also auch in Weimars goldener Zeit vermochten nur wenige dem Fluge der Großen zu folgen, die Theaterei, die Plattheit der Kotzebue und Genossen blieb Sieger:

Sie kochen breite Bettelsuppen  
Und haben ein groß' Publikum.

Auf seine Direktion rückblickend hat Goethe 1825 geklagt: „Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könne ich selber dazu beitragen und als könne ich zu einem solchen Bau einige Grundsteine legen. Ich schrieb meine ‚Iphigenie‘ und meinen ‚Tasso‘ und dachte in kindischer Hoffnung, so würde es gehen. Allein es regte sich nicht und rührte sich nicht und blieb alles wie zuvor. Hätte ich Wirkung gemacht und Beifall gefunden, so würde ich euch ein ganzes Dutzend Stücke wie die ‚Iphigenie‘ und den ‚Tasso‘ geschrieben haben.“ Seine bei Übernahme der Direktion ausgesprochene Erwartung, er werde nun alle Jahre ein paar spielbare Stücke schreiben können, ist arg enttäuscht worden. Im übrigen hat Goethe auch beim Theater stets mit den Verhältnissen gerechnet, er hat sich auch hier als Realpolitiker erwiesen. Einmal hat Kirms Bedenken, Klingemanns Trauerspiel „Die Maske“ aufzuführen, denn es enthalte nichts als Diebstähle aus anderen Stücken. Goethe aber erwidert ihm Ende Juni 1797: „Ich wünsche, daß das Stück viel Geld einbringen möge. Da Geld doch alles



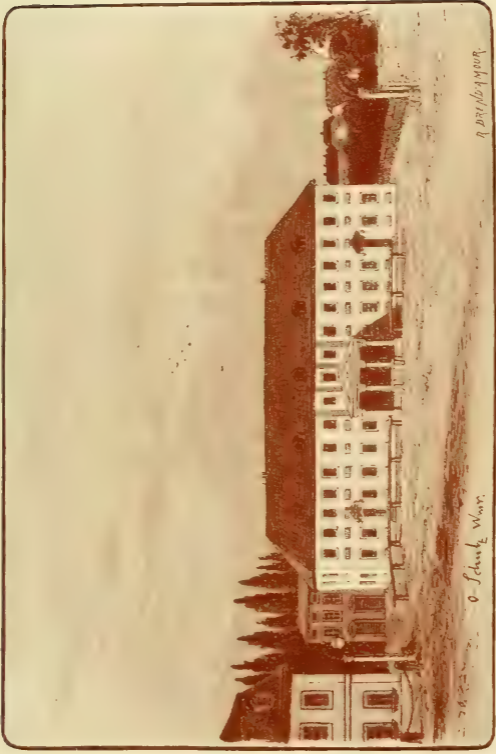
entschuldigen soll.“ Vielleicht aber zeigte sich in diesem Ausspruch auch eine Rücksichtnahme auf höhere Wünsche. Klingemanns „Maske“ hatte anderwärts Aufsehen gemacht — vielleicht wünschte man höheren Orts deshalb und des voraussichtlichen Erfolges wegen die Aufführung. Übrigens ist Goethe auch durchaus der Meinung, daß ein Theater Geld verdienen müsse. Shakespeare und Molière, meint er 1825 zu Eckermann, hatten auch diese Absicht mit ihren Theatern. Und er bezeichnete nichts für das Wohl eines Theaters gefährlicher, als wenn die Direktion so gestellt ist, daß eine größere oder geringere Einnahme der Kasse sie nicht weiter berühre und sie in der sorglosen Gewißheit leben kann, daß das Fehlende aus einer anderen Quelle ersetzt wird — ein prophetisches Wort für manche Hoftheater der Gegenwart. Und er fährt fort: „Es liegt einmal in der menschlichen Natur, daß sie leicht erschläft, wenn persönliche Vorteile oder Nachteile sie nicht nötigen. Nun ist zwar nicht zu verlangen, daß ein Theater in einer Stadt wie Weimar sich selbst erhalten solle und daß kein jährlicher Zuschuß aus der fürstlichen Kasse nötig sei. Allein es hat doch alles sein Ziel und

---

seine Grenze, und einige tausend Taler jährlich mehr oder weniger sind doch keineswegs eine gleichgültige Sache, besonders da die geringere Einnahme und das Schlechterwerden des Theaters natürliche Gefährten sind, und also nicht bloß das Geld verloren geht, sondern die Ehre zugleich.“

---

Nach diesen Grundsätzen hat der Theaterdirektor Goethe stets gehandelt, seitdem er mit seinen sechzehn Schauspielern und einem herzoglichen Zuschuß, der für die Zeit vom 7. Mai bis 25. September 1791 nur 1098 Taler betrug, das Theater eröffnet hat. Er erkannte sofort, daß Weimar allein das Theater nicht halten könnte. Darum gab er für die Weimarer zunächst nur vierzehn Vorstellungen, schloß am 7. Juni das Hoftheater und sandte sein ganzes Personal und alle erforderlichen Requisiten nach dem damals berühmten Luxus- und Modebade Lauchstädt. Dort wurde vom 13. Juni bis 14. August an vierzig Abenden gespielt. An diesen vierzig Spieltagen ist nach Burckhardts Berechnung ebensoviel eingenommen worden, als in Weimar bei hundert Vorstellungen möglich gewesen wäre. Vom 19. August bis



DAS WEIMARER THEATER ZU GOETHE'S ZEIT



25. September wurde dann in Erfurt gastiert. — Diese Gastspielfahrten wurden auch später wiederholt — außer den genannten Orten hat die Weimarer Truppe in Rudolstadt, Naumburg, Leipzig und Halle gastiert. 1815 schreibt Goethe an Voigt: „Das ganze finanzielle Geheimniß, wodurch wir bisher unser Institut erhielten, war, daß wir Sommers auswärts mehr einnahmen, als wir brauchten und damit den hiesigen Herbst, wohl auch einen Theil des Winters übertrugen.“ Sonderbar berührt es uns heute, wenn Goethe in einem Briefe vom 30. Juli 1796 sich mit Schiller über die Xenien unterhält, sowie über seine Beobachtungen von Pflanzen und Insekten und dann hinzufügt; „Da in Rudolstadt Vogelschießen ist, so geht unsere Schauspielergesellschaft dahin.“ Aber durch Ausnutzung jeder günstigen Gelegenheit, durch diese geschäftskundige Vorbereitung der Gastspiele, für die das Repertoire zum meist in Weimar schon völlig einstudiert worden, hat Goethe es erreicht, daß in seiner Hoftheaterverwaltung niemals ein Defizit vorkam. Freilich mußte in jeder Beziehung sehr gespart werden. Wie Goethe 1820 einmal klagte, war bei der kleinen Weimarer Bühne

die Phantasie des Anordnens überall durch knappen Raum beschränkt gewesen. Er hatte mit einem Dutzend Soldaten große Schlachten und Volksszenen mit „gewendeten und umgeflickten“ Gewändern neue Kostüme, mit einer vorhandenen vaterländischen Walddekoration die Pracht einer tropischen Vegetation darstellen müssen. Einmal wollte Vohs, der gefeierte erste Darsteller des Max Piccolomini, gern den Grafen Essex spielen — da gab es erst lange Beratungen zwischen Goethe und seinem noch sparsameren Kirms über das Kostüm der Elisabeth, die Madame Vohs spielen sollte. Schließlich meldet Kirms an Vohs folgendes Ergebnis der Beratung: „Wenn unter den vorrätigen Mänteln kein brauchbarer sey (welches jedoch zu wünschen wäre), so soll für Madame Vohs einer gekauft werden; ein neues Kleid aber zu kaufen, komme zu hoch. Vielleicht könne sie sich des weißatlassenen Kleides von Maria Stuart bedienen, oder ich soll das in der Garderobe befindliche weißatlassene Kleid, wovon Demoiselle Jagemann neulich den Rock angehabt, zu rechte machen lassen ...“ Die weitgehenden Sparsamkeitsgelüste des behutsamen Kirms haben mitunter, so be-

sonders in dem Falle des Ehepaars Wolff, etwas gar Kleinliches und Verletzendes. Aber es darf nicht übersehen werden, daß gespart werden mußte und Goethe selbst Opfer brachte: „Ich hatte keinen Heller für meine Direktion, ich wendete noch viel Geld daran, die Akteurs herauszufüttern.“

Mitunter konnte in schwierigen Kostümnöten auch durch den Hof geholfen werden, der einigemal ausrangierte Kleider willig überlassen hat. Sehr schwierige Aufgaben in bezug auf die Ausstattung stellte der Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans“ — da mußten nun doch Anschaffungen gemacht werden. Kirms besorgte zu den vorhandenen schmalen Gold- und Silbertressen pappene Helme und Rüstungen, die mit „Gold- und Silberzindel“ überzogen wurden. Für den Krönungsmantel aber wollte er nur eine alte blauseidene Gardine hergeben. Goethe und Schiller setzten es aber bei ihm endlich durch, daß ein roter Mantel von unechtem Sammet angeschafft wurde — er erbte sich, wie Genast („Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers“) erzählt, von König zu König fort, wie in früheren Zeiten das Brautkleid einer Großmutter. Diese sehr weitgehende Spar-

samkeit hat aber, wie anerkannt werden muß, reiche Früchte getragen — Franz Kirms war ein vorzüglicher Theatergeschäftsmann und es ist sein Verdienst, daß nach der Schlacht bei Jena das Weimarer Hoftheater nicht gefährdet wurde. Finanzminister v. Voigt hatte erklärt, die Staatskasse sei erschöpft und könne jetzt keinen Zuschuß für das Theater geben, und darum beantragte er die Aufhebung des Theaters. Kirms, damals bereits Geheimer Hofrat, wies nach, daß das Theater keines Zuschusses von der Kammerkasse mehr bedürfe und sich halten könne, auch wenn es Monate lang geschlossen bleiben müsse. Daraufhin blieb dann jeder Schauspieler unangefochten in seiner Stellung. Auch sonst erwies sich Kirms den Schauspielern gefällig. Goethe rühmt einmal, daß Kirms der „kleinen Götzin“, einer Anfängerin „bey dem Juden und Schuster Kredit gemacht“ habe.

