



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Erstes Buch: Das Theater der klassischen Literaturepoche

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Erstes Buch

Das Theater der klassischen Literaturepoche

Das Theater der klassischen Literaturperiode  
Gefes Buch

Verlag von Julius Springer in Berlin



## Einleitung

(Soziologische Dramaturgie)

„Bewundert viel und viel gescholten“, gleich der schönen Leda-tochter, wie sie an Schicksalen reich und der Gegenstand endloser Kämpfe, steht das deutsche Theater unter den Kulturaufgaben unseres Volks. Seit Lessing das Kind — Deutsches Nationaltheater — aus der Taufe gehoben, ist mehr als ein Jahrhundert vergangen; Zeit genug, daß die reichen Wünsche und Hoffnungen, die ihm in die Wiege gelegt worden, zur Erfüllung hätten kommen können. Anfangs in Not, später dann, heute mit den Prunkgewändern festlicher Stimmungen, morgen mit den Harlekinskleidern rasch wechselnder oder dauernder Narrheiten der Zeit behangen, bald törichter Bevormundung, bald schädlicher Freiheit anheimgegeben, ist es zur Mündigkeit und Reife emporgewachsen. In den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts sprach man sogar schon von eingetretener Altersschwäche und kündigte eine Neugeburt an: das scheinen hinreichende Gründe, wieder einmal eine Biographie dieses Lebewesens zu versuchen.

Ob seine Väter und Gevattern das deutsche Theater, so wie es geworden ist, als ihres Geistes Frucht anerkennen möchten? So oft diese Frage in der Zwischenzeit aufgeworfen wurde, ist sie stets mit einem strafenden „Nein“ beantwortet worden. Aber was gehen das Kind seine Eltern an? Es lebt sein eigenes Leben und darf, als mißraten angeklagt, eher die Väter wegen des ihm hinterlassenen Erbteils verantwortlich machen und sich damit entschuldigen, diese hätten ihm nicht die rechten Lebensbedingungen zu bereiten gewußt. Inzwischen klug und modern geworden, könnte es darauf hinweisen, daß es auch unter dem Gesetz der Anpassung, unter dem der natürlichen Zuchtwahl sich entwickelt habe.

Das ist in der Tat der Standpunkt des vorliegenden Buchs: es will eine Naturgeschichte, nicht eine Chronik und nicht eine Kritik des Theaters versuchen. Es nimmt Kenntnis von den Absichten der ersten Bildner der Bühne, aber es behandelt diese Absichten nicht ohne weiteres als zu verwirklichende Lebensgesetze. Es untersucht, ob die Ideale, die man der Entwicklung dieser Kunst vorschrieb, in der Sache selbst vorgebildet lagen, oder ob sie erst hineingetragen wurden, und bekennt sich von vornherein zu der Überzeugung, daß nur die Ideale, die in den Dingen selbst liegen, verwirklicht werden können, nie die über die Dinge gestellten.

Eine Gesamtchronik, die das Entstehen, Wachsen, Gedeihen und Vergehen der einzelnen deutschen Theater, die Schicksale der einzelnen Dramatiker und ferner der einzelnen Schauspieler schildern wollte, wäre eine nur durch Zusammentragung der verschiedenen Monographien zu leistende Arbeit, deren Nützlichkeit für den Theatergeschichtsforscher außer Zweifel stünde, die aber sehr weit von dem hier gesteckten Ziel entfernt bliebe. Die mit dankenswertem Fleiß in solchen Einzeldarstellungen vorgelegten Ergebnisse können hier nur als Rohmaterial dienen, aus der Menge der Einzelercheinungen aber sollen die gemeinsamen wesentlichen Züge herausgehoben werden.

Das Hauptaugenmerk ist zu richten auf den weiteren Mutterboden, auf die Anlässe zu den einzelnen Bildungen in ihrem Zusammenhang mit allgemeinen Kulturzuständen. Daraus ergibt sich als Maßstab, mit dem die Einzelercheinungen zu bewerten sind, die Frage, ob sie über das gesetzmäßig zu Erwartende hinausgelangt oder hinter ihm zurückgeblieben sind. Auch dem Theater gegenüber hat nur eine derartige historische Kritik objektiven Wert; jede andere, von Wünschen, Idealen, Begeisterungen für frühere Glanzepochen geleitete, ist unwissenschaftlich, dilettantisch, müßig. Es muß ausgesprochen werden, daß allerdings die theatergeschichtliche Forschung und die Theaterkritik des Jahrhunderts zum überwiegenden Teil in solchem Dilettantismus befangen gewesen sind und sich auch heute von ihm nur schwer freimachen können. Das Theater ist weder ein Kunstwerk an und für sich, noch eine Theorie oder ein System, die von irgendeinem vorgefaßten Standpunkt anderen Geschmacks, anderer Ansicht und anderer Weltauslegung kritisiert werden könnten: es ist trotz seiner vielfältigen Zweckbestimmung und neben seiner immer weiter gewordenen Aufgabe, der dramatischen Dichtung aller Zeiten zu dienen und an deren Hand die Schauspielkunst zu entfalten, im wesentlichen doch eine Erscheinung von volkswirtschaftlicher Bedeutung und als solche, in ihrer fast absoluten Abhängigkeit von der allgemeinsten Entwicklung, ein durchaus soziales Produkt. Nur an

der Hand der besterkannten soziologischen Tatsachen ist es in seiner wirklichen Beschaffenheit zu beschreiben, wobei jede Art der kritischen Stellungnahme sich merklich verschieben wird: nämlich von der Wirkung weg auf die Ursache.

Das ist bis heute in einer zusammenhängenden Darstellung noch nicht versucht worden. Nur in der Theaterkritik und im dramaturgischen Essay der letzten zehn Jahre etwa ist ein Bestreben dazu erkennbar; am nachdrücklichsten wohl hat in seiner „Zukunft“ Maximilian Harden diese Methode, der er die glückliche Benennung „Soziologische Dramaturgie“ gefunden hat, befolgt. Auch mir erscheint dieser Weg als der einzig Erfolg versprechende; ich kann mich deshalb auch nicht, wie der vornehm empfindende Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, darauf berufen, daß ich „aus Standespflicht“ dem Entwicklungsgang dieser Anstalt nachgehe, mit dem Wunsche, „dem großen deutschen Theaterpublikum diese Kunst zu wärmerem, achtungsvollerem Anteil an Herz zu legen“, denn nicht wärmerer Anteil soll erweckt werden, sondern Verständnis des Gewordenen.

Auch nicht vom Standpunkt der Dichtung aus, der wieder nur ein einseitiger sein würde, soll hier das Theater beurteilt werden, denn obwohl der Dramatiker das Theater mit Recht als sein Instrument betrachtet, ergeben sich, nach den verschiedenen Zielen gemessen, doch weit auseinandergelagerte Ansprüche: Richard Wagner war unzufrieden mit dem deutschen Theater... ein großer Teil unserer erfolgssicheren Dramatiker von heute findet es wundervoll und wünscht vielleicht nur noch höhere Tantiemen von ihm. Und was man sonst oft in den Vordergrund gerückt hat, um der vorwiegenden Unzufriedenheit ein Leitmotiv zu geben: die oft beklagte Indolenz des Staates, die Ziellosigkeit und Unfähigkeit der Leitungen, die Entstellung dieser öffentlichen Anstalt durch rücksichtslose Gewinnsucht — alle diese Dinge dürfen meiner Überzeugung nach nicht als selbständige oder gar willkürliche Erscheinungen betrachtet werden: sie hängen alle an derselben Kette des gegenseitigen Bedingtheits durch die allgemeinen Zustände.

Es ist weniger als nichts damit getan, wenn z. B. der sonst verdienstvolle Theaterhistoriker Hermann Uhde in der Bühnengeschichte seiner Vaterstadt Hamburg „die Nullität der oberen Leitung, die dunkelvolle Dummheit der Regisseure, die Faulheit glänzend bezahlter Komödianten“ für alle Schäden des deutschen Theaters verantwortlich macht und namentlich die unverhältnismäßige Entlohnung der Schauspieler immer wieder als die Ursache des allgemeinen Theaterverfalls fast gehässig hervorhebt. Dennoch verdienen Arbeiten solcher Art noch mehr Beachtung als die zahlreichen in usum

delphini geschriebenen Hoftheaterchroniken, die, respektvoll an jedem schändlichen Mißbrauch der „Kunstanstalt“ sich vorüberdrückend, die offenbare Prostitution der Kunst noch als besonderes Gnadengeschenk der Mäzene liebedienerisch vermerken. Wo irgend eine Mätresse nach und nach ihren Anhang in sichere Brotstellen gebracht und ihrem fürstlichen Gönner einen beträchtlichen Aufwand für Prunk und Puß des Theaters abgeschmeichelt hat, sprechen solche Chronisten mit Vorliebe von einer „Blütezeit der Bühne“. Fehlerhaft aber sind beide Betrachtungsweisen; dort muß das Theater der Theorie ausgeschaltet, hier müssen die in Phrasen verhüllten niederen Beweggründe aufgedeckt werden. Kommen wir dann zu dem Resultat, daß nur in ganz wenigen Ausnahmeerscheinungen Theorie und Praxis eine erspriehliche Ehe geschlossen haben: um so schlimmer für unseren Ehrgeiz auf diesem Kulturgebiet, aber um so besser für unsere Erkenntnis der Wahrheit. Das Theater der Theorie und das Theater der Praxis — auf diese Formel läßt sich in der Tat das geschichtliche Ergebnis bringen — haben durch das ganze Jahrhundert im Kampfe miteinander gelegen: und dieser Kampf eben ist die soziologisch zu betrachtende Erscheinung.

Die Dramaturgie des Jahrhunderts ist, wo sie nicht Lafaien-dienste verrichtete, fast ausschließlich auf der theoretischen Seite gewesen. Sie folgte der deduktiven Methode, nach einer synthetischen Ansicht vom Theater ihm seine notwendige Beschaffenheit vorzuschreiben. Die Hauptbedingung dafür: die Begabung und der gute Wille des Publikums zu einer künstlerischen Kultur der Schaubühne, wurde von dieser Seite nie in Zweifel gezogen. Gerade in der jugendlichen Periode des Theaters war man stark in solchem Glauben; und es waren unsere verehrungswürdigsten Geister, die uns in der Zuversicht bestärkten, daß es nicht mehr als unseres guten Willens bedürfe, „Olympia“ für das deutsche Volk zu erneuern. Unsere Empfänglichkeit für das Schöne und das unverjiegbare Bedürfnis nach edlen Genüssen galten der Mehrzahl der ästhetischen Berater als feststehende Vermögen der gesamten Volkheit.

Es war in der guten, durch den Erfolg der ‚Räuber‘, durch das begeisterte Wollen der Mannheimer Schaubühne geweihten Stunde unerschütterlichen Vertrauens auf die Gattung, die er liebte, wo er den Einzelnen verachtete, als Schiller solcher Zuversicht den flammenden Ausdruck gab:

„Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab — und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit

einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Nicht immer, wie wir sehen werden, hat Schiller diese Ansicht von der Schaubühne beibehalten; bittere Erfahrung zwang ihn später, sich selbst zu corrigieren und seinem großen Freunde zu bekennen: „Das einzige Verhältnis gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg.“ Trotzdem bleibt bestehen, daß die Besten jener Zeit wirklich Schillers jugendliche Anschauung vom Wechselverhältnis der Bühne und des Volks bei der Entwicklung unserer Schaubühne voraussetzten. Sie wurde der Ausgangspunkt für die Theorie der „Schaubühne“, und erst das praktische Theater jener Zeit, auf seinem Höhepunkte von Goethe bestimmt, sollte das Fehlerhafte einer solchen Volkspychologie zurechtstellen. Auch hier wohnen die Gedanken leicht beieinander, aber im Raume der Wirklichkeit, wo die Sachen und die Ansprüche hart sich stoßen, wo der Zwang wirtschaftlicher Not oder die Ausbeutegier der Kunstspekulanten den Charakter der Kunst bestimmt, hat weder zu Schillers noch zu unseren Zeiten jene Zuversicht eine Erfüllung gefunden. Selbst nicht in Richard Wagners Wirken, das den nämlichen Glauben zur Unterlage hatte: auch Wagner forderte für sein Gesamtkunstwerk keine „Kenner“, sondern nur Menschen mit natürlichen Empfindungen; aber wir wissen ja, welcher mühevollen Arbeit der Erziehung es bedurfte, Wagners Kunstwerk als Ganzes zum Verständnis zu bringen — und wissen zudem, daß trotz seines großen Siegs nicht die geringste Abnahme im Bedürfnis nach der von ihm so hart verurteilten Afterkunst des Theaters zu bemerken ist.

Schillers gute Zuversicht sah damals den Menschen, den „reifsten Sohn der Zeit“ an des Jahrhunderts Neige stehen und ahnte nicht, daß hundert Jahre später die Besten wieder zweifeln sollten, ob die Wirklichkeitswelt, und gar durch die Schaubühne, je für wahre künstlerische Kultur reif werden würde. Er sah nicht voraus, daß der Lebenskampf noch gesteigerte Formen annehmen und unserem Volke leider noch lange nicht gegönnt sein würde, die Kunst mit jenem Maße von innerer Heiterkeit anzuschauen, die allen ihren Ernst als ein friedigendes, klärendes Widerspiel der Empfindungen und Leidenschaften genießen läßt — als eine Förderung der Sophrosyne, der weisen Besonnenheit, die uns das wirkliche Leben mutiger bestehen lehrt. Die Reife, die Schiller und sein Kreis so unmittelbar bevorstehend glaubte, hätte auch ein besseres Theater, als wir



es gehabt haben, bei der sozialen Gestaltung unseres Volkes nicht befördern können. Heute vielleicht noch mehr als vor einigen hundertzwanzig Jahren hat die allergrößte Mehrheit der Nation das Verlangen, die in Qual und Qualm der Arbeit verkümmerten Sinne durch eine schnelle Lust zu berauschen, die abgestumpften Organe durch nervenerregende Überraschung wiederaufzureizen. Wie bei allen Kulturnationen, die eine ungeheuere Anzahl der der Lebensgüter Enterbten als wirkliche Volksgenossen in sich aufgenommen haben, gellt auch bei uns der Schrei der Millionen vorerst nur nach „Brot und Spielen“.

Schließlich ist denn auch fast jeder Dramaturg zu der Einsicht gelangt, daß dieser wichtigste Faktor zur Bildung eines Nationaltheaters: das Volk — als eine überschätzte, also falsche Größe in die Rechnung der Theatertheoretiker eingestellt worden ist. Und diese erste fehlerhafte Voraussetzung muß vor allem klargelegt werden, ehe wir zur Prüfung der anderen dem Werden unseres Theaters vorgerückten Ideale schreiten. In welchem Sinne ist das Volk — das „Publikum“, wie man mit einem schlechten Wort eine schlechte Sache bezeichnet, da Volk und Publikum immer wohl zu trennen wären! — ein bestimmender Faktor in der Theaterkultur? Handelt es sich nur um seine Aufnahmefähigkeit? Um sein wirtschaftliches Vermögen, das kostspielige Institut des Theaters zu erhalten? Oder fällt ihm, noch über Schillers Illusionismus hinaus, sogar eine mit-schaffende Bedeutung zu?

Das deutsche Theater war in der Reihe der europäischen Kulturnationen das jüngste; abgesehen von dem Theater der Alten waren ihm die Schaubühnen Spaniens, Frankreichs und Englands vorausgegangen. Hatte man von ihnen, neben den dramatisch-ästhetischen Mustern, nicht auch die sozialen Bedingungen ihres Daseins abgesehen? Alle diese Fragen drängen sich in skeptischer Bedeutsamkeit auf, wenn man den Riesenaufwand betrachtet, der seit Lessing auf unser Theater verwendet und so oft schmähsch vertan worden ist. Betrachten wir die einzelnen Erscheinungen, deren fast ausnahmslos betäubende Resultate eben jene Fragen aufwerfen, einmal geschichtlich-kritisch, so erkennen wir bald, daß die oft irrenden kulturgeschichtlichen Anschauungen der Aufklärungsphilosophie und -literatur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die soziale Psychologie vergangener Epochen unberücksichtigt ließ: Die menschliche Vernunft erschien damals als das Maß aller Dinge, und alle Verkümmierungen und Entgleisungen in der Entwicklung der einzelnen wie der Nationen legte man den Vernachlässigungen der moralischen Eigenschaften zur Last. Wie die Trefflichkeit einzelner oft eine hohe Epoche der Aufklärung begründet zu haben schien, so meinte man,

daß das gesamte Volk leicht zur Glückseligkeit zu bringen wäre, wenn nur die moralische Schwäche wieder einzelner aber Mächtiger zu bessern wäre: derer, die an der Spitze der Gesellschaftsleiter standen, der Könige, der Staatsmänner, der Adelligen, der Beamten. Die sah man abgefallen von der Pflicht, die eine weise, nach unbestechlicher Gerechtigkeit die Welt regierende Vorsehung allen Menschen gleich und gemeinsam auferlegt habe. Und immer dachte man dabei an das Altertum, an Griechenland und Rom, die Muster aller sozialen Kultur. Alle durch die natürlichen Bedingungen der Rasse, der gesellschaftlichen Gliederungen, der geographischen, klimatischen und besonders der wirtschaftlichen Verhältnisse mit Notwendigkeit sich ergebenden Unterschiede ignorierte man. Man las die Geschichte der Menschheit mit den Augen des Wünschenden und glaubte, daß nach so allseitig verbreiteter vernünftiger Einsicht in die Aufgaben des Geschlechts der erstarkte freie Wille künftig nur das Kluge, Schöne, Gute der Vorzeit zur Richtschnur nehmen, das Fehlerhafte, Unkluge, Lasterhafte aber — die Ursachen der Kulturkatastrophen — sicher vermeiden werde. So hat man besonders auch die Theatergeschichte gelesen. Und ehe ein synthetisches Urteil über die Bedeutung des Volks in der Theaterkultur hier ausgesprochen wird, mögen die sozialpsychologischen Grundlagen früherer Epochen des Theaters einmal in aller Kürze betrachtet werden.

Das ergibt sich als eine Notwendigkeit nach verschiedenen Seiten hin; nicht nur für das zunächst in Frage gestellte Verhältnis, auch für alle ästhetischen Muster und die technischen Fertigkeiten, die unser Theater von der Vergangenheit übernehmen konnte und teilweise auch übernommen hat.

\* \* \*

Wie sehr wir, auch heute noch, geneigt sind, bei der Betrachtung des kulturellen Charakters großer Perioden die soziologischen Tatsachen, als Ursachen sowohl wie als Wirkungen, zu verkennen, lehrt uns ein Rückblick auf die uns zeitlich noch so naheliegende Kultur der Renaissance, aus der das moderne Theater seinen Anfang nahm: auf die aufgefrischten antiken Muster und deren äußere Gestaltung. War diese wichtige Blütezeit der Künste in Europa eine wirkliche Volkskultur? Das ist es doch, was wir am liebsten glauben möchten: daß diese Taten eines Donatello, Lionardo, Michelangelo, Tizian, Raffael, die der großen Baumeister, im Grunde doch einer reichen aufgestauten Volkskraft entströmt seien, die der verschwenderische Himmel Italiens durch viele Geschlechter hindurch genährt und gereift habe, damit sie zur glücklichen Stunde in den genialen Persön-

lichkeiten jener Schöpfer sich offenbaren konnte. Nicht anders verstehen wir den unerhört glücklichen Zusammenfluß so vieler geistiger Persönlichkeiten auf den Gebieten der Dichtung, der moralischen und politischen Dialektik und der Wissenschaften. Wir setzen auch hier eine außerordentlich günstige Disposition des Volksgestes voraus. Und fassen wir nur einzelne Zentren ins Auge, wie namentlich Florenz, so scheint diese Annahme auch voll bestätigt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir doch, daß diese Kultur im wesentlichen nur die einer gesellschaftlichen Auslese war. Wir dürfen sie heute mit weitgehender Sicherheit ansprechen als das Auf- und Ausleben einer Aristokratie des Blutes, der Rasse, die das Land und namentlich dessen Norden durchsetzt hatte: es waren die germanischen Elemente, die als Überwinder des Römertums im Lande sich festgesetzt hatten und nun, begünstigt durch den Reichtum der Natur, durch die stete Berührung mit den Überresten antiker Kunst und Zivilisation zur kulturellen Mündigkeit erzogen, die wirtschaftliche und geistige Führung an sich bringen und für einen kurzen Zeitraum behaupten konnten. Darum finden wir auch das neue Leben hauptsächlich in den Städten Oberitaliens und am ausgesprochensten in der alten Longobardenstadt Florenz. Überall aber sehen wir es an ein Patriziat gebunden. Sobald die Unterschicht des Volks ihr quantitatives Übergewicht geltend machen konnte, sank das kulturelle Niveau auf ein trübes Mittelmaß zurück und selbst darunter. Das zeigte sich in der Schnelligkeit des Verfalls beim Übergang der Herrschaft an die hispanisierte römische Kirche und bei der Befestigung der höfischen Dynastien. Sofort stieg auch die eine Zeitlang eingedämmte Flut der charakterlosen Mischrasse, mit ihrer relativ geringen Kulturfähigkeit, wieder empor, die dann die Zivilisation — im grundzügigen Gegensatz zum Begriff einer Kultur — der beiden letzten Jahrhunderte in Italien bestimmt hat.

