

Marta Michaluk

Das Weimarer Theater unter Goethes Leitung (1791-1817)

Der vorliegende Beitrag, der sich mit dem Bild des Weimarer Hoftheaters in den Jahren 1791-1817 auseinandersetzt und dessen Hauptakzent auf Goethes führende Rolle und seine Verdienste für dieses Theater gelegt wird, ist ein Teil einer umfangreicheren Arbeit, die viel ausführlicher auf die Gesamtproblematik der Theaterkunst in Weimar eingeht.¹

Das Phänomen des Weimarer Hoftheaters, das unter Goethes Leitung so schnell an Bedeutung und Ausstrahlungskraft gewann, kann erst dann richtig erklärt werden, wenn man auf seine Geschichte zurückgeht. Es läßt sich aber nicht bezweifeln, daß die Entwicklung dieses Theaters ein sehr langer Prozeß war, der nicht sprunghaft sondern sehr regelmäßig und stufenweise verlief.

Den Ausgangspunkt bildeten ohne Zweifel die wandernden Komödiantentruppen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von der Herzogin-Mutter Anna Amalia - einer großen Kunst-, Theater- und Literaturliebhaberin aufgenommen wurden und in einem provisorisch eingerichteten Schloßsaal ihre ersten Aufführungen gaben. Dank der Aufgeschlossenheit der fürstlichen Familie, ihrem Verständnis für die Bedürfnisse der Künstler wurde in Weimar eine wirklich feste Grundlage für die Herausbildung des Schauspielerberufs und damit auch für die Entwicklung des Theaters gelegt.

Auch die Weimarer Hofgesellschaft, die größtenteils aus gebildeten Leuten, eingeladenen Künstlern, Wissenschaftlern, Dichtern und Schauspie-

¹ Magisterarbeit: *Das Weimarer Theater in den Jahren 1775-1817*, geschrieben in der Germanistikabteilung UMCS in Lublin, betreut von dr I. Golce.

lem bestand, ist ganz bestimmt einen entscheidenden Schritt in diese Richtung, indem sie von Anfang an mit großer Zuneigung den aufgenommene Komödianten entgegenkam und später selbst in den Theatervorstellungen gespielt hat.

Das durch die Komödiantentruppen erweckte Interesse am Theater unter den Adligen des Weimarer Musenhofes wurde im Herbst 1775 mit der Entstehung des Liebhabertheaters gekrönt. Damit setzte eben eine völlig neue Periode für das Weimarer Theater ein, die im engen Zusammenhang mit Goethes Ankunft Ende des Jahres 1775 und seiner führenden Rolle in der Hofgesellschaft zu sehen ist.

Eines der wichtigsten Probleme des neu gegründeten Liebhabertheaters war Raummangel, denn es gab noch in Weimar kein festes Theatergebäude, nicht einmal einen Theatersaal, in dem regelmäßig gespielt werden konnte. Die Theateraufführungen fanden in den Sommermonaten im Freien statt, im Winter dagegen mußten sie auf den naheliegenden Schlössen Etersburg und Tiefurt gehalten werden.

Das neue, Ende des Jahres 1775 eröffnete Redoutenhaus an der Esplanade war schon eine gewisse Lösung in all den Schwierigkeiten, doch es war nicht einzig und allein für Theateraufführungen, sondern für Kostümbälle die sog. Redouten bestimmt. In solch einer Situation mußte die Bühne für jede Aufführung aus transportablen Teilen aufgestellt und danach wieder abgebaut werden, was erst im Januar 1780, nachdem das neue Theatergebäude von dem Hofjäger A.G.Hauptmann erbaut worden war, nicht mehr praktiziert wurde.

Eine vollständige Personenliste der Weimarischen Dilettanten, die sich damals auf der Liebhaberbühne theatralisch betätigt haben, ist sehr lang und umfaßt breite Kreise der Adligen und führenden Persönlichkeiten der Stadt, von denen im erster Linie: J.W.Goethe, die Herzogin Anna Amalia, deren Sohn Carl August, Luise von Göchhausen, Corona Schriber, Siegmund von Seckendorf, Friedrich von Lyncker, G.M.Kraus, F.H.Einsiedel, F.J.Beruch, C.A.Musäus und Ch.Bode erwähnt werden müssen.