Die Garderobenfrage war übrigens allmählich dahin geregelt worden, daß jeder Darsteller erster Fächer, ebenso die Damen, ein jährliches Garderobengeld von fünfzig Talern erhielten. Die Gagenverhältnisse waren keineswegs glänzend — nach Genasts Mitteilungen betrug in den ersten Jahren der



Goetheschen Direktion die höchste für Schau- und Singspiel wöchentlich acht bis neun Taler. Malcolmi mit seinen drei Töchtern (die jüngste ist später, in dritter Ehe, die Gattin von Pius Alexander Wolf geworden) erhielt wöchentlich zehn Taler — dafür spielte er den Oberförster in den „Jägern“, sang den Sarastro in der „Zauberflöte“ und seine beiden älteren Töchter waren als Soubretten-Liebhaberinnen tätig. Freilich bemerkt Genast, ein sparsamer Mann habe bei solch geringer Gage anständig leben können: er selbst zahlte in einer Familie für Logis, Frühstück, Mittagessen und Bedienung wöchentlich  $1\frac{1}{2}$  Taler. Uebrigens gab es bei den zahlreichen Gastspielfahrten der Truppe auch Reisediäten — sie betrug für jeden „Akteur“  $19\frac{1}{2}$  Groschen täglich. Später wurden natürlich höhere Gagen gezahlt, aber auch da hat es Unzelmann nicht über achthundert, Wolf und Frau zusammen nicht über vierzehnhundert Taler gebracht. Da gab es dann natürlich oft Mißhelligkeiten und Verstimmungen, besonders wenn die Schauspieler sich nach böswilligen Kritiken in Kotzebues „Freymüthigem“ usw. auch noch gekränkt fühlten. Regisseur Becker beklagte sich bei Kirms (August

1804) bitter über die „Elegante Zeitung“, „wo wir alle als Don Carlos, Philipp, Posa, Moor etc. und ich als Sperling aufgestellt sind.“ Und besonders schmerzte ihn, daß das Weimarer Publikum auf seiten seiner Angreifer stehe, während das Publikum in Leipzig und Berlin es allemal mit den Schauspielern halte. Und da kommt dann zum Schluß des Briefes das Bekenntnis, das damals wohl auch von mehreren Kollegen Beckers empfunden sein dürfte: „Ja, wenn nicht Goethe und Schiller, und Sie lieber Herr Hofkammerrath am Ruder ständen, so wäre ich auch der erste, der sich mit fort machte, denn was soll einen halten in Weimar, keine großen Gagen gibt es nicht, gesellschaftlich sind die Menschen auch nicht, Armuth auf allen Ecken, wo man hinkuckt, ein Enthusiasmus ist auch nicht da, wie selten wird man trotz aller Anstrengung nur im geringsten dafür gedankt, und was hat der Schauspieler sonst, das bischen Gage geht an Kleider und nothdürftiges Essen und Trinken drauf, ach Gott es ist ein erbärmliches Leben.“

Um zu zeigen, wie Goethe erzieherisch auch auf Publikum zu wirken hatte, nicht nur literarisch und künstlerisch, sondern auch

gesellschaftlich, und mit wie viel verstimmenden, ärgerlichen Aeüßerlichkeiten er zu kämpfen hatte, soll einiges Charakteristische hervorgehoben werden. Nicht aus unkontrollierbaren Anekdoten, sondern aus eigenen Kundgebungen Goethes. Am 9. Juni 1797 beklagte er sich in einem Briefe aus Jena bei Kirms über einige in seiner Abwesenheit vorgefallene Unarten — Christiane hatte ihm berichtet, daß in der Aufführung der „Jesuiten“ die Jenaer Studenten „gespeckdakelt, gebocht und gedrommelt“ hätten, so daß sie das Theater nach dem dritten Akte verlassen hätte. Goethe erklärt nun:

„Wenn man die Menge in Ruhe halten will, so muß man die erste Unart nicht leiden. Gleich beym Eintritt sollte jeder genöthigt werden, den Hut abzuziehen, damit er erinnert würde, daß er vor dem Orte Achtung schuldig sey. Ich habe bey übervollem Hause als Iffland's Spiel in den Räubern erwartet wurde, mit ein paar ernsten und derben Worten den Tumult im ersten Augenblick zum Schweigen gebracht, hätte ich nicht den Entschluß gefaßt, damals gleich bey der mindesten Bewegung dreinzufahren, so würde jene Aufführung gewiß eine der unruhigsten gewesen seyn.“

Ein andermal (24. Februar 1798) rügt er, daß die Studenten, besonders auf der rechten Seite, die Wache geneckt „und die Hüte

bald abgetan, bald aufgesetzt, auch fingen sie zu trommeln an, das man absolut nicht leiden kann“. Goethe hat wiederholt „mit ein paar ernsten und derben Worten“ eingreifen müssen. Es ist bekannt, daß bei den Vorstellungen der „Räuber“ die Studenten gewisse Privilegien besaßen — einmal aber hatten mehrere von ihnen sich die Röcke ausgezogen, die Bierflaschen machten die Runde, es wurde geraucht und gesungen. Da erhob sich Goethe in seiner Loge und rief donnernd in das Parterre: „Man vergesse nicht, wo man ist“. Dieser Zuruf genügte natürlich, um die studentischen Ausschreitungen zu beseitigen. Ein andermal, am 29. Mai 1802, als bei der Aufführung von Friedrich Schlegels „Alarcos“ das Publikum in Gelächter ausbrach, sprang Goethe auf und rief mit Donnerstimme: „Man lache nicht.“ — Kotzebue erzählt in seinem „Freimütigen“ den Vorgang in sehr hämischer Weise. Abeken berichtet, daß, als einmal der Hof sich verspätet hatte und man mit dem Beginn der Vorstellung zögerte, das Publikum, besonders jenaische Studenten, laut ihre Ungeduld kundgaben. Da erhob sich Goethe von seinem Sitz und rief mit mächtiger



CORONA SCHRÖTER  
nach ihrem Selbstporträt



Stimme: „Wird's bald still?“ Und mäuschenstill ward's allsogleich. Es ist von mehreren Seiten geschildert worden, wie Goethe während der Vorstellungen, die ihn interessierten, mitten im Parterre saß, wie sein gewaltiger Blick den Kreis um ihn her beherrschte und lenkte und die Mißvergnügten im Zaum hielt. Für die Disziplin, in der die Theaterbesucher gehalten wurden, ist besonders bezeichnend die Art, wie ein ganz harmloses Vorkommnis von Goethe gerügt wurde. Der junge Dr. Schütz, der Sohn des bekannten Literatur-Zeitungs-Schütz, hatte nach der ersten Aufführung der „Braut von Messina“ am 19. März 1803 einen Vivatruf auf Schiller ausgebracht, in den die Jenaer Studenten und ein großer Teil des Publikums mit eingestimmt hatten. Goethe forderte hierauf den Kommandanten v. Hendrich in Jena auf, er solle „gedachten Doctor Schütz vor sich kommen lassen, um von ihm zu vernehmen, wie er als ein Eingeborner, dem die Sitten des hiesigen Schauspielhauses bekannt sein mußten, sich eine solche Unregelmäßigkeit habe erlauben können?“ Außerdem aber erhielt der Kommandant den Auftrag „im Namen Serenissimi, Herrn Hofrath Schütz zu er-

kennen zu geben: Höchstdieselben hätten sich von ihm versprochen, daß sein Sohn besser gezogen seyn würde“ . . . Daß der uns überaus harmlos erscheinende Vorfall zu einer solchen Staatsaktion aufgebauscht wird, betrachten wir heute als kurios — aber daß Goethe so vorgehen zu müssen geglaubt hat, ist doch sehr bezeichnend für die damaligen Theaterzustände. Goethe benutzt denn auch diese Gelegenheit, um den Kommandanten von Jena, ersichtlich im Hinblick auf die Herren Studenten, prinzipiell zu belehren:

Bey uns kann kein Zeichen der Ungeduld Statt finden, das Mißfallen kann sich nur durch Schweigen, der Beyfall nur durch Applaudiren bemerklich machen, kein Schauspieler kann herausgerufen, keine Arie zum zweytenmal gefordert werden. Alles was den gelaßnen Gang des Ganzen, von Eröffnung des Hauses bis zum Verschuß, auf irgend eine Weise, stören möchte, ist bisher unterblieben und darf auch in der Folge nicht Statt finden.

Wobey ich noch die Bemerkung hinzuzufügen habe, daß die Wache, nach der schon lange bestehenden Einrichtung, höhere, nunmehr wiederholte Ordre hat, jeder ungewöhnlichen Bewegung nachdrücklich zu steuern. Deßwegen die Vorsteher eines, ohnehin dornenreichen Geschäftes, nichts lebhafter wünschen müssen, als daß ein, durch Geist, Mühe,



Sorgfalt und Aufwand vorbereitetes öffentliches Vergnügen nicht in die unangenehmsten Ereignisse und Weiterungen übergehen möge.