Was die unvergleichliche Periode der Renaissance an großen Werten hervorgebracht hat, gehört ferner fast durchaus der Luxuskunst an. Das Volk hat zu ihr nur materielle Leistungen beigesteuert, ebenso wie, dank des handels- und kirchenpolitischen Übergewichts Italiens, das gesamte christianisierte Abendland. Unsere künstlerische Freude freilich läßt uns, wenn wir unter der Kuppel von Sankt Peter stehen, vergessen, daß diese Quader aufeinanderzutürmen, diesem kühnsten Gedanken künstlerischen Ehrgeizes den überwältigenden Ausdruck zu geben, fern in deutschen Kirchensprengeln, in Frankreich und in Italien selbst den in hartem Fronddienst schwitzenden, halbverhungerten Bauern die spärlichen Heller abgepreßt und durch die schamlose Auslegung der Heilandslehre im Ablaßhandel die Baugelder herbeigeschafft werden mußten. Kein Schweißtropfen klebt

an Bramantes glatten Marmorsäulen, schimmert von der strahlenden Decke der Sistine — nur verfährt unsere von staunender Bewunderung beeinflusste Kunstphilosophie zu summarisch, wenn sie diese Taten aus der von der christlichen Kultur durchtränkten Volkheit Europas herausgewachsen ansieht.

Die wirklich volkstümliche Richtung der Frührenaissance mit ihrem starken gotischen Einschlag, die durch die Umschaffung der Volkssprache zur Literatursprache ebenso Poesie wie Wissenschaft in breite Schichten der unteren Stände geleitet hatte, war nicht von langer Dauer gewesen. Mit der immer entschiedeneren Wendung zur Antike hin, zu den humanistischen Zielen, vergaß die Kultur der Renaissance bald, die kaum erschlossene eingeborene Kraft des Volkes weiter zu pflegen. Und so brachte es selbst diese außerordentliche Zeit, bei all ihrem Reichtum an materiellen und geistigen Gütern, doch zu keiner entsprechenden Theaterkultur: ein italienisches Nationaltheater fehlte in der größten modernen Periode dieses Volks.

Italien war freilich das Land, das von den Römern her unmittelbar wenigstens Bruchstücke der antiken Theaterkunst in die neue Zeit herübergenommen hatte; wir werden später verfolgen können, wie diese von den Attelanen und Pantomimen herstammenden und mit typischen Zügen aus der Komödie des Plautus und des Terenz gemischten Traditionen eine zähe Lebensdauer bewahrten und mancherlei Einfluß auf das spätere europäische Theater übten. Gerade in den der Renaissance vorausgehenden Jahrhunderten aber hatte das geistliche Volksschauspiel diese profanen Theaterbelustigungen schon mehr und mehr zurückgedrängt. Und wenn das christliche Volksschauspiel irgendwo eine verheißungsvolle Entwicklung hätte nehmen können, war es hier. Denn während es sonst überall aus Mangel an dichterischem Geist verkümmerte, floß hier eine Quelle, aus der es intensive Lebenskraft hätte schöpfen können: Dantes Weltichtung, die den christlichen Geist bereits in wunderbaren symbolisch-allegorischen Formen darbot. Wie die Malerei und die Plastik hätte auch die Bühnenkunst an diesen Quellen genährt werden können. Und wirklich versuchten die Franziskaner die herkömmlichen *rapresentazione* dichterisch auf eine höhere Stufe zu heben. Dieser Entwicklung erstanden jedoch bald zwei mächtige Feinde: einmal hatte sie den Humanismus gegen sich, dann aber wurden die an Einfluß erstarkenden Dominikaner fanatische Verfolger dieser Schauspiele. So wurde dieses nationale Theater, das verheißungsvoll im gleichen Schritt mit der Gesamtkultur zu gehen sich angeschickt hatte, schon in den Anfängen wieder vereitelt. Die Prachtentfaltung bei höfischen Feierlichkeiten und deren Nachahmung bei bürgerlichen Festen drängten dann die geistlichen Schauspiele

vollends in den Hintergrund. An Stelle der christlichen trat bei diesen Schaustellungen die antike Allegorie, die zwar nur ein halbes Verständnis beim Volke fand, aber zu einer bis dahin unerhörten Bereicherung der technischen Kunstmittel führen sollte.

Wir sehen die ersten bildenden Künstler dieser Epoche als Inszenatoren in den Dienst der neuen theatralischen Künste treten. In Mailand leitete Lionardo da Vinci die glänzenden Feste des Herzogs, zu denen er die erstaunlichsten Bühnenmaschinerien erfand: eine stellte zum Beispiel das ganze Himmelsystem dar, das vor den Augen der Zuschauer sich bewegte, bis aus dem Planeten, dem Lebensstern der fürstlichen Braut, dieser nahegekommen, der Gott heraustrat und die von Bellincioni gedichteten Verse sprach. Ähnliche glänzende Aufführungen gab es in Venedig, Urbino, Ferrara, die berühmteste wohl in Bologna bei der Hochzeit des Bentivoglio mit Lucrezia von Este.

Für die eigentlichen Nachahmungen des antiken Theaters aber zog man sich auf engere Kreise zurück; die fürstlichen Paläste und die der Prälaten wurden die Schauplätze für die Tragödien der Trissino, Ruccellai, Allmani, für die Komödien von Ariost, Sirenzola, Dolce u. a. Hier, in Italien der Renaissance, entstand nun zwar die Form des modernen Theaters, mit gesellschaftlich beeinflusstem Zuschauerraum und mit bildmäßig gemalten Dekorationen, wie sie sich bis auf unsere Tage vererbt hat — aber damit eben nur wieder eine Luxuskunst für die Vornehmen. Auch die Anfänge der Oper spielten sich in diesem Kreise ab. Einen Höhepunkt solcher Theaterkultur zeigten die Karnevalsbeste von 1519 in Rom Leos X. Tagsüber gab es Pferderennen und Karussells, maurische und spanische Reiter Spiele, Waffentänze; abends aber wurde in der Engelburg, in den Gemächern des Kardinals Cybo die Komödie Ariosts *I Suppositi* aufgeführt, zu der kein Geringerer als Raffael die Dekorationen gemalt hatte. Zwischenaktmusik, Gesänge und ein Schlußballett deuten auf die schon vollzogene Mischung der Künste zum Opernstil des Barock. Andern Tags wurde die Komödie eines Klostergeistlichen aufgeführt, die den hohen Gästen jedoch mißfiel. Der unglückliche Verfasser wurde auf Befehl des Papstes auf der Bühne geprellt, dann wurde ihm das Gürtelband zerschnitten, daß ihm die Hose herunterfallen mußte, und unter weidlichem Gelächter des Papstes wurde er von den Zuschauern verprügelt. Dieses Renaissance-theater war ein Sport der vornehmen Gesellschaft aber keine nationale Kunst.

In die verlassenen Bahnen der volkstümlichen Theaterdichtung einzulernen und zugleich in der Komödie etwas vom modernen sozialen Geist anklingen zu lassen, versuchten Macchiavelli, Aretino,

Salviani und Annibale Caro. Aber einerseits war das Volk bereits durch die abenteuerlich-prunkvollen Schaustellungen, durch die Arenabelustigungen, für die einfache Komödie blasirt geworden, andererseits unterband die nun unmittelbar erstarkende Gegenreformation die Ausübung solcher Theaterkunst, die in irgendeinem Sinne soziologisch-sittliche Fragen der Gegenwart behandelte.

Sollte uns beim Überblicken dieser uns noch so naheliegenden Entwicklungsperiode nicht klar werden, daß hier offenbar der disparate Charakter der verschiedenen sozialen Kreise, die wohl eine eigenartige, glänzende Zivilisation, nicht aber eine einheitliche Kultur hervorbringen konnten, das natürliche Wachstum einer nationalen Bühne verhinderte? Man bringt es zu virtuosen Künsten aber nicht zu einer Kunst. Man überbietet alle früheren Anläufe an Geistigkeit und sinnfälliger Form, erweitert die Kunstmittel in kaum geahnter Weise, aber man schafft dieser Kunst keine Sammelpunkte, wie sie doch die bildenden Künste fanden, wie sie der in reichster Entwicklung vorschreitenden Musik in den Akademien von Venedig und Neapel, im päpstlichen Institut in Rom entstanden. Man findet vor allem in den theatralischen Künsten kein festes inneres Ziel; man ist sich nicht einig über die Aufgabe, die ihnen zufallen soll: für ein Nationaltheater der Renaissance fehlt eine im Volkstum begründete ethische Richtung.

Und damit gelangen wir allerdings zu einem wichtigen Aufschluß, dessen Richtigkeit an anderen kulturgeschichtlichen Perioden nachzuprüfen von Nutzen sein wird.

Zu der Zeit, da Schiller das Vermächtnis Lessings, das deutsche Theater dramaturgisch zu beraten, antrat, sah man die griechische Welt als den Mutterboden aller höheren Menschheit an; heute können wir, wie wir es für die Philosophie, die Literatur und die Volkskunde im weitesten Sinne getan haben, auf entlegenere geschichtliche Bildungen zurückgreifen und müssen es tun, wo es sich darum handelt, die Entstehung der Künste und deren natürliche Bedingungen kennen zu lernen. Auch für das Drama und für das Theater hat uns die inzwischen erschlossene indische Welt um mancherlei Anschauungen bereichert.

Was wir vom indischen Theater kennen gelernt haben, ist außerordentlich bezeichnend für das Verhältnis zwischen sittlicher und künstlerischer Kultur. Wir wissen, daß bei den Indern das ganze Volk, trotz der strengen Scheidung in die Kasten, trotz der jeder einzelnen zufallenden Beschränkungen der Rechte und der Verschärfung der Pflichten, doch unter einer einheitlichen sittlich-religiösen Weltanschauung stand; dabei nehmen wir an, daß das Kastenswesen eine soziale Entwicklung in unserem Sinne ausgeschlossen

haben. Vom europäischen Standpunkte aus pflegen wir eine solche Kultur als stagnierend zu betrachten, wodurch der Begriff „Kultur“ eigentlich aufgelöst erschiene. Nun haben wir im Laufe des vorigen Jahrhunderts aber nach und nach die schier unerschöpfliche philosophische, poetische und künstlerische Tätigkeit dieses Volkes kennen gelernt, und dem fast ehrfurchtsvollen Staunen Goethes über die ‚Sakuntala‘ schloß sich die Bewunderung der Nachlebenden über weitere reiche Schätze der indischen dramatischen Literatur an. Wir stehen hier gleichsam vor einem Rätsel.

Dieses Rätsel löst sich uns, teilweise wenigstens, wenn wir die Prozesse geschichtlichen Lebens, die freilich über ungeheure Zeitstrecken sich verteilen, uns ihrer psychologischen Bedeutsamkeit nach vorstellen, wozu uns die Aufschlüsse umfassender geschichts- und sprachwissenschaftlicher Forschung des letzten Jahrhunderts instand setzen. Da sehen wir, daß Indien durchaus nicht immer das Reich der Unbeweglichkeit war, als das es uns galt: Jahrhunderte hindurch hat es Eroberungs- und Verteidigungskriege geführt, die, in Zusammenhang gebracht mit den in den Veden überlieferten religiösen Vorstellungen, einen reichsten Mythenschatz haben entstehen lassen. Das Ramayana, der Sang der Taten und Abenteuer des auf die Erde unter vielfältigen Verkörperungen als Mensch und Held herabgestiegenen Gottes Vishnu kann an sich als eine Sammlung teils schon die dramatische Form vordeutender, teils zu dieser auffordernder und so eine nationale Schaubühne befruchtender Legenden gelten, deren theatralische Gestaltungen bis zum Aufkommen des Buddhismus, im 5. Jahrhundert v. Chr., eine volkstümliche Theaterkunst in reichem Ausmaß gestattete. Wir dürfen dieses ältere indische Drama vorwiegend kultischen Zwecken dienend bewerten. Mit dem Durchdringen der buddhistischen Ethik empfing es dann einen ausgesprochen soziologischen Charakter. Die vom Buddha geforderte Askese schränkte die Tafel der sittlichen Werte keineswegs ein: Ehre, Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit behielten als Lebensideale ihre Geltung; nur, daß sie nun den Menschen über alle Geschiedenheit durch Geburt und Kastenordnung hinaus gleichzustellen im Drama verherrlicht wurden: zum Zwecke innerer Dervollkommnung, zur Erfüllung der allen eingeborenen seelischen Wirklichkeit. So rückt uns das Drama König Sudrakas, das des Bhavabhuti und das des „süßen“ Kalidasa hohe Beispiele einer soziologisch gerichteten Schaubühne vor Augen. Bei der strengsten Scheidung der verschiedenen Volksschichten durch die Kastenordnung gab es für den Inder jeglichen Standes immer einen gemeinsamen höheren Lebensinhalt: das Streben nach innerer sittlicher Dervollkommnung, an den im wesentlichen nie erschütterten Glauben an die Wiedergeburt ge-

knüpft. Sah der Inder sein Leiden im Erdendasein als die Folge von Verfehlungen in einem früheren Leben an, und war ihm der Anreiz in die Seele gelegt, durch innere Vervollkommnung sich der Wiedergeburt in einer höheren Lebensform würdig zu machen oder dadurch gar die höchste Stufe der Reife, die Bereitschaft ins Nirwāna einzugehen, zu erreichen, so erkennen wir in einer zwar beschränkten aber auch sehr vertieften Form die sittliche Produktivität als die Seele seiner Kultur. Da der Inder das irdische Leben überhaupt nur als eine Inkarnation der göttlichen Teilseele betrachtet, bleibt sein Drama der echten Tragödie in unserem Sinne, der griechischen sowohl wie der Shakespearischen, fern. Es bewahrt, solange es unter dem strengen brahmanischen Gesetz steht, sogar eine „stationär-schematische“ Form; in dieser Periode spielt auch das Volk in ihm kaum eine Rolle. Im ‚Mritschatika‘, zu deutsch ‚Das Tonwägelchen‘, von Sudraka jedoch (in sehr entstellten Umrissen als ‚Dasanthasena‘ der deutschen Bühne gewonnen) empfangen wir das lebhafteste und belehrendste Bild einer Weltanschauung, die Kultur, sogar in einem hohen Sinne des Wortes, genannt zu werden verdient. Wir sehen daraus, daß das Kastengesetz der Entfaltung eines reichbewegten Lebens und einer tiefen sittlichen Erfassung der Lebensaufgaben durchaus nicht so hindernd im Wege stand, als es nach dem unseligen Bild, das wir von dem Indien nach der mohammedanischen Eroberung empfangen, scheinen will. Die Liebe zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war in der buddhistischen Periode des Dramas kein seltener Vorwurf mehr. Das Gesetz sollte freilich durch diese Tendenz des Dramas nicht durchbrochen werden; es sollte gezeigt werden, wie innerhalb der als Notwendigkeit wirkenden sozialen Verfassung die Freiheit, Größe und Innigkeit des menschlichen Herzens ihre Triumphe sucht und feiert. Neben dem geschriebenen sozialpolitischen Gesetz stand dem Inder die Freiheit des Willens; und diesem Verhältnis in der poetischen Spiegelung des Lebens, in voller Übereinstimmung auch mit den religiösen Anschauungen, einen verklärenden Ausdruck zu geben, dient dieses Drama. Die Verbindung zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war durch das Gesetz überhaupt nicht eigentlich verboten, sie zog nur eine verhältnismäßige soziale Deklassierung nach sich, und das poetische Ethos ging darauf hinaus, der Einbuße an Ehren dieser Welt die innere Heiligung gegenüber zu stellen. Die Tendenz dieser Dichtung rüdte neben das weltliche Gesetz das höhere Gebot einer schicksalüberwindenden Liebe, des Verstehens, des Verzeihens, der menschlichen Milde und Barmherzigkeit, und verklärte dieses Evangelium der Humanität im Lichte hoher Poesie. Allein die wundervoll vertiefte, an die der nordisch-germanischen Kultur gemahnende Auffassung



der Liebe zwischen den Geschlechtern, die in echt tragischer Empfindung die innere Freiheit über die Notwendigkeit ordnet, zeigt uns hier eine hohe, entwickelte ethische Richtung des Dramas und der Schaubühne.

Und immer ist das indische Drama gedacht als ein Schauspiel auch für die Götter selbst, die sich an der erstrebten Harmonie einer das ganze Volk beseelenden Heiligung erfreuen sollen, die sehen sollen, wie die Menschen ihrem, auf ihrer Erdenwanderung gegebenen Beispiele nacheifern. So ist es freilich ganz und gar „moralisch“ — nur daß eben diese Moral in vollem Einklang mit der Schätzung der Lebensgüter steht: „Geh an der Welt vorüber, sie ist nichts“, nur das innere Leben, das Leben im Herzen, ist als Brahmas Hauch, der in die Erscheinung des Leibes gebannt ist, etwas Wirkliches. Die indische Ethik hat nie die Askese oder den Pietismus an den Eingang des Lebens gestellt; keinem war es erlaubt, sich dem Geschick, das ihm durch das Leben als göttliche Bestimmung zuteil geworden war, zu entziehen; der Weg zur asketischen Heiligung, wie der Buddha sie forderte, stand dem Menschen erst offen, wenn er dem Dasein seinen vollen Zoll entrichtet hatte. Keine Wortkunst der Welt hat reichere Farben gefunden, den blendenden Schleier der Maya im Bilde der Bühne auszubreiten. Künstlerisch betrachtet steht das indische Drama auf einer selten wieder erreichten Stufe des poetischen Vermögens. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die es in seinem poetischen Realismus zusammendrängt, ist erstaunlich, der Ausdruck der Leidenschaften schier unerschöpflich. Gerade das buddhistisch beeinflusste Drama bringt die ganze bunte Fülle des Volkstums auf die Szene und zeichnet mit prächtiger Objektivität das vielseitige Leben der Nation: den gottseligen Brahmanen, den tapferen, großmütigen, edeln, wie den entarteten Kshatriya, den Handwerker wie den Bettler. Neben den höchsten sittlichen Regungen stehen Humor und Torheit in breiter Entfaltung. Vornehmlich aber ist der reiche lyrische Untergrund dieser Dichtung zu beachten, der Pantheismus, der aus der unendlich innigen, liebevollen Verherrlichung der Natur, die den breitesten Raum einnimmt, als die vorherrschende Empfindung des Lebens spricht. Baum, Pflanze, Tier, Wasser und Luft reden, da alles das beseelt gedacht ist, im indischen Drama ihre lebendige Sprache; so stehen neben den Ausbrüchen starker Leidenschaften immer die süßen und zarten Regungen der Menschen- und Naturseele im reichsten, wechselvollsten Bilde.

Es sind verworrene, durch ethnologische Betrachtung aber doch deutlich sichtbar werdende Fäden, die von dieser alten indo-arischen Theaterkultur zu der nordisch-germanischen Shakespeares hinüber-

spinnen. Die Wellen der indischen inneren Entwicklung sind freilich unendlich viel breitere als die der europäischen; doch stimmt es gut zusammen, daß, nach dem ‚Tonwägelschen‘ zu urteilen, die lebendigste Ausgestaltung des Dramas auch in Indien in eine Epoche fiel, wo eine große Reformation dem Leben neue fruchtbare Impulse zugeführt hatte, und daß ein ähnlicher Anstoß der nordisch-germanischen Kunstblüte der Shakespearebühne vorausging.

Lebte König Sudraka wirklich im 2. Jahrhundert vor Christo und der Dichter von ‚Mālati und Mādhava‘, Bhavabhūti, im 7. Jahrhundert nach Christi Geburt, so darf eine tausendjährige Dauer dieser volkstümlichen Theaterkultur angenommen werden. Würde man zweifeln, ob König Sudraka oder Bhavabhūti der indische Shakespeare genannt zu werden verdient, so fällt dagegen die Verwandtschaft des dritten großen indischen Dramatikers dieser Zeit, Kalidāsa, mit Calderon sofort ins Auge, wie sich denn auch zu der Gattung der spanischen autos sacramentales in der indischen Dramatik Parallelen darbieten. Das ist für die Auffindung des sozialen Gesetzes nationaler Theaterkulturen vielleicht nicht unwesentlich; auch die spanische Kultur der zwei großen Jahrhunderte nationaler Blüte könnte man eine ausgesprochene Kastenkultur nennen, die, wie die indische, einzig und allein durch das starke seelische Band der religiösen Anschauungen zu einer Einheit zusammengehalten war.