Das Repertoire der Liebhaberbühne enthielt zahlreiche Schauspiele, Possen, Singspiele und Ballette, deren Inszenierung zuerst von Graten von Putbus und F.J.Beruch, später aber von J.W.Goethe geleitet wurde. Den Anfang der Theatervorstellungen machten französische Stücke in der

Originalsprache, darunter: *Le Glorieux* von Destouches, *Nanine* und *Mahomet* von Voltaire, *Le joueur* von Regnard und andere. Darauf folgten deutsche Stücke: *Milchmädchen* von Anseum-Schwang, *Edelkrone* von J.J.Engel, Lessings *Minna von Barnhelm* (Februar 1776), *Die Versuchung des Heiligen Antonius* (Februar 1776) und *Westindier* von R.Chumberland (1776). Großer Popularität und Beliebtheit erfreuten sich aber vor allem Goethes Stücke, von denen *Erwin und Elmire* (24.05. 1776), *Die Geschwister* (21.11.1776), *Die Mischuldigen* (09.01. 1777), *Triumph der Empfindsamkeit* (30.01.1778), *Jahrmarsfest von Plundersweimern* (Oktober 1778), *Iphigenie auf Tauris* (06.04.1779), *Die Laune des Verliebten* (1779) und *Jerry und Bätely* (1780) zu den meist gespielten Stücken gehörten.

Die Amateurauftritte innerhalb des Liebhabertheaters hatten vor allem einen durchaus elitären Charakter d.h. sie waren ausschließlich für die Darsteller und wenige Gäste bestimmt. Da die theatralischen Fähigkeiten und Kenntnisse der Darsteller nur eine nebensächliche Rolle spielten, stand im Mittelpunkt nicht die künstlerische Vollkommenheit, sondern Unterhaltung und Belustigung.

All das war im Grunde genommen nur eine schlechte Imitation der festen Bühne und der schauspielerischen Kunst, denn es gab in Wirklichkeit keine Gesetzmäßigkeit und keine festen Ordnungsprinzipien. Infolgedessen wirkten die Theateraufführungen zwar sehr spontan und natürlich, doch viel zu chaotisch und unvorbereitet. Wegen dieser Unzulänglichkeiten wäre es bestimmt zum endgültigen Zusammenbruch des Weimarer Theaters gekommen, wenn es von Goethe, der am 17. Januar 1791 das Amt als Theaterleiter übernommen hat, nicht reformiert würde. Deswegen ist es vor allem sein Verdienst, daß Weimar nicht in der Etappe des Liebhabertheaters steckenblieb, oder sogar dessen beraubt wurde, sondern, daß innerhalb des schon bestehenden Theaters die Berufsbühne geschaffen wurde und sich eine neue Schauspielergruppe - die sog. Berufsschauspieler etabliert haben.

Die von Goethe übernommenen Aufgaben in dem neuen Weimarer Hoftheater, das am 7. Mai 1791 mit Ifflands *Jägern* offiziell eröffnet wurde, erwiesen sich von Anfang an als sehr schwer und undankbar. Oft mußte Goethe zu besonders strengen Maßnahmen greifen und dabei seine

ganze Autorität und sogar seine Position als Beamter im Auftrag des Herzogs Carl August gebrauchen, um den an lustige Unterhaltungen des Liebhabertheaters gewöhnten Schauspielern, Disziplin und eine systematische Arbeit nach einem festen Plan beizubringen. Disziplinarvergehen der Schauspieler, Prügeleien und Streitigkeiten, die er als kompromittierend für sein Theater empfand, mußten von Anfang an bekämpft werden.

Gleichzeitig tadelte Goethe mit aller Konsequenz jede Vernachlässigung der Pflichten, insbesondere die Unpünktlichkeit und belegte sogar mit hohen Geldstrafen diejenigen, die nicht rechtzeitig zu einer Probe erschienen oder sich mehrmals rufen ließen. Die betreffende Anordnung wurde folgendermaßen formuliert:

Wer sich bei einer Probe, sie mag Namen haben, wie sie will, zu einer Szene rufen läßt, zahlt acht Groschen. Sollte der Fehlende außerhalb des Theatergebäudes, oder wohl gar in seiner Wohnung gesucht werden, bezahlt er einen Taler.²

Auch das Hin- und Herlaufen während des Probens, Lärmen, Schreien, lautes Lachen, Applaudieren der zuschauenden Schauspieler waren untersagt, da die Spielenden dadurch sehr gestört wurden und ihre Konzentration leicht verlieren konnten. Im übrigen wurde jedes Mitglied des Hoftheaters dazu verpflichtet, sich zu seiner Rolle dem Charakter und Kostüm gemäß zu kleiden, weder prächtiger noch jünger zu erscheinen und sich an das zu halten, was in seiner Rolle vorgeschrieben und erlaubt wurde.