Es darf überhaupt nicht übersehen werden, daß Goethe seine Theaterdirektion durchaus im Rahmen seiner Gesamttätigkeit als höchster Beamter auffaßte, daß er das Hoftheater als ein Glied in der Kette der herzoglichen Veranstaltungen für Kunst und Wissenschaften betrachtet sehen wollte, und die Theaterleitung gewissermaßen als eine Regierungsbetätigung, die Respekt beanspruchen durfte. Er vertrat diesen Standpunkt mit der Entschiedenheit des Despotismus, wenn es auch ein aufgeklärter Despotismus war. Er glaubte, wie er am 13. Januar 1802 an Wieland schreibt, bei einer Anstalt, die er im Auftrage von seinem Fürsten mit so vieler Aufopferung verwalte, wenigstens eine schickliche Behandlung von seinen Mitbürgern erwarten zu dürfen. Diesen Brief schrieb er an Wieland, um ihn zu ersuchen, keine Besprechung von Böttiger über die Aufführung von A. W. Schlegels „Jon“ in den „Deutschen Merkur“ aufzunehmen — „ich wünschte nicht, daß er den Merkur zum Gefäß seiner Unreinigkeiten ersehe“. Böttiger —

„Herr Ueberall“, „Herr Ubique“, wie ihn Goethe nannte — war Theaterreferent von Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“. Nun meldet Goethe seinem alten Wieland, daß Böttiger, „dieser Tigeraffe“, bei der Vorstellung im Parterre herumgerannt sei, „durch pedantische Anmerkungen den Genuß einer Darstellung, wie sie Weimar noch nicht gehabt hat, zu stören.“ Da ihm dies nicht gelang, so schob er eine Anzeige davon in das Modejournal ein, welche „für die Direction äußerst beleidigend“. Goethe hatte von dieser beabsichtigten Anzeige gehört und ließ sich den Artikel von Bertuch schicken — nachdem er ihn gelesen, ersuchte er Bertuch, den Aufsatz nicht in sein Journal aufzunehmen — andernfalls wollte Goethe sofort zum Herzog gehen und alles auf die Spitze setzen: „denn ich will entweder von dem Geschäft sogleich entbunden oder für die Zukunft vor solchen Infamien gesichert sein.“ Der Artikel erschien natürlich nicht. In den „Tag- und Jahresheften“ 1802 erzählt Goethe, daß ein den Autor und die Intendanz angreifender Aufsatz über „Jon“ in das Modejournal projektiert, aber ernst und kräftig zurückgewiesen worden, und fügt den für seine Auf-

fassung so bezeichnenden Ausspruch hinzu: „Denn es war noch nicht Grundsatz, daß in demselbigen Staat, in derselbigen Stadt es irgend einem Glied erlaubt sei, das zu zerstören, was andere kurz vorher aufgebaut hatten.“

Von der Aufführung des Schlegelschen nach Euripides gearbeiteten „Jon“, von dem Herders Gattin zu Knebel äußerte, daß ein schamloseres, frecheres, sittenverderbenderes Stück noch nicht gegeben sei, hatte Schiller entschieden abgeraten. Auch war zu erwarten, daß die von den Gebrüder Schlegel beleidigte starke Kotzebue-Partei der Vorstellung Opposition bereiten würde — es trat auch „ein Oppositionsversuch unbescheiden hervor“, berichtet Goethe. Aber von derlei Rücksichten hat sich der Theaterdirektor Goethe niemals beeinflussen lassen, — nur zur Franzosenzeit hat er darauf Bedacht genommen, daß nichts aufgeführt wurde, was den französischen Gesandten oder die Offiziere verletzen könnte. Das war eine Rücksichtnahme nicht des Theaterdirektors, sondern des Politikers. Das Publikum aber hat der Theaterdirektor, wiewohl er natürlich finanziell Rücksicht auf dessen Geschmack mit-

unter nehmen mußte, niemals überschätzt — er hat darüber gelächelt „daß es hernach urteilt, wozu es vorher doch keinen Rat gegeben hat und geben kann, selbst wenn der Autor es beirätig machen wolle.“ Er teilte auch nicht den heute üblichen Hoftheaterstandpunkt der Rücksichtnahme auf die jungen Mädchen. „Was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind.“ Den Theaterbesuchertypus aber, den Fontane die „Madams im ersten Rang“ genannt hat und vor dem er für die Aufnahme der ersten Hauptmann-Dichtungen Befürchtungen hegte, hat Goethe noch nicht gekannt. Er wollte ein Theater für reife Menschen. Einen Schritt weiter noch ging Schiller, dem so etwas wie eine „Freie Bühne“ vorgeschwebt zu haben scheint — wie Goethe einmal Eckermann erzählt, hatte Schiller den Gedanken, jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben, aber „das war in unsern kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren.“ Im ganzen ist auch der Theaterleiter Goethe zu der Erkenntnis gekommen: „Das Theater wird so wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit

zu Zeit überströmen und dann wieder seicht lassen. Die Mode bewirkt eine augenblickliche Gewöhnung an irgend eine Art und Weise, der wir lebhaft nachhängen, um sie alsdann auf ewig zu verbannen.“





Mit Goethes Klage über die Abhängigkeit des Theaters von Zeit und Zeitgenossen, vom Autor, vom Schauspieler, vom Publikum hatten wir dies Büchlein eingeleitet. Aber Goethe selbst macht gleich darauf geltend, daß in dem Strom und Strudel des Augenblickes wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe versagen, sobald man fest auf ihnen beharrt und die Gelegenheit, sie zur Ausführung zu bringen, zu nützen weiß. Unter den Grundsätzen, die er beim Theater immer vor Augen gehabt, bezeichnet er als eine der vornehmsten, der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhängt, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. In früherer Zeit — so führt Goethe 1802 aus — stand dieser Maxime ein falsch verstandener Konversationston, sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen: „Die Erscheinung Ifflands auf unseren Theatern löste endlich das Rätsel.

Mit höchster Erlaubniß  
wied heute, Sonnabend den 7ten May 1791.  
auf dem Hof-Theater in Weimar  
aufgeführt:

# Die Jäger.

Ein ländliches Sittengemälde in fünf Aufzügen vom Herrn Jffland.

## Personen:

Oberförster Warberger zu Weissenberg.	„	„	„	Dr. Malcolm.
Oberförsterin, dessen Frau.	„	„	„	Mad. Amor.
Anton, ihr Sohn, Jäger zu Weissenberg.	„	„	„	Dr. Einet.
Friederike, Nichte und Pflegetochter des Oberförsters.				Mad. Marstedt.
Ammana von Zeck zu Weissenberg.	„	„	„	Dr. Amor.
Kordelchen von Zeck, dessen Tochter.	„	„	„	Mlle. Malcolm.
Pastor Seebach zu Weissenberg.	„	„	„	Fischer.
Der Schatz zu Weissenberg.	„	„	„	Dr. Marstedt.
Matthies. } Jäger bey dem Oberförster.	„	„	„	Dr. Demmer.
Nudolph. }				Dr. Becker.
Barth, Gerichtschreiber zu Leuthal.	„	„	„	Dr. Genast.
Die Wirthin zu Leuthal.	„	„	„	Mad. Neumann.
Bärbel, ihre Tochter.	„	„	„	Mlle. Neumann.
Richard. }				Dr. Becker.
Kapp. } Bauern von Leuthal.	„	„	„	Dr. Schütz.
Romann. }				Dr. Blos.
Jägerbursche. Bager.				

Dem Stücke geht ein Prolog vor.

Da die Gesellschaft größtentheils neu zusammengetreten ist, so sind die Anfangsrollen nicht als Debüts zu betrachten, sondern es wird jedem einzelnen Mitgliede nach und nach Gelegenheit gegeben werden, sich dem Publico zu empfehlen.

Auf dem ersten Parterre 12 Gr., auf dem zweyten 8 Gr., auf der Gallerie-Loge 4 Gr., auf der Gallerie 2 Gr.

Anfang halb 6 Uhr.

F. J. Fischer.

Zettel der ersten Aufführung im Weimarer Hoftheater  
unter GOETHES Direktion





## GOETHE ALS THEATERLEITER

---

---

Die Weisheit, womit dieser vortreffliche Künstler seine Rollen von einander sondert, aus einer jeden ein Ganzes zu machen weiß und sich sowohl ins Edle als ins Gemeine, und immer kunstmäßig und schön zu maskieren versteht, war zu eminent, als daß sie nicht hätte fruchtbar werden sollen.“ Als eine andere Bemühung, von der man bei dem Weimarer Theater nicht abließ, bezeichnet es Goethe „die sehr vernachlässigte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen.“

Als Goethe die Leitung übernahm, bildete in deutschen Landen ein roher Naturalismus und daneben eine gespreizte Deklamationsmanier das Charakteristische der Schauspielerei. Goethe hatte von unten auf zu reformieren. Was er als Dichter im „Wilhelm Meister“ ausdrücklich als Schauspielerpflcht bezeichnen muß, das laute und vernehmbare Sprechen, war auch für den Direktor der Ausgangspunkt seiner Schauspielerlehre. In vielen Reskripten führt er über das Undeutlichsprechen Klage, erwähnt auch, daß Serenissimus sich darüber mißbillig geäußert, und erklärt einmal bei einer Egmont-Probé sehr

ärgerlich, er möchte doch gern wenigstens hören, was er gedichtet habe. Goethe hatte, auch nachdem den zuerst engagierten Schauspielern Ende 1792 gekündigt und ein neues Personal zusammengestellt war, so viel mit ungenügenden Leistungen und mit Widersetzlichkeit zu kämpfen, daß er 1795 seine Entlassung nehmen wollte. Auf Wunsch des Herzogs blieb er, suchte aber Iffland als Regisseur zu gewinnen. Das gelang jedoch nicht, und nun half sich Goethe durch die Einsetzung der „Wöchner“, die wöchentlich in der Regieführung zu wechseln hatten — es waren das die Schauspieler Becker, Genast, und Schall. Eine neue Epoche des Weimarer Theaters begann mit dem ersten Gastspiel Ifflands in Weimar. Goethe empfand, daß und warum neben diesem Künstler die andern Schauspieler nicht wie Schöpfer, sondern nur wie Referenten erschienen, „welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen; man erfährt zwar, was sich begibt und begeben hat, kann aber weiter keinen Teil daran nehmen“. Dann von 1799 an kam die große Periode des Zusammenwirkens von Goethe und Schiller auf dem Theater. Es war die große Aufgabe zu lösen, die Schau-

