

# Fragmente zu einer Ideen- und Sozialgesch *Teil 2* und *zu einer*

Ernst Zeitter

## Die Katastrophe

„Am 21. März 1825, in sternklarer und glücklicherweise windstillen Nacht“ (Ernst Beutler in seinem Essay: *Das klassische Theater*) brannte in Weimar das großherzogliche Hoftheater nieder. Der 75jährige Staatsminister Goethe sieht aus den vorderen Fenstern seines Hauses am Frauenplan „die Flamme unaufhörlich gegen den Himmel schlagen“. „Ich habe die Nacht wenig geschlafen“, berichtet er am nächsten Tag seinem Sekretär Eckermann. „Der Schauplatz meiner fast dreißigjährigen liebevollen Mühe liegt in Schutt und Trümmer... Wir haben alle verloren, allein was ist zu tun? Mein Wölfchen kam diesen Morgen an mein Bette. Er faßte meine Hand, und indem er mich mit großen Augen ansah, sagte er: ‚So geht’s den Menschen‘. Was läßt sich weiter sagen...“

Eine merkwürdig verhaltene Reaktion bei aller Trauer; liegt es nur an der „marmornen Kühle“ der Goethe’schen Altersprosa? Wer in der *Chronik von Goethes Leben* nachschlägt, die der Artemis-Gedenkausgabe seiner sämtlichen Werke beigegeben ist, macht allerdings eine überraschende Entdeckung: Goethes Verbindung zum Weimarer Hoftheater war seit dem Jahre 1817 beendet. Karl August, Großherzog von Weimar, sein Souverän, hatte Goethe in diesem Jahre „von der Leitung entbunden“, meldet die *Chronik* diskret. Der Goethe-Biograph Richard Friedenthal wird da deutlicher: Goethe wurde von Karl August entlassen.



Johann Wolfgang von Goethe, Theaterdirektor in Weimar von 1791–1817

# ichte des Filmes und des Kinos

# Geschichte

## *ihrer vorbereitenden Praxis*

### Fast dreißig Jahre liebevoller Mühe

Entlassen nach fast dreißig Jahren „liebevoller Mühe“? Im Jahre 1791, immerhin erst sechzehn Jahre nach seiner Ankunft in Weimar, hatte Goethe die Leitung der „Kunstscheune“ übernommen, wie Friedenthal das Etablissement unverblümt nennt. Die Stadt Weimar zählte damals 6.000 Einwohner. Die Häuser waren mit wenigen Ausnahmen bescheiden, viele ärmlich. Über die schmutzigen Straßen trieb man das Vieh. Das Herzogtum, aus zersplitterten Kleinterritorien durch ein Zufallsspiel von Erbfolge und Erbteilung entstanden, war arm. Das Bühnenhaus des „Hoftheaters“, von einem Privatunternehmer „auf Spekulation“ errichtet, schlicht wie ein Bürgerhaus nach außen, enthielt auch Gesellschaftsräume und einen Restaurationsbetrieb. Der Unternehmer wollte schließlich auf seine Kosten kommen.

Das feste Ensemble bestand aus mäßigen Kräften. Die meisten Schauspieler erhielten an jedem Freitag einen bescheidenen Wochenlohn und gerieten in Schulden, denn davon konnte man nicht leben. Das Repertoire war ohne hohe Ansprüche. Man spielte, was sich auf kleinen Bühnen mit mäßigen künstlerischen Kräften darstellen ließ. Im Grunde waren die Redouten das Hauptgeschäft, daneben Bälle, Kostümfeste, Maskenzüge. So hieß das Gebäude ganz offiziell das „Redouten-Comödienhaus“. Ein Theaterfundus war so gut wie nicht vorhanden. Die prächtigeren Kostüme hatte der Hof zur Verfügung gestellt; sie wurden oft gewendet, alte Vorhänge dienten als Krönungsmäntel. Die Aktrizen nähten das alles passend, manche verdienten sich mit Schneiderarbeiten für die Damen des Hofes ein Zubrot.

Das war nicht die Mannheimer Zauberinsel eines großzügig subventionierten Nationaltheaters. In Hamburg hatte der Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder das dortige Nationaltheater nach einem kläglichen Ende, das Lessing vertrieben hatte, mit fester Hand zu einer erstangigen Bühne gemacht, die das Niveau des Weimarer Amüsiertempels weit hinter sich ließ.

Goethe beginnt ohne Illusionen: „Übernahme des Weimarischen Theaters. Völlige Unbekanntschaft mit dem bisherigen deutschen Theater. Erst Schlendrian. Das Gegenwärtige und Mögliche zuerst. Nach und nach auch das Wünschenswerte, bis zum beinahe Unmöglichen unternommen“.

Von den Schauspielern der kleinen Bühne wird erwartet, daß sie sich möglichst vielseitig einsetzen lassen. Sie sollen eine leidliche Stimme für Singspielrollen haben und in Gesellschaftsstücken sich einigermaßen anständig bewegen. Goethe schreibt vor: „Gerade, die Brust herausgekehrt, die Arme bis etwa an die Ellenbogen an den Leib geschlossen, den Kopf ein wenig zugewendet, mit dem man spricht, jedoch nur so viel, daß immer dreiviertel des Gesichts gegen die Zuschauer gewendet ist“. Theater ist eine optische Veranstaltung. Mimik und Gestik sind seine Wirkungskräfte, wichtig wie das gesprochene Wort. „Das Theater ist als ein figurenloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht“. Hier wird die frühe Theorie des Stummfilmes anknüpfen können. Carl Hauptmann, Schriftsteller wie sein prominenterer Bruder Gerhart, schreibt im Jahre 1919: „Was ist denn Gebärde? Was ist denn bedeutungsvolle Bewegung des lebendigen Leibes? Die Seele macht sich auch ohne Wortsprache in der Gebärde verständlich.“



Das alte Theater  
in Weimar, 1800



Kostümentwurf für  
Nathan der Weise

Goethe streng: „... man spiele... niemals zu nahe an den Kulissen. Ebenso wenig trete man ins Proszenium. Dieses ist der größte Mißstand, die Figur tritt aus dem Raume heraus, innerhalb dessen sie mit dem Szenengemälde mit den Mitspielenden ein Ganzes macht“. Das ist die Bewahrung der filmischen Totale, die durch Einzelaktionen, die kameratechnisch noch nicht aufgefangen werden können, nicht gefährdet werden darf.