Es haben daher die Mitglieder, dem Wächter anzuzeigen, was sie anziehen wollen. Erscheint jemand in einem unpassenden Kostüm und beharrt auf seinem Sinn, ungeschiet der vom Wächter dagegen gemachten Einwendungen, so wird ein solches Mitglied um zwei Taler gestraft.³

² Gotthard, Wilhelm Gottard: *Goethes Theatergesetz*, In: Dietrich, Heinrich: *Das klassische Weimar. Texte und Zeugnisse*, München 1983, S.131.

³ Ebenda, S. 131-132.

Die auf diese Weise von Goethe aufgestellten Theatergesetze,⁴ überliefert von seinem Zeitgenossen Wilhelm Gottard Gotthardi, leiten einen langen Erziehungsprozeß der Weimarer Schauspieler ein.

Diese erzieherische Wirkung ging tatsächlich weit über die Grenzen des Weimarer Ensembles und umfaßte auch das Publikum, dessen Auflockerung während der Vorstellungen manchmal zu weit ging. Ein gutes Beispiel dafür ist Goethes Tadel während der Theateraufführungen gegenüber Jenaer Studenten, sowie sein Ruf aus der Loge: „Man lache nicht!“⁵, oder „Man vergesse nicht, wo man ist!“⁶, womit die laut gewordenen Zuschauer zur Ruhe gezwungen wurden. Goethe selbst gestand:

Wenn man die Menge in Ruhe halten will, so muß man die erste Unart nicht leiden. Gleich beim Eintritt sollte jeder genötigt werden, den Hut abzuziehen, damit er erinnert würde, daß er vor dem Orte Achtung schuldig sey.⁷

Mit diesen Worten gab er eindeutig zu verstehen, daß er keineswegs zulassen will, daß die künstlerische Arbeit des Schauspielers mißachtet wird und der Schauspieler selbst während seines Spiels gestört und beleidigt wird.

Eine völlig neue Perspektive, die für die deutsche Theatergeschichte von Interesse sein kann, stellt Goethes neue Auffassung der Schauspielkunst dar, die im Weimarer Hoftheater nach und nach realisiert wurde.

Goethe, der während seiner Italienreise (1786-1788) zu einem überzeugten Anhänger der Antike wurde, versuchte auch als Theaterleiter das klassische Ideal der Harmonie und der Einheit auf das Weimarer

⁴ Goethes Theatergesetze wurden im Jahre 1793 von dem Schauspieler J.H. Vohs ausgearbeitet. In den 17 Paragraphen, deren Nichtbefolgung strafbar war, wurden Verordnungen erlassen, die die künstlerische Arbeit und Disziplin während der Theaterproben regelten, sowie den Umgang mit Requisiten, Garderoben und anderen Theatermitteln bestimmten. (Hahn, Karl Heinz: *Goethe in Weimar. Ein Kapitel deutscher Kulturgeschichte*, Zürich 1986, S.149.

⁵ Goethes Worte, zitiert nach: Stein, Philipp: *Goethe als Theaterleiter*, Berlin 1904, S.32.

⁶ Ebenda, S.32.

⁷ Goethes Brief vom 9.Juni 1797 an Franz Kirms, zitiert nach: Stein, Ph.: *Goethe...*, S.31.