Auch die Technik der indischen Dramen weist auf die Befriedigung wirklich volkstümlicher Ansprüche. Nur eine beschränkte Gattung von Intrigenstücken, dann etwa noch die politischen und philosophischen Inhalts lassen an Theater in unserem Sinne denken, während wiederum die Ähnlichkeit mit Shakespeares Bühne sich aufdrängt: der indische Dramatiker beschrieb den Schauplatz der Handlung in Prologen poetischer Diktion; und bekanntlich hat der darauf gerichtete Prolog zur ‚Sakuntala‘ das Vorbild abgegeben zu Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ im ‚Faust‘. Die ausgedehnten mythologischen und heroischen Volksstücke aber haben wir uns auf riesenhaften, wechselreichen natürlichen Schauplätzen in der freien Natur aufgeführt zu denken.

Auf einem ganz anderen Unterbau der gesellschaftlichen Bedingungen ruhte das uns scheinbar viel näher stehende festliche Theater Griechenlands, das schon vor seiner Nachahmung durch die Dramaturgen der Renaissance zu den Anfängen der mittelalterlichen europäischen Theaterkultur, zu den Mysterienspielen, gewisse technische Formen hergeliehen hat. Was in Italien nicht gelingen konnte: das Theater, wie in der hellenischen Zeit, wieder zu einer Angelegenheit des nationalen Kultes zu machen, das schien am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung die besser begriffene Aufgabe wer-

den zu wollen. Wie das Gesetz des griechischen Dramas, glaubte man auch seine sehr glücklich scheinende soziale Bedeutsamkeit ohne weiteres wieder erreichen zu können.

Es war dies dieselbe Täuschung, die überall obwaltet, wo wir für unsere Zeit und unser Volkstum in staatlichen, rechtlichen, wirtschaftlichen oder künstlerischen Bestrebungen antike Ideale aufgreifen. Auch für ein richtiges Verständnis der Kunstpflege bei den Hellenen muß man stets vorher festzustellen suchen, was das Wort Nation den Griechen bedeutete. Nur zu häufig sehen wir darüber hinweg, daß den einigen Tausenden freier Bürger in der Polis ein Helotentum von zehnfacher Anzahl anhing, das wohl als Werkzeug der Zivilisation zu dienen, von deren Früchten aber nichts zu beanspruchen hatte. Volkheit im griechischen Sinne ist eben etwas durchaus Verschiedenes von Volkheit im modernen Sinne — oder auch von Volkheit im Sinne unserer Wünsche; ja man darf sagen, der griechische Begriff „Mensch“ ist ein anderer als unserer. Wir dürfen, wenn wir das Grundverhältnis der griechischen Kultur suchen, nie vergessen, daß den Gründern und Förderern des antiken Staats eine Welt ohne das Institut der Sklaverei undenkbar war; diese Voraussetzung bestimmte besonders das Leben Griechenlands, seine gesamte Ethik, und die durch sie begründeten Verhältnisse sind wichtigste Faktoren auch in der künstlerischen Ökonomik dieses Volkes. Irrtümliche Auffassungen, die aus der Nichtachtung dieses Grundverhältnisses in der ästhetischen Beurteilung der griechischen Kunst, des Theaters und einzelner Einrichtungen desselben, wie des antiken Chores zum Beispiel, bis in die jüngste Zeit bestanden, werden im einzelnen an späterer Stelle behandelt werden; hier fordert vorderhand eben dieses ungemein glücklich scheinende Verhältnis des griechischen Theaters zum „Volke“ zur näheren Betrachtung auf, weil dieses Verhältnis noch heute bei vielen Reformvorschlägen für das Theater ohne weiteres zugrunde gelegt wird, wie es ersichtlich schon dem „theoretischen“ Nationaltheater der Deutschen als Ziel vor-schwebte.

Wenn wir uns das attische Theater an einem der zweimal nur im Jahre erscheinenden Spieltage vorstellen: die feierliche Szene, das durch lange Zeit zugerüstete Drama nationalen Inhalts, den vor dem Eingang der Orchestra harrenden, von priesterlichen Wehegefühlen geschwellten Chor, dessen eifervolle Vorbereitung die Stadt durch Monate in Anspannung gehalten hatte, die hochgestimmte Menge, die von den eben vollbrachten Opfern aus den Tempeln herbeiströmte, fällt es uns nicht bei, daß alles dies die Vorbereitung eines Festes war — nur für die, die Feste zu feiern Grund und Anlaß hatten: für die zu höheren, ausgewählten Aufgaben des Da-

seins und dementsprechend auch zu dessen höheren, ausgewählten freudigweihervollen Feierstunden Berufenen. Das Elitebewußtsein dieses Publikums ist in Rechnung zu ziehen, wenn man die im klassischen Drama der Griechen sich offenbarende Weltanschauung beurteilt: sie war zur guten Zeit des attischen Theaters, als die glorreich bestandenen Perserkriege das Bewußtsein aller heroischen Tugenden neu gekräftigt hatten, ganz und gar der Verherrlichung großer Menschheit im Erleiden tragischer Geschehnisse zugewendet. Sie war durchaus pathetisch — und sehr wenig philosophisch nach späterem Maß unserer Vorstellungen von „Griechheit“. Das Ethos dieser dichterischen Verklärung des Lebens, des Mythos, der fernen und nahen Geschichte, der Leidenschaften, war das eines adeligen, ahnenstolzen Individualismus und lehnte sich in seiner starken Betonung der großen Persönlichkeit ausdrücklich gegen die demokratisierenden Tendenzen einer utilistischen Moral. Es sprach eine Gesinnung aus, die herb doch auch stark genug war, über die Grenzen der Menschheit hinaustreibende Träger der großen Leidenschaften vom Schicksal gestraft aber auch gleichzeitig verklärt zu zeigen. So erhob es den tragischen Charakter des Lebens ins Erhabene.

Der von späteren „aufgeklärten“ Zeiten gegen die griechische Tragödie gerichtete Einwand: daß sie die Menschen willensunfrei am Faden eines allmächtigen und willkürlichen Schicksals zeige, erscheint mehr und mehr als Irrtum, wie diese Auffassung griechischer Weltanschauung überhaupt. Es gibt uns zu denken, daß dem ‚Gefesselten Prometheus‘ des Aischylos, den wir kennen, ein ‚Befreiter Prometheus‘ folgte, von dem uns nur wenige Verse überkommen sind — und diesem gar ein uns ganz verloren gegangener ‚Feuerspender‘, der den den Göttern trotzen Titanen schließlich selbst zu göttlicher Verklärung erhob. Dieser selbe Gedanke der endlichen Rechtfertigung auch des schuldbeladensten Daseins ist in der erlösenden Entrückung des thebischen Königs im ‚Ödipus Koloneios‘ ausgedrückt und klingt aus dem Spruch des Areopags in der ‚Orestea‘ über den Muttermörder aus dem Atridengeschlechte. Die Anschauung von der pessimistisch-asketischen Richtung des Dramas in der großen Zeit des griechischen Theaters ist nachgerade haltlos geworden, wie auch die Aburteilung der griechischen Tragödie als „Schicksalsdrama“. Vielmehr scheint diese Periode des antiken Theaters ein letztes, allerdings zum vollendeten künstlerischen Ausdruck erhobenes Aufleuchten des heroischen Griechentums darzustellen.

Aus den religiösen Festen herausgewachsen und lange Zeit in einem lyrisch-kultischen Charakter verharrend, erhob sich das Theater unter Aischylos und Sophokles auf die Stufe der Reife, die wir,

sehr verallgemeinernd, als seine ständige Beschaffenheit anzusehen geneigt sind. Doch waren es im ganzen etwa nur fünfzig Jahre seiner Blütezeit. Dieses Theater behauptete sich in seiner Vornehmheit und Kraft, solange die Gesinnung eines vornehmen, kräftigen Bürgergeistes in ihm eine Bestätigung und Verherrlichung seiner Ethik suchte. Und auch in dieser Zeit war es noch — was schwer ins Gewicht fällt — immer nur eine Ausnahme, stand es, mit den Worten Nießsches zu reden, „an der Feststraße des Lebens“: ein Vorbild einziger Art in der Geschichte künstlerischer Kultur. Sein Verfall war schon äußerlich nahe, als es mehr und mehr den Charakter seiner Seltenheit, den einer ganz besonderen feierlichen Veranstaltung, einbüßte und zum Bedürfnis der Unterhaltung wurde, — zum Metier. Die innerliche Entartung mußte dann bald folgen.

Es würde in der hier gebotenen Kürze nicht möglich sein, den in der nächsten Generation schon eintretenden rapiden Verfall des griechischen Geistes eingehend zu begründen: bleibt doch diese einer Katastrophe gleichende, in wenigen Jahrzehnten sich vollziehende Wandlung, auch wenn man alle nachweisbaren Ursachen in Rechnung zieht, für jede Betrachtung an ungelösten Problemen noch überreich. Eine Gefahr lag im Charakter des Theaters, in dem der echten Tragödie selbst. Was sie als Individualismus feierte, das drohte, ins demagogische Ideal übersezt, in eine gemeine Verherrlichung des Egoismus umzuschlagen; und diese Gefahr erkannten die, die von der auf den Märkten verschleißten sophistischen Moral den beschleunigten Niedergang der Geister voraussahen, sehr wohl. So erklärt es sich, daß Plato, der größte Lehrer seines Volkes — aber auch der Todfeind des Sophismus und der Demagogie — er, der selbst als dramatischer Dichter begonnen, schließlich zum Kunstverfolger und zum Feind des Theaters sich wandelte.

Die Begriffe Staat und Volk erfuhren unter dem entsittlichenden Einfluß des peleonnesischen Krieges und infolge der immer mehr Übergewicht erlangenden Demokratie selbst eine weitgehende Wandlung, von der die Bewertung der Kunst, ihrer Ziele und Aufgaben, nicht unbeeinflusst bleiben konnte. Der Staat büßte seine Bedeutung als nationales Ideal ein und wurde als Handhabe der Macht das Kampfobjekt der verbrecherisch ausartenden Parteien. Der religiöse Geist verfiel in Blasphemie. In allem Geistigen selbst trat an die Stelle der Idee das Urteil: und wenn das Talent in der Volkheit sich vielleicht noch mehrte, verarmte diese doch ersichtlich an Charakter. Auch wirtschaftlich verschoben sich die Verhältnisse wesentlich: für öffentliche Angelegenheiten war im Staatsäckel selten noch Geld; was der Krieg und seine Zubereitung nicht verschlang, wanderte in die Taschen der ihre kurze Herrlichkeit ausnutzenden Erbeuter der

Herrschaft. Die Kunst wurde auf allen Gebieten mehr und mehr Privatangelegenheit, den Anforderungen, dem Geschmack der gerade am Ruder und im Reichtum sitzenden Emporkömmlinge unterstellt. Nicht mehr einer früher beinahe heilig geachteten Stimme der Öffentlichkeit untergeordnet, sondern von der Gunst des Augenblicks, von der Mode des Tages, von der Laune der politischen Parvenus abhängig, wurden die Künstler zu Virtuosen und die Schauspieler — zu Komödianten. Auch hierin war Hellas wirklich das Muster der sich im späteren Abendlande häufig oder gar regelmäßig wiederholenden Entwicklung der Dinge.

In kurzer Zeit war das Theater so gesunken, daß seine ehemals zu Ehrenfesten ausersehene Kunst als politisches Bestechungsmittel gebraucht wurde: man ließ Komödie spielen, sobald die wandelmütige Menge einer bestimmten Absicht der Regierung gewonnen oder ihr drohendes Murren beschwichtigt werden sollte. Der berühmte Obolus, den jeder griechische Bürger an den Festtagen außer freiem Eintritt zum Besuch des Theaters empfing, erhielt nun eine besondere Bedeutung, da er dienen mußte, den unruhigen Demos zur Freundlichkeit zu stimmen.

Mit dieser Korruption des öffentlichen Institutes ging die Entartung des Dramas Hand in Hand: der Fall von der Höhe des sittlichen Austrages in der aischyleischen und der sophokleischen Tragödie zu der fast immer philiströsen, immer dem juste milieu sich anpassenden, engbrüstigen Moral bei Euripides, der bei den Sophisten aber auch bei Sokrates philosophisch sich gebildet hatte, ist das deutliche Merkmal für die Wandlung des Geistes und für die überhandgewinnende rationalistische Gesinnung des Volkes in seiner derzeitigen Zusammensetzung. Mehr und mehr neigte man zu jener Moral, die, nach Platons Vergleich, ein Tauschhandel ist, wo man Lust gegen Lust, Schmerz gegen Schmerz und Furcht gegen Furcht wie Münzen umwechselt. Und damit diese Moral wichtig und wehevoll erscheine, hüllte sie Euripides in das Gewand einer nur zu oft von Trivialitäten schlimmer Art wimmelnden Rhetorik. Der Stil des Theatralischen in seinem Gegensatz zum Dramatischen wurde von ihm erfunden und der Nachwelt vererbt. Die schlichte einfache Größe des Aischylos wurde verdrängt durch zumeist sehr platte Psychologie. Und das immer noch große und fruchtbare Talent des Euripides verhörten dann die nur noch raffinierten Theaterspekulanten, denen nichts mehr heilig war als der Erfolg. Zeigte doch schon Euripides das heilige, das Göttliche und Erhabene gleichsam immer mit einem Vorbehalt, immer in eine leicht durchsichtige Ironie gehüllt, wodurch es den Aufrichtiggläubigen widerlich werden mußte.

Dafür freilich steht außer Frage, daß wir in Euripides den Protagonisten des modernen Dramas zu verehren haben: er zuerst nuancierte die Leidenschaften, die jenseits des Heroischen verliefen; er zuerst gab eine charakteristische Psychologie des Individuums. In der Entwicklung zum Drama der christlichen Weltanschauung bedeutet er die wichtigste Zwischenstufe. Die reiche Entfaltung der Technik, die er bewirkte, kam reiner dann in der Komödie zur Geltung, die eine lange Reihe fruchtbarer Dichter fand, unter denen besonders Menander, den Goethe an Kunst neben Sophokles stellte, vielfach nachgeahmte Muster schuf.

Im ausgesprochenen Geiste des Protestes gegen diesen Niedergang des politischen, sittlichen und künstlerischen Lebens bewegte sich jedoch die Komödie des Aristophanes: dieses wunderbarste Gewächs, das doch wieder nur aus diesem von reichsten Kräften geschwängerten Boden sprießen konnte, für alle späteren Zeiten unerreichbar an Grazie und Reichtum der Farben in seiner phantastischen Gestalt, unerreichbar auch in seiner souveränen Ironie, in der Verwegenheit seiner Kritik, seines Spottes. Doch aller Frechheit stand als Gegengewicht die Unerlöschlichkeit des Glaubens an eine ideale Weltordnung gegenüber und adelte diese Kunst. In späterer Betrachtung verlor man nur auch bei Aristophanes das richtige Verhältnis aus den Augen: er war trotzdem nicht der Offenbarer seiner Zeit und der damals herrschenden Weltanschauung; er würde bei uns als ein Reaktionär angesprochen werden; er wurzelte nicht im Volksgeiste, vielmehr band er diesem eine flammende Zuchtrute. Seine Wirkung aber haben wir, wie oft bei ähnlichen Erscheinungen, im Geß des Kontrastes zu suchen, das in entartenden Kulturen sich immer behauptet: die blutigen Striemen der satirischen Züchtigungen, die er an der demagogischen Meute vollzog, verursachten dieser wollüstigen Kitzel. Ein empfindendes böses Gewissen war jenem Volke fremd; noch immer überwog das Gefühl der Kraft, daß man alles ertragen müsse und daß der Streit der Vater aller Dinge sei, wie denn die Schadenfreude von den Griechen überhaupt als eine der Lustempfindungen des Daseins geschätzt wurde. So muß Aristophanes als eine demonstrative Erscheinung in der griechischen Theaterkultur betrachtet werden und nicht als eine entwickelnde, von der ein Stil ausgegangen wäre. Den Verfall des Theaters konnte er nicht aufhalten.

Schon in der klassischen Zeit war die Tragödie mit ihren nur erhebenden Stimmungen allein nicht ausreichend gewesen, das Genußbedürfnis der Menge zu befriedigen. Das damals schon angehängte „Satyrspiel“ sollte man darum nicht ausschließlich durch das ästhetische Geß erklären: es habe nach der Erschütterung eine Ent-

lastung der Gemüter stattfinden müssen. Wenn die Tragödie ihren Zweck erreicht, Furcht und Mitleid, wie Aristoteles so weise definiert — und wie wir ihn, nach langem Streite um den Sinn seiner Lehre von der „Katharsis“, heute verstehen — „gereinigt“, das heißt in tapfere Empfindung der Bereitschaft gegen das tragische Geschick gewandelt hatte, so hätte doch gerade diese Stimmung, in der sie den vornehm Empfindenden entließ, das Bedürfnis eigentlich ausschließen müssen, diesen Gewinn schleunigst wieder durch eine heitere Auffassung des Daseins zu verwischen. Diese mehr moderne als griechische Interpretation des Daseins mag sich jedoch frühzeitig schon geltend gemacht haben, und so stellt sich vielleicht die Zugabe des Satyrspiels einfach als eine Konzession, wie wir sagen würden, an die „Galerie“ heraus: man sorgte auch für die, die im Theater keinen aristotelischen Reinigungsprozeß durchmachen, sondern sich nur amüsieren wollten. Denn auch zur guten Zeit schon trieben Gaukler, Mimen, Tänzer und Puppenspieler ihr Wesen auf den öffentlichen Schauplätzen und hatten nicht minder starken Zulauf als Sophokles und Aischylos. Im Gastmahl Xenophons fragt Sokrates einen Charlatan, wie er bei einer so traurigen Beschäftigung so lustig sein könne, und dieser antwortet: Ich lebe sehr angenehm von der Torheit der Menschen, die mir, indem ich etliche Stücke Holz in Bewegung setze, viel Geld einbringt. Zu des Euripides Zeit schon erlaubte man dem Puppenspieler Pothin die Benutzung jenes selben Schauplatzes, von dem sonst die feierlichste Weihe, „als ob die Gottheit nahe wär“, über das atemlos lauschende Auditorium sich breitete, so daß, angesichts dieser Blasphemie, vornehme Athener aufstanden und den entwürdigten Ort verließen.

Der kunstfeindlichen Stimmung Platons wurde schon Erwähnung getan; es war die Einsicht in das sich immer mehr entwürdigende Treiben der Künste, die sie ihm bewirkte. So kam er dahin, in seinem ‚Staat‘ für alle Kunsttätigkeit ein strengstes Gesetz zu heischen: nur, wer mindestens fünfzig Lebensjahre erreicht habe, solle sich mit der Dichtkunst befassen dürfen; die Polizei solle staatsgefährliche Lieder und Schriften verhindern und die Abfassung „loyaler“ Gedichte anbefehlen! Das war das schließliche paradoxe Ergebnis eines Kulturverlaufes, in dem sich Idee und Leben endgültig getrennt hatten.

Das Theater der Römer hat eine selbständige Bedeutung bekanntlich überhaupt nicht besessen. Höher als zu Adaptationen und Nachahmungen der schon verfallenen aber namentlich in der hellenistischen Periode üppig wuchernden griechischen Theaterkunst hat es in seinen besten Leistungen sich nie erhoben. Die populären Darstellungen pantomimischer Art, die Wett- und Tierkämpfe, die Nau-



machien, die Tingeltangel der Kaiserzeit, die Verkleidung aller Arten von Sport in theatralische Hüllen — das alles bietet eigentlich nur immer mehr entartende Formen griechischer Kulturmuster; in ein Volkstum versetzt, das, wie es früh zum Luxus zu neigen begann, bald auch des sittlichen Einklangs entbehrte, das nie eine ernsthafte religiöse Unterlage besessen hatte und in der immer zunehmenden Rassenvermischung, unter stetigem Wechsel der führenden Stände, im wüsten Hazart des Drängens und Treibens nach Macht kein soziales Ideal zu befestigen vermochte. Sittengeschichtlich die lehrreichste Epoche der Menschheit, kann sie hier übergangen werden, da ihr im Dramatischen keine vorbildliche Bedeutung beizumessen ist. Wohl aber ist zu betonen, daß Rom der geeignete Boden war, alle virtuosen Kräfte der übernommenen künstlerischen Kultur und alle technischen Künste des Theaters zur äußersten Entfaltung zu bringen und ihnen ein Fortleben durch die Jahrhunderte zu ermöglichen.