Der Schauspieler hat „idealen Anstand zu wahren... Bei leidenschaftlichen Stellen“ soll er nicht „kunstlos hin und her stürmen, sondern das Schöne zum Bedeutenden gesellen“. Haltung ist alles: „Die Finger müssen halb gebogen, teils gerade, aber nur nicht gezwungen gehalten werden. Die zwei mittleren Finger sollen immer zusammen bleiben, der Daumen, Zeige- und kleine Finger etwas gebogen hängen“. Das sind Instruktionen für ein corps de ballet; man darf bei einem solchen Verständnis von Haltung, von „Tenue“, nicht fragen, wo da die Spontaneität bleibt. Man lernt eine neue Sprache. Der Theoretiker des Stummfilms Bela Bálazs wird nach fast anderthalb Jahrhunderten schreiben: „An diese [die Gebärden-sprache; d. Red.] fangen wir jetzt an, uns zu erinnern, und sind dabei, sie neu zu lernen“.

Natürlich achtet Goethe auch auf die gesprochene Sprache: Dialekt läßt er den Schauspielern nicht durchgehen, deutliche Aussprache wird gefordert. Weil kaum Sensibilität für den Rhythmus der Verse entwickelt ist, hält Goethe geradezu musikalische Sprechproben im Duett und Quartett ab, besteht auf kleinen Pausen zu jedem Versanfang. Die Verse werden mit auf- und abschwingenden Armen eingeübt, denn die Körper sollen mit der Sprache lebendig werden: Goethe dirigiert dazu mit dem Taktstock. Er weiß, daß das alles nach Pedanterie riecht, man soll deshalb die Regeln „mit Verstand“ anwenden und „so zwanglos wie möglich“. Goethe regiert seine kleine Theaterwelt wie ein Autokrat. Widerspenstigen Akteuren und Aktrizen droht er mit Arrest; einer Schauspielerin, die gegen seinen Willen ein Auswärtsengagement angenommen hatte, postiert er bei strafweise angeordnetem Hausarrest einen Soldaten vor die Tür. Wenn die Jenaer Studenten, wegen ihres Bierkonsums geschätzte Gäste der Theaterrestauration, im Parkett lärmten und lachen, donnert er aus der Loge: „Man lache nicht!“



Goethe im Alter von  
51 Jahren

Schiller, 1794

### Eine Männerfreundschaft

Aus dem nahen Jena beobachtete der außerordentliche Professor für Geschichte an der Universität Jena, Friedrich Schiller, diese Plackerei. Zur Mitwirkung hatte man ihn nicht gebeten.

Auf Goethes kalt-diplomatische Zurückhaltung reagierte Schiller mit einem erschreckenden Ausbruch von Leidenschaft: „Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen: er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergießung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln und durch kleine, sowohl als durch große Attentionen sich verbindlich zu machen; aber sich selber weiß er immer frei zu halten... Ich betrachte ihn wie eine stolze Prüde, der man ein Kind machen muß, um sie vor der Welt zu demütigen. Eine ganz sonderbare Mischung von Liebe und Haß ist es, die er in mir erweckt hat... Ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben... An seinem Urteil liegt mir überaus viel...“

Am Ende sind die Kräfte übermächtig, die zwei so unterschiedliche Naturen zusammenzwingen. Goethe hat es später so bezeichnet: „Da es nun scheint, als ob wir, nach einem unvermuteten Begegnen, miteinander fortwandern müßten“. Der männlich werbende Schiller gewinnt schließlich den weiblich zögernden Älteren, Höherstehenden, Erfahreneren. „Lange schon habe ich, obgleich in ziemlicher Ferne, dem Gang Ihres Geistes zugesehen und den Weg, den Sie Sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuerter Bewunderung bemerkt. Sie suchen das Notwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schweresten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird“.

Goethe ist gewonnen: „Zu meinem Geburtstage, der mir diese Woche erscheint, hätte mir kein angenehmer Geschenk werden können als Ihr Brief, in welchem Sie mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz ziehen und mich durch Ihre Teilnahme zu einem emsigern und lebhafteren Gebrauch meiner Kräfte aufmuntern. ... ich darf nunmehr Anspruch machen, durch Sie Selbst mit dem Gange Ihres Geistes, besonders in den letzten Jahren, bekannt zu werden. Haben wir uns wechselseitig die Punkte klargemacht, wohin wir gegenwärtig gelangt sind, so werden wir desto ununterbrochener gemeinschaftlich arbeiten können.“

Eine Zusammenarbeit beginnt, von der Friedenthal mit Recht sagt, sie sei „Kein ‚Hand-in-Hand‘“ geworden, „eher fast eine Art Waffenstillstand zwischen zwei großen Mächten, die sich aufs höchste respektieren und über die Demarkationslinien hinweg miteinander verkehren, und wie ein Notenaustausch wirken viele ihrer Briefe. Als Diplomat mußte Schiller ständig mit dem sehr schwierigen Partner verhandeln, und Goethe hat es ihm oft schwer gemacht.“

### Das literarische Duett

Während die theatertheoretische und -praktische Zusammenarbeit Goethes und Schillers schon beginnt, wird auf der literarischen Szene mit Hilfe eines deutschlandgängigen Mediums, eines Musenalmanachs aus dem Hause des Verlegers Cotta, aufgeräumt. Der große Germanist Emil Staiger kommentiert fein zurückhaltend, Goethe und Schiller hätten ihren literarischen Gegnern „eine höchst unfreundlich, scharfe Belehrung zuteilwerden lassen“.