Theater zu übertragen. Schon in dem Prolog zur Eröffnung des Weimarer Hoftheaters am 7. Mai 1791 heißt es:

Allein bedenken wir, daß Harmonie des ganzen Spiels allein verdienen kann von euch gelobt zu werden, daß ein jeder mit jedem stimmen, alle mit einander ein schönes Ganzes vor euch stellen sollen.⁸

Damit wurde in erster Linie die naturalistische Spielweise angegriffen, die damals auf fast allen Bühnen Deutschlands vorherrschte, die aber mit Harmonie, Ausgewogenheit und Einheitlichkeit nichts zu tun hatte. Goethe war der Meinung, daß die Schauspieler auf der Bühne als eine durchaus einheitliche Gruppe auftreten sollen, anstatt nur ihre Einzelrollen hervorzuheben. Es komme gar nicht darauf an, bekennt er an einer anderen Stelle des Prologs, „daß einer ahemlos dem anderen heftig vorzueilen strebt, um einen Kranz für sich hinweg zu haschen“⁹, sondern darauf, daß sich die Darsteller um ein wirklich kollektives Handeln bemühen und sich zusammenspielen.¹⁰

Eine weitere Grundregel des Weimarer Hoftheaters war, daß jeder Schauspieler unbedingt lernen mußte, seine eigene Persönlichkeit zu verleugnen, wodurch seine schauspielerische Fähigkeit sich in eine andere Rolle zu versetzen und sie meisterhaft zu spielen, wesentlich gesteigert wurde.

„Wer sich nur selbst spielen kann - heißt es in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* - [ist] kein Schauspieler“¹¹, denn es ist keine große Kunst und es ist nichts Ungewöhnliches und Besonderes daran, nur sein eigenes Leben darzustellen. Erst dann, wenn man seine Individualität aufgibt und alles Persönliche unkenntlich macht, kann man den Anspruch darauf

⁸ Goethes Prolog zur Eröffnung des Weimarer Hoftheaters, zitiert nach: Oellers, Norbert und Polheim, Karl: *Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 9, Bonn 1987, S.133.

⁹ Goethes Prolog zur Eröffnung des Weimarer Hoftheaters, zitiert nach: Hahn, H.K.: *Goethe in Weimar*, S.147.

¹⁰ Es kommt nur darauf an, daß sich die Schauspieler zusammenspielen.“ (Goethes Brief vom Jahre 1791 an J.F. Reichardt, zitiert nach: Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Teil 2, Salzburg 1962, S.178.)

¹¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Leipzig 1911, S.272.

erheben, als Schauspieler bezeichnet zu werden, weil man dadurch erst fähig ist, völlig unterschiedliche Charaktere darzustellen.

Goethes Vorstellung über das Kunstwesen und das gegenseitige Verhältnis zwischen Kunst und Theater fanden ihren deutlichen Ausdruck in seinen 91 Regeln für die Schauspieler, die Goethe seit August 1803 seinen Schülern Pius Alexander Wolff und Carl Franz Grüner erteilt hat, die aber erst 1824 von Johann Peter Eckermann zusammengestellt und unter dem Titel: *Regeln für Schauspieler* veröffentlicht wurden.

In den ersten etwa 30 Paragraphen beschäftigt sich Goethe sehr ausführlich mit der Sprechkunst der Schauspieler und weist darauf hin, daß sich die Theatersprache von der Alltagssprache wesentlich unterscheiden soll. Seine erste Forderung ist die Entfernung aller Dialektformen und Regionalismen, sowie eine klare verständliche Bühnensprache mit Rücksicht auf Rhetorik, korrekte Aussprache und Grammatik.

Der bloßen Rezitation, bei der eine gewisse Distanz zwischen dem Vortragenden und dem Inhalt des Textes vorhanden ist, wird die Deklamation gegenübergestellt und zur eigentlichen Bühnensprache erhoben.

Ebenso wichtig aber völlig ungewöhnlich für diese Zeit des überall herrschenden Naturalismus ist die Einführung der Verssprache und das Auswendiglernen der Reime, das Goethe von seinen Schauspielern verlangte. Die damals stark verbreitete Unfähigkeit der Schauspieler, Verse zu sprechen, von Goethe oft als „Rhythmophobie“¹² oder „Reim- und Tactscheue“¹³ bezeichnet, war nicht anders als nur durch regelmäßige, rhetorische Übungen zu beseitigen. Aus diesem Grund mußte tatsächlich ein besonderer Wert auf Leseproben gelegt werden, die im Gegensatz zum Weimarer Liebhabertheater viel Arbeit bedurften.