spieler heranzubilden zur geistigen und künstlerischen Beherrschung einer ihnen fremden Sprache, der Diktion jener Dichtungen, die wir seitdem die klassischen nennen, und zur Behandlung des Verses auf der Bühne. Durch Wallenstein zuerst lernten Darsteller und Publikum sich an das Drama höheren Stils gewöhnen. Es wurde ein gutes Ensemble geschaffen, und als Goethes Schauspieler 1807 in Leipzig gastierten, rühmt ein Kritiker in der „Zeitung für die elegante Welt“ die edle Freude an der Kunst, welcher diese Schauspieler ihre Individualität unterordnen: „Die Entfernung aller routinierten Handwerksmäßigkeit und aller spreizenden Prätensionen macht allein ein Zusammenspielen möglich. Dieses Zusammenspielen ist ein Vorzug, der diese Gesellschaft vor den berühmtesten Theatern auszeichnet.“ Der Kritiker zieht dann, genau wie es Goethe im „Wilhelm Meister“ getan, die Kunst der Musik zum Vergleich heran und erklärt aus dem Zusammenspiel dieser Truppe, „warum manche Schauspieler, die anderwärts nicht gefielen, hier ganz andere Personen zu sein scheinen und warum Mitglieder dieses Theaters, zu andern Theatern versetzt, die Erwartungen

nicht befriedigten, die man von ihnen hatte.“ Besonders in Wien haben Schauspieler, die das Weimarer Ensemble verlassen hatten, eine sehr abfällige Kritik erfahren, vor allem in sehr schroffer und verletzender Art von Schreyvogel, aber ein Schüler Goethes, La Roche, ist dann doch der Stolz des Burgtheaters geworden. Nur ist in die Kunst der Weimarer Schule allmählich eine Erstarrung hineingekommen. Das Repertoire hatte sich immer mehr nach der deklamatorischen Tragödie ausgebreitet, die Aufgabe wurde von den Schauspielern nicht immer mehr geistig beherrscht, da sie nicht durchweg wirkliche Talente waren — die bloß formale Beherrschung der Rollen mußte zur Kälte und Unnatürlichkeit führen. Es wurde, wie aus den „Regeln für Schauspieler“ hervorgeht, auch viel schematisiert und theoretisiert — Goethes Vorschrift, der Schauspieler dürfe nicht vergessen, daß er um des Publikums willen da sei, bedeutet eine Reaktion gegen Lessing, den großen Schauspieler-Erzieher, der es ausgesprochen, daß das Publikum da ist wegen des Schauspielers. Nach einer Tell-Aufführung in Lauchstädt 1810 schreibt F. L. W. Meyer, Schröders späterer Biograph,

an diesen: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben würde wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen.“ Ein besonders hartes Urteil gegen Goethes „Pflanzschule“ findet sich in der Schrift: „Saat von Göthe gesät dem Tage der Garben zu reifen.“ Es ist die Arbeit des aus Weimar entlassenen Schauspielers Reinhold, ein vom Haß diktiertes Pamphlet. Aber der Haß sieht doch scharf. Zwar werden hier die Kunstregeln für Schauspieler als „Geheime Statuten oder Theatergesetze und -Regeln des löblichen Idealisten-Ordens“ arg parodiert, aber es steckt doch manch richtige Anschauung über Schauspielkunst darin. Er will die Ausgestaltung einer Rolle zum lebendigen Charakter verbunden sehen mit sinngemäßer Deklamation und vermißt diese Verbindung bei den „verbildeten Seminar-Schauspielern“ der Weimarer Schule, wo die Natürlichkeit Schröders verdrängt sei durch einseitigen Idealismus, durch pathetische manirierte Deklamation. — Maßgebend aber muß doch vor allem das Urteil Ifflands sein.

Bei seinem zweiten Weimarer Gastspiel war er natürlich noch der unerreichte Meister, aber der Stil der Weimarer Darstellung war dem seinen nachgebildet. Als er dann aber zum dritten Male hinkam, fand er dort bereits jenen Stil, den er als „zu breite Deklamation“ charakterisiert hat — er stand ihm so durchaus fremd gegenüber, daß er es ablehnte, jetzt dort den Wallenstein zu spielen. „Er fühlte selbst am besten, daß er in den jetzigen Rahmen unserer Tragödie weder in Rhetorik, noch in Plastik paßte, was er auch in Freundeskreisen und gegen Goethe unumwunden aussprach“ — so meldete Genast an Zelter.

Goethe hatte in seiner ersten Periode als Theaterleiter den extremen Naturalismus bekämpft — er suchte ein Maß von Bühnenwirklichkeit, wie es Lessings Anschauung entspricht und wie es Goethe in seinem „Wilhelm Meister“ formuliert hat: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ Dann kam aber der Umschlag

Goethescher Anschauung durch Wilhelm v. Humboldts Brief über das Pariser Theater — Goethe hat ihn unter dem Titel „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne“ in den Propyläen veröffentlicht. Humboldts Brief hat ihm, wie er Schiller schreibt, ein neues Licht über die französische Bühne aufgestellt. Humboldts Schilderung war von den Leistungen Talmas ausgegangen und hatte bei Goethe für den Stil Talmas, bei dem die Betonung des „Schönen“ überwog, und damit für den Tragödienstil französischer Schauspielkunst eine verhängnisvolle Vorliebe erweckt. So kam Goethe zu dem gefährlichen Kunstprinzip, das seine Dichtung nie beeinflußt hat, das er aber für das Theater nun für erforderlich hielt: erst schön, dann wahr. Daß eine solch' kunstprinzipielle Scheidung zwischen dem Dichter, dem Künstler Goethe und dem Theaterleiter Goethe möglich geworden ist, zeigt, daß Goethe doch eben nur ein Theoretiker der Schauspielkunst war. Sehr gut trifft das Eduard Devrient, wenn er in seiner Geschichte der Schauspielkunst betont, Goethe hätte bei seinen Schauspielern die äußere Form des Ausdrucks durch Dressur erlangen können, nicht aber die wirklich

innerliche Kunstlebendigkeit: „er stand bei allem feinen Sinn für die Schauspielkunst, bei aller lebendigen Erfahrung vor ihr, doch nicht in ihrem Mittelpunkte, er fühlte ihren unmittelbaren Herzschlag nicht; er stand außerhalb, auf dem Standpunkt dichterischer und kritischer Anschauung. Wenn auch seine gelegentliche Äußerung: er getraue sich aus jedem gradgewachsenen Grenadier einen guten Schauspieler zu machen, nicht gerade als ernst gemeint genommen werden darf, so geht doch aus seinem ganzen Verfahren hervor, daß er auf die bloße Mechanik einen übergroßen Wert legte.“ Auch Tieck bemerkte in seinen „Phantasien“ in dieser Hinsicht, daß Goethe, so sehr er das Schlechte verabscheue, eine fast noch größere Furcht vor dem Genialischen zu haben scheine und daß darum das, was er in der Kunst bewirken möchte, mehr ein Negatives, als ein Positives, mehr ein Vermeiden des Unziemlichen, als ein Erstreben des Hohen sei. So erklären sich auch seine „Regeln für Schauspieler“, die ihm in ihren Grundlinien ja schon längst feststanden, aber doch erst 1803, nach seiner Bekehrung zum allein seligmachenden französischen Tragödienstil fixiert wurden.





KOTZEBUE



IFFLAND



Es werden da Regeln gegeben, die zum großen Teil selbstverständlich sind: das Deutlichsprechen, das Unterscheiden von b und p, von d und t (veranlaßt wohl durch die thüringisch-sächsische Spracheigentümlichkeit). Die Forderung, daß z. B. in dem Satz „Schließt sie blühend den Kreis des Schönen“ zwischen blühend und den „etwas abgesetzt werden muß“. Eigentümlich berührt § 42, wonach auf der rechten Seite immer die geachtete Person stehen soll: „Wer auf der rechten Seite steht, behaupte daher sein Recht und lasse sich nicht gegen die Kulisse treiben, sondern halte stand und gebe dem Zu-dringlichen allenfalls mit der linken Hand ein Zeichen, sich zu entfernen.“ Nach § 37 soll die obere Hälfte der Arme bis an die Ellbogen etwas an den Leib geschlossen sein. Bezeichnend für Goethes Streben nach bildlicher Schönheit auf der Bühne ist § 58: „Wenn ich die Hand reichen muß, und es wird nicht ausdrücklich die rechte verlangt, so kann ich ebensogut die linke geben, denn auf der Bühne gibt es kein Rechts oder Links, man muß nur immer suchen, das vorzustellende Bild durch keine widrige Stellung zu verunstalten.“ Die Brust darf so wenig

als möglich durch den Arm verdeckt werden: „§ 62. Zu eben diesem Zwecke, und damit die Brust gegen den Zuschauer gekehrt sei, ist es vorteilhaft, daß derjenige, der auf der rechten Seite steht, den linken Fuß, der auf der linken, den rechten vorsetze.“ Auch sollen die Schauspieler nach § 39 nie im Profil spielen, noch dem Zuschauer den Rücken zukehren, nach § 40 hat man nie ins Theater (gemeint ist Bühne), sondern immer gegen das Publikum zu spielen. In diesen Regeln findet sich auch jene Bestimmung, die den großen Schauspieler Eßlair veranlaßte, den jungen Genast zu fragen, ob Herr von Goethe noch immer mit seinen Schauspielern Schach spiele. In § 87 meint Goethe, wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder teilen, so könne der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume teilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen könne. Der Theaterboden werde alsdann eine Art von Damenbrett, denn der Schauspieler könne sich vornehmen, welche Felder er betreten wolle. Er könne sich solche auf dem Papier notieren und sei alsdann sicher, daß er bei

leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos hin und wieder stürmt, sondern „das Schöne zum Bedeutenden gesellet“. Die Entstehungszeit dieser „Regeln“ bildet gewissermaßen den Beginn von Goethes dritter Entwicklungsphase als Theaterleiter.

---

---

Die Entwicklung der Weimarer Schauspielkunst war im großen Ganzen das Widerspiel von Goethes sich ändernden Anschauungen über bildende Kunst. Was ihm hier nur Theorie bleiben mußte, setzte er auf dem Theater in Praxis um. Für die letzte Periode seiner Theaterleitung ward die praktische Ausführung seiner Forderung „erst schön, dann wahr“ zum Verhängnis.