In Wirklichkeit beginnt ein literarisches Schlachtfest: der Xenienstreit. Xenien waren in der römischen Antike Begleitverse, die man Gastgeschenken beigab – und es waren deftige Geschenke, die da ausgeteilt wurden. Schiller spricht von einer „Hasenjagd“, in „angenehmer und zum teil genialischer Impudenz und Gottlosigkeit“; Goethe will „Füchse mit brennenden Schwänzen ins Land der Philister jagen“. Alle bekommen ihre Gaben ab, der alte Klopstock und der alte Gleim, auch Matthias Claudius. Den „sinnlichen Heinse“ trifft ein furchtbarer Hieb:

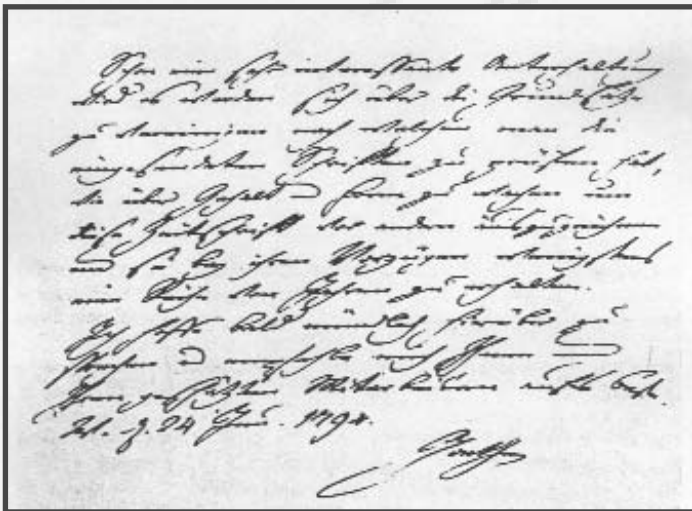
„Der Dämon wechselt bei dir mit  
dem Schwein ab  
und das nennest du Mensch“.

Wieland, im Alter redselig geworden, wird gehänselt:

„Wieland zeigt sich nur selten, doch  
sucht man gern die Gesellschaft  
wo sich Wieland auch nur selten, der  
seltene zeigt“.

Friedrich Schiller





Brief Goethes an Schiller,  
vom 24. 6. 1794



Christoph Martin Wieland



Carl August, Herzog von  
Sachsen-Weimar



Gesichtsmaske Goethes,  
1807

Aber der alte Wieland ist noch immer ein Meister des literarischen Gefechts. In seiner Zeitschrift, dem *Teutschen Merkur*, fingiert er ein Gespräch mit einem finsternen Partner, lakonisch „Er“ genannt. Der kritisiert heftig Goethe und Schiller als Autoren der *Xenien*. Wieland möchte die beiden gern verteidigen. Aber ihm bleibt dazu schließlich nur die Vermutung, ein Unbekannter, vielleicht ein übereifriger Jünger, habe Schiller, dem Redakteur, sein Manuskript untergeschoben. Das sitzt. Mit dem Florett hat da einer plumpe Säbelhiebe pariert.

Den Freunden werden schließlich Hasenjagd und die durch diese Hatz bewirkte Empörung unheimlich. Man müsse, so Goethe, „zu großen und würdigen Kunstwerken zurückkehren“. Schließlich: „Wenn ich ... aufrichtig sein soll, so ist das Betragen des Volkes ganz nach meinem Wunsche; denn es ist eine nicht genug gekannte und geübte Politik, daß jeder, der auf einigen Nachruhm Anspruch macht, seine Zeitgenossen zwingen soll, alles, was sie gegen ihn in petto haben, von sich zu geben. Den Eindruck davon vertilgt er durch Gegenwart, Leben und Wirken jederzeit wieder“.

Da hat ein leitender Kultusbeamter, ein prominenter Autor, dessen Prominenz gerade im Schwinden ist, begriffen, was Präsenz in den Medien gerade in einer solchen Situation wirkungspsychologisch bedeutet. Zurück bleibt der enttäuschte Cotta. Er hätte gern noch einen zweiten *Musenalmanach* der Hasenjagd gewidmet, nachdem der erste sich so gut verkauft hatte. Schadenfreude, die echte oder vermeintliche Prominenz klein macht, ist auch im ausgehenden 18. Jahrhundert die reinste Freude – und das beste Geschäft.

### Der sentimentalische Dichter – ein „Realist“?

Wer hier einen Augenblick innehält und an die nun beginnende Medienproduktion in Weimar denkt, findet, im Hinblick auf den Mannheimer Versuch, eine Deutsche Nationalbühne zu begründen, eine auf den ersten Blick fast ideale Situation vor. Die entscheidenden dichterischen Kräfte haben sich gefunden – freilich bleiben Herder und Wieland von der Entwicklung mehr und mehr ausgeschlossen. Für die Verbindung von Theatertheorie und -praxis steht eine zunächst bescheidene Bühne zu Verfügung. Mit Schiller tritt die Erfahrung des Mannheimer Experiments in die Weimarer Arbeitsgemeinschaft ein: die Kontinuität ist also gesichert. In einem Brief vom 4. Juni 1799 wird Schiller an Goethe schreiben: „Ich lese jetzt ... Lessings Dramaturgie, die in der Tat eine sehr geistreiche und belebte Unterhaltung gibt. Es ist doch gar keine Frage, daß Lessing unter allen Deutschen seiner Zeit über das, was die Kunst betrifft, am klarsten gewesen, am schärfsten und zugleich am liberalsten darüber gedacht und das Wesentliche, worauf es ankommt, am unverrücktesten ins Auge gefaßt hat.“