Der nächste Abschnitt der Regeln behandelt Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne im Rückgriff auf die bildende Kunst der Antike. Die höchste Stufe der schauspielerischen Kunst soll nach Goethe nur dann erlangt werden, wenn der Schauspieler „jedes Glied gemäß dem zu erzielenden Ausdruck frei, harmonisch und mit Grazie

¹² Goethes Regeln für die Schauspieler, zitiert nach: Oellers, N. und Polheim, K.: *Mitteilungen...*, S.134.

¹³ Ebdenda, S.134.

gebrauchen kann¹⁴, wodurch er zu einer idealen Stellung seines Körpers auf der Bühne gelangt.

Eine Fortsetzung und Ergänzung dazu ist in den letzten zehn Paragraphen der Regeln zu finden, die die Stellung und Gruppierung auf der Bühne behandeln.

Beim Herausreten auf die Bühne - meinte Goethe - ist besonders zu beobachten, daß man nicht an den Coulihsen gerade heruntergehe, (...), man muß auf die Mitte der Bühne losgehen, und so viel als möglich sich in der Mitte verhalten.¹⁵

Um den Schauspielern dabei die einzelnen Stellungen und Bewegungen noch genauer anzuzeigen, ließ Goethe den Bühnenboden in rhombische Flächen aufteilen und mit Kreide markieren, damit die Schauspieler bei den Proben ihre richtige Stellung leichter finden konnten.

All diese ausführlichen Regeln, die die Weimarer Schauspieler bekommen haben, sollten also nach Goethes Konzeption nur die sog. „geheime Grundlinie des lebendigen Handelns“¹⁶ bilden, doch in Wirklichkeit wurde dieses Ziel verfehlt. Der häufigste Vorwurf, der Goethe von vielen Seiten gemacht wurde, war, daß er die Bühne wie ein Schachbrett betrachtete, auf dem sich die Schauspieler sehr steif und unnatürlich nach seinem Willen bewegten und ihre Plätze freiwillig nicht wecheln durften. Im übrigen muß man sich dessen bewußt machen, daß Goethe, der vom Naturalismus möglichst weit abzurücken wünschte, in Wirklichkeit so weit ging, daß er nicht nur zum Gegner der naturalistischen Konzeption wurde, sondern in eine viel extremere Haltung geriet. Selbst seine Begrenzung der künstlerischen Freiheit des Darstellers, indem er über dessen Sprache, Körperbewegungen, Mimik und Gestik entschied, mußte unvermeidlich zur Unnatur und Künstlichkeit führen.

Zu klären bleibt zuletzt noch die Frage nach dem Repertoire und dem Niveau der auf der Weimarer Bühne aufgeführten Theaterstücke. Die

¹⁴ Goethe, J. W.: *Regeln für Schauspieler*, in: Hinck, Walter: *Goethe - Mann des Theaters*, Göttingen 1982, S.84.

¹⁵ Goethes Worte, notiert von seinem Schüler P.A. Wolf, zitiert nach Kindermann, H.: *Theatergeschichte*...S.210.

¹⁶ „Die Steife muß verschwinden und die Regel nur die geheime Grundlinie des lebendigen Handelns werden.“ *Goethes Regeln für die Schauspieler*, in: Hinck, W.: *Goethe*...S.88.

in den ersten Jahren der Goetheschen Direktion so auffällige Vielseitigkeit des Spielplans war einerseits durch die finanzielle Lage, andererseits durch den Geschmack des Publikums bedingt. Aus Kassengründen, da die materielle Situation des Weimarer Theaters immer noch sehr schwer war und die Schauspieler für ihre Arbeit wenig Geld bekamen, blieb Goethe keine andere Lösung übrig, als nur Zugeständnisse an das Publikum zu machen.

Das Publikum, das sich immer etwas Neues wünschte und ein Stück höchstens zweimal sehen wollte, zwang den Weimarer Schauspielern und dem Direktor ein ziemlich hektisches Arbeitstempo auf. Die Zeit für das gründliche Einstudieren der Rollen blieb in dieser Situation sehr knapp, so daß man oft auf zusätzliche Proben verzichten mußte, um die große Menge von Neuaufführungen zeitlich in Einklang zu bringen, was freilich das Niveau der Vorstellungen nicht anspruchsvoller machte.