In den ersten Jahren seiner Theaterleitung faßte er sein Amt mehr vom geschäftlichen als vom ästhetischen Standpunkte auf. Auch war sein Interesse für dieses Amt damals noch nicht sonderlich groß — er entzog sich ihm oft und griff nur zeitweise, dann aber mit der ihm eigenen Eindringlichkeit ein. Anfangs begünstigte Goethe den dort herrschenden Operngeschmack in hohem Maße. Der Beginn seiner Direktion fiel mit dem Erscheinen der Zauberflöte zusammen, und

den großen Werken Mozarts und Glucks konnten sich wenig Schauspiele an Bedeutung und Wirkung zur Seite stellen. Durch Einsiedel, Vulpius und den Konzertmeister Cranz ließ Goethe die Opernlibretti übersetzen und bearbeiten — es kam ihm darauf an, sich durch die Opern ein fertiges Repertoire zu bilden, das ihm Zeit ließ, ernstlicher an das Schauspiel zu denken. Aber das Schauspielrepertoire bestand in den ersten Jahren vorwiegend aus Iffland, Kotzebue, Großmann, Hagemann usw., und Zschokkes „Abällino“ wirkte so stark, daß das Publikum es den Stücken Schillers gleichstellte. Das sind jene Theaterstücke, auf die Goethes Wort zutrifft, daß sie nicht schlecht und doch völlig null sind. Es war die Zeit, in der man Kotzebue mit Molière verglich, und selbst Jean Paul behauptete, nur der Schimmer des Fremden hebe Molière über unsern Kotzebue hinaus. Goethe hat wiederholt Kotzebue und Iffland gerühmt vom Standpunkt des sichere Erfolge liebenden Theaterdirektors, hat aber niemals daran gezweifelt, daß diese geschickten Stückeschreiber doch eine niedrige Kultur repräsentieren. Im Jahre 1826 nannte Goethe Molière einen reinen Menschen, an

dem nichts verborgen und verbildet ist: „er beherrsche die Sitten seiner Zeit, wogegen aber unsere Iffland und Kotzebue sich von den Sitten der ihrigen beherrschen ließen und darin beschränkt und befangen waren“. Goethe hatte in Bellomos „Repertorium“, das er zum großen Teil übernahm, ein Repertoire „von Bedeutung“ gesehen und überdies spricht er in den Tag- und Jahresheften von 1791 den überraschenden Satz aus: „ein Direktor spielt alles, ohne zu prüfen; was fällt, hat doch einen Abend ausgefüllt, was bleibt, wird sorgfältig benutzt.“ Über die Kotzebue, Iffland und die Größen des Belomoschen Repertoires hinaus ging Goethe vor allem durch „Don Carlos“ 1792 und durch die von ihm geleitete Einstudierung von Shakespeares „König Johann“, aufgeführt am 29. November 1791 unter dem Titel „Leben und Tod König Johannis“. Goethe hat in den ersten Jahren manchmal an den Proben gar tatkräftig teilgenommen, eilte wohl auch, wenn die Darsteller es ihm nicht recht machten, selbst auf die Bühne und zeigte nun, mit seinem bekannten Jupitermantel angetan, wie er sich die Rolle sprachlich und darstellerisch dachte. In der späteren Zeit saß er, wie

Genast berichtet, während der Proben in einer der Bühne gegenüberliegenden Parterreloge, die mit einem Tisch und einer einfachen Blechschirmlampe ausgestattet war; einem danebensitzenden Schreiber diktierte er von Zeit zu Zeit Bemerkungen. Bei „König Johann“ aber, also im ersten Jahre seiner Direktion, griff er sehr lebendig in die Proben ein. Als nun die jugendliche Darstellerin des Prinzen Artur nicht genug Entsetzen zeigte vor dem glühenden Eisen, mit dem Kämmerer Hubert sie blenden sollte, da riß Goethe dem Hubertdarsteller das Eisen aus der Hand und stürzte so grimmigen Blicks auf den kleinen Prinzen, daß die jugendliche Darstellerin entsetzt zurückwich und ohnmächtig niederfiel. Da nahm Goethe erschrocken niederknieend sie in seine Arme — als sie wieder erwachte, küßte sie seine Hand und bot ihm dann vertrauensvoll lächelnd ihren Mund.

Diese junge Schauspielerin war Christiane Neumann, die erst dreizehnjährige Künstlerin — in wundervollen Versen ist der Vorgang dargestellt in „Euphrosyne“, der von Goethe nach dem Tode der Neunzehnjährigen gedichteten „Elegie“, in der er sie sprechen läßt:



## GOETHE ALS THEATERLEITER

---

Denkst du der Stunde noch wohl, wie auf dem Brettergerüste  
Du mich der höheren Kunst ernstere Stufen geführt?

Knabe schien ich, ein rührendes Kind, du nanntest mich  
Arthur.

Und belebtest in mir britisches Dichtergebilde,  
Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest  
Selbst den tränenden Blick, innig getäuscht hinweg.

Ach! Da warst du so hold und stütztest ein trauriges Leben,  
Das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß.

Freundlich faßtest du mich, den Zerschmetterten, trugst  
mich von dannen,

Und ich heuchelte lang', dir an dem Busen, den Tod.  
Endlich schlug die Augen ich auf, und sah dich in ernste,  
Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt.

Kindlich strebt' ich empor und küßte die Hände dir dankbar,  
Reichte zum reinen Kuß dir den gefälligen Mund.

Christiane Neumann, die mit vierzehneinhalb Jahren den Schauspieler Becker heiratete, ist wohl das größte Talent der Weimarer Bühne gewesen. Sie hat die Emilia Galotti und die Minna von Barnhelm, die Eboli und die Ophelia, Schillers Amalia und Luise und das Klärchen im Egmont und — die Gustel von Blasewitz dargestellt. Sie sprach all die damals so häufigen Prologe und Epiloge, denn sie war der Liebling des Publikums. Wieland prophezeite von ihr, daß, wenn sie noch einige Jahre so fortschritte, Deutschland nur eine Schauspielerin

haben werde. Und Iffland, der in Weimar mit ihr zusammengespield, rühmt, sie könne alles und nie werde sie in den künstlichen Rausch von Empfindsamkeit versinken, in das verderbliche Übel unserer jungen Schauspielerinnen. Schon als Kind hat sie die Bühne betreten, Corona Schröter hatte sie unterrichtet und die Herzogin-Mutter sich ihrer angenommen. Kurz vor Goethes Übernahme der Direktion war ihr Vater, ein tüchtiger Schauspieler, gestorben — „er hinterließ uns“, erzählt Goethe, „eine Tochter, das liebenswürdigste, natürlichste Talent, das mich um Ausbildung anflehte.“ Im Alter von neunzehn Jahren, im August 1797, ist Christiane gestorben — Goethe hatte sie zuletzt im Mai, in Weigls Zauberoper „Das Petermännchen“ gesehen in der Rolle der Euphrosyne. Danach betitelte er seine Elegie, an Böttiger aber schrieb er aus Zürich, wohin er die Todesnachricht erhalten: „Sie war mir in mehr als Einem Sinne lieb. Wenn sich manchmal in mir die abgestorbene Lust fürs Theater zu arbeiten wieder regte, so hatte ich sie gewiß vor Augen, und meine Mädchen und Frauen bildeten sich nach ihr und ihren Eigenschaften. Es kann größere



CHRISTIANE NEUMANN



Talente geben, aber für mich kein anmutigeres.“

Es ist aus diesen, ersichtlich noch zurückhaltenden Zeilen klar, wie sehr diese zarte Jugendknospe und zugleich dieses starke Talent auf Goethe, den Dichter und Menschen gewirkt hat. Und Goethe wird vor allem an die durch seine „Euphrosyne“ unsterblich gewordene Christiane Neumann-Becker gedacht haben, als er im März 1825 zu Eckermann von dem einen der zwei Feinde sprach, die ihm bei seiner Direktion hätten gefährlich werden können: „Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, die leicht in den Fall kommen konnte, mich partiisch zu machen.“ Und dann bezeichnet er als die zweite Gefahr: „Es fehlte bei unserem Theater nicht an Frauenzimmern, die schön und jung und dabei von großer Anmut der Seele waren. Ich fühlte mich zu mancher leidenschaftlich hingezogen; auch fehlte es nicht, daß man mir auf halbem Wege entgegenkam. Allein ich faßte mich und sagte: Nicht weiter! Ich kannte meine Stellung und wußte, was ich ihr schuldig war. Ich stand hier nicht als Privatmann, sondern als Chef einer Anstalt, deren Gedeihen mir mehr galt als mein

augenblickliches Glück. Hätte ich mich in irgend einen Liebeshandel eingelassen, so würde ich geworden sein wie ein Kompaß, der unmöglich recht zeigen kann, wenn er einen einwirkenden Magnet an seiner Seite hat.“ Gleichviel an wen Goethe gedacht hat, als er rückblickend diese Worte aussprach — sie dürfen jedenfalls nicht fehlen zu dem Bilde des Theaterdirektors Goethe.