Illusionslos beschreibt Schiller zu Beginn der Arbeitsgemeinschaft seine (und Goethes) Situation: „Erwarten Sie bei mir keinen großen materialen Reichtum von Ideen; dies ist es, was ich bei Ihnen finden werde. Mein Bedürfnis und Streben ist, aus wenigem viel zu machen, und wenn Sie meine Armut an allem, was man erworbene Erkenntnis nennt, einmal näher kennen sollten, so finden Sie vielleicht, daß es mir in manchen Stücken damit mag gelungen sein. Weil mein Gedankenkreis kleiner ist, so durchlaufe ich ihn eben darum schneller und öfter, und kann eben darum meine kleine Barschaft besser nutzen, und eine Mannigfaltigkeit, die dem Inhalte fehlt, durch die Form erzeugen. Sie bestreben sich, Ihre große Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen.“

Strich für Strich entwickelt sich hier unter der Bildfläche einer erst entstehenden klassischen Poetik etwas, das durchzuscheinen beginnt: die Figur einer kommenden Medienproduktion – spezialisiert, auf Effizienz ausgerichtet, formal hochartistisch, wo ihr allgemeine Inhalte fehlen. Schiller hat sie mit Sicherheit so nicht gewollt, aber vorausgeahnt und zum Teil auch vorbereitet.

### „Die Kunst hat ihre Hand auf ihn gelegt“

In Schillers frühem Brief an Goethe, in dem er sich wider die historische Wahrheit abwertet, wird eine Problematik angesprochen, die Schiller in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* in den gegensätzlichen Figuren des naiven und sentimentalischen Dichters sowie des Realisten und des Idealisten auf ein System zu bringen versucht hatte. Hätte er länger gelebt, hätte er diese Figuren in ihren philosophischen Zusammenhängen vielleicht völlig durchzustrukturieren vermocht.

Der *naive Dichter* Schillers ist Natur. Selbstsicher lebt er in Harmonie mit einer dem Verderben entzogenen lebendig-organischen Schöpfung: Er ist ein „Dichter, der nie Dichter zu werden braucht, weil er es total immer schon ist“.

Der *Realist*, mit dem naiven Dichter keineswegs simpel identisch, ist imstande, mit der (auch mit *seiner*) Natur als dem Notwendigen verständlich umzugehen. Er ist der Praktiker des Lebens. Deshalb kann er auch zum wohltemperierten „Menschenfreund“ werden, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben.

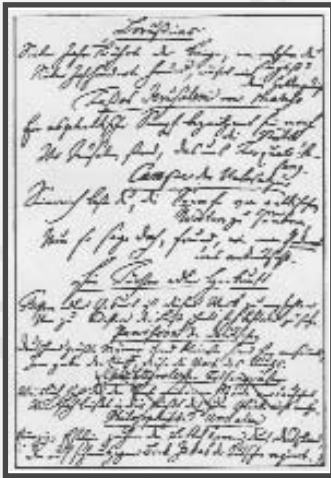
Der *sentimentalische Dichter* dagegen ist „in den Stand der Kultur getreten, die Kunst hat ihre Hand auf ihn gelegt“. Die „sinnliche Harmonie“ des naiven Künstlers „ist im sentimentalischen aufgehoben“. Das verlorene Paradies einer unbefangenen in ihren Ordnungen lebenden Natur wird für den sentimentalischen Dichter zur rückwärtsgewandten Utopie, die ihre Realität verliert. In der Gegenwart aber sind „Sinne und Vernunft“ für den sentimentalischen Dichter, ebenso wie „empfangendes und selbständiges Vermögen in ihrem Geschäft getrennt“.

Der sentimentalische Dichter produziert ungesichert aus sich selbst, zurückgeworfen auf die Kräfte seiner subjektiven Phantasie, unter der Belastung seines künstlerisch-technischen Wissens. Die Gefahr für den sentimentalischen Dichter, das weiß Schiller, „liegt in der Überspannung“. Goethe schreibt ihm Jahre später: „Was die großen Anforderungen betrifft, die man jetzt an den Dichter macht, so glaube ich auch, daß sie nicht leicht einen Dichter hervorbringen werden. Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen

unschuldigen produktiven Zustand und setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist.“

Näher dem sentimentalischen Dichter als der Realist dem naiven steht für Schiller der *Idealist*. Der Idealist haßt das Stetige und Gleichförmige einer durch die Einhaltung von Gesetzen und Vorschriften nach dem Vorbild der Natur bestimmten Lebensbahn. Der Schwärmer, der Visionär verachtet den platten Empiristen. Er ist der Mensch des Phantastischen, des keinesfalls geschenkten, sondern errungenen glückhaften Augenblicks. Am Idealisten allein liegt es, ob er diesen Augenblick ergreift oder versäumt. Kann der Realist aus nüchterner Einsicht Menschenfreund sein, denkt der Idealist von der Menschheit so groß, daß er in Gefahr gerät, den Menschen, der dieser Vorstellung von Größe nicht gewachsen ist, zu verachten, ja zu hassen: Die Gefahr auch des Idealisten ist die Überspannung.

Man sollte nicht vergessen, daß Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* im Jahre 1793 geschrieben wird, als in Frankreich die Revolution aus ihren „idealistischen“ Anfängen der Menschen- und Bürgerrechte in den menschenverachtenden Terror der nun an der Realität des Menschen scheiternden „Idealisten“ umschlägt. Im Jahre 1791 hatte die französische Nationalversammlung „le sieur Gille“ den Ehrentitel eines „citoyen français“ zugesprochen. Es gibt kein biographisches Zeugnis, das uns darüber aufklären könnte, wie Schiller die Ehrung aufgenommen hat. Im Jahre 1793 allerdings, als er seine Abhandlung schreibt, urteilt Schiller angesichts der Hinrichtung des französischen Königs durch „die elenden Schinderknechte“ schneidend über den Versuch, „den Menschen das Bessere aufzudrängen, weil unvorbereitete Köpfe auch das Reinste und Beste nicht zu gebrauchen wissen“. – Eine politische Randbemerkung, hineingesprochen in Jahrhunderte, in denen „unvorbereitete Köpfe“ den Menschen das ihrer Meinung nach „Bessere“ durch das Mittel der Exekution aufzudrängen versuchten.