In den ersten Jahren der Goetheschen Direktion machte das Lustspiel die Hälfte des ganzen Repertoires aus, wobei Singspiele, Opern und Operetten später zwar eingeführt wurden, doch im Vergleich mit der Zahl der damals aufgeführten Lustspiele eindeutig im Hintergrund blieben. Nach Angaben, auf die sich Philipp Stein bei der Untersuchung dieses Problems beruft, sollen an den 4136 Spielabenden der Goetheschen Theaterleitung 249 Lustspiele, 123 Singspiele, 104 Opern, 77 Trauerspiele, 31 Singspiele und 17 Possen gegeben worden sein.¹⁷

Das Publikum entschied aber nicht nur über die Zahl der in Weimar aufgeführten Stücke sondern auch über ihre Form, ihren Charakter, sowie die Inhalte, die vermittelt wurden.

Der Schauspielplan der Weimarer Bühne, so stark durch triviale, spielbürgerliche Rührstücke von Kotzebe, Iffland, Dittersdorf, Dalberg, Hagemeister und anderen beherrscht, ließ lange Zeit keinen Raum für mehr anspruchsvolle Stücke.

In dem Kampf um ein neues, besseres Theater, das die Vorstellung von der wahren Theaterkunst realisieren sollte, konnte Goethe auf die Unterstützung seines Freundes Friedrich Schiller rechnen, dessen Umzug nach Weimar im Dezember 1799 die bisherige Zusammenarbeit der beiden

¹⁷ Stein, Ph.: *Goethe*...S.21.

Dichter noch intensiver machte. Goethes und Schillers Welttheater-Streben manifestierte sich am stärksten in der Eingliederung der Weltliteratur in den Schauspielplan der Weimarer Bühne und das hat grundsätzlich zur Verbesserung des künstlerischen Niveaus der Vorstellungen beigetragen.

So fanden sich neben Werken von Shakespeare (*Heinrich IV.*, *Macbeth*, *König Johann*) auch Stücke von Rousseau, Molière, Beaumarchais, Racine (*Phaedra*), Voltaire (*Mahomet*, *Tancred*), Gozzi (*Turandot*), Goldoni, Picard (*Parasit*, *Der Neffe als Onkel*), Terenz (*Die Bräder*), Calderon, Holberg und anderen ausländischen Autoren. Dem Weimarer Publikum wurden im übrigen Mozarts Opern präsentiert, von denen: *Die Entführung aus dem Serail* (13.10.1791), *Don Giovanni* (30.01.1792), *Figaros Hochzeit* (24.10.1793), *Die Zauberflöte* (16.01.1794), *Così fan tutte* (10.01.1797) und *Tiutius* (31.09.1799) den stärksten Beifall fanden.

Mit dem Umbau des Theatergebäudes 1798 setzte die sog. Glanzperiode der Weimarer Bühne ein, die zwar nur bis Schillers Tod, d.h. 7 Jahre dauerte, doch in dieser kurzen Zeitperiode wurden die meisten der bedeutenden Dramen Goethes und Schillers aufgeführt.

Am 12.10.1798 kam Schillers *Wallensteins Lager* zur Aufführung, danach *Die Piccolomini* (30.01.1799) und *Wallensteins Tod* (20.04.1799). Im Juni inszenierte Schiller sein Drama *Maria Stuart* und im Oktober desselben Jahres wurde Goethes *Paläophron und Neoterpe* auf die Weimarer Bühne gebracht. Danach folgten *Iphigenie auf Tauris* (15.05.1802, Premiere im Liebhabertheater 1779), *Die Braut von Messina* (19.03.1803), *Die natürliche Tochter* (02.04.1803), *Die Jungfrau von Orléans* (23.04.1803), *Wilhelm Tell* (17.03.1804) und *Götz von Berlichingen* (22.09.1804).

Mit Schillers Tod (09.05.1805) und dem Ausbruch der napoleonischen Kriege in Deutschland war die produktivste Zeit des Weimarer Hoftheaters zu Ende. Die Tatsache, daß das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung sich auf einer so hohen Stufe befand, hatte unbestritten ihre Wurzeln in der Freundschaft und der engen Zusammenarbeit von Goethe und Schiller, die sich gegenseitig neue Anregungen gaben und als

„grundverschiedene Naturen“¹⁸ korrigierten und ergänzten. Als Goethe plötzlich allein mit seinen Problemen stand und niemanden hatte, der ihm beratend zur Seite stand, war es klar, daß sein Interesse am Theater und seine Energie bald nachließen. Zwar setzte er noch Schillers Dramen in Neuzensurierungen an und führte auch mit Erfolg eigene Werke, darunter: *Die Laune des Verliebten* (1805), *Stella* (13.01.1806) und *Torquato Tasso* (16.02.1807) auf, doch sein Engagement ließ nun wesentlich nach.