Als Goethe 1797 von seiner Schweizer Reise zurückkehrte und nun seine Schauspieler wiedersah, kam er zu der Erkenntnis, daß sie zwar auf einem gewissen ebenen Wege der Natur „ihre Sache über die Maßen gut machen, aber leider im Momente, wo nur eine Tinctur von Poesie eintritt, sei sie gleich null oder falsch“. Und nun wendet er sich bald darauf, am 9. Dezember 1797, an Schiller und trägt ihm gewissermaßen die ästhetische Leitung der Bühne an: „Sehr nöthig thut unserm Theater ein solcher neuer Anstoß, den ich gewissermaßen selbst nicht geben kann. Zwischen dem der zu befehlen hat und dem der einem solchen Institute eine ästhetische Leitung geben soll, ist ein gar zu großer Unterschied. Dieser soll auf's Gemüth wirken und muß also auch Gemüth zeigen, jener muß sich verschließen um die politische und ökonomische Form zusammenzuhalten. Ob es möglich ist freye Wechselwirkung und mechanische Causalität zu ver-

binden weiß ich nicht, mir wenigstens hat das Kunststück noch nicht gelingen wollen.“ Und das übernächste Jahr brachte nun die ästhetische Mitarbeit Schillers — mit dem Jahre 1799, mit der Aufführung der „Piccolomini“ beginnt die große Periode des Weimarer Theaters. Vorangegangen war, wie ein Präludium des Zusammenwirkens von Goethe und Schiller, am 12. Oktober die Eröffnung des von Professor Thouret umgebauten Theaters, des „Weimarischen neudekorierten Theatersaales“, wie es Goethe in der „Allgemeinen Zeitung“ Cottas benennt. „Ein Prolog von Schiller und Wallensteins Lager gaben dieser Feierlichkeit Wert und Würde“, berichtet Goethe in den „Tag- und Jahresheften“. Der Prolog wurde von dem Schauspieler Vohs im Kostüm des jungen Piccolomini gesprochen; dann folgten Kotzebues „Corsen“ und den Beschluß machte „Wallensteins Lager“. Nun begannen die beiden Dichter, die Schauspieler Verse skandieren und sprechen zu lehren. Der Versuch, den Vers auf das Theater zu bringen, die rhythmische Deklamation einzuführen, machte nicht geringe Mühe — standen die Schauspieler hier doch vor ganz neuen Aufgaben, hatte



doch Schiller seinen „Don Carlos“ in Prosa umsetzen müssen, ehe das Leipziger Theater ihn geben konnte. Nun mußten die Darsteller erzogen werden, Verse nicht nur zu sprechen, sondern beim Vortrag ihnen auch all den poetischen Glanz zu lassen, der eine starke Eigenart von Schillers dramatischer Diktion bildet. Dies durchgesetzt und dadurch in gewissem Sinne vorbildlich gewirkt zu haben, ist das große, fruchtbringende Verdienst gemeinsamer Arbeit Goethes und Schillers. Und mit diesem ersten Schritte war sofort der Weg gefunden zu einer wertvollen Bereicherung des Repertoires. Nun konnte man versuchen, den mittelmäßigen Alltagsstücken — „nicht schlecht, aber gleich null“ — Literatur und Poesie auf der Bühne entgegenzustellen.

Ein gediegenes, inhaltreiches Repertoire für die Weimarer Bühne geschaffen zu haben, ist wohl noch mehr Schillers als Goethes Verdienst. Nicht nur durch seine nun entstehenden dramatischen Meisterwerke — er wollte auch eine Uebearbeitung seiner Jugendwerke vornehmen und faßte einen Plan, „wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten,

auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der innewohnende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre“. Schiller wollte, wie Goethe weiter berichtet, ein „Deutsches Theater“ herausgeben, eine Sammlung bearbeiteter bedeutender Stücke sowohl für den Leser, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die „dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tags einen festen alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können“. Der großangelegte Plan ist nicht zur Ausführung gekommen — schon an seinen Jugendwerken sah Schiller, daß sie seinen jetzigen Theateranschauungen sich niemals anpassen lassen würden. Dagegen hatte er Goethes „Egmont“ schon früher für die Bühne eingerichtet — freilich nannte es Goethe 1815 „eine grausame Redaktion“ und schon Genast nahm daran Anstoß, daß Alba nach Schillers Anordnung im letzten Egmontakt als Henker mit großem roten Mantel und tief ins Gesicht gedrücktem Hut erscheinen mußte. Schiller schuf jetzt eine Bearbeitung des „Nathan“

und dann Bühnenbearbeitungen von „Macbeth“, „Turandot“, „Phädra“. Daß man damals den Originalarbeiten, an deren Bearbeitung man sich machte, ziemlich eigenwillig gegenüberstand, zeigen nicht nur Schillers Bearbeitungen von „Egmont“ und „Macbeth“, auch Goethe hat sich z. B. an „Romeo und Julia“ arg vergriffen. Die von Handlung strotzende Exposition ist beseitigt — statt dessen läßt Goethe die Tragödie mit einem fröhlichen Chor der das Fest vorbereitenden Diener beginnen:

„Zündet die Lampen an,  
Windet auch Kränze d'ran,  
Hell sei das Haus.“

Die Reden der Amme sind in dieser Bearbeitung farblos geworden und die köstliche Erzählung von der Fee Mab ist völlig gestrichen. Goethes Stellung zu Shakespeare war seit seiner brausenden Jugendzeit eben eine ganz andere geworden — es scheint alle Liebe zu Shakespeare geschwunden zu sein, wenn man hört, daß Goethe Lears erstes Auftreten als absurd, Merkutio und die Amme als possenhafte Intermezzisten bezeichnet. Goethe scheint übrigens den Wert seiner „Romeo und Julia“-Bearbeitung nicht sonder-

lich geschätzt zu haben. Er schreibt an Cotta, für den Druck sei das Stück nicht geeignet — „der einzige Gewinn ist, daß wir ein Stück auf dem Repertorio mehr haben, welches jährlich einige Male wiederholt werden kann“. 1799 bearbeitete Goethe Voltaires „Mahomet“ und 1801 dessen „Tancréd“, auf Anregung des Herzogs. Goethes Bearbeitungen sind jedenfalls weniger energisch und weniger rücksichtslos als die Schillers, der als der größere Dramatiker an die Umgestaltung fremder Dichtungen mit weit stärkerem Theatertemperament herantrat. Jedenfalls aber, wie sehr viele dieser Bearbeitungen unserm Stilgefühl widerstreben, weil sie eben dem Stile des Originals nicht angepaßt sind, ward hier ein großes, die Weltliteratur umfassendes Repertoire geschaffen: Shakespeare, Goethe und Schiller, Lessing, Calderon, die Italiener Gozzi und Goldoni, Molière, Racine und Corneille, Voltaire erscheinen. Und gegen den Widerspruch Schillers versucht Goethe die Bühnenwerke der beiden Schlegel für das Theater zu gewinnen und rechnet mit der Möglichkeit, die Dichtungen der anderen Romantiker aufführen zu können. An solchen Aufgaben



CAROLINE JAGEMANN



war die Kunst der Weimarer Schauspieler erstarkt, die nun zu ihrem Höhepunkt gekommen war. Aber vor der Wiederaufnahme der französischen Dichtungen hatte Schiller nicht mit Unrecht Befürchtungen gehegt. Ihm widerstand die Manier der Franzosen; die ganze Art ihrer Stücke erklärte sich ihm aus der Natur des Alexandriners: die Charaktere und Gesinnungen, alles bewege sich unter der Regel des Gegensatzes, und wie die Geige die Bewegung der Tänzer leite, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüts und der Gedanken. Und dieses Bedenken Schillers konnte natürlich nicht dadurch beseitigt werden, daß man die Alexandriner in Jamben umdichtete. Die Manier war da, und das konnte natürlicher Entwicklung der Darstellung nicht förderlich sein. Es mußte stilisiert werden. Noch mehr, als man sich an die Darstellung römischer Stücke heranwagte und in Masken Stücke des Terenz spielte. Eine Belebung der antiken Maskenspiele hatte Goethe 1800 bereits in seinem Festspiele „Paläophron und Neoterpe“ versucht. In seinem Festspiele „Was wir bringen“ (1802) läßt Goethe Merkur deutlich aussprechen,

was der Dichter kunst- und theatertheoretisch mit den antikisierenden Vorführungen bezweckt. Es heißt da: „Persönlichkeit der wohlbekannten Künstler ist aufgehoben.“ Und wir erfahren alsbald, daß er solche Maskenkunst nicht nur für Momus wünscht:

Daran gewöhnt euch, bitten wir, nur erst im Scherz;  
 Denn bald wird selbst das hohe Heldenspiel  
 Der alten Kunst und Würde völlig eingedenk  
 Von uns Kothurn und Maske willig leihen.

Die Persönlichkeit der Künstler wird aufgehoben, die Individualität schwindet. Dies und die Art, wie Goethe die künstlerische Freiheit des Darstellers immer mehr einengte, mußte schließlich zur Unnatur und Absichtlichkeit führen. Bei der Darstellung der Leidenschaft sollte Anstand und Würde nicht vergessen werden, denn Schönheit war höheres Kunstprinzip als Wahrheit. P. A. Wolff erzählt, bei den Proben sei der Vortrag von Goethe ganz in der Art geleitet, wie eine Oper eingeübt wird: „Die Tempi, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht.“ So wurde alles Unmittelbare unmöglich gemacht



und die Schauspieler wurden nun wieder das, was Goethe 1796 bei dem Iffland-Gastspiel an ihnen gerügt hatte: bloße Referenten des Stoffes. Goethe hatte am Schluß seiner Regeln für Schauspieler gefordert, daß alles Steife verschwinde und die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns werde. Aber nun stellte sich — Wahle führt das sehr treffend aus — das gleiche Ergebnis heraus wie bei Goethes Bemühungen um die bildende Kunst, die Tragik, daß er mit seinen auf die höchste Kunstschönheit abzielenden Prinzipien nur totgeborene Produkte unbedeutender Maler zutage förderte, und die Malerei über diese Zauberformel des Idealismus hinweg immer mehr sich zum Charakteristischen, zum Realismus bewegt hat. So erging es ihm auch mit der Schauspielkunst: die geheime Grundlinie bildete sich immer mehr zur sichtbaren Umrißlinie aus, das heißt: aus dem schönen Stil wurde endlich eine kalte, frostige Manier.

Goethes Maxime „erst schön, dann wahr“ mußte ihn immer mehr zur Außerachtlassung des Charakteristischen auf der Bühne hinführen — so erklärt sich denn auch psychologisch, daß er gerade so Charakteristisches

bei Shakespeare beseitigt hat, wie es viele Einzelheiten in der Rolle der Amme in „Romeo und Julia“ und in der Gestalt des Merkurio sind. Und aus dieser Vernachlässigung des Charakteristischen erklärt es sich denn auch, warum gerade die Sprache im „Nathan“ und die Darstellung Shakespeares den Weimarer Schauspielern besondere Mühe bereitet hat.