Manuskript Schillers zu den Xenien, 1796

### Die schreckliche Empirie des Einlernens

Schillers Festlegungen zu einer Medientheorie des Theaters müssen sich an der Weimarer Theaterpraxis bewähren. Schiller hat so etwas wie eine Funktionslehre der Bühnengenres entworfen. Große Mühe macht ihm dabei das „Satirische“ (Schiller hat nie eine Komödie geschrieben). In Weimar liegt jetzt Lessings *Nathan* vor Schiller: Der Wunsch Lessings, für das Stück einen würdigen Aufführungsort zu finden, soll nun erfüllt werden. Aber das Stück paßt nicht in Schillers Theorie. Da handelt der Theoretiker, der sentimentalische Dichter, ganz praktisch: „Ohne sehr wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen sein, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloß zufälligen Veränderungen möchte es eine gute Komödie abgeben“. Das Stück, das in Berlin elend durchgefallen war, wird in der Bearbeitung Schillers in Weimar ein Bühnenerfolg. Es ist für die Praxis der deutschen Bühne gerettet.

Schiller unterrichtet Goethe: „Der Nathan ist ausgeschrieben und wird Ihnen zugeschickt werden, daß Sie die Rollen austeilen. Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu schaffen haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ Der Idealist ist müde geworden. Den „kurzen Imperativ“ freilich gebraucht er noch mißmutig. Der Schauspieler und Regisseur Genast berichtet, Goethe habe Schiller bei einer der endlosen Proben gebeten, auf einen der Hauptdarsteller einzuwirken, der sich in wilden Gestikulationen und hohen Tonlagen gefiel. Aber auch Schiller kann bei dem eitlen Mann zunächst nichts ausrichten. Ein Wutanfall in blühendem Schwäbisch setzt schließlich der Diskussion ein Ende: „Ei was! Mache Sies, wie ichs Ihne sage und wies der Goethe habbe will. Und er hat recht – es ischt ä Graus, das ewige Vagierte mit dene Händ und das Hinaufpfeife bei der Rezitation!“

Das ist, wenige Jahre vor Schillers Tod, das Ende eines über ein Jahrzehnt andauernden Versuchs Bühnenpraktischer Erziehung. Schiller klagt: „Mich (schreckt) ... die schreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben ... den Verlust der guten Stimmung nicht einmal gerechnet.“ Krank und reizbar geworden leidet Schiller auch mehr und mehr unter den politisierenden Eingriffen des



Goethe und Schiller im Gespräch

Herzogs in seine Theaterarbeit. Als Karl August die Änderung der Abendmahlszene in *Maria Stuart* verlangt, reagiert Schiller – freilich nur unter Freunden – wütend: „Ich will ein Stück schreiben, worin eine genotzüchtigt wird – und sie müssen zusehen.“

Trotz dieses Abschieds im Zorn: Die Theaterarbeit Goethes und Schillers hat einen Stil der probierenden, durch Lernen verändernden Produktion geschaffen, der mit den am deutschen Theater geschulten Emigranten nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten noch die Produktionsweise Hollywoods beeinflusst hat.

### Das Publikum – eine zeitlose gesellschaftliche Figur?

Der dramatische Dichter (der Autor) braucht das Theater als Medium: Es verwirklicht und transportiert seine Vorstellungen. Das Theater braucht das Publikum, will es ideell und materiell bestehen. Autoren brauchen also – auf dem Umweg jeweils über ein marktbeherrschendes, verteilendes Medium – das Publikum.

Goethe und Schiller haben ihre Erfahrungen mit diesem Publikum gemacht: Sie sind – wie die Erfahrungen Lessings – in ihrer Mehrzahl nicht freundlich. Goethe schreibt ein Jahr nach dem Beginn seiner theaterpraktischen Zusammenarbeit mit Schiller an Wilhelm v. Humboldt: „... weit darf man nicht ins deutsche Publikum hineinhorchen, wenn man den Mut zu arbeiten behalten will“.

Ein Ergebnis dieses Hineinhorchens (und Hineinsehens) ist das *Vorspiel auf dem Theater*, das *Faust*, der Tragödie ersten Teil einleitet. Goethe publiziert es im Jahre 1808, drei Jahre nach Schillers Tod; geschrieben hat er das Vorspiel in den Hoch-Jahren der Zusammenarbeit mit dem Freund.

Wie so oft in Goethes Werk tritt auch hier der Autor in die Figuren seines Spiels auseinander: Da ist der „Theaterdichter“ – er erinnert an den „sentimentalischen Dichter“ in Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, an den Typus des Poeten, mit dem Schiller sich nach glaubhaften Selbstzeugnissen identifiziert hat. Da ist der „Theaterdirektor“; man denkt an den Typus des „Realisten“ aus Schillers Abhandlung, an einen „Schatten“ Goethes, des Weimarer Theaterchefs. Und da ist eine „lustige Person“.

Was leistet der Dichter nach eigenem Anspruch?

„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?

Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,

Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

Wer läßt den Sturm der Leidenschaften

wüten?

Das Abendrot im ernsten Sinne glühn?

Wer schüttet alle schönen Frühlingsblüten

Auf der Geliebten Pfade hin?

Wer flicht die unbedeutend-grünen Blätter

Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art?

Wer sichert den Olymp? Vereinet Götter?

Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!“

Die lustige Person sieht da schon eher die angenehme Wirkung dichterischer Mühe:

„Laßt uns auch so ein Schauspiel geben!

Greift nur hinein ins volle Menschenleben!

Ein jeder lebt, nicht vielen ists bekannt,

Und wo Ihr packt, da ists interessant.