Hinzu kamen noch Spannungen und Konflikte mit dem Herzog Carl August und einigen Schauspielern, so daß Goethes Wirkungsfeld als Theaterleiter in den Jahren 1811-1817 stark begrenzt wurde. Infolgedessen und gleich nach der Aufführung des Dramas *Der Hund des Aubry de Mont-Didier* von I. Costelli, die gegen seinen Willen und während seiner Abwesenheit stattfand, legte er sein Amt als Theaterleiter endgültig nieder. Erst neun Jahre später hat Goethe sein Urteil rückblickend auf seine 26 Jahre dauernde Theaterleitung bei seinem Freund J.P.Eckermann ausgesprochen.

Ich hatte wirklich einmal den Wahn, als sei es möglich, ein deutsches Theater zu bilden. Ja ich hatte den Wahn, als könnte ich selber dazu beitragen (...). Ich schrieb meine Iphigenie und meinen Tasso 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 auch ein ganzes Dutzend Stücke wie Iphigenie und Tasso geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein (...), es fehlten Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.¹⁹

Diese Zusammenfassung scheint sehr pessimistisch zu klingen, doch sie weist auf einen sehr wichtigen Aspekt hin, nämlich, daß sich das Theater auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Schauspielern und dem Publikum, dem Publikum und dem Theaterdirektor, wie auch dem Direktor und den ihm untergebenen Schauspielern stützt. Es muß daher immer ein Dialog zwischen allen diesen Partnern hergestellt werden,

¹⁸ Hensel, Georg: *Spiel, Illustrierter Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt 1975, S.391.

¹⁹ Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Weimar 1913, S.55.

damit das Theater überhaupt funktionieren kann. Solange dieser Dialog zwischen Goethe und seinem Schauspielerteam möglich war, entsprachen Goethes Leistungen seinem Arbeitsaufwand und trotz vieler Mängel und Unzulänglichkeiten, ist das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung sogar aus den schwersten Proben erfolgreich hervorgegangen. Infolge der Spannungen und Konflikte dagegen wurden die Leistungen des ganzen Schauspielerteams immer bescheidener, was sich aber keineswegs durch Goethes Kündigung am 14. April 1817 beseitigen ließ. In dieser Hinsicht war eben Goethes Rücktritt sehr ungünstig für die weitere Entwicklung des Weimarer Hoftheaters, das nicht mehr solch einen künstlerischen Höhepunkt wie unter Goethe erreicht hat und wieder in die Mittelmäßigkeit zurück sank.

Urszula Terentowicz

The World and the Word in *The Waves* by Virginia Woolf

Among a variety of traditional notions questioned by modernist writers, language is probably one of the most important. Such philosophers as William James, Henri Bergson or Friedrich Nietzsche question the ability of the human intellect to seize the fluidity of life and consciousness, and they point to the gap between the mind and the world, words and reality. The intellect, they claim, aims at imposing stasis and category upon fluidity and continuity, and in this process the mind depends on language as a tool to divide and order the flux of experience. In the twentieth century language gains an autonomous existence of its own as an intermediary between perception and the awareness and expression of this perception. No longer perceived as a transparent medium through which the world of fiction is represented, language becomes a „prism“ influencing human perception of reality.

For modernist creative writers this situation creates new opportunities as well as new dangers and difficulties. On the one hand, the exploration of the potential of language leads to the creation of masterpieces such as *Ulysses*, in which the mode of representation and the represented world are equally important. On the other hand, modernist writers feel that language is so „automatized“ that it is not able to carry any meaning other than the referential. As a consequence writers look for other means of conveying artistic meaning trying to reach deeper levels of human sensibility. Modernist experiments with language resulting in its „defamiliarization“, the introduction of plots and motifs from mythology, an interest in tradition, and a focus on extra-linguistic elements of literary works of art such as rhythm and rhyme, all reflect modernist pursuit of new, fresh ways of conveying the truth.