Nach anfänglich sehr schroffer Ablehnung aller theatralischen Künste und Kunstbesessenen seitens der älteren christlichen Kirchenväter, eines Tatian, Tertullian, Athenagoras und anderer, hatte allmählich das schon lange Zeit vor dem Stifter des Jesuitenordens adoptierte Prinzip von der Heiligung der Zwecke mit dem heidnischen Komödien- und Teufelswesen seinen Frieden gemacht. Denn als eine Maßregel kluger Ausnutzung vorhandener Triebe und nicht, wie die Theatergeschichte gern möchte, aus künstlerischen Bedürfnissen herausgewachsen, ist die Entstehung des geistlichen Volksschauspiels in den romanischen und deutschen Ländern des Mittelalters aufzufassen. Diese priesterlichen Dramaturgen verfolgten zunächst keineswegs ein künstlerisches Ziel; sie trachteten vielmehr, die „leider Gottes“ nun einmal vorhandenen unausrottbaren sündlichen Anlagen der Befehrten und zu Befehrenden dem einen großen Heilswende der Kirche anzupassen.

So brachte man in Griechenland, wo man die Reste des verfallenen attischen Theaters vorfand, zuerst gewisse szenische Gebräuche für die gottesdienstliche Liturgie in Anwendung: vom feierlichen Platz am Hochaltar las der Diakon die Legende, und von beiden Seiten her erschienen in festlichem Aufzuge die Priester, um die unterbrechenden Chorsätze im Wechselgesang auszuführen; zuletzt trat häufig der Heiland selber auf, von einem Geistlichen im „purpurnen Gewande“ dargestellt, und sang die Worte der Passion, so daß der kirchliche Akt sich schon dem Charakter eines Dramas näherte. Geburt und Tod Jesu Christi waren die gegebenen heiligen Stoffe; Weihnacht und Ostern erhielten durch diese Aufführungen eine besondere festliche Weihe. Auf diesem Wege schritt die christliche

Theaterkunst weiter. In Italien, Gallien und in Spanien, also in den von römischer Kultur durchtränkten Ländern, wo die Lust an noch bunteren, bewegteren und roheren Schaustellungen vorherrschte, wollte die knappe liturgische Form bald nicht mehr Genüge tun, und man begann auch andere biblische Vorgänge dramatisch zu gestalten. Immer noch gaben aber die Geistlichen selbst und namentlich die niederen Kleriker die Schauspieler ab. Erst als sie der Zahl nach für den Personenreichtum der Stücke nicht mehr ausreichten, mischten sich unter die geistlichen Künstler bürgerliche „Dilettanten“ aus der Gemeinde. Der Platz vor dem Hochaltar, bisher die Szene dieser Schauspiele, wurde nun nicht mehr für schicklich erachtet, auch reichte er für die erweiterte Spielerzahl nicht mehr aus; aus diesen Gründen verlegte man die auf ein Gerüst aufgebaute Szene jetzt unter den Singechor. Hier, durch die Nähe des heiligen nicht mehr eingeschränkt, entwickelte sich nun schon eine ziemlich reiche theatralische Technik: man verwendete Dekorationen und Maschinen und ließ es auch an Prunk der Gewänder nicht fehlen.

Da sich jedoch die hinzugezogenen bürgerlichen Hilfskräfte mit Statistenrollen nicht lange begnügen wollten, sah man sich genötigt, nach und nach profane Szenen von größerer Breite in die heiligen Handlungen einzuschalten. Denn diesen bürgerlichen Schauspielern fehlte es durchaus nicht an mancherlei Übung: in Frankreich namentlich hatten sich die Trouvères herangedrängt, Leute, die selbsterfundene Chants, Chanterels, Chansons, Mots, Lays, Deports, Pastorales und sogar schon kleine Comédies bei öffentlichen Gelegenheiten berufsmäßig vortrugen. Es gab Verbände, wie den der Comiques, die lustige Dialoge über Vorfälle und Streitigkeiten des täglichen Lebens verfertigten und vortrugen, oder den der Bateleurs, die gymnastische Künste mit Deklamationen und Gesang verbanden; außerdem eine erstaunliche Menge von Springern, Gauklern, Spielleuten, die sich zudrängten, bei den in ungewöhnliche Aufnahme gekommenen heiligen Spielen ihre Künste an den Mann zu bringen. Die geistlichen Regisseure nahmen sie zwar gern auf, aber die Folge davon war, daß sie selbst in kurzer Zeit ihre Autorität über diese Hilfstuppen einbüßten. Auch davon lesen wir, daß die hohen Herren selbst nicht ungerne auf den Ton dieser „Possenreißer“ sich stimmten. An Vorübungen dazu ließ es der wärdere Klerus nicht fehlen: bei ihren fêtes des fous tafelten die französischen Seelenhirten auf den Altären, sangen Zotenlieder und schwenkten aus den kirchlichen Rauchgefäßen den Qualm verbrannter Schuhsohlen sich unter die Nasen. Kein Wunder daher, wenn auch das Kirchenspiel bald derartig ausartete, daß, 1197, Eudes de Sully, der Pariser Bischof, durch Verbote einschreiten und im Jahre 1210 Papst Innocenz den

Gebrauch der Kirchen und der Meßgewänder zu den Schauspielen überhaupt untersagen mußte.

Um die gleiche Zeit etwa nahmen, infolge dieser Verbote, allerorten die bürgerlichen Elemente die Sache des kirchlichen Schauspiels selbst in die Hand. Man schlug nun die Bühne außerhalb der Gotteshäuser auf und erweiterte das Gerüst derart, daß es dem ausgedehnteren dramatischen Zwecke sich geschickt erwies. Denn das Theaterspiel sollte nun nichts Geringeres als einen vollständigen orbis pictus darstellen, wo man alles einschachteln konnte, was irgend nur die Schaulust reizte: Weltgeschichte und Leben des Tages, Himmel und Hölle, Heiliges und Profanes. Nach wie vor aber blieben die Geistlichen doch die Dichter dieser Wunderbegebenheiten und die gelehrten Regisseure dieser Volkskunst. Sie trachteten, das bunte Nebeneinander mit einem Bande der christlichen Vorstellungen wenigstens locker zu umfassen und so die Welt vom christlichen Himmel beherrscht zu zeigen.

Für zwei Jahrhunderte, kann man sagen, hat das Christentum ein internationales Theater seines Geistes zustande gebracht. Auf einer breiteren Basis, mit einem reicheren Aufwand technischer Mittel ist die dramatische Kunst — vorausgesetzt, daß sie eben nicht mehr sein soll als ein treues Abbild der überhaupt vorhandenen Kulturzustände — kaum je in Erscheinung getreten als in den Mysterien und Moralitäten des Mittelalters. Von künstlerischer Bearbeitung des Rohstoffs war freilich kaum die Rede; wenn versucht wurde, die bunten Begebenheiten unter einen einheitlichen Gedanken zu ordnen, so gab sich als Ziel, die herrschende Stellung der christlichen Einrichtungen darzutun — nicht die der christlichen Idee; und man ließ es geschehen oder tat selbst noch sein Bestes dazu, diese Einrichtungen für den Pöbelgeschmack possenhast zu travestieren.

Als im Jahre 1322 in Eisenach das Spiel der ‚Klugen und der törichten Jungfrauen‘ auf dem Markte dargestellt und darin kund wurde, daß sich Maria und alle Heiligen für die reuevollen Sünderinnen, die ihre Lampen in Erwartung des himmlischen Bräutigams hatten verlöschen lassen, vergeblich verwandten, weil der Heiland unerbittlich blieb — sprang der Landgraf Friedrich entrüstet auf und rief: „Wenn solche Fürbitten nichts helfen, was ist dann der Glaube des Christen!“ Den armen Mann traf über diesen ästhetischen Ärger der Schlag, und über ein Jahr lag er krank, bis der Tod ihn erlöste.

Die Inhaltsangabe eines Textbuches dieser Spiele, des in Frankreich gespielten ‚Mystère de la Passion‘, gibt das beste Bild dieser Art dramatischer Poesie: Es zerfiel in vier „Tagewerke“, deren erstes 32 Abteilungen umfaßte und siebenundachtzig Personen er-

forderte, darunter sechs Teufel. Das zweite Tagewerk, in 25 Abteilungen, stellte hundert Personen auf die Bühne, von der Zeit Moses herab bis zur Gegenwart, und außer den sechs Teufeln erschienen Gestas und Dismas, „ein guter und ein schlechter Spitzbube“. Mit nur 17 Abteilungen begnügte sich das dritte Tagewerk und das vierte gar nur mit 12, aber der Mangel an Gliederung wurde durch die Fülle der Gestalten ersetzt, unter denen Adam, Eva, David und eine Reihe von „Seelen Verstorbener“ figurierten. Vier Teufel zum wenigsten gehörten zu jedem ordentlichen Spiel — daher noch die französische Redewendung faire le diable à quatre — die in abscheulicher Gestalt, mit Hörnern, Schwänzen, Klauen und auch nicht ohne den obligaten Gestank sich präsentierten. Die dazu gehörigen „Teufelsbraten“ herbeizuschaffen und herzurichten, verfuhr die geistlichen Dichter mit bemerkenswerter Objektivität: die Pfaffen, die es mit Weibern hielten, und der seine Bauern schindende Abt kamen ebensowohl an die Reihe wie der Schuster, der schlechtes Leder nahm, der Schneider, der Tuchstücke unterschlug, und das mit dem Knecht anbandelnde ungetreue Weib: alle wurden sie zur sattfamen Belustigung der Schauenden von den Teufeln in den Höllenrachen gesperrt. Doch so mächtig der Fürst der Hölle war, Einen gab es, der seiner Gewalt nicht unterstand, der ihm jeglichen Schabernack spielen durfte, dem alles erlaubt und nichts versagt war, der jede Pause der Handlung witzig ausfüllte, der, während der Heiland ans Kreuz genagelt wurde, den schmerzlichen Eindruck durch ein paar zotige Witze verwischte, der bei allen tugendbresthaften Leuten den Spitzel spielte und sie dem Teufel in die Klauen lieferte, der den heiligen Frauen auf ihrem Wege zum Grabe mit einem schnöden Witzwort entgegentreten und den Aposteln Eselsohren drehen durfte: in den oben erwähnten „Guten und schlechten Spitzbuben“ schon, in Gestas und Dismas, haben wir die Urenkel der komischen, nichtsnutzigen Sklaven in den römischen Atellanen wieder zu begrüßen; und immer ist es ein Sproß dieser Familie, der unter ewig wechselnden Namen, wie „Bott, Knecht Rubin, Jean Posset, Pichelhärig, Harlekin, Jean Pottage, Hans Wurst, Thadaedl“, sein ererbtes Vorrecht übt: der Clown in seiner proteischen und unverwüßlichen Lebenskraft, ohne den es bei den späteren Kulturvölkern Europas schwerlich je ein Theater gegeben hätte und auch heute nicht geben würde.

Diese Schaubühne, die jedesmal wochenlang eine ganze Stadt in Bewegung hielt, darf mit Recht im hohen Grade „volkstümlich“ genannt werden und ist ihr auch eine ausgesprochene „soziale Bedeutung“ zuzugestehen. Nur blieb dieses Theater eben von jeder höheren künstlerischen Kultur fast unberührt. Das heißt, es er-

mangelte völlig des Bestrebens, irgendeine höhere Idee des Lebens zu formulieren und gab die Moral der christlichen Lehre in ihrer größten Auffassung als Tendenz. Erst unter dem Einfluß der humanistischen Bildung trat zeitweilig eine Vertiefung des christlichen Geistes zutage; es bedeutete einen großen Fortschritt, als in dem Spiel der ‚Päpstin Jutta‘ der Himmel auf Fürbitte der heiligen Mutter sich dieser greulichen Sünderin erbarmte und ihr Erlösung versprach.

Weniger im Drama selbst, als vielmehr in der Entfaltung der verschiedenen volkstümlichen theatralischen Triebe ist die Bedeutung dieser Periode zu suchen; wir haben hier die Elemente beisammen, aus denen das moderne Theater sich entwickelte, und sehen, wie die sozialen Bedürfnisse und Motive die kirchlich-dogmatischen und literarischen Wünsche durchkreuzen. Das gibt einen von der griechischen Theaterkultur ganz verschiedenen Ausgangspunkt. Dort hatte sich aus der weihervollen Gemeinempfindung eine hohe Kunstform entwickelt, die durch die Zerspaltung des sozialen Geistes allmählich abbröckelte; hier zeigte die durch das Christentum gegebene Idee von vornherein keine hinreichende bildende Kraft, eine solche feste Form zu schaffen, und war infolge davon auf einen Kompromiß mit den sozialen Instinkten angewiesen. Von diesem Kompromiß aus können wir nun, bis in unsere Zeit hinein, die beiden Strömungen verfolgen: die der volkstümlichen Entladungen von allerlei sensationellen Bedürfnissen und die der christlich-literarischen Bildung. Die Kämpfe, Vermischungen und Scheidungen dieser beiden Gewalten, wobei bald die eine, bald die andere die Oberhand gewann, machen die Geschichte des neuzeitigen Theaters aus. Von hier aus schon haben wir eine Schaubühne der Praxis und eine der Theorie und werden zu verfolgen aufgefordert sein, wie weit dieser Dualismus etwa überwunden war, als unser deutsches Theater in seiner jetzigen Form sich von neuem zu bilden begann.

Wie in Frankreich und Italien, den Hauptpflegestätten der mittelalterlichen Schauspiele, lagen die Bedingungen auch in Deutschland und in England. Das städtische Zunftwesen mit seinen Handwerksbräuchen und Festen, mit seiner Fastnachtsturzweil, war überall der Boden des Theaters, und überall kam das Proletariat, das im Mittelalter ganz etwas anderes bedeutete als heutzutage, zu Hilfe. In ihm vereinigten sich die Scharen der „unehrlichen Leute“, die Spieler, Tänzer, Gaukler, Sänger, Pfeifer und Pauker, diese schon zur Hohenstaufenzeit, ja schon unter Karl dem Großen, als Landplage empfundene Masse der Vaganten, die aber vom schaffenden Bürgertum, wenn auch bei vorkommenden Delikten mit unmenschlicher Grausamkeit behandelt, doch im allgemeinen mit gutem Humor ertragen

wurde. Das Gepräge freiester Willkür war diesen Veranstaltungen also von Anfang an gegeben, und es dauerte geraume Zeit, bis für die zweckvolleren Kunstübungen sich feste Organisationen bildeten. Von da bis zur Etablierung eigentlicher Berufsschauspieler war immer noch ein weiter Weg. Ausschließlich ihrem Gewerbe lebende Komödianten traten am frühesten in Italien auf, wo zünftiges Mimenblut von Römerzeiten her vererbt war. Des ununterbrochenen Zusammenhangs wegen, der das französische und das deutsche Theaterwesen verknüpfte, geht uns jedoch die Entwicklung der Dinge in Frankreich hier hauptsächlich an.

Im Jahre 1398 kauften Pariser Bürger in dem nahen Flecken St. Maur ein Gebäude, das zu einem stehenden Theater eingerichtet wurde. Der Zulauf aus der Stadt dahin war jedoch so groß — oder der Pariser Stadtpräfekt so kunstfeindlich — daß diese Spiele verboten wurden. Die Schauspieler beschwerten sich beim Könige, und Karl VI. sah sich selbst eine Vorstellung an, die ihm ausnehmend behagte; er strich darum die Verfügung seines Präfekten und stellte der Gesellschaft einen Freibrief aus, der ihr ohne Hindernis zu spielen gestattete. In diesem Privileg vom 4. Dezember 1402, dem ersten Dokument einer Theaterkonzession, werden die Schauspieler „Maîtres, Gouverneurs et Confrères de la Passion Notre Seigneur“ genannt, also mit allen Ehren und Würden behandelt. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts aber bildete sich für sie eine gefährliche Konkurrenz: die Clerks von Paris, das heißt die Gerichtsschreiber, zogen Profit aus ihrer von berufswegen erlangten Wissenschaft um die sittlichen Zustände und stellten den geistlichen Spielen solche gegenüber, die weltliche Stoffe behandelten: die „Moralitäten“. Statt der heiligen Personen kamen nun alle möglichen — und eigentlich auch unmöglichen — Allegorien auf die Bühne: der Hochmut, die Gerechtigkeit, der Geiz; ferner personifizierte Gewohnheiten, wie Bonne-Compagnie, Je bois à vous, Je pleigne d'autant, Accoustumance, Souper, Passe-Temps, Gourmandise, Friandise, la Maladie usw., die in der sozialen Komödie deren „Typen“ vorausgehen. Die „Confrèrerie de la Bazoche“, wie sich die Pariser Clerks nannten, behandelten mit Vorliebe Prozesse, öffentliche und geheime Stadtskandale mit freimütigster Satire, so daß Polizei und Parlament zu Strafen und Verboten reichlich Anlaß sahen, der Adel aber und die Könige selbst schützten die Gesellschaft. Den Clerks erstanden bald neue Konkurrenten in den „Enfants Sansouci“, die hauptsächlich der Liederlichkeit in Possen zu Leibe zu rücken — vorgaben, deren leichte Ware jedoch bald so beliebt wurde, daß auch die Bazocheiens „Paraden“ und „Sarcen“ als Nachspiele bringen mußten.

Hier stoßen wir also auf die Anfänge der bürgerlichen Komödie:

der berühmte ‚Advokat Patelin‘ stammt in der ersten Form aus dieser Epoche. Allmählich verschwanden sogar alle Unterschiede in den Gattungen der drei Gesellschaften; man mischte die nachmittags 4 Uhr beginnenden Vorstellungen: auf einen längeren Akt eines heiligen Spiels ließ man eine Moralität, dann einen Schwank folgen. Das Volk nannte das jeu de pois pilés. Diesen Charakter behielt das französische Theater bei, bis der vom Hofe angenommene Geschmack der Renaissance gegen Ende des 15. Jahrhunderts italienische Schauspieler nach Paris lockte, die die ersten regelmäßigen Komödien und Tragödien, die ersten Opern einführten. Andere welsche Truppen pflegten die Stegreisspiele — die nie ganz aufgegebene Kunst par excellence der Italiener, die deshalb im Gegensatz zu der geschriebenen, der Commedia erudita, Commedia dell' arte hieß. Die einheimischen Theatergesellschaften aber kamen aus der Mode der guten Gesellschaft und wanderten in die Provinz.

Die stabileren sozialen Verhältnisse der französischen Hauptstadt gestatteten diesen Pionieren der Renaissance hier zu begründen, was die unruhigen Zeitverhältnisse in ihrem Vaterland zunächst vereitelt hatten: das Theater auf der Grundlage antiker Kunstbegriffe für die moderne Gesellschaft und deren humanistische Bildung. Aus der dramatischen Poesie der italienischen Renaissance und Theaterkunst, die daheim keinen dauernden Wohlstand gefunden hatten, ging das westeuropäische internationale Theater hervor, und die französische Hauptstadt war seine erste Pflegestätte.

Die „Comédiens“, wie die Italiener genannt wurden, kauften den Passionsbrüdern und den Bazochiens ihre Häuser ab und richteten die neuen Bühnen darin ein: das alte Mysteriengerüst wurde abgebrochen, die moderne platte Szene trat an seine Stelle. Auf dieser erschien im Jahre 1552 als die erste regelmäßige Tragödie ‚Die gefangene Kleopatra‘ von Jodelle, die in der längst zu höfischer Bildung bekehrten Gesellschaft den Sieg des literarischen Dramas nach antiker Muster entschied, während das Pariser Volk, seiner eingeborenen Theaterkunst beraubt, an den Stegreiskomödien der Italiener sich schadlos hielt. Wie dann bald die italienischen Originalgesellschaften, nachdem man genügend von ihnen gelernt hatte, in eine untergeordnete Stelle geschoben wurden, das gehört der lokalen Bühnengeschichte Frankreichs an. Bei diesen Vorgängen spielten, wie schon bei den bürgerlichen Schauspielen, die wirtschaftlichen Verhältnisse eine wichtige Rolle. Aber erwähnt zu werden verdient doch, daß unter Heinrich III. das Parlament die Schließung des italienischen Theaters der Gelosi verfügte, „weil alle diese Komödien nur Geilheit und Ehebruch lehrten und den Ausschweifungen der Jugend als Schule dienten“. Tilleul, Rouillet, La Grange, Garnier

und Hardy waren glückliche Nachahmer der italienischen Tragödie, bis endlich in Pierre Corneille der Dichter auftrat, der die frostige Form der nachgeahmten Antike mit national gefärbtem Zeitgefühl belebte und auch für die Komödie das Muster der französischen klassischen Periode schuf.