In bunten Bildern wenig Klarheit,

Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit,

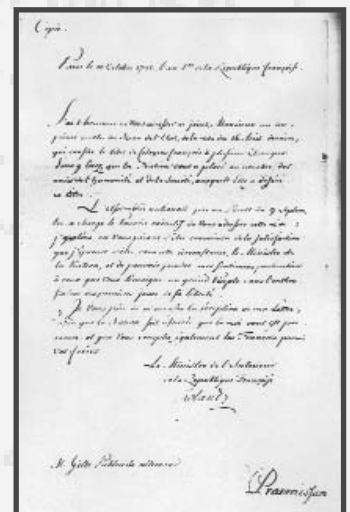
So wird der beste Trank gebraut,

Der alle Welt erquickt und auferbaut.“

Wer dächte da nicht an manche Fernsehprogramme? Bei Goethe aber protestiert der Dichter:

„Geh hin und such dir einen andern

Knecht! ...“



Schillers Ernennung zum französischen Ehrenbürger, 10. Oktober 1792



Die Jungfrau von Orléans, Erstausgabe mit dem Titelblatt von Johann Friedrich Bolt





Mit einem Wort: Das Stück ist nun in einem neuen, idealen Sinne marktgängig. Es ist in allen seinen Einzelkomponenten anpassbar, montierbar. Es kann aufgeführt werden, wo immer die technischen Apparate und Teams (Bühne, Regisseur, Schauspieler) vorhanden sind. Überall dort, wo es zur Aufführung kommt, wird das Stück zur Kopie seiner selbst, zum Surrogat seiner Einmaligkeit. Es ist vortrefflich, hat aber keinen tieferen Gehalt, und der amüsierte Autor, der das weiß, kann nun in Ruhe beobachten, wie Theaterkritik und Publikum an diesem Surrogat den nicht vorhandenen tieferen Gehalt zu suchen beginnen und ihn schließlich auch finden.

Entstanden ist ein *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, so hätte Walter Benjamin ein solches Theaterstück genannt: „Die Reproduktionstechnik... löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab, indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“

Hier darf man, ohne überzuinterpretieren, einmal bis in die Gegenwart durchdenken. Woody Allen erzählt in seiner Filmsatire *Bullets over Broadway* von einem solchen Theaterstück. Es zeigt seine Reproduzierbarkeit, seine Marktgängigkeit geradezu exemplarisch. Auch ist es in allen seinen Einzelkomponenten anpassbar, montierbar: Sein „Autor“, der sich fälschlicherweise für einen Künstler hält, ist am Ende nicht sein Schöpfer. Sein Schöpfer ist ein Mafioso, der wegen der Gesetze der social correctness als Autor aber nicht hervortreten darf. Der Schöpfer opfert sich anonym für das Stück: Er überarbeitet es, macht es marktfähig, weil er im Gegensatz zum Autor weiß, „wie die Leute so reden“, wie man ihnen also mit der Sprache des Stückes, mit der Reproduktion ihres Geredes, „entgegenkommt“. Die Schüsse, mit denen der Mafioso hinter der Bühne am Ende gekillt wird, hält die Theaterkritik für ein besonders tiefes Symbol der Handlung. Nach den Gesetzen des Marktes wird das Stück schließlich am Broadway ein Hit, ein Event: Die künstlerischen Tuschenspieler haben wieder einmal gesiegt. Hat Goethe die „Artisten“ Woody Allens gekannt? „Mit unseren wenigen Gaben / Haben wir redlich geprahlt / Und was wir dem Publikum gaben / Sie haben es immer bezahlt“.

### Eine Börse voll Gold für ein Bonmot

Die Literaturgeschichtsschreibung hat lange Zeit die wirtschaftlichen Aspekte, unter denen ein Werk zustande kam, allenfalls in biographischen Randbemerkungen gewürdigt. Daß die Karriere eines Buches, eines Theaterstückes (eines Filmes) auch unter den Gesetzen des Marktes im Wechselspiel von Angebot und Nachfrage stattfand, hat man kaum gesehen. Aus Biographien wissen wir, daß ein großer Teil der Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts unter dem Druck wirtschaftlicher Not geschaffen wurde.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert läßt sich im Sog der politischen Umwälzungen, unter dem Druck des sich entwickelnden Fabrik- und Maschinenwesens, mit der Hilfe neuer, schnellerer Verkehrs- und Nachrichtenmittel auch eine grundsätzliche Umstrukturierung der literarischen Märkte – ebenso aber auch der Musikmärkte – beobachten. Aus Anbietermärkten, auf denen viele künstlerische Produzenten wenigen Mäzenen des Adels, der Kirchen und der Städte gegenüberstanden, wurden Käufermärkte. Hier konkurrierten nun viele Interessenten, neben den alten Förderern jetzt auch Verleger, Konzertagenten, Theaterfinanziers um eine begrenzte Auswahl – freilich nur der marktgängigen Werke.

Ein unmittelbarer Vergleich der Lebensverhältnisse Goethes und Schillers (ähnliches könnte für Haydn und Mozart gelten) macht diese Entwicklungen deutlich.

Schiller hat sich in seiner Karriere als Autor – mit Ausnahme eines dreijährigen Stipendiums – nie aus wirtschaftlicher Bedrängnis befreien können. Als einer von vielen Belegen hier ein Brief Schillers an den Kultusbeamten und Freund Goethe. Der Brief stammt aus dem Jahre 1804, dem letzten Jahr vor Schillers Tod: „Ich brauche jährlich 2.000 Taler um mit Anstand hier zu leben, davon habe ich bisher über zwei Dritteile, zwischen 14- und 1.500 Taler, mit meinen schriftstellerischen Einnahmen bestritten. 1.000 Taler will ich also gern jährlich von dem Meinigen zusetzen, wenn ich nur auf 1.000 Taler fixe Einnahmen rechnen kann. ... Sagen Sie mir, bester Freund, der Sie meine Lage und die hiesigen Verhältnisse kennen, was Sie von der Sache denken, und ob Sie glauben, daß ich mich, ohne den Vorwurf der Unbescheidenheit, in solchen Terminis gegen den Herzog erklären kann.“



Totenmaske Schillers

Die Sache gelangt zum Herzog. Karl August bewilligt zum bisherigen Gehalt von 400 Talern jährlich eine Zulage von 200 Talern, dazu „vier Mess Brennholz in natura“. Holz ist teuer in Weimar; ebenso teuer sind Immobilien. Schiller erwirbt ein Haus für 2.400 Taler und verschuldet sich für den Rest seines Lebens. Für die Einzelausgabe seiner letzten Dramen bezahlt der Verleger Cotta ja 300 Golddukat.