Goethes Abneigung gegen jede stark das Charakteristische betonende und in den Vordergrund stellende Eigenart wird es in letzter Linie gewesen sein, die ihn auch nicht zur rechten Würdigung von Kleists „Zerbrochenem Krug“ kommen ließ. Zwar hat er ihn aufgeführt (am 2. März 1808), aber in merkwürdiger Verkennung der Sonderart dieses in niederländischer Realistik geschaffenen Werkes. Goethe ließ dem Lustspiel eine einaktige Oper vorangehen und brachte im Anschluß daran den „Zerbrochenen Krug“, der seinem ganzen Wesen nach ein geschlossener Einakter ist, in drei Akten heraus. Die Vorstellung dauerte von halb sechs bis halb zehn! Natürlich mußte so das Stück, dessen Stil auch von der Darstellung nicht getroffen wurde, mißfallen. Sogar ein herzoglicher Beamter erlaubte sich zu pfeifen, so daß Carl August entrüstet ausrief:

## GOETHE ALS THEATERLEITER

---

„Wer ist der freche Mensch, der sich untersteht, in Gegenwart meiner Gemahlin zu pfeifen! Husaren, nehmt den Kerl fest!“ Tags darauf soll Goethe gesagt haben: „Der Mensch hat nicht so unrecht gehabt; ich wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und meine Stellung erlaubt hätten.“





Auf eine Betrachtung der Regietätigkeit Goethes muß hier verzichtet werden. Seine Einführung sorgsamer Leseproben, seine Anregung, daß die jüngeren Schauspieler durch Fechten und durch das Studium der Antike sich vorbereiten sollen, auf der Bühne in Schönheit zu erscheinen, die Einrichtung seiner Theaterschule — das zu erwähnen genügt, um das Bild des Theaterleiters Goethe auch in dieser Hinsicht zu ergänzen. Auch von den einzelnen Schauspielern seines Ensembles kann hier nicht weiter gesprochen werden, sonst müßte man gleichzeitig eine Geschichte des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung schreiben, und diese Aufgabe ist umfassend und dankenswert bereits durch Julius Wahle in Band 6 der Schriften der Goethe-Gesellschaft (1892) gelöst worden. Nur Christiane Neumann mußte eingehender besprochen werden und ebensowenig darf hier Caroline Jagemann unerwähnt bleiben, denn sie ist es, durch deren Kabilen das jähe Ende der Goetheschen Direktion herbeigeführt worden ist.

Am 29. Januar 1797 berichtet Goethe an Schiller, daß er einige bedeutende Kontrakte zustande gebracht habe: „Erstlich habe ich Dem. Jagemann für den hiesigen Hof und das Theater gewonnen; sie ist als Hofsängerin angenommen und wird in den Opern manchmal singen, wodurch denn unsere Bühne ein ganz neues Leben erhält.“ In dieser Voraussicht ihrer Künstlerschaft hatte sich Goethe nicht getäuscht. Dem. Jagemann, 1777 als Tochter des Bibliothekars der Herzogin Anna Amalia geboren, war sechs Jahre lang am Mannheimer Nationaltheater ausgebildet worden, bevor sie nach Weimar kam. Ihr Kontrakt verpflichtete sie, erste und zweite Singrollen zu übernehmen, aber auch Rollen im Schauspiel, „welche für sie schicklich gefunden werden“. Ihre Tätigkeit als Schauspielerin wurde nach dem Tode von Christiane Becker immer ausgedehnter. Ihre große Bedeutung als Künstlerin wurde stets anerkannt, noch ein Jahrzehnt nach dem gewaltsamen Abbruch seiner Direktion charakterisiert Goethe sie in einem Gespräch mit Eckermann: „Ich mag auf sie gewirkt haben, allein meine eigentliche Schülerin ist sie nicht. Sie war auf den Brettern wie geboren und gleich in allem

sicher und entschieden, gewandt und fertig wie die Ente auf dem Wasser. Sie bedurfte meiner Lehre nicht, sie tat instinktmäßig das Rechte, vielleicht ohne es selber zu wissen.“ Das Gefühl ihrer künstlerischen Unentbehrlichkeit, mehr aber noch das Vertrauen auf den Einfluß, den sie durch ihre intimen Beziehungen zum Herzog ausübte, verführten sie gar bald dazu, eine Ausnahmestellung zu beanspruchen, die sie dann auch ununterbrochen behauptet hat. Als Geliebte des Herzogs, der ihr nach einigen Jahren den Namen Frau v. Heygendorf verlieh, hat sie hinter den Kulissen, sowie außerhalb des Theaters alle Intrigen gegen Goethe geleitet. Was nach den Theatergesetzen jedem Mitgliede verboten war, das Gastieren an auswärtigen Bühnen, das mußte ihr ohne weiteres zugestanden werden. Und auch für ihren Günstling, den Bassisten Stromeyer, wußte sie diese gegen Goethes ausdrücklichen Willen verstoßende Ausnahme durchzusetzen. All die vielfachen Konflikte wurden immer noch beigelegt durch die Klugheit Christianens, Goethes Gattin, dieses noch immer allzuwenig gewürdigten guten Genius' des Goetheschen Hauses. Aber auf die Dauer war eine Katastrophe



CARL AUGUST





nicht zu vermeiden. Nach Schillers frühem Tode führte Goethe die Theatergeschäfte ohne das hinreißende Ungestüm seines Freundes. Er war nicht mehr so mit ganzer Seele dabei und konnte nun über Kränkungen sich nicht mehr mit der Freude an der Theaterarbeit hinwegsetzen. Die schöne Jagemann aber wollte für sich und ihre Günstlinge die Alleinherrschaft am Theater und Goethe stand ihr im Wege. Sie intrigierte heimlich und benutzte, wenn es nötig erschien, auch ihre Macht über den Herzog. Es ist bekannt, daß die Aufführung „Der Hund des Aubry“ Goethe zur Niederlegung seiner Direktion veranlaßt hat. Aber das war wohl nur der Tropfen, der den Eimer überfließen ließ. Schon im Jahre 1808 bestand, durch die Jagemann herbeigeführt, der Bruch zwischen dem Theaterleiter Goethe und dem Herzog, veranlaßt durch einen Vorgang, der kaum minder unerhört war, als die Hundekomödie. Der Tenorist Morhard hatte sich ärztlich bescheiden lassen, daß er am 5. November in der Oper „Sargino“ von Paer wegen Heiserkeit nicht singen könne. Caroline Jagemann wollte aber die Oper durchaus haben. Ist auch die Äußerung, die ihr zugeschrieben wird, „wenn

der Hund Morhard nicht sprechen kann, so soll er bellen“, nicht sicher beglaubigt, so zeigt es doch, selbst wenn die Aeußerung erfunden ist, was man ihrer Herrschsucht zutraute. Tatsache ist, daß die Jagemann sich bei dem Herzog, dem Vater ihrer Kinder, beschwert hat, und daß dieser, ohne die Theaterdirektion zu benachrichtigen, Morhard mit Hausarrest bestrafte. Goethe aber wurde angewiesen, dafür zu sorgen, daß Morhard innerhalb vierzehn Tagen die Grenzen des Herzogtums überschritten habe. Goethe setzte es zwar durch, daß diese Frist bis zum 1. Januar verlängert wurde, erkannte aber im übrigen seine Machtlosigkeit und ersuchte den Herzog in einem Briefe vom 10. November, ihn von einem Geschäfte zu entbinden, das seinen sonst so wünschenswerten und dankenswerten Zustand zur Hölle mache. Der Konflikt wurde nach langen Verhandlungen noch leidlich beigelegt — natürlich nur äußerlich. Maßgebend für das Einlenken des Herzogs dürfte der Umstand gewesen sein, daß überall in der auswärtigen Presse für Goethe Partei genommen wurde. Anfangs hatte der Herzog erklärt, er wolle mit Goethe als Leiter des Theaters nur zu tun haben, wenn dieser

sich „in ein vernünftiges, natürliches und den hergebrachten Dienstgewohnheiten anpassendes Arrangement“ fügen wolle — es ist, als ob man die Jagemann sprechen hört, die ihrem herzoglichem Freunde zu verstehen gibt, daß Goethe doch im Dienste des Herzogs stehe. Es „sind beim Theater Dinge vorgekommen, die viel geringer abgegangen wären, wenn du dagewesen wärest“ — schreibt Goethe am 7. November an seine Gattin Christiane. Diese ist es nach dem Zeugnis Riemers auch gewesen, die eine durchgreifende Kur für die Theaterhändel angeregt hat: die Trennung der Oper vom Schauspiel. Goethe hat die Notwendigkeit dieser Zweiteilung in einem langen Gutachten begründet. Durch Vermittlung Voigts wurde der Herzog dafür gewonnen und fortan leitete Goethe mit Genast als Regisseur das Schauspiel, während Carolinens Anhänger Becker die Regie über die Oper erhielt. Sehr wesentlich zu dieser verhältnismäßig glücklichen Lösung hat die tapfere Herzogin Luise beigetragen, wie aus einem Briefe von P. A. Wolff ersichtlich wird: „Wie denn nun Goethes Gegner das Heft ganz in Händen zu haben glaubten und sich über seinen Sturz schon laut zu freuen anfangen,

trat unsere regierende Herzogin hervor, wie Karl Moor unter die Räuber, und befahl, daß Goethe jede seiner Bedingungen erfüllt werden sollte, und ihn selbst ersuchte sie mündlich, die Direktion zu behalten.“

So war sachlich scheinbar alles wieder geglättet, aber es standen sich doch nicht nur die Verhältnisse, sondern vor allem die Menschen gegenüber. Schon das nächste Jahr brachte Goethe einen Konflikt mit Stromeier, der dank der Machtfülle Carolinens Sieger blieb. Im Jahre 1814 wurde Graf Edling in die Theaterkommission berufen, 1816 erschien diese Kommission als „Hoftheater-Intendanz“, im Jahre darauf wurde Goethes Sohn Mitglied dieser Intendanz. All das war doch aber nur Aufputz, der über unhaltbare Zustände hinwegtäuschen sollte. Goethe stand der Despotin Jagemann und ihrem Anhang im Wege. Das empfand Goethe und wohl nur um seinen Gegnern nicht als feige zu erscheinen, blieb er im Theateramte. Sein Interesse an den Theaterdingen war sehr gering und der Ueberdruß groß. Und da er nicht freiwillig gehen wollte, so zwangen ihn seine Gegner dazu. Der Hergang ist bekannt. Goethe hatte sich geweigert, den

Schauspieler Karsten mit seinem Hunde in dem Stück „Hund des Aubry“ gastieren zu lassen. Er hatte diese Entweihung der Weimarer Bühne durch ein Hundegastspiel einfach abgelehnt mit dem Hinweis: „Schon in unsren Theatergesetzen steht, daß kein Hund auf die Bühne kommen darf.“ Aber die Jagemann und Obermarschall Graf Edling gewannen den Herzog, der ein großer Hundeliebhaber war, für die Aufführung. Am 12. April 1817, während Goethe in Jena war, ist „Der Hund des Aubry“ im Weimarer Hoftheater aufgeführt worden. Goethe erbat sofort seine Entlassung und erhielt sie bereits am 13. April in einem offiziellen Schreiben des Herzogs. Diesem Aktenstück hat der Herzog noch die Worte beigefügt: „Ich komme gern hierin Deinen Wünschen entgegen, dankend für das viele Gute, was Du bei diesen sehr verworrenen und ermüdenden Geschäften geleistet hast, bittend, Interesse an der Kunstseite desselben zu behalten, und hoffend, daß der verminderte Verdruß Deine Gesundheit und Lebensjahre vermehren soll.“

Das war das Ende der mehr als ein Vierteljahrhundert umspannenden Theaterleitung

Goethes. Er hat das Theater nicht wieder betreten; tief erschüttert aber hat ihn der Theaterbrand am 21. März 1825: „Der Schauplatz meiner fast dreißigjährigen liebevollen Mühe liegt in Schutt und Trümmern!“ Er kümmerte sich wohl um die Pläne zum Neubau des Theaters und machte Reformvorschläge: es solle fortan auch Sonntags gespielt werden. Aber im übrigen hielt er sich fern und führte die Mauer um sein Dasein noch ein paar Schuh höher. Hatte er doch seinem vertrauten Riemer gleich nach seinem Scheiden aus der Direktion eingestanden: „Wohl dem, der sich loslösen kann von einem Fuhrwerk, das bergab stürzt. Ich kann's und will fort von einem Wege, auf welchem die rechte Höhe unerreichbar ist — bei dem Theater besonders deshalb, weil den jetzigen Schauspielern überhaupt das Leben und die Kunst, der Ernst und die tüchtige Auffassungsgabe mangeln. Es ist ein weibisch Volk und ein Weiberregiment ihnen das Zuträglichste.“

Diese Worte in einem Augenblicke berechtigter Verbitterung gesprochen, verurteilen das Ganze um der Schuld Einzelner willen. Aber daß sie gesprochen werden

konnten nach einem Vierteljahrhundert Goethescher Theaterarbeit beweist doch, mit welchen Schwierigkeiten selbst ein Goethe auf diesem Gebiete zu kämpfen gehabt hat. Und um so höher und dankenswerter erscheint darum, was Goethe trotzdem geleistet hat: die Erziehung der Schauspieler zu der Sprache der Klassiker, die Hebung des Schauspielerstandes und des Publikumgeschmackes und endlich die Bildung eines literarischen Repertoires.



**Briefe von Goethes Mutter.** Mit einer Einleitung Christiane und Goethe. Leipzig, Reclam, 1891.

**Briefwechsel zwischen Schiller u. Goethe.** 3 Bände. Leipzig, Reclam, 1901.

**Goethe-Briefe.** Mit Einleitungen und Erläuterungen. In 8 Bänden. Erschienen Bd. 1—6. Berlin, Otto Elsner, 1901—1904.

---

**Henrik Ibsen.** Zur Bühnengeschichte von Ibsens Dichtungen. Berlin, Otto Elsner, 1901.

**Adalbert Matkowsky.** Bd. VI des „Theater“. Berlin, Schuster & Loeffler, 1904.

**Friedrich Rückerts** Ausgewählte Werke in 6 Bänden. Herausgegeben und eingeleitet. Leipzig, Reclam, 1897.

---

**Fürst Bismarcks Reden.** Mit verbindender geschichtlicher Darstellung herausgegeben. 13 Bände. Leipzig, Reclam, 1895—1898.

**Bismarck-Brevier.** Band V der „Brevier-Bibliothek“. Berlin, Schuster & Loeffler, 1904.



FÜR ALLE GOETHEFREUNDE!

# GOETHE - BRIEFE

Mit Einleitungen und Erläuterungen  
herausgegeben von Philipp Stein

Vollständig in 8 Bänden, jeder über 20 Bogen stark

Bis zum 15. Oktober 1904 sind erschienen:

Band I: „Der junge Goethe“ (1764—1775) mit Goethes Jugendbildnis und der Handschrift seines ersten erhaltenen Briefes.

Band II: „Weimarer Sturm und Drang“ (1775—1783) mit dem Bildnis Goethes aus dem Jahre 1776, nach dem Gemälde von G. M. Kraus, gestochen von Chodowiecki.

Band III: „Weimar und Italien“ (1784—1792) mit Goethes Bildnis aus dem Jahre 1786, nach dem Gemälde von J. W. Tischbein.

Band IV: „Weimar und Jena“ (1792—1800) mit dem Bildnis der Christiane Vulpius, nach der Kreidezeichnung von F. Bury.

Band V: „Im neuen Jahrhundert“ (1801—1807) mit dem Porträt Goethes aus dem Jahre 1801, nach der Kreidezeichnung von F. Bury.

Band VI: „Wahrheit und Dichtung“ (1808—1814) mit einem Bildnis Goethes nach dem Gemälde von G. von Kügelgen.

==== Jeder Band ist einzeln käuflich ====

Preis des Bandes: broschiert Mk. 3,—, in elegantem Leinwandbande Mk. 4,—, im Liebhaberhalbfranzbande Mk. 5,—  
Alle sechs Bände, eleg. geb. (Geschenkkarton) Mk. 24,—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung und direkt durch den  
Verlag von OTTO ELSNER, Berlin S. 42, Oranien-Strasse 141

# DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN  
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER  
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

Bd.	I. Henrik Ibsen	von Paul Ernst
Bd.	II. Anzengruber	von J. J. David
Bd.	III. Victor Hugo	von H. v. Hofmannsthal
Bd.	IV. Liliencron	von Paul Remer
Bd.	V. Leo Tolstoj	von Julius Hart
Bd.	VI. Hölderlin	von Hans Bethge
Bd.	VII. Boccaccio	von Hermann Hesse
Bd.	VIII. Cervantes	von Paul Scheerbart
Bd.	IX. Gottfried Keller	von Ricarda Huch
Bd.	X. Mörike	von Gustav Kühl
Bd.	XI. Droste-Hülshoff	von Wilh. v. Scholz
Bd.	XII. E. T. A. Hoffmann	von Rich. Schaukal
Bd.	XIII. Franz von Assisi	von Hermann Hesse
Bd.	XIV. Peter Hille	von Heinrich Hart
Bd.	XV. d'Annunzio	von Alberta v. Puttkamer
Bd.	XVI. Lenau	von Leo Greiner
Bd.	XVII. Novalis	von Willy Pastor
Bd.	XVIII. Walt Whitman	von Johannes Schlaf
Bd.	XIX. Ebner-Eschenbach	von Gabr. Reuter
Bd.	XX. Kleist	von Wilh. Hegeler
Bd.	XXI. Wilhelm Busch	von Rich. Schaukal
Bd.	XXII. Homer	von Willy Pastor
Bd.	XXIII. C. Ferd. Meyer	von Wilh. Holzamer
Bd.	XXIV. Theod. Fontane	von Franz Servaes
Bd.	XXV. Grabbe	von Otto Krack

*Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50*

*Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50*

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.

# DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN  
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER  
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

In Vorbereitung:

Goethe	von Otto Erich Hartleben
Eichendorff	von Gustav Falke
Luther	von Adolf Bartels
Turgenjeff	von Carl Hauptmann
Hebbel	von Wilhelm v. Scholz
Euripides	von Hermann Bahr
Sophokles	von Paul Ernst
Gerhart Hauptmann	von Hermann Stehr
Lessing	von Otto Ernst
Leuthold	von Cäsar Fleischlen
Heinrich Heine	von Wilhelm Holzamer
Shakespeare	von Franz Servaes
Schiller	von Fritz Lienhardt
Dostojewskj	von Gustav Landauer
Klaus Groth	von Timm Kröger
Jens Peter Jacobsen	von Hans Bethge
Richard Dehmel	von Gustav Kühl
Maeterlinck	von Anselma Heine
Oscar Wilde	von Hedwig Lachmann
Theodor Storm	von Paul Remer
Paul Verlaine	von Stefan Zweig
Grillparzer	von Wilhelm Hegeler
Richard Wagner	von Hans von Wolzogen
Alfred de Musset	von Rudolph Lothar

und andere

Die Sammlung wird auf 100 Bände fortgesetzt

*Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50*

*Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50*

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig

## BREVIER - BIBLIOTHEK

- Band I: **Goethe** von H. Siegfried  
Band II: **Schopenhauer** von H. Siegfried  
Band III: **Gottfried Keller** von H. Siegfried  
Band IV: **Shakespeare** von H. Siegfried  
Band V: **Bismarck** von Philipp Stein  
Band VI: **Hebbel** von C. Schroeder  
Band VII: **Beethoven** von Friedrich Kerst

Jeder Band enthält eine beglückende Fülle von Aussprüchen, Gedanken und Weisungen aus den Werken, Briefen, Tagebüchern, Memoiren der genannten Meister in feinsinniger Auswahl.

In hocheleganter Ausstattung kostet jeder Band in Duodezformat: geh. 3 M., vornehm geb. 4 M.





University of Toronto  
Library

---

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

---

Acme Library Card Pocket  
Under Pat. "Ref. Index File"  
Made by LIBRARY BUREAU