Der Fortschritt von der bilderbogenähnlichen Kunst der mittelalterlichen Bühne bis zu der Corneilles, in der kurzen Zeitspanne kaum eines Jahrhunderts, ist freilich enorm und zeugt immerhin für die befruchtende Kraft der Renaissancebildung. Aber auch der Riß in der Entwicklung des Theaterwesens geschah durch diesen Wandel, wurde durch ihn ständig, denn er bedeutet den Verzicht auf eine eigene Theaterkultur, die aus der bodenwüchsigsten Volkheit Mitteleuropas hätte reifen können. An deren Stelle trat das adoptierte Renaissance-theater als eine Kunst der Vornehmen, der Herrschenden in der Gesellschaft, als Klassenkunst, die sich dem Lebensinhalt ihrer Kaste anpaßt. Durch ihr wirtschaftliches Übergewicht drückte sie schon rein äußerlich auf alle Anläufe, die, vom Volkstum ausgehend, ferner versucht wurden. Das gilt namentlich für Deutschland, dessen Dichtung im 17. und im 18. Jahrhundert ja wesentlich von der französischen bestimmt wurde. Diesen volkstümlichen Anläufen blieb daher kaum eine andere Möglichkeit, als sich in der Opposition gegen das fremde Element auszuleben, wobei man am liebsten eine burlesk-parodistische Auffassung des Lebens, wie um sich vom Druck einer lästigen konventionellen, den angeborenen Eigenschaften nicht entsprechenden Kultur Luft zu machen, bevorzugte. Und mit gehöriger Einschränkung kann man sagen: wie das Theater der Gesellschaft fast andauernd mit beschönigender Lüge sich umkleidete, tat sich das volkstümliche Theater stets etwas darauf zugute, so grob wie möglich gegen jene dort „vorgespielten“ Lebensideale zu protestieren.

In Frankreich trat dieser Riß sofort scharf in Erscheinung: das höfische Theater, nach Corneille von der reifen Kunst Racines genährt, atmete doch den Geist der Gesellschaft des *roi soleil* und keinen anderen. Und wenn, wie Courier sagt, eine Kammerfrau jener Zeit schon besser sprach als ein moderner Akademiker, so begreift sich, daß die Stelzen immer höher gefertigt werden mußten, auf denen wirkliche Personen von Stand einherschreiten sollten. Gesunde einfache Empfindung war in den herrschenden Schichten und deren Trabantenkreisen verpönt, das Theater also auch auf höfische Moral und Ausdrucksweise dressiert. Zudem liebten es die Tragödiendichter, gerade die *naiv-heroische* Empfindungsweise fast noch mythischer Menschheit, die des eisernen Griechenlands, des alten Ägyptens, der jüdischen und assyrischen Kulturen gewalt-



sam unter die Kronleuchter von Versailles, in die prunkenden Pariser Hotels zu zerren. Die Elementarmenschen der Vorgeschichte mußten den ungefügen Schritt der rohen Kraft in den *pas de menuet* wandeln lernen, und jedes Aufflammen hatte sich auf ein respektvolles, sanftes Gladerlichtchen zu beschränken, wie es der Gegenwart der Majestät geziemte. *On pourrait appeler ce théâtre la peinture exquise du grand monde*, meint Taine; daher bedauert die Iphigenie Racines, zum Opfertode verdammt, ihr Leben nicht mit den Tränen eines jungen Mädchens, „sie fühlt die Pflicht dem Vater zu gehorchen, weil er König, und zu sterben ohne zu klagen, weil sie Prinzessin ist“. Und Schiller sagt, die Personen der französischen Tragödie glichen „den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mit samt der Krone zu Bette legen“.

Da begleitete im Jahre 1641 ein junger Rechtspraktikant, der Sohn eines königlichen Kammerdieners, in Vertretung seines erkrankten Vaters den Hof nach Narbonne. Der Einblick in das Treiben der Gesellschaft, der Verkehr mit den am Hoflager spielenden Komödianten, entflamnten den jungen Mann derart, daß er sich, nach Paris zurückgekehrt, einer Schauspielergesellschaft anschloß; einer von den aus der Hauptstadt in die Provinzen vertriebenen, aus der alten Volksbühne herausgewachsenen, die zu Saint-Germain Vorstellungen gab. Neun Jahre zog er mit ihr im Lande umher und schon während dieser Leidenszeit immer das Ziel vor Augen, das wahre Wesen der Welt, wie er es gesehen hatte, nicht ferner in der üblichen höfischen Schminke der Galanterie, aber auch nicht in den albernem Masken der ihn umgebenden Kunst, vielmehr in einer Sprache voller Aufrichtigkeit von der Bühne reden zu lassen: es war Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière. Der Versuch mit einem Trauerspiel schlug fehl; da warf er sich auf die Komödie. Der zuchtvolle Geist des Renaissancetheaters hatte ein Genie von der Oppositionsseite, das mit dem Herzen der unentwickelten, entstellten Volkskunst empfand, in glücklicher Stunde befruchtet und ein satirisches Talent ersten Ranges geädelt. Ohne die Zoten und Sivolitäten, darin die soziale Komödie bisher ihre Stärke gesucht hatte, wollte Molière aussprechen, was not tat. Mit scharf treffender Ironie trat er, der in einem epigrammatischen Vers auszudrücken wußte, was seine Zeitgenossen zum Inhalt einer ganzen Tragödie breitzutreten sich gewöhnt hatten, dem gespreizten Heldenunwesen entgegen. Gewiß war auch er von den konventionellen Fesseln seiner Zeit nicht frei, nicht einmal originell, denn fast all sein Sechtes hat er bei den Spaniern gelernt — und überdies war er Theaterdirektor: er mußte für raschen Bedarf rasch sorgen. Darum gibt es unter seinen Stücken auch leere Machwerke, die in unmeßbarem Abstand

von den Meisterwürfen eines ‚Bourgeois-Gentilhomme‘, eines ‚George Dandin‘, der ‚Semmes savantes‘ und der ‚Precieuses ridicules‘ stehen. Diese sind nicht allein treffende, weil maßvolle soziale Satiren, deren Komik, nach Goethe, darum so stark und andauernd wirkt, weil sie überall an das Tragische streift, sie zeigen auch eine, bis dahin in der Komödie aller Völker unerreichte psychologische Vertiefung.

Doch gerade das beste Vermögen Molières wurde ihm zunächst von den Zeitgenossen am wenigsten gedankt: je kühner sein sozialkritischer Geist sich regte, desto mehr stieß er nach oben, bei der Hofgesellschaft an, je mehr er die Charaktere vertiefte und von den gewohnten Maskenschablonen löste, desto kühler begegnete ihm sein bürgerliches Publikum. Der köstliche ‚Misanthrop‘ wurde abgelehnt: der von seiner Zeit gefeierte Molière war der Molière der Schwänke und Possen, der die Erinnerung an die alten „Sarcen und Paraden“ auffrischte. Auch ist immer im Auge zu behalten, daß die Renaissance-tragödie und die reifere Kunst Molières im damaligen Paris doch nur Inseln bildeten innerhalb eines trüben Stromes der allerplattesten theatralischen Volksbelustigungen. Selbst die königliche Protektion konnte Molière nicht schützen vor der schädigenden Konkurrenz der Buffonerien und Harlekinaden der zahlreichen Theatertruppen, die oft genug von den Hofparteien gestützt wurden, weil sie tatsächlich deren liederlichen Gelüsten allerlei Vorschub leisteten. Erst nach dem Tode des Meisters, 1680, wurde durch eine Vereinigung der Truppen in der Rue Mazarin die Grundform des Théâtre français geschaffen, das nun über zwei Jahrhunderte den Stolz des Landes ausmacht.

Die Theaterkultur, die vor der Renaissance schon die französische Bühne stark beeinflusst hatte, auf die deutsche aber erst spät einwirken sollte, ist geschichtlich unter den neuzeitigen die älteste: die spanische.

Auch ihre Bedeutung haben wir uns gewöhnt, nach den verhältnismäßig wenigen Produkten dichterischer Reife, die an die Namen Calderon, Moreto, de Solis, Tirso de Molina und den des vielgenannten Lope de Vega geknüpft sind, zu bewerten. Namentlich von Calderon aus setzte sich bei uns das dramaturgische Urteil fest, das spanische Theater habe seinen mächtigen Aufschwung vermöge der unerschütterten Grundlage der vorherrschenden Volkstugenden, des Patriotismus und der Religiosität, genommen. Aber auch hier stoßen wir zunächst auf viel primitivere Kräfte im Volkstum, die allmählich erst für den höheren Zweck der politisch-religiösen Kultur gewonnen werden mußten. Jener mythisch verherrlichte, von der Nation feierlich im Dom zu Cordova beigesezte Schauspiel-dichter und Schauspieler Lope de Rueda, für dessen Bedeutung

das Zeugnis des Cervantes eintritt, stand doch noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Kunst. Denn Cervantes schildert wörtlich: „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers befanden sich alle Zurüstungen eines Schauspielunternehmers in einem großen Sack und bestanden aus vier weißen Schäferjaden, aus vier Bärten und falschen Reihen herabhängender Locken und endlich aus vier Schäferstäben. Die Schauspiele waren Unterredungen zwischen den Schäfern, und dazwischen schob sich von Zeit zu Zeit eine komische Figur, eine Schwarze, ein Prahlhans, ein Narr oder ein Biskayer, die von Lope selbst dargestellt wurde und ihm Gelegenheit gab, seine Lazzi zu reißen. Die Bühne war aus vier Bänken hergestellt, über welche fünf bis sechs Bretter gelegt wurden. Hinter einem Teppich standen einige Musiker, welche in den Pausen Romanzen absangen.“ Solchen Charakters war die volkstümliche Kunst, die den auch in Spanien eingeführten und besonders streng im kirchlichen Geiste gehaltenen liturgischen Spielen gegenüberstand. Ruedas Nachfolger, Juan de Timoneda und Cervantes selbst versuchten der profanen Theaterkunst mehr Tiefe zu geben, aber ohne Geschick dazu.

Erst Lope de Vega faßte die Neigungen des Volkes zu Liebesintrigen, Ehrenhändeln, zu Prellerei und Verhöhnung landsmannschaftlichen Dünkels — die Ingredienzen seiner Dramen — in lose, aber geschickt geschürzte Handlungen, mit denen er nur den einen Zweck verfolgte, sein Publikum zu unterhalten. Der Spaßmacher spielte in diesen auf offener Straße gespielten Komödien die Hauptrolle. Nur bei so leichter Arbeit mochte Lope de Vega es fertig bringen, die achtzehnhundert Schauspiele zu „dichten“, die ihm zugeschrieben werden, womit er den Rekord aller Welt dramatiker schlägt. Bedenkt man aber, daß gleichzeitig mit ihm noch eine erkleckliche Anzahl von Dichtern tätig war, daß diese primitiven Wanderbühnen allerorten im Lande umherzogen, so ist das im spanischen Volke vorhandene Theaterbedürfnis und das Talent für diese Kunst nicht leicht zu überschätzen. Nur war dieses Theater eben vorerst durchaus nicht religiös gestimmt, vielmehr von so derber Art, daß die Geistlichkeit im Jahre 1598 einen königlichen Befehl durchsetzen mußte, der die Aufführung weltlicher Theaterstücke in Madrid überhaupt untersagte. Lopes Geschicklichkeit aber zeigte sich auch diesem Schläge gewachsen; er warf sich nun auf „geistliche Produktion“, das heißt, er vermischte seine Possen so weit mit einer episodischen Handlung geistlichen Charakters, daß sie die Zensur bestehen konnten. Von dieser Art „heiligen Spielen“ soll er außer jenen achtzehnhundert noch vierhundert geschrieben haben.

Auch der Charakter dieser und der oft von der Kirche selbst inszenierten „Autos sacramentales“ wird stark überschätzt, wenn man

sie auch nur nach den reiferen Proben einer späteren Periode beurteilt. Lange Zeit waren es grobe Spektakelstücke, die während des Fronleichnamfestes beim Straßenaufzug abgespielt wurden. Der Parade voraus wurde ein riesiges Ungetüm aus Pappdeckel gefahren, der „Tarasco“, ein Fabelwesen, ein Bastard vom Seekraaken und Schlange, auf dessen Rücken eine weibliche Figur, die „Babylonische Hure“ thronte; ihr folgte eine Ehreneskorte von Litaneien absingenden Kindern und Volksbanden, die unter dem Schall von Kastagnetten Tänze ausführten. Dann erschien im Zug eine ganze Garde von pappdeckelnen Riesen, die „Gigantones“, zuweilen auch als Mauren oder Schwarze ausgeputzt, und weiter dann, unter Vortritt eines Musikkorps, die hohe Geistlichkeit — mit dem Venerabile unter prächtigem Baldachin. Auch der Hof beteiligte sich an dem Aufzug: der König, die Staatsbeamten, die fremden Gesandten, alle tiefe Zerknirschung der Demut in den Mienen und brennende Lichter tragend. Ganz zum Schluß endlich fuhr der Wagen der Komödianten, die in den Rastpausen vor den Kirchen ihr „geistliches Drama“ abspielten.

Erst die herüberwehende Lenzluft der italienischen Renaissance erweckte auch in Spanien das Bedürfnis nach einer kunstgemäßen Ausbildung des Theaters. Denn so feindlich die Spanier der Gegenreformation in Italien selbst der Kultur der Renaissance entgegentraten, zögerten sie daheim doch nicht, von ihr aufzunehmen, was zum Schmuck des Lebens, zu erhöhter Pracht des Hofes und der Kirche dienen konnte. An den Vorbildern der italienischen Dichtung erst entwickelte sich auch das spanische Drama zu der uns überlieferten klassischen Form. Dieser Einfluß ist bei Calderon, dem Liebling des luxuriösen Hofes Philipps IV., deutlich erkennbar. Anfangs ganz in mystisch-religiöser Allegoristik befangen, verfaßte auch er zahlreiche heilige Spiele, die uns indes gar nichts sagen und wenig von den Leistungen seiner vielschreibenden Vorgänger abstechen. Nur in den nach Renaissance-Mustern gebildeten Dramen erblüht sein poetisches Talent, die phantasiereiche Innerlichkeit, die Glut seiner gläubigen, nach Erlösung dürstenden Seele. Hier übertrifft er nun allerdings seine Vorgänger weit und auch die späteren französischen Tragiker; er wenigstens besitzt die Fähigkeit, romanisch-christlichen Lebensinhalt durch die antike Dramenform fluten zu lassen. Sein Theater ist volkstümlicher als das Corneilles und Racines, es umfaßt die Kultur der oberen und der unteren Stände gleichmäßiger; und darin lag ein großer Vorzug, der in der Folge wirklich ein Stück echter Theaterkultur ohne Dissonanz erstehen ließ. Diese stolze Höhe des spanischen Theaters wurde erst unter dem genannten König erreicht, zu einer Zeit also, da die nationale Größe

zwar schon dem Niedergang sich zuneigte aber doch noch ein ausgeprägtes soziales Ideal dem Volke eigen blieb: „Kein anderer Wunsch war in ihm lebendig,“ mit Taine zu reden, „als der, die Religion und das Königtum durch gehorsame Hingabe zu verklären und um Kirche und Thron einen Chor von Gläubigen, Kämpfern und Anbetern zu bilden.“ Diesem Geiste bereitete der glanzliebende Philipp IV. in dem Theater eines Calderon, Moreto y Cabanna, Geronimo Cancero y Velasco, Antoni de Solis das prächtigste Gewand. Prunk und Reichtum der Szene, der Kostüme und die Technik der Maschinerie gediehen hier zu einer bis dahin unbekannteren Entwicklung. Die zauberhaften Vorgänge in den Dramen Calderons, die die Welt Ariosts in Wirklichkeit umsetzten, fanden auf der Madrider Bühne eine Darstellung, die keine Illusion hinter sich ließ.

Das spanische Theater dieser Zeit ist es, das, wie erwähnt, Molière studierte, das unser Lessing wegen seines Reichtums an Motiven, seiner ausgebildeten dramatischen Technik schätzte, das unsere Romantiker begeisterte, weil es die Mitte hielt zwischen der strengen Form antiker Muster und der freieren Willkür ritterlich-christlicher Phantastik. Sein Ideen-Born zeigte sich jedoch bald erschöpft; die Nation entbehrte in den folgenden Jahrhunderten nicht nur aller entwickelnden Kräfte, die dem Drama hätten Nahrung geben können, ihre Führer unterbanden diese sogar noch in geradezu verbrecherischer Weise. Ein Land, das drei Jahrhunderte hindurch jährlich etwa tausend seiner geistig freieren, regsameren Menschen auf den Holzstoß und in die Kerker der Inquisition schickt, beraubt sich seiner Kulturentwickler, seiner dramatischen Dichter. Wenn es in der Folge noch solche gab, so entartete ihr Talent zu einer Uhrmachergeschicklichkeit, die ein Modell mit ganz geringfügigen Verschiebungen der Anordnung endlos wiederholt. Unintelligenz, Aberglaube und die Liebhaberei an Stiergefechten ist übrig geblieben von der ideal-frohen Welt Calderons, bis der revolutionäre Geist der Neuzeit auch das spanische Theater ganz und gar international umwandelte.

Noch ein Zentrum vorzeitiger, ausländischer und diesmal uns engverwandter Theaterkunst ist zu betrachten; in ihm begrüßen wir auf unserem historischen Streifzuge „gelobtes Land“, denn die vom englischen Theater Shakespeares unserer modernen Entwicklung gegebenen Anregungen sind, wenn auch nicht die ersten, so in jeder Beziehung doch die nachhaltigsten gewesen. Hier endlich treffen wir auf ein wesentlich aus Eigenem entstandenes Theater einer vorwiegend germanischen Rasse, deren keltisch-gallische Beimischungen der Schwerefälligkeit der angelsächsischen Temperamente wohlthuend zu Hilfe gekommen waren. Energische Beweglichkeit, Trieb zu raschem, bestimmtem Handeln und eine Fähigkeit zu schneller Erholung von er-

littenen Störungen zeichneten das Volk der britischen Inseln schon durch das Mittelalter aus. Das erprobten die zahllosen dynastischen und ausländischen Kämpfe wie die nicht minder zahlreichen inneren politischen Katastrophen. Ein zäher Wirklichkeitsinn ist dem Sinn für das Notwendige verwandt — und hierin haben wir die Vorbedingung für die moderne Tragödie, die von Shakespeare datiert.

Zunächst freilich bietet das englische Theater bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts kaum ein anderes Bild als das des Mittelalters überhaupt. Die Mysterien und Moralitäten standen als „Miracles“ und „Moral-Plays“ in der reichsten Entfaltung und hatten starke Wurzeln in volkstümlichen Schaubedürfnissen. Der bei den Franzosen geschilderte Prozeß der Verweltlichung der geistlichen Spiele begann auch hier schon sehr früh, aber er vollzog sich reiner, besonnener; er sonderte Ernst und Scherz ziemlich scharf. Der Komik, dem Sozial-Profanen waren besondere Zwischenspiele eingeräumt, die „Interludes“, die für sich eine abgeschlossene Handlung darstellen und daher oft von den bürgerlichen Darstellern auf „Gastspielreisen“, die sie in die Schlösser des Adels unternahmen, mitgenommen wurden. Dadurch wurde zeitig ein berufsmäßiger Schauspielerstand herangebildet, der, mit Schutzbriefen für die einzelnen Grasschaften ausgerüstet, seine Bühne in allen Teilen des Landes aufzuschlagen pflegte. Zu den kirchlichen Spielen kehrten sie dann wieder in die Hauptstädte zurück. Die offizielle Kunst behielt also ihren moralisch-allegorischen Charakter noch bei. Das änderte sich fast mit einem Schlage, als unter Heinrich VIII. die Verstaatlichung des Kirchenwesens sich vollzog. Es klingt in der englischen Theatergeschichte wie ein Wunder, welchen Wandel diese Kunst in dem halben Jahrhundert, von 1531 bis zum Erscheinen der ersten Dramen Shakespeares, durchgemacht hat.