Als Schiller stirbt, findet man in seinem Nachlaß die Vorschau auf ein Lebenswerk: In Schubladen und Mappen liegen insgesamt 432 Folioseiten mit Materialsammlungen, dramaturgischen Skizzen, ausgebauten Szenarien (darunter die kitschige Skizze eines Opernlibrettos). Es findet sich auch eine genaue Aufstellung der Einkünfte, die sich Schiller von der Produktion der nächsten Jahre erhofft hatte.

Als Schiller 400 Taler Jahresgehalt bezog, hatte Goethe an Gehalt aus seinem Amt mehr als das Fünffache zu Verfügung: „Er (Goethe) erinnert mich so oft“, schrieb Schiller schon in seinen ersten Weimarer Jahren, „daß das Schicksal mich hart behandelt hat“. Der Andere stand von Anfang an sehr viel höher in der alten Hierarchie der gesellschaftlichen Stände. Zudem war der Anwalt, später der Minister Goethe, Sohn einer etablierten Familie der Frankfurter Bürgerschaft, ein Mann mit dem Hintergrund eines beträchtlichen, freilich erst spät in seinem Leben verfügbaren Vermögens. Ernst Beutler kommt in seinem detaillierten Bericht *Das Goethesche Familienvermögen* von 1687 bis 1885 deshalb zu einer überraschenden Feststellung: „Wäre Goethe in einem Alter gestorben, da Schiller starb, er hätte nicht mehr hinterlassen, als Schiller hinterließ“. Die gehobene gesellschaftliche Stellung diktierte im alten System dem leitenden Beamten Goethe in einem Team von Adligen einen kostspieligen Lebensstandard, auf den Schiller verzichten konnte.

Entscheidend aber ist ein anderer Umstand. Schiller starb, wie vor ihm Mozart und Lessing, ehe sich der Literaturmarkt wandelte. Goethe hat mit dem Geschäftssinn seiner Ahnen, als er ein prominenter Autor geworden war, einem neuen Markt schließlich seine Preise diktiert. Bedrängt von Raubdruckern, die seine Werke ohne Lizenz auf den Markt brachten („Die Buchhändler sind alle des Teufels, für sie muß es eine eigene Hölle geben“), klagte der Frankfurter Anwalt Goethe einer Freundin: „Ich mag gar nicht daran denken, was man für seine Sa-

chen kriegt“. Der Markt hatte sich gewandelt. Freilich zunächst zum Nachteil der Anbieter. Kurz vor Goethes Tod, der Markt hatte sich nun etabliert, von dem jetzt auch der alte Haydn in England kräftig profitierte, zahlte der Verleger Cotta für die Ausgabe der Werke letzter Hand an Goethe das höchste Honorar, das bisher in Deutschland gezahlt worden war: 72.500 Taler. Goethes Karriere vom Frankfurter Hobbyverleger zur Weimarer residierenden literarischen Prominenz läßt an einen Satz Hollywoods denken, den man freilich angesichts des Adressaten nur mit Zögern gebraucht: „A star was born“.

Trotzdem steht an Goethes Lebensende eine bittere Bilanz: „Eine halbe Million meines Privatvermögens ist durch meine Hände gegangen, um das zu lernen, was ich weiß, nicht allein das ganze Vermögen meines Vaters, sondern auch mein Gehalt und mein bedeutendes literarisches Einkommen seit mehr als fünfzig Jahren“. Goethe: Jedes Bonmot habe ihn eine Börse voll Gold gekostet. Nur weil er vermögend genug gewesen sei, den spielenden Personen der Zeit in die Karten zu sehen, wisse er, was und wie gespielt werde.

### Die Freiheit eines Genies und der Pudel der Frau von Heygendorff

Das Theater war zu allen Zeiten ein erotisches Klima, in dem Liebe jeglicher Art gedieh. Goethe hat das gewußt und sich zurückgehalten: „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!“

Goethes Souverän Karl August ist da weniger heikel. Karoline Hagemann, Sängerin und Schauspielerin, wird seine Mätresse, gewinnt schließlich die Stellung einer halbamtlichen Nebengattin. Sie bekommt ein Rittergut und den Titel einer Frau von Heygendorff. Den alternden Karl August führt sie an der kurzen Leine. Weimar ist arm, das Theater dürftig, für einen seiner Autoren, den Professor Schiller, sind zwar der Adel, jedoch nur mit großer Mühe 200 Taler Gehaltserhöhung jährlich aufzutreiben. Die Heygendorff aber trägt zum Ärger der kümmerlich ausgestatteten Hofdamen – sie haben Jahresrevenue von 300 Talern – ein Collier für 5.000 Gulden auf der Bühne.

Ein Theaterprojekt von gesamtdeutschem Interesse ist dabei, in die Kleinlichkeiten eines Duodezfürstentums, freilich auch in eine zeit-



lose Medienintrige, zurückzustürzen, ohne daß man – auch Goethe tut das nicht – dem Souverän Vorwürfe zu machen hätte. Karl August lebt nach der Façon seiner Zeit und hat – wohl manches Mal mit begrenztem Verständnis – das ermöglicht, was man später die „Weimarer Klassik“ nannte.