Der Schritt Englands aus dem Mittelalter heraus in die neue Zeit hinein war kulturell auf allen Gebieten und nach allen Richtungen hin ein entschlossener, einschneidender und erfolgreicher. Mit ihm fing das Land an, seine Weltmacht zu begründen, rang Spanien die Herrschaft über die Seewege ab, lenkte den Handel in seine Häfen und eröffnete auch den Errungenschaften der Renaissance-Bildung seine Pforten, bildete aber fast alle übernommenen Muster zu besonderer nationaler Eigenart um, wie es auch mit starker Betonung seiner nationalen Sonderheit gegen die die Gesellschaft zersetzenden Folgen der religiösen Bewegung sich wahrte. Die Städte und namentlich das für damalige Zeit schon gewaltige London blühten mächtig auf; ein froh sich äußerndes, auf wirtschaftlicher Wohlfahrt beruhendes Selbstbewußtsein ließ die bürgerlichen Schichten vielseitiger Bildung sich zuneigen. Und aus den Parlamentskämpfen, den Par-

teigungen des Adels, den irischen Revolten und den kontinentalen Händeln floß, möchte man sagen, eine beständige dramatische Aktualität in die Empfindung des Volkes, aus der das Theater Vorteil ziehen konnte. Die politische und soziale Komödie und Tragödie lagen in der Luft dieser Zeit; die Bühne brauchte nur zuzugreifen — und sie griff zu. Man war so reich an Stoff und Bedürfnis, daß man nicht, wie andere Nationen nach verbessernden Mustern zu suchen brauchte; man goß nur neuen Inhalt in die alte Form und hatte ein Theater, dem Hoch und Nieder leidenschaftliche Teilnahme zollten.

Es ist natürlich, daß die in der Hauptstadt zusammengedrängten gesellschaftlichen Elemente starke Differenzen der Bildung, des Vermögens, der Lebensansprüche aufwiesen: da war Macht, Glanz und Reichtum des Hoflagers, Militär- und Seewesen, Handel und Gewerbe durcheinander gemischt, aber dieses merry old England durchflutete doch der Pulsschlag einer gemeinsamen nationalen Ader, einer einheitlichen Art zu fühlen und zu denken. Die Kräfte hielten sich im Gleichgewicht; die Menschheitsmaschine mit ihren großen und kleinen Rädern arbeitete allen Werte schaffend und zukunftfrohes Leben. Das war der gegebene Kulturboden für die Welt der Shakespeareschen Dichtung. Sie brauchte dieses London, das von hundertfältigen Bewegungen stets durchzuckte, wo jede Stunde wichtige Vorgänge des nationalen Lebens allen zu Gesicht und Gehör brachte und die elementaren Instinkte der Massen aufwühlte, deren Widerspiegelung wir in ‚Julius Cäsar‘, ‚Coriolan‘ und in den ‚Histories‘ bewundern, wo vor allem eine unersättliche Vergnügungssucht Befriedigung aller Art verlangte. Und denken wir uns den „süßen Pöbel“ in diesem Getriebe, wie er die Parterres der siebzehn Theater, die zu Shakespeares Zeit in London spielten, belagert und mit seinen derberen Gelüsten auf seine Rechnung kommen will, so verstehen wir ebensogut die aristokratische Ironie des Dichters gegen die misera plebs wie seine freundliche Rücksicht auf dieses Publikum nicht nur als Kunden: auch auf seinen Wert als Volkselement, die unerläßliche Farbe in dem volltönigen Bilde.

Shakespeare hat gleich seinen Vorgängern die volkstümliche Gestalt der alten Bühne beibehalten, und es unterliegt kaum noch einem Zweifel, daß darin eine Stärke des alten englischen Theaters zu erkennen ist. Dieser „barbarische“ Geschmack, der der Phantasie so viel zu tun übrig ließ, machte hier die inhaltlich doch von allen Bildungselementen der Welt durchflutete Dichtung der Bühne wirklich populär, während dies dem nach antiken Mustern sich umbildenden Theater anderwärts nur unvollkommen gelingen wollte. Unabhängig von

den Mitteln eines naturalistischen Bühnenapparates baute Shakespeare selbstherrlich seine bunte Welt.

Die wir gemeinhin als seine „Vorläufer“ betrachten, die Green und Marlowe, Beaumont und Fletcher, waren alle eher Zeitgenossen dieser Bühnenkultur, und als Vorläufer Shakespeares ist im strengeren Sinne nur John Lilly zu nennen, dessen Manier namentlich in den parodistischen Partien bei Shakespeare wiederkehrt, wodurch sein Verhältnis zu diesem sich bestimmen läßt. Technisch steht Shakespeare auch kaum merklich höher als die oben genannten — nur daß er eben zufällig nebenher der größte Dichter der modernen Welt war und ein tragisches Genie, wie es die Schaubühne seit Aischylos hatte entbehren müssen.

Wenn das deutsche Theater nie einen Morgen großer Erfüllung seines Ehrgeizes aufleuchten sehen und zeitlebens auf einige Großtaten, die seine Geschichte zieren, beschränkt bleiben sollte, so wird unter diesen immer die an erster Stelle stehen: Shakespeare, den Dramatiker der germanischen Welt, seinem Volke wieder erweckt zu haben. Dieses Verdienst fällt der deutschen Bühne zu, denn die Vettern jenseits des Kanals vermochten den Giganten nicht festzuhalten. Vom Puritanismus äußerlich unterdrückt, fand das englische Theater, als es wieder aufleben wollte, die alten Schatzgruben verschüttet: der Skeptizismus in geistiger Richtung, der Utilitarismus in praktischer, waren die wesentlichen Inhalte des Lebens geworden. Der Geist einer zwar scharfsichtigen, energischen aber auch nüchternen, phantasieleeren Weltanschauung, der nur dem greifbaren Vorteil nachjagt, hat die Neigungen erstickt, das Dasein auch in seinem problematischen Charakter reizvoll zu finden und aus diesem gerade die Kraft zu schöpfen, neue Lebensideale in dramatischen Erfindungen zu enthüllen. Ein Dramatiker ist daher auch in der ganzen Reihe der tüchtigen englischen Geister seit Shakespeare nicht zu entdecken; erst in der jüngsten Gegenwart regen sich wieder verheißungsvolle Kräfte. Seine Auferstehung im Geist aber hat das Drama Shakespeares in Deutschland erlebt; drüben diente es mehr oder weniger als Vorlage zu Ausstattungsparaden, in denen sich jedoch an den auch entstellt noch unverwüstlichen Gestalten des Dichters eine starke Schauspielkunst fortentwickelte.

\* \* \*

Aus den betrachteten Erscheinungen ein zutreffendes allgemeines Gesetz abzuleiten, würde uns auch heute, wo wir die geschichtlichen Zusammenhänge in leidlich scharfer Beleuchtung sehen, immer noch recht schwer werden; noch weniger war man dazu am Ausgang des



18. Jahrhunderts imstande. Die schon erörterte Neigung jener Zeit, die Leistungen vorwiegend unter den moralischen Gesichtspunkt zu stellen, behinderte das Erkennen der unendlich verwickelten Zusammenhänge in den älteren Kulturen. Dieser Neigung unterlag Lessing sowohl wie Herder, die beide zwar die Anfänge einer Naturgeschichte der Kunst schufen, die aber doch immer von schon verhältnismäßig reifen Stufen der Zivilisation ausgingen, wobei dann Begriffe wie Herders „Naturanreligion“ als feste und überall gleichmäßig vorhandene Werte in Rechnung gestellt wurden. Rousseaus Evangelium von der ursprünglichen Gleichheit aller Menschen und der am Ende des 18. Jahrhunderts die Geister forttreibende ideale Subjektivismus führten immer weiter von jener Bedingtheit weg, an die, fast mehr noch als in Politik, Sitte und Recht, in der künstlerischen Kultur die Erscheinungen gebunden sind. Es war die Stärke und das Verhängnis jener Zeit, daß man felsenfest glaubte, eine Sache brauche nur auf die richtig erkannte Theorie eingestellt zu werden, auf daß sie vernunftgemäß von selbst weiter wachse. Heute, nachdem wir ein Jahrhundert erlebt haben, das das Gesetz der Entwicklung auf den Thron gehoben hat, müssen wir in den Literatur- und Kunstdenkmälern, selbst der alten Völker, doch schon erheblich spätere Resultate unendlich langer Erfahrungsreihen erkennen. Es mag darum nicht überflüssig sein und zudem interessant genug, sich in die Zustände zu versetzen, die vorausgehen mußten, ehe überhaupt ausgeprägte Formen der Kunst, und namentlich sozialer Kunstpflege, bei den Völkern entstehen konnten.

Daß auf der ersten Stufe der Menschheit wahrscheinlich der Spieltrieb der Ausgangspunkt aller Kunst gewesen ist, hat ebenfalls schon Schiller, im Einklang mit der vorgeschritteneren Kunstphilosophie seiner Zeit, betont. Diese erkannte auch die verlockende und veredelnde Macht der in der Natur vorfliegenden Rhythmen als lehrende Kraft und die Formen der Umwelt als die zur Nachahmung herausfordernden Vorbilder. Dagegen mißverstand sie noch die inneren Antriebe, über bloße Nachahmung hinauszuschreiten. Der erkenntnistheoretische Dualismus konnte das im menschlichen Körper selbst biologisch angelegte und psychologisch sich auswirkende Gesetz, das gegebene Gefühl für Symmetrie, das durch Blutumlauf, Atmung und Gangbewegung sich selbst gebärende rhythmische Gefühl, die Bedeutung des reichausgestatteten pantomimischen Muskelapparats nicht ausreichend halten zur Erklärung der auch unabhängig von der Außenwelt sich ausprägenden Formen ausgesprochen subjektiver seelischer Erlebnisse. So lange die den Menschen vor allen Geschöpfen besonders auszeichnende Gabe der Vernunft als eine transzendente eingeschätzt wurde, stellten sich — vor allem das diese

Gabe begleitende Vermögen der Sprache, das als ein offenbartes galt — alle künstlerischen Neigungen als metaphysische Bedürfnisse und Fähigkeiten dar, als den Menschen vor allen seinen Mitgeschöpfen auszeichnende Vorrechte.

Heute sehen wir das Bedürfnis nach rhythmischer Erhöhung der Empfindungen, nach gleichnishaftem Ausdruck für seelische Vorgänge als von vornherein gegebene biologische Triebe an, die ursprünglich eng mit den auf die Lebenserhaltung überhaupt gerichteten verknüpft sind und allmählich erst zu gesonderten künstlerischen Anlagen sich entwickeln. Wir erkennen zunächst schon in der Sprache selbst die in einem langen Prozeß gewordene Kunstlautform für Ausdrucksbewegungen, die der Affekt des Willens zunächst diktiert hat, und denen die Dinge der objektiven Welt gewissermaßen nur als Form gebendes Substrat gedient haben. So sehen wir gerade die Empfindungen — die ästhetischen Qualitäten des leiblichen Organismus — als die Quellen, denen die Vorstellungen in einer ursprünglich engsten Verknüpfung von Kunsttrieb und Erkenntnis entspringen. Eine sichere Vermutung von diesem Verhältnis ist zuerst Herder aufgegangen, und er gibt ihr in seinen Untersuchungen über den Ursprung der Sprachen Ausdruck: „Allen Sinnen liegt Gefühl zugrunde, und dies gibt den verschiedenartigsten Sensationen schon ein so inniges, starkes, unaussprechliches Band, daß aus dieser Verbindung die sonderbarsten Erscheinungen entstehen. . . Wir sind voll solcher Verknüpfungen der verschiedensten Sinne.“

Die heutige psycho=physiologische Betrachtung zeigt uns, daß es die Äußerungen der mit den Sinneneindrücken verknüpften Empfindungen sind, die durch einen ausgelösten Willenssaft das Verständigungs= und Mitteilungsmittel für subjektive und objektive Erfahrung zustande bringen und damit das Wissen um unsere Seele und um die Seele anderer. Folgen wir dem von Wilhelm Wundt in seiner ‚Völkerpsychologie‘, in den beiden Bänden ‚Sprache, Mythos und Sitte‘, gewiesenen Weg, so erkennen wir in der Gebärdensprache schon jede künstlerische Fähigkeit vorgebildet und einbegriffen. Die Pantomime, als eine Urform aller darstellenden Künste, hebt den soziologischen Charakter dieser ins Licht, und ihre Verknüpfung mit den frühesten Kultbedürfnissen ist im Grunde das, was wir als religiösen Ursprung der Kunst verstehen. In ihr, der Pantomime, haben wir darum die Urform nicht nur der dramatischen Kunst, sondern die aller Künste zu suchen, die, wie Musik, Tanz, Bildnerei und Malerei, später sich loslösen und selbständig machen, die wir aber bei primitiven Völkern ebenso noch in ihrem ursprünglichen Verband antreffen wie wiederum im reifen Kunstwerk eines höchstentwickelten Volks, in der Tragödie der Griechen. Wenn Richard

Wagner diese sich als das Vorbild seines „Worttondramas“, das alle Künste wieder in sich einschließen sollte, erfaß, so griff er in genialer Intuition wirklich nur wieder auf das in der natürlichen Entwicklung der Menschheit gegebene Urverhältnis der künstlerischen Anlagen zurück.

Soziale Anlässe, Lustentladungen bei erreichten gemeinsamen Zwecken, Erinnerungen gemeinsam erfahrener Schicksale und — als Wichtigstes — religiöse Kulthandlungen, die vorgestellten Gottheiten huldvoll zu stimmen oder ihnen den Dank der Gemeinschaft darzubringen, sind die ersten Anläufe zu dramatischen Kunstformen gewesen. Es waren Darstellungen der Lust, des Triumphs oder der Trauer und des Leidens, wobei es auch bei letzteren darauf ankam, den erschütterten Glauben an das Leben neu aufzurichten. Wem ein Glied gelähmt ist, der erprobt das andere, das rüstig gebliebene, mit gesteigerter Begierde; wo ein Volksgenosse tot niedersinkt, versichern die Überlebenden sich ihres glücklicheren Loses durch eine gesteigerte Lebensäußerung; so haben Tänze und Festprunk bei Totenfeiern unter rohen und auch zivilisierten Völkern ihre tiefe psychologische Begründung nicht minder als die bei Freudenfesten veranstalteten Kampfspiele. Und solche aus dem Triebleben erwachsenden Kunstäußerungen können Brauch sein, ehe noch eine sittlich untergründete Religion befestigt ist.

Mit dieser Anschauung verträgt sich freilich die alte, nach welcher die Künste aus bereits geläuterten religiösen Vorstellungen ihre Nahrung gezogen hätten, nicht mehr. Wir haben das kunstbildende Vermögen, als mit den frühesten Erlebnissen der Seele verwachsen und in die ersten Ausdrucksformen seelischer Regsamkeit einbeschlossen, an sich als einen Grundtrieb verstehen gelernt. Seine Entfaltung drängt vom ersten Bewußtwerden der Seele dahin, ihren Erlebnissen in symbolischen Formen Ausdruck zu geben. Und noch ehe die ursprünglichste Ausdrucksbewegung seelischen Lebens, die Sprache, Verständigungsmittel wird, ist sie schon Symbol für die Beziehung des Innenlebens zur Umwelt, ist sie schon eine früheste künstlerische Schöpfung. Ehe es zu religiösen Anschauungen kommen kann, muß ein Vergleichen der inneren Zustände mit den äußeren, das nur durch das Kunstmittel der Sprache möglich ist, stattfinden, müssen Subjekt und Objekt aneinander sich abmessen: dann erst entsteht das Bedürfnis, in einem Dritten, Höheren sich wieder zu binden.

Bei diesem Abmessen und Vergleichen der inneren und der äußeren Welt wird die Natur bald mit Verehrung, bald mit Furcht empfunden werden; und nur von dieser aus dem Triebleben strömenden Empfindung wird der Ausdruck dieser Stimmungen Farbe und

künstlerische Form empfangen. Die Natur zu vermenschlichen, ihr ihren feindlichen Charakter abzuschmeicheln oder durch schmerzlich empfundene Opfer abzubetteln, ist ein weiterer Anlaß zu festlichen Spielen und Bräuchen. Hierbei wird nicht selten das Groteske voran zu stehen kommen. Denn wie Kinder die Vorstellungen, die ihnen Furcht bereiten, dadurch überwinden, daß sie diese sich selbst in Karikaturen umschaffen, so verfahren in der Regel auch die Völker auf der Stufe der Kindheit: zum rhythmischen festlichen Spiel tritt die Neigung zur übertreibenden Nachahmung. Auf niederen Kulturstufen ist darum der Sinn zur Karikatur auch nur ein künstlerisches Symbolisieren, von derselben Bedeutung wie die Bildung von Mythen, Bräuchen und Göttern bei entwicklungsfähigeren Völkern, die von hier aus weiter, zu immer bedeutungsvollerem symbolischer Erhöhung des Lebens schreiten.

Die Siegestänze der aufgeputzten und angemalten Wilden, bei lärmender, den Kampf nachahmender Musik der Schlaginstrumente, Hochzeitsbräuche, Festlichkeiten bei Geburt und Tod, bei der Kürung neuer Häuptlinge sind nicht minder dramatische Urformen wie bei beanlagteren Völkern die Naturfeste, die schon reicheren mythologischen Vorstellungen Ausdruck geben. Die Germanen führten bei den Sonnwendfesten die Jahreszeiten und die Naturgewalten als Allegorien vor, als aufgeputzte Puppen oder als verkleidete Menschen; zu Allegorien wandelten ferner die waffentüchtigen Freigeborenen bei denselben Festen die Bräuche der Schlacht und der Jagd, während Ackerbau und Viehzucht zu symbolisieren den Knaben und Mädchen zufiel und den Unfreien, das Natur- und Tierleben in grotesken Vermummungen zur Darstellung zu bringen. Die hierbei beobachtete Rangordnung ist bemerkenswert, denn sie vererbt sich auf reifere Stufen dieser Künste, auf denen das grotesk-komische Element immer den sozial niedrigst Stehenden zufällt. Nicht anders sind die dionysischen und orphischen Feste der griechischen und vorderasiatischen Völker, die mit dem Astarte- und Kybelekultus verknüpften der hamitischen und semitischen Stämme zu betrachten. Sie alle weisen auf die gleiche Linie der Entwicklung und zeigen, daß die ersten Kunstregungen einen ausgesprochen theatralischen Charakter tragen.

Auch drängt sich hier schon ein feherischer Gedanke vor: daß nämlich das Theatralische dem Dramatischen vorausgeht, daß es sich als den Urtrieb darstellt, der durch einen höheren Inhalt erst geädelt werden muß. Nur kommt es auch auf dieser Stufe der Kunstübungen schon zu gewaltigen Erschütterungen der Empfindungen: der rohe Wilde, der die auf dem Kriegszug gemachten Gefangenen zu seinem Siegesfeste aufbewahrt hat, genießt bei deren Marterung und Ab-

schlachtung den grausamen Triumph, Herr über den lebenbedrohenden Feind geworden zu sein; und was er hätte erleiden können, läßt er die seiner Gewalt Verfallenen erleiden: wir werden hier eine der instinktiven Wurzeln des Gefallens an der Tragödie erkennen müssen. Die Opferung der Gefangenen aus Blutdurst oder aus religiösen Motiven finden wir noch bei den Festen der relativ schon sehr kulturfähigen Kelten. Die Darbringung der Jungfrauschafft bei den griechisch-asiatischen Mysterien stammt aus denselben Empfindungsquellen: Grausamkeit und Wollust als noch triebartige Ankündigungen der elementarsten Anschauung vom Charakter des Lebens, der im Vernichten und Gebären sich enthüllt und der Tod und Schmerz als Zwillingsgeschwister des Entstehens und der Lust gerade dem naiven Empfinden eindringlich nahebringt.

Die vertiefte Empfindung für die Erscheinungen der Natur, der reicher werdende religiöse Mythos, die sittliche Bedeutung, die der sozialen Stellung des Einzelnen und des Volkes beigemessen wird, bewirken dann Wandel und Bereicherung der Motive. Ein Hauptanteil wird dabei immer der mehr oder minder entwicklungsfähigen Phantasie zufallen und dem mehr oder minder lebhaften Sinn für Schmuck, Rhythmus und Musik, also den in der Rasse beruhenden künstlerischen Anlagen und technischen Fertigkeiten.

Stellt dieser physiologische Fruchtboden der theatralischen Pantomime gewissermaßen die ästhetischen Vorbedingungen dar, und vollzieht sich im Festspiel dieser Art fast immer schon der wichtige Prozeß der künstlerischen Umwandlung des Lebens, indem dieses außerhalb der Wirklichkeit in einem Bilde der Willkür widergespiegelt wird, wobei Lust und Unlust, in symbolische Formen gegossen, als erhöhte und gereinigte Affekte genossen werden, so liegt der Schluß nahe, daß der befruchtende Keim, der die Pantomime zum Drama im eigentlichen Sinne wandelt, ein Element sein muß, das außerhalb dieses Komplexes von Empfindungen zu suchen ist.

Solange in einer einheitlichen und festgeschlossenen Volksgemeinschaft nur natürliche und soziale Vorgänge des allgemeinen Wohls, wie etwa der Kampf gegen einen feindlichen Nachbar, Anlaß und Inhalt der pantomimischen Spiele geben, wird diesen immer ein vorwiegend lyrisch-epischer Charakter anhaften: das Geschehene wird wiederholt und in einem von der Gemeinempfindung nirgends angezweifelten Sinne feiernd dargestellt werden. Das dramatische Moment entsteht erst dann, wenn in der sittlichen Wertung von Handlungen, die Individuen, Gruppen oder gewisse Stände aus Gründen der Leidenschaft begehen, eine Spaltung eintritt. Mit der Behandlung solcher Vorgänge verknüpft die Darstellung dann nämlich den sehr wesentlichen Zweck: den entstandenen sittlichen Zwiespalt zu

beheben. Die Kämpfe der Götter um die Weltherrschaft in den Mythologien der Griechen und der Inder, die solche Spaltungen und Wandlungen des sittlichen Gemeinempfindens in symbolischer Weise umschreiben, sind darum bei beiden Völkern auch die nächstliegenden Stoffe für das Drama. Das Theater wird, während es bis dahin ein Festplatz war, zum Forum, auf dem die Frage um Billigung oder Mißbilligung der in den Willenshandlungen bedeutsamer Persönlichkeiten — als welche oft auch die Völker, mit denen man im Streit liegt, erscheinen — sich ankündigenden sittlichen Ansprüche vor und von der Volksgenossenschaft zum Austrag gebracht wird. Ein Volk, dessen sittliches Gemeinempfinden so jedem Zweifel, jedem Problem unzugänglich wäre, daß Handlungen aller Art nur einen einheitlichen Sinn der Deutung und Wertung zuließen — und vielleicht gar nur den des Nichtwichtignehmens — würde nie zum eigentlichen Drama vorschreiten, wenn es auch theatralische Spiele von beträchtlichem Aufwand besitzen könnte.

Nur wo dem sittlichen Empfinden des Volks ein Bestreben innewohnt, den Ring von Sitte, Recht und religiösen Vorstellungen neuen Erfahrungen von der Menschenseele entweder anzupassen und so zu einer Erweiterung dieser ideellen Mächte zu gelangen, oder aber, wo menschlich begreiflich, also verzeihlich, gegen diese Mächte verstoßen wurde, im Gemeinempfinden eine diesem Begreifen und Verzeihen angepaßte neue Gerechtigkeit zu begründen, einen neuen sittlichen Wert zu schaffen, hebt sich das Schauspiel zum Drama. Von einem so beschaffenen sittlichen Gemeinempfinden wird man sagen können, es neige zur sittlichen Produktivität; und wir werden in diesem Begriff das Element erkennen, das den die dramatische Poesie erzeugenden Keim in den künstlerischen Fruchtboden der Völker senkt.

Zu den bestgeglaubten und doch am häufigsten mißverstandenen Thesen der philosophischen Ästhetik gehört die, daß das Kunstwert das Tendenziöse ausschließe. Für das Drama aber muß eine wesentliche Einschränkung dieses Satzes gefordert werden: wo ein Kampf um sittliche Ansprüche ausgetragen wird, können die Träger dieser Ansprüche des tendenziösen Charakters gar nicht entkleidet erscheinen. Die Forderung an den dramatischen Dichter, tendenzlos zu schildern, kann darum nichts anderes heißen, als daß er mit der gewissenhaftesten Unparteilichkeit, wie der die Verhandlung leitende Gerichtsvorsitzende, die Tendenzen der sich bekämpfenden Parteien in all ihrer wahren Beschaffenheit ans Licht bringe, den Spruch aber dem sittlichen Gemeinempfinden überlasse. Es wird dies der Spruch sein, dem auch er in seiner Doppelseigenschaft als Dichter und als Richter beitrifft. Dieser tendenziöse Kampf ist eben die „Handlung“ im

dramatischen Sinne, die innere Handlung, die auf reiferen Stufen des Dramas nur ein geringstes Maß nach außen sichtbar werdender bedarf, die an Teilnahme gewinnt, je mehr jeder der Tendenzen innere, das heißt psychologische Begründung beigegeben ist. Viktor Hugo gab dieser Deutung die präzise Form: *on nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine, plus il y a alternative de crainte ou d'espérance, plus il y a d'intérêt.* Dagegen liegt das rein Zuständliche, das Gegenstand anderer Kunstformen sein kann, dem Wesen des Dramas gänzlich fern; wenn die Dichtung dahin neigt, das nur Zuständliche in Formen des Dramas darzubieten, und die Gesellschaft, daran Gefallen zu finden, zeigt sich die Quelle des dramatischen Schaffens und Genießens und die der kulturbildenden Kraft der Bühne erschöpft: die sittliche Produktivität ist erschlummert.

Auch diese Lebensbedingungen des Dramas weisen nachdrücklich auf die soziologische Erforschung zur Erklärung der Erscheinungen im geschichtlichen Leben des Theaters, das dem geschichtlichen Leben der Völker immer parallel gehen wird. So zeigte sich für das indische Theater die religiös-soziale Bewegung des Buddhismus von weitester Bedeutung und brachte das Drama dort zur Reife. So fanden wir für die höchste Form des Dramas, für die Tragödie, die das Ethos heroischer Menschheit im Kampf zeigt mit dem Schicksal, — das gleichzeitig als die vertretende Macht des sittlichen Gemeingefühls den Charakter der Notwendigkeit annimmt — jene Zeit des griechischen Lebens am günstigsten, wo glücklich bestandene äußere Kämpfe und eine in der Gärung der Geister sich ankündigende innere Wandlung das Volk gleichsam vor eine Krisis seiner Entwicklung gestellt hatten: vor die freie innere Selbstbestimmung von schicksalsschwerer Entscheidung. Da dieser Entscheidung in der sozial-politischen Wirklichkeit das in der Tragödie gezeigte Ethos ermangelte, glitt die Kultur des griechischen Theaters von ihrer Höhe herab. Wir werden also mit vollem Recht dem sozial-politischen Charakter eines Volkes oder einer Periode eine ganz allgemeine Kausalität für die Theaterkultur zumessen dürfen und zu dem naheliegenden Schluß kommen, daß die Differenzen im Gemeinempfinden eines Volkes doch die Möglichkeit einer gemeinsamen Verständigung offen lassen müssen, daß ihr ideeller Charakter ferner nicht durch Einmischung materieller Interessen getrübt werden darf. Nur so kann doch ein Volk fähig sein, den unbestochenen Richter abzugeben, der das Recht schöpfen soll auf dem dramatischen Forum. Nur so wird das Drama seinen Zweck erfüllen: das von den richtenden Gewissen geschöpfte Urteil dem sittlichen Gemeinempfinden zuzuleiten und

eine höhere Gerechtigkeit jenseits der zeitig gerade bedingten, formalen, zu begründen. Und weil diese Bedingungen nur selten sich erfüllt zeigen, weist die Geschichte des Theaters so wenige und immer nur kurze Perioden wirklich nationaler dramatischer Kultur auf.

Mehr noch als bei den alten haben wir bei den modernen Völkern die Rassenvermischungen in Betracht zu ziehen: schon die Entwicklung der natürlichen Kunstanlagen wird sich deshalb oft ganz unverhältnißmäßig differenzieren. Dazu treten dann die sozialen Zerklüftungen durch die politischen und wirtschaftlichen Vorgänge. Dem Namen nach haben die modernen Völker zwar die Sklaverei überwunden und haben die ganze Masse der ehemals Unterworfenen, Unfreien in den Volkskörper als gleichberechtigte Genossen aufgenommen; aber auch als gleichfühlende? In unseren durch die Schranken der Stände zerspaltenen Völkern ist das Gleichen sittlichen Gemeinempfindens gewöhnlich auf ein geringstes Maß beschränkt. Nur unter ganz besonderen Bedingungen durchströmt einmal ein so starker sittlicher Aufschwung die ganze Volkheit, weist die politische und wirtschaftliche Tendenz auf Ziele hin, die ein so breites Lebensgefühl in allen Volksschichten gleichmäßig erwecken, daß das Theater zu seinem vollen Ausdruck gelangen kann: wie es in der spanischen Kultur für kurze Zeit sich begab, als es gelungen war, die vorherrschenden Instinkte des Volks mit den Ideen des Katholizismus und der Nationalehre ganz zu durchtränken; in der englischen, solange das innere Leben, und besonders das religiöse, durchaus von der nationalen Entfaltung bestimmt wurde, das heißt, bis zur erneuten Spaltung der Volkheit durch den Puritanismus. Beim griechischen Theater konnten die Epochen seines aristokratischen Charakters und seines demokratischen, als solche der Blüte und des Verfalls, deutlich auseinander gehalten werden; und in der französischen Bühnenentwicklung beobachteten wir schon ganz scharf die Trennung in „Gesellschaftskunst“ und „Volkskunst“. In der indischen Kultur blieben die Rassen Grundlagen leidlich unerschüttert und unvermischt, bei der griechischen traten sie schon hinter die politischen und wirtschaftlichen Parteiungen zurück, und in den europäischen Kulturen des späteren Mittelalters, wie in denen des 16. und 17. Jahrhunderts, sind sie durch die ausgesprochene Trennung in Stände überall aufs schärfste vollzogen. Vornehm und Gering, Reich und Arm, Gebildet und Ungebildet: so viel soziale Unterschiede, so viel Differenzierungen des sittlichen Gemeingefühls. Auf diesem Punkte der Kultur entsteht nun die für das Leben des Theaters so brennende Frage nach einem trotz aller Interessengegensätze möglichen Lebensideal, das als ein der ganzen Nation wünschenswertes höheres Bild des Lebens der künstlerisch-sittlichen Empfindung vorgerückt werden könne.



Sollen die vorhandenen Kräfte mitwirken zu einem nationalen Drama, das Ausdruck allgemeiner Empfindungen ist, so muß eine obere Reihe von Begriffen, Vorstellungen, Ideen des Lebens als außer Zweifel stehend von allen angenommen werden. Über den Kreis des Wirklichen hinaus, der von den Interessengegensätzen der sozial ungleich Bedachten und der dem Blute nach ungleich Begabten bewegt wird, muß der Kreis eines Möglichen allen gleich wünschenswert und ihrer Phantasie erschlossen sein.

In der Kunst des Theaters kann dieser Kreis des Möglichen nur im Gebiete der Sittlichkeit liegen. Der Sittlichkeit, im Sinne des Zusammenfließens der Vorstellungen von Stärke, Güte, Tugend, Trefflichkeit und des Willens zu diesen Gütern — die „konkrete Identität des Guten und des Willens“ nach Hegel — die als oberste, immer wieder aus unklaren Zuständen sich losringende Empfindung eines inneren Zieles jeder nach Entwicklung drängenden Vollheit sich ankündigt; der Sittlichkeit, deren Begriff durch jede Art geltender, sozial befestigter „Moral“ nicht erschöpft erscheint, und die darum oft genug im graduellen oder auch wesentlichen Widerspruch zu dieser sich befindet. Denn stellen die aus dem Aufeinanderwirken der Menschen in einer Gemeinschaft sich ergebenden Formen: Gesetz, Recht, Ordnung, Brauch und Pflicht den Kreis der Wirklichkeit dar, den empirische Vernunft und die durch soziale Rücksichten bedingte Notwendigkeit geschaffen haben, so umschließt eben jener Kreis des Möglichen die Vorstellungen des unbedingten, natürlichen, ewigen Verhältnisses des Menschen zu Gott, Welt, All, Natur, wie immer der weitere Bereich des Daseins erfährt werde.

In vielen Künsten wird dieses „höhere Dasein“, wie man sagen könnte, sich ganz als Zustand empfindbar machen, in einer gewählten und vom Zufälligen, Rohen, Stofflichen gereinigten Form seinen Ausdruck suchen, in der das Gefühl für das künstlerisch geschaute Objekt ohne Rest aufgeht. So verfährt die Musik, die den wilden, leidenmachenden Strom des Willens in die Ufer der Taktform einengt, durch Rhythmus regelt und durch die Melodie zur harmonischen Empfindung bändigt. So läßt die Baukunst das in den Wirklichkeitsgebilden gefühlbedrückende Gesetz der Schwere dadurch uns freundlich erscheinen, daß sie es auf die tektonische Formel gebracht in ihren Werken wiederholt, durch Gliederung betont und so zugleich für unser nun nicht mehr erleidendes Empfinden aufhebt. So läßt die Lyrik einen einsamen, quälenden Schmerz des Herzens in eine weitere Stimmung trauernder Natur verschwimmen, oder den Jubel einer einzelnen Seele sich in liebendem Erguß verschwenden an die des Alls. Malerei und Plastik bannen die Wesenheit der Erscheinungen in unstoffliche, dem organischen Vorgehen nicht unter-

worfene Formen. Aber bei diesen Künsten allen wird doch, wenn sie nach außen wirken sollen, für diese der Wirklichkeit entrückten und verklärten Formen ein gleichartiges Bereitsein der Empfindung vorausgesetzt. Der Kreis ihres Möglichen muß der Phantasie vieler, wenn nicht aller Betrachtenden und Hörenden erschlossen sein.

Was hier jedoch nur wünschenswert ist, das erscheint beim Drama durchaus notwendig: denn das Drama hat es nicht mit einzelnen Empfindungen, noch mit einzelnen Erscheinungen zu tun: die Bilder, die es gibt — wenn sie zunächst auch nur als Bilder und noch gar nicht als Handlung betrachtet werden — umfassen doch schon Lebensvorgänge vieler Menschen, sie sind an sich schon wesentlich sozialen Inhalts, sind also um so mehr auf das Zueinander und Gegeneinander von verschiedenen Empfindungen und Strebungen angewiesen, wenn seine Konflikte, die aus menschlichem Handeln sich ergaben, eine alle befriedigende Lösung finden sollen. Erst so empfangen diese bildlichen Vorgänge im dramatischen Sinne künstlerische Qualität.

Ein allen begreiflicher Vorgang auf irgendeiner Art Szene, bei irgendeinem Anlaß wiederholt, ist noch nicht dramatische Kunst, so viel Aufwand dazu auch geschieht — dramatische Kunst wird er erst, wo seine Betrachtung unter dem Wunsche steht, dem wirklichen Geschehen eine höhere, für das sittliche Empfinden bedeutsame Wendung zu geben, die in der Wirklichkeit nicht einzutreten braucht. Zu solcher Behandlung eignet sich nur der Konflikt, der neben der empirisch-gesetzlichen Lösung nach geltendem Rechte noch eine besondere Lösung in der allgemeinen Empfindung erfährt: dem Unterliegenden, dem seiner Vergehung wegen Bestraften wird ein reiches Maß von Mitgefühl zuteil, weil eine Quelle seiner Handlungen zutage tritt, deren wahrhaftige, treibende Kraft die Schauenden mit sich reißt, und der Obziegende kann, trotz seines durch Macht oder Recht errungenen Triumphes, unedel erscheinen. So im Drama; und in der Komödie wird der Tor, der Anmaßende, der Liederliche, wenn ihm auch die gerechten Folgen, weil er ihnen gerade noch vorbeischlüpft, nicht treffen, dem Hohn und der Lächerlichkeit überliefert.

Aber diesen groben Formen der im Drama ausgelösten poetischen Gerechtigkeit gesellen sich feinere der ästhetisch-sittlichen Empfindung: erscheint das Gesetz, unter dem das soziale Leben verläuft, als ein mit unempfindlicher Notwendigkeit sich vollziehender Mechanismus des äußeren Daseins, so enthüllt die dramatische Dichtung die organisch-psychische Werkstätte des inneren Lebens. Dem Endlichen, Zeitlichen stellt sie in den Trieben, Leidenschaften, Empfindungen, Vorstellungen, in den Affekten das Unendliche und Ewige der Gattung entgegen, wie es im Individuum sich äußert: der Notwendig-

keit als sozialem Produkt die innere Freiheit des Einzelnen. So löst das Drama die fertige Form der empirischen Wirklichkeit immer wieder in den flüssigen Prozeß des Lebens auf und, indem es den Reichtum an Möglichkeiten von Lebensformen aufweist, fordert es das soziale Gesamtbewußtsein zu einer Produktivität auf, die seine Versteinerung verhütet.

Das Vorhandensein sittlicher Probleme bei einem Volk wird also über die Gestalt seiner theatralischen Kultur entscheiden. Ein Volk, dem nichts mehr daran liegt, immer tieferen Einblick in das Wesen des Lebens zu gewinnen, das aufhört, seine sozialen Formen seinem fortschreitenden Erkennen anzupassen, braucht das Drama als Ausdruck seines sittlichen Strebens nicht, weil es auf dieses selbst verzichtet. Ein solches Volk muß deshalb noch nicht jeder künstlerischen Kultur bar sein: es kann in allem, was das Leben schmückt, eine hohe Reife erreichen, kann auch den individuellen Kunsttrieben eine glückliche Entwicklung verbürgen — dazu reicht eine kleine Schar von talentierten Künstlern aus — nur ein Theater eben bringt es nicht zuwege, weil dieses von der sittlichen Gesamtproduktivität abhängt.

Dramatische Kunst ist darum erst dann „national“, wenn ihre Probleme als Merkmale vorwärtstreibender Entwicklung aus der Volkheit erwachsen. Ein Theater, das sich auf die Verteidigung edelerer Lebensenergien gegen eine die Masse beherrschende Nützlichkeitmoral beschränken muß, kann, wie im Athen des Perikles, eine stolze Höhe behaupten, aber der Abgrund liegt ihm nahebei, wenn Volksmajorität erwächst, die das Dasein als sittliche Verpflichtung zu erfassen keine Fähigkeit mehr aufbringt.

Eine andere Gefahr für das Theater liegt in einem quietistischen Artistentum, das von einer Szene träumt, die ein Ort der Weihe und der Andacht, des Friedens, der Harmonie und Schönheit wäre, wo das Leben ganz in edeln Rhythmen und hehren Klängen verflärt erschiene. Diese Auffassung findet weder im theoretischen noch im praktischen Wesen des Theaters eine Stütze und entfernt sich von jedem Gesetz der Erfahrung, das uns die Schaubühne, wo sie in Blüte steht, stets als das künstlerische Forum zeigt, wo die sittlichen Rechtsfragen der Menschheit ihren Wahrspruch empfangen.

Schon die Vorstellungen, deren das Drama sich bedient, und die zu den mehr empfundenen als ausgesprochenen Urteilen anleiten sollen, müssen ferner dem Publikum des Theaters vertraut sein. Das Bild, das der Dichter von der höheren, dem Leben übergeordneten Welt entwirft, darf dem Volk als Zuschauer und Richter nicht fremd sein. Nicht auf die Art der Vorstellung kommt es an: sie kann theistisch, pantheistisch, atheistisch sein, sie kann im Mystischen sich

verlieren oder den Weltprozeß als seelenlosen Mechanismus sehen — nur darauf, daß eine gemeinsame Empfindung die Gedankenwelt der Szene mit der des Auditoriums verbinde. Anders kann der organische Zusammenhang zwischen Volkheit und Bühne nicht gewahrt bleiben. Man kann nicht mißtrauisch genug sein gegen die Meinung, daß das Theater oder die Kunst eine Weltanschauung schaffen könne: wo es Kunst und nationales Theater gab, waren sie dank einer vorhandenen, die große Mehrheit des Volkes beherrschenden starken und im Ethos der Allgemeinheit einheitlichen Weltanschauung da. Erst für die bei aufgeschlossenen Kulturnationen unausgesetzte Erweiterung und Differenzierung der Weltanschauung kann unter günstigen Umständen das Theater ein „bildender“ Faktor werden, indem es durch eindrucksvolle künstlerische Behandlung der sittlichen Probleme dazu hilft, die verflachenden, ablebenden und wesenlos — ideallos — werdenden Formen der sozialen Gefühlswelt mit neuer Lebenskraft aus dem Schacht immer vertiefterer Erkenntnisse zu erfüllen und so ihren Wandel zu bereiten.

Eine obere Reihe von Ideen, Vorstellungen und Begriffen, die, als außer Zweifel stehend, gemeinsam angenommen wird, ist ja allein das, was wir als „Seele einer Volkheit“ ansprechen; das ist das eigentliche Nationale, das die Sonderheit eines Volks Begründende, das sich auch in seiner Kunst unterscheidend von der Kunst anderer Kulturen ausdrückt. Weil es die einer ganzen Volkheit sich enthüllenden sittlichen Probleme sind, die sich an die in der Empfindung aller Lebende und wirkende Weltanschauung wenden, so ist es eben diese, die Weltanschauung, die das Volk im Theater aus einem passiv empfangenden zu einem aktiv mitschaffenden Faktor macht. Hat eine dramatische Handlung überhaupt eine über bloße sinnliche Erregung hinausgehende Bedeutung, so setzt sie stillschweigend das Verständnis ganzer Reihen von Motiven voraus: der künstlerisch stilisierte Teil des Dramas, den Dichter und Darsteller besorgen, spielt gewissermaßen nur die einfache Melodie: im Zuschauer antwortet die Seele mit den harmonisierenden Akkorden, und so erst entsteht ein volles symphonisches Gemälde der beseelten Welt.

Aus diesem Verhältnis einer idealen Schaubühne zur Volkheit darf jedoch nicht ohne weiteres der Rückschluß gezogen werden, dem unsere ästhetische Dramaturgie so lange zuneigte: daß das Theater an sich und unter allen Umständen die sittliche Produktivität eines Volkes fördere. Ein Aischylos würde, mit allen materiellen Mitteln reichlich ausgestattet, bei der Mission scheitern, den Papuas Geschmack an der Orestie beizubringen, oder, in anderer Lesart: die Entwicklung der Bühne geschieht bei jedem Volke nach Maßgabe seiner sittlichen Anlagen und Bedürfnisse, die bei verschiedenen

Völkern und gar erst in den verschiedenen Kulturen durchaus nicht die nämlichen zu sein brauchen.

Eine Theaterkultur, die der mitschaffenden Kraft ihres Volkes entbehrt, hat immer nur zwei Entwicklungsmöglichkeiten vor sich: sie wird entweder unvolkstümlich, esoterisch, experimentell — wird Literatur im berüchtigten Sinne des Wortes sein und dann ohne künstliche Ernährung in Form von Subsidien, die sie von Einzelnen oder von einem beschränkten Kundentkreis empfängt, nicht leben können, oder sie muß, koste es was es wolle, die Konsonanz mit dem Volk aufrecht erhalten, um ideell und materiell bestehen zu können. Sie rückt dann die dramatischen Vorwürfe, das heißt also die sittlichen Probleme, in die Beleuchtung der in der Breite vorherrschenden und allen verständlichen Weltanschauung. Ihre Dramatiker entwöhnen sich, die Verdikte aus dem Geist eines ideal empfundenen Weltgesetzes zu sprechen, sie geben Kompromisse, bei denen die aufs Praktische gerichtete menschliche Vernunft sich beruhigen mag; sie suchen konventionelle Ausdeutungen der aufgeworfenen Fragen oder setzen an die Stelle eines der Allgemeinheit innerlich doch nicht verständlichen Wahrspruches die klingende Phrase. Sinkt das ethische Niveau des Volkes zur Philistrosität herab, so reißt es unwiderstehlich das Theater mit auf seine Stufe. Das wird in allen Theaterepochen dieser Art am deutlichsten sichtbar, wenn man den Blick auf die Wandlungen richtet, die sich die dramatischen Meisterwerke starken Seelentums je und je gefallen lassen mußten. Ihr tapferes, wenn auch rauhes Ethos wird von den Schwächlingen dann geradezu als unsittlich verkündet, und die Lösungen werden ihrer Herbigkeit und Schärfe entkleidet, um einer engeren, als verständiger empfundenen Weltanschauung angepaßt zu erscheinen. So wirken die geistigen Zustände eines Volkes wie die Gesetze der natürlichen Anpassung auf die künstlerische Absicht. Wer sich ihnen nicht unterordnen will, begibt sich seines Lebensrechts. Und das allein entscheidet den Wert einer Theaterkultur, ob in ihr die eine, einzige, in ihrem Wesen begründete Tendenz zum glücklichen Ausdruck kommt: innerhalb der festgefügtten sozialen Gebilde die unendliche innere Freiheit und Entfaltungsmöglichkeit des Menschen darzulegen, oder ob an ihre Stelle die einzelnen zeitlichen Meinungen treten. Ob die Muse des Theaters Priesterin der Ewigkeitsidee ist oder Dienerin der vorteilhaften Meinung.

Gesunde und glückliche Epochen können freilich eine Theaterkultur von verhältnismäßig äußerer Unreife haben und umgekehrt solche des ethischen Niederganges eine große Blüte der theatralischen Technik erreichen, deren äußerlicher Glanz den Stillstand der sittlichen Produktivität blendend verdeckt. Und da man keinem Volke den

Selbstmord zumuten kann, das Eingeständnis sittlicher Unproduktivität freiwillig auszusprechen, ist es nur zu natürlich, daß gerade in solchen Epochen äußerlichen Theaterglanzes die Ohnmacht der sittlichen Kraft nach allerlei heroischen Gebärden drängt oder zu poetischer Heuchelei die Zuflucht nimmt.

Wenn die Zeit Shakespeares die groteske Posse des Lebens mit seiner blutigsten Tragik eng verknüpft genoß, so war dies bedingt durch die unverwüßliche Lebenskraft ihres Volkes, das, so hoch es die greifbaren Vorteile des Daseins bemessen mochte, durch die Fähigkeit, dieses Theater ohne Sentimentalität erfrischend und nicht erschreckend, nicht bedrückend zu empfinden, den Beweis lieferte, daß es das Leben als gut und lebenswert auch mit seinen stärksten Schmerzen empfand und vor seinem Nebeneinander von Werden und Vergehen nicht zu beschönigenden, sänsftigenden, tröstenden — aber mehr oder minder auch verlogenen — Bildern entführt zu werden brauchte.

Geringe Verschiebungen nur im Leben der Völker, ein Wandel im sozialen Charakter, in der politischen Richtung, im religiösen Zustand — und ihre Bühnen versielen einer Scheinkultur, weil der eine wesentliche Pfeiler der echten künstlerischen des Theaters mürbte, weil die mitschaffende Kraft des Volkes versagte. Dichtkunst und Schauspielkunst mochten in solchen Niedergängen noch lange ihre erworbenen Qualitäten bewahren: das sahen wir bei den Griechen, deren technische Bühnenkunst noch tausend Jahre die Römerwelt befriedigen konnte. Es war immer das Erschlaffen der Produktivität des sozialen Elements, das das Ende jener Blüteperioden herbeiführte. Die „Imponderabilien“ gingen verloren, die die Theaterkultur bedingen; und daran starb ihre künstlerische Seele, wenn auch ihr Leib noch dauern mochte.

Was lückenhaft in dieser Begründung des soziologischen Moments der Schaubühne erscheinen mag, was absichtlich unerörtert blieb, um nicht gewaltsam bestimmende Grundsätze zu konstruieren, das wird bei der Darlegung des Lebensganges der deutschen Bühne noch eingehender hervorgehoben und an den konkreten Vorgängen entwickelt werden. Hier waren die Vorbedingungen zu betrachten, die mehr oder minder als gegeben angesehen wurden, als das deutsche Theater in die Periode seiner Mündigkeit trat.

Damals aber blickten die edelsten Geister der Deutschen ausschließlich auf jene spärlichen Momente im Leben der Völker, wo die Kräfte in Reife stehen, wo ein neuer Ring am Baume der Menschheit in Bildung begriffen ist, wo eine allseitige Bereitschaft bei allen Gliedern und Gruppen der Volkheit bemerkbar sich regt und die aus dem Zusammenfluß der tatsächlichen Lebensinteressen erwachsen-

den sittlichen Probleme zu sittlichen Werten sich umbilden: auf die Epoche der griechischen Tragiker, die der patriotisch-katholischen Bühne Calderons, die Shakespeares im London der Elisabeth. Da freilich leuchteten die Ideale, die über das Leben gestellt waren, auch über der Bühne: die Freiheit der unendlichen inneren Anlage in ihrem sittlichen Wesen suchte sich als künstlerische Form in „dauernden Gedanken zu befestigen“.

Das war das Programm, das die Dichter und Ästhetiker, das Schiller feierlich bestätigte, das im Tenor der hochsitzenden Kritik der ersten Bühnenversuche immer widerklang. Und wenn von „Volk“ und „Nation“ geredet wurde, setzte man stets alle jene Eigenschaften, die zu einer Theaterkultur gehören, als vorhanden voraus. Mindestens meinte man, das damalige deutsche Volkselement sei ein weißes unbeschriebenes Blatt, auf das der Dichter nur die reinen Formen idealer Kunst zu zeichnen brauche, um eine deutsche perikleische Epoche hervorzurufen . . .

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ rief Lessing aus, als der erste Versuch dazu in Hamburg gescheitert war. Aber verstand Lessing das „Nationale“ nicht nur als Gegensatz, als Selbständigkeit gegen fremdes Wesen? Die Abhängigkeit von den Franzosen war sein Hauptkummer; freilich mit mancherlei Recht, aber doch nicht mit dem wesentlichen Recht der Grundbedingung, die bei den von ihm bevorzugten Engländern des 18. Jahrhunderts erst recht unerfüllt blieb. Jener Schmerzensruf berührt aber noch ein anderes, zwar äußerliches, jedoch unendlich wichtiges Moment der Nationaltheaterfrage: das wirtschaftliche, das bei der Schilderung der ersten Schicksale unserer Bühne in greller Beleuchtung erscheinen wird. Da wird ein abgründiger Unterschied sich enthüllen zwischen den Aufwand verschlingenden Kunsttaten in einer auf mehr oder weniger ausgeprägter Sklaverei beruhenden Kultur, wo der Wille eines Fürsten oder einer vorberechtigten Kaste den schaffenden und beisteuernden Kräften befiehlt, und solchen, die ein Volk aus freiem Willen zu errichten und erforderlichenfalls aus eigenem Vermögen zu bezahlen sich anschickt. Ein Volkskunstinstitut wird nicht von einer knechtisch gehorchenden dumpfen Masse zusammengefront; hier wird an die Einsicht aller über den Wert des zu Schaffenden appelliert, damit das Werk werden und seiner Aufgabe gerecht bestehen könne. Wenn dann, wie es, zu Lessings Ingrim, in Hamburg zum ersten- aber nicht zum letztenmal geschah, ein die Volksseele vergiftender Krämergeist das Interesse dieses künstlerischen Gemeinwesens verwaltet, so wird die Kunstanstalt immer der oft kostspieligen Aufgabe, neue sittliche Werte dichterisch vorzubilden, die materiell einträglichere

vorziehen, den Gelüsten eines Vergnügens und Zerstreuung heischenden Publikums zu dienen. Das ist das andere soziale Moment der Frage, inwiefern das Volk ein „mitschaffender“ Faktor an seinem Theater ist.

Nach diesen Darlegungen könnte dieses Buch leicht ganz und gar von der Skepsis diktiert erscheinen: als wollte es den Beweis erbringen, daß unsere Kultur ein Kunsttheater nicht haben könne. Und ein mißmutiger Anfang wäre damit schon gemacht, daß der Idealismus unserer klassischen Literaturepoche, am Theater seiner Zeit und dem der Zukunft gemessen, als Querköpfigkeit denunziert werde? Wenn schon die Tatsache, daß zu allen Zeiten des verflorbenen Jahrhunderts fast immer nur vom „Verfall“ des deutschen Theaters und nie von einer Blüte desselben die Rede gewesen ist, solchen Skeptizismus rechtfertigen würde, so lohnte es doch nicht, ihn in solcher Ausführlichkeit zu entfalten, und vor einem Schwelgen im Mißvergnügen bewahrt den Verfasser die Liebe zu einem Beruf, zu einer Kunst, der er des Lebens besten Teil gewidmet hat.

Weil unser Volk so viele tüchtige Eigenschaften besitzt und für die nächsten Jahrhunderte berufen sein könnte, innerhalb einer internationalen Zivilisation endlich eine eigene, einheitliche Kultur, vorbildlich für alle ihm verwandten Nationen, zu begründen, soll hier an einer der bisherigen Kulturleistungen, die auch dem Oberflächlichsten noch durchaus vertraut erscheint, über die aber auch so viele Meinungen vorhanden sind als Köpfe im Vaterland, gezeigt werden, wo der Hebel zu jenen Zielen angelegt werden kann. Ergibt sich dabei, daß der gerade Weg, der auf eine kurze Strecke hinaus vom Glanz des idealistischen Gestirns am Morgen dieses Jahrhunderts so verheißungsvoll beleuchtet wurde, doch bald in dichter Wildnis sich verlor, so spricht das dennoch nicht gegen den Weg und nicht gegen die Leuchtkraft des Gestirns.

Haben wir denn auf irgendeinem Gebiete auch nur einen der damals angebahnten Pfade zu Ende gehen können? In vorher gar nicht zu bemessender Weise sind während dieses Jahrhunderts schon alle äußerlichen Lebensverhältnisse auf ganz andere, damals nicht geahnte Bedingungen gestellt worden; allein an die praktischen Fähigkeiten des Menschen sind Anforderungen herangetreten, für die zunächst jede ererbte Übung fehlte. Man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, daß selbst die Sinne und Nerven des Menschen des 19. Jahrhunderts erst eine Umbildung erfahren mußten. Wer den Aufgaben nachdenkt, die während dieser Zeitstrecke auch den deutschen Menschen — und diesen besonders — bei dem durch tausend Ursachen unendlich komplizierten Kampf ums Dasein zu fielen, der wird Schillers „reißten Sohn der Zeit“ mit schmerzlicher Ironie um



seine schöne Illusion beneiden: was dem Seher heller Tag erschien, war fahle, ungewisse Dämmerung; und nicht einem Triumph des Menschen galt es im neuen Jahrhundert, sondern einem nie erlebten Um- und Umbilden, einem Um- und Umlernen. Der Revolution der Zivilisation, das heißt also der wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Zustände, folgte die Revolution der Gedankenwelt, gegen die die blutige Katastrophe in Frankreich, die erst die Liquidation längst falliter Gebilde, noch nicht aber die Gründung einer neuen Welt bedeutete, nur ein lärmendes Theaterstück war. Das echte Drama wurde vom kommenden Jahrhundert dann erst wirklich gelebt. Nun harren wir der künstlerischen Kraft, die uns verstehen lehrt, was wir gelebt haben.

Erwacht dieses Verständnis, dann ist vielleicht auch der Zeitpunkt nahe, daß wir zu dem deutschen Nationaltheater kommen, welches das vergangene Jahrhundert sich schuldig bleiben mußte. Mußte: weil zwar seit nun dreißig Jahren die äußere nationale Form sich gebildet hat, die innere herzustellen aber die große und heute fast noch schwerer als zu Lessings Tagen zu erfüllende Aufgabe ist. Schwerer, weil die kulturellen Probleme gegen jene Zeit an Zahl und Gewicht so bedeutend sich gemehrt haben.

Im Ausblick auf diese vermehrten Schwierigkeiten fehlt es nicht an Stimmen, die mit vielleicht nicht ganz unberechtigter Skepsis die Möglichkeit eines nationalen Kunsttheaters überhaupt verneinen, die diese ganze Kunst als erledigt, als des Anteils ernsthafter Menschen nicht mehr würdig erachten, wie sich denn in der Tat schon durch mehrere Geschlechter eine geistige Elite unseres Volkes vom Theater gänzlich abgewendet hat. Dieser Unterschätzung soll man keine Überschätzung gegenüberstellen, wie es die Dramaturgie des Jahrhunderts fort und fort getan hat: nach allem hier Dargelegten kann eine künstlerische Theaterkultur eines Volkes nie ein Ziel sein, sondern immer nur ein Symptom: ein Zeichen hoher Gesundheit und organischer Fortbildungskraft des Körpers. Wie eine unkünstlerische Theaterkultur Symptom des Gegenteils ist, zudem aber immer auch ein äußerst belehrender Spiegel der wirklichen Zustände. Man nennt die Bühne eine Welt des Scheins, des schönen Scheins sogar: man könnte sie die Wahrhaftigkeit selbst nennen. Vor ihrer butalen Empirie wird alle bunte Phrase zunichte und selbst wenn die Bühne verfällt, erfüllt sie doch noch unerbittlich die Aufgabe, die ihr der erhabene Dramatiker unseres Stammes gewiesen hat:

Der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild  
und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner  
Gestalt zu zeigen.



## I

### Lehr- und Wanderjahre

Nach den im einleitenden Kapitel dargelegten Grundsätzen der in diesem Buche anzuwendenden Methode darf zunächst eine Schilderung der sozialen und geistigen Zustände, die des 19. Jahrhunderts Grundlagen gebildet haben, erwartet werden, obwohl es nicht leicht ist, einen Komplex von Erscheinungen und Bewegungen, den man doch immer nur ganz willkürlich in die zeitlichen Begriffsschranken eines Jahrhunderts einspannt, in einem vorbereitenden Kapitel summarisch abhandeln zu wollen. Was uns heute ein großer Strom erscheint, das setzt sich — um ein Bild und ungefähr auch die Worte Taines zu brauchen — aus so vielen und vielerlei Quellen, Bächen und Flüssen zusammen, daß hier nur die wesentlichen dieser Zuflußgebiete für sich und in ihren besonderen Bedingungen und Eigenschaften betrachtet werden können. Und auch hierbei ist noch die Beschränkung zu wahren: daß zwar kaum ein Umstand ganz bedeutungslos für die zu betrachtende Kultur erscheint, daß aber besonders die in den Vordergrund zu rücken sind, die eine engere Verwandtschaft mit der Schaubühne verraten, also die Zustände allgemeiner Art, die weniger in örtlichen als in zeitlichen Merkmalen sich aussprechen. Das hat die Theatergeschichte, die sich mit Vorliebe auf örtliche Bühnenchronik beschränkte und zumeist aus einem ganz engen Kreise das doch von viel weiter her Genährte zu erklären suchte, bisher gewöhnlich verabsäumt. Gewiß sind einige Städte mit der Eigenart ihrer Theaterkultur für die gesamte Entwicklung von hoher Bedeutung gewesen: vor fünfzig Jahren noch hatten Begriffe wie Hamburger Schule, Wiener Schule, eine typische Bedeutung. Auch diese Bildungen aber waren doch mehr oder weniger nur Niederschläge allgemeiner geistiger und wirtschaftlicher Bewegungen. Die Flut- und Ebbeerscheinungen des allgemeinen Lebens, die sie bedingten, müssen von Fall zu Fall, mit Rücksicht auf das Theater von ganz Deutschland, ihrem wesentlichen Charakter nach betrachtet werden.

Der Schilderung der Kindheit des deutschen Theaters, die kaum früher zurück als bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist — denn hier wurde ein ganz neuer Faden gesponnen, der an die alten Mysterienspiele und die theatralischen Übungen der Hans Sachs-Zeit nur lose anknüpfte — braucht eine weitläufige Analyse des Zuständlichen jedoch kaum voranzugehen. In welcher Verfassung Deutschland aus den Nachwehen des Dreißigjährigen Krieges hervorging, ist genugsam bekannt; wir dürfen hier gleich ein Bild der Kunst selbst, die künftighin in ihrer Entwicklung betrachtet werden soll, als Zustandsschilderung vorausschicken: Was brachte die deutsche Bühne mit, als sie anfing, sich in die Reihe der „kulturbildenden“ Faktoren zu stellen? Welche Aufgabe und welches Bewußtsein derselben lebte in diesem Institut, als Lessing, Goethe und Schiller das Theater als Werkzeug ihrer höheren Absichten aufgriffen? Indem diesen Fragen die Antwort gesucht wird, muß an gehöriger Stelle schon immer weit genug ins Allgemeine gegriffen werden, das dann an der Schwelle jener Zeit, die uns eingehender beschäftigen soll, nochmals in methodischer Darstellung zusammengefaßt werden mag.

Bei der kurzen Betrachtung der deutschen Mysterienbühne sahen wir, wie durch die Einmischung der Laienelemente, namentlich des städtischen Proletariats, das Theater als Mittel der religiösen Propaganda den Händen seiner ersten Nährväter, der Geistlichen, zu entchlüpfen drohte. Dieses Laienelement wieder auszuschalten, wurde daher im selben Maße Aufgabe und Tendenz der Geistlichkeit, als sie überhaupt fortschritt, sich mit den staatlichen und kulturellen Aufgaben zu befassen und als eigentliche Obrigkeit sich zu fühlen. Solange der scholastische Geist herrschte, hatte man besonders Philosophie und Ethik bei den Alten gesucht; erst mit Anbruch des Humanismus gewannen auch die profanen Schriftsteller der Antike die Beachtung gelehrter Kreise. Und nach den Mustern namentlich römischer Autoren legte man die bildende Hand nun an die theatralischen Künste. Die Bühne wurde — das war die Hauptforgel — von der Straße fort in die Mauern der Klosterschulen verlegt; und um das Volk noch nachdrücklicher auszuschließen, dichtete man — *sit venia verbo* — die Komödien nun in lateinischer Sprache, so daß nur der gelehrte Mann ausübend an ihnen sich beteiligen konnte. Diese „Schulkomödie“ stand das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Blüte: in Wien bei den Schotten, wo Wolfgang Schmelzle, der österreichische Hans Sachs, ihr Dichter war, in Berlin bei den Franziskanern im Grauen Kloster, und ähnlich in den meisten deutschen Städten, wo Universitäten oder höhere Schulen bestanden. In Breslau trugen sie den Dichtern und den jugendlichen Komödianten

jährlich schon reichen Lohn