Die Heygendorff beginnt sich nun auch in Spielplanfragen des Theaters einzumischen. Goethe schweigt. Ein lächerlicher Anlaß führt schließlich zum Eklat: In einer Posse soll ein dressierter Pudel mitspielen – Goethe ist dagegen. Das Genie ist der Diva konfrontiert. Die Heygendorff setzt sich bei Karl August durch: Der Pudel tritt auf – Goethe wird entlassen und hat das Theater nie wieder betreten. Er resigniert. Fast ein Jahrzehnt später skizziert er in einem Gespräch mit seinem Sekretär Eckermann die – man könnte in heutigen Begriffen sagen – „theaterpolitische Situation“: „Ich habe dem Volk und dessen Bildung mein ganzes Leben gewidmet, warum sollte ich ihm nicht auch ein Theater bauen! Allein hier in Weimar, in einer kleinen Residenz, die, wie man scherzhafter Weise sagt, zehntausend Poeten und einige Einwohner hat, wie kann da viel von Volk die Rede sein – und nun gar von einem Volkstheater!“

Das Theater der kleinen Residenz brennt acht Jahre nach Goethes Entlassung nieder. Goethe spottet: „Wie ist denn wohl ein Theaterbau? / Ich weiß es wirklich ganz genau / Man pfercht das Brennlichste zusammen / da steht dann alsobald in Flammen“. Als man das Theater wieder aufbauen will, nach Plänen, an denen auch die Frau von Heygendorff mitwirkt, schreibt Goethe in einem Brief: „Ein neues Theater ist am Ende doch immer nur ein neuer Scheiterhaufen, den irgendein Ungefähr über kurz oder lang wieder in Brand steckt.“

Das „Brennlichste“ an einem Gebäude ein „Scheiterhaufen“? Gewiß hat Goethe in seinem Brief zunächst den Skandal feuerpolizeiwidriger Schlamperei gemeint. Aber im Jahre 1797, im Zentrum seiner Zusammenarbeit mit Schiller, hat er eine Ballade geschrieben. Sie preist die reinigende, erlösende Wirkung des Opfertodes auf dem Scheiterhaufen. Das Theater verzehre seine Kräfte, hat Goethe geklagt, er hat es mit einem Dämon verglichen. Zwanzig Jahre vor der Ballade schon entstehen die Verse ohne Titel:

„Alles geben die Götter, die unendlichen,  
Ihren Lieblingen ganz,  
alle Freuden, die unendlichen,  
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.“

Trotzdem bedeuteten die Entlassung als Theaterleiter, der Theaterbrand nicht das Ende von Goethes Auseinandersetzung mit dem Medium Theater. In seinem Brief an Schiller hatte er das Theater schon als Massenmedium unter den politischen und sozialen Möglichkeiten seiner Zeit skizziert. Mit Schiller zusammen hatte er dem „Volkstheater“ unter den deprimierenden Schwierigkeiten der „kleinen Residenz“ in der Nachfolge Lessings ein gesamtdeutsches Publikum gesichert. Im Jahre des Theaterbrandes – als hätte er nun die Erdschwere kleinlicher Realität abgestreift – beginnt Goethe in seiner Dichtung, in Briefen und Gesprächen sich wieder mit dem Medium zu befassen, das ihn ein Leben lang nicht losläßt: Diesmal aber denkt er weit über die zeitbedingten Fesselungen hinaus: Nun interessiert ihn jenseits des Textes das souveräne Bild – mit Text und Bild soll eine medienadäquate Musik verbunden sein. Goethe lernt die ersten Versuche eines vorphotographischen Lichtspieltheaters kennen. Sie gehen in seinen Theaterroman *Wilhelm Meister* ein. Am Theaterhimmel erscheint ein neuer Stern: Richard Wagner.

*Prof. em. Ernst Zeitter war Schulfunkredakteur beim Südwestfunk und Professor für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.*

*Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.*

Der dritte und letzte Teil dieses Essays erscheint in *tv diskurs* 8.

#### Zitat- und Literaturnachweise:

- Balázs, B.:**  
*Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie.* Halle Saale o. D.
- Benjamin, W.:**  
*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Frankfurt am Main 1968.
- Beutler, E.:**  
*Essays um Goethe I.* Wiesbaden 1948.
- Burschell, F.:**  
*Schiller.* Reinbek 1968.
- Dilthey, W.:**  
*Gotthold Ephraim Lessing.* In: *Erlebnis und Dichtung.* Stuttgart 1957, 13. Aufl.
- Friedenthal, R.:**  
*Goethe. Sein Leben und seine Zeit.* München 1963.
- Goethe, J. W.:**  
*Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche.* Beutler, E. (Hg.). Zürich 1948–1964.
- Hauptman, C.:**  
*Film und Theater.* In: *Die neue Schaubühne,* Juni 1919.
- Heinse, J. J. W.:**  
*Düsseldorfer Gemäldebrieve.* Frankfurt am Main 1996.
- Herder, J. G.:**  
*Briefe.* Goethe- und Schiller-Archiv. (Hg.) unter Leitung von Hahn, K. H., Weimar.
- Herder, J. G.:**  
*Werke.* Irmischer, H. D. (Hg.). Frankfurt am Main 1998.
- Lessing, G. E.:**  
*Werke.* Vollständige Ausgabe in Fünfundzwanzig Teilen. Petersen, J./Olshausen, W. v. (Hg.). Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1925–1929.
- Mann, G.:**  
*Lessing. Sein und Leistung.* Hamburg 1949.
- Schiller, F.:**  
*Nationalausgabe.* Petersen, J./Schneider, H. (Hg.) im Auftrag des Goethe- und Schillerarchivs und des Schiller-Nationalmuseums. Weimar 1943f.
- Staiger, E.:**  
*Goethe.* Zürich 1952–1959.
- Wiese, B. v.:**  
*Friedrich Schiller.* Stuttgart 1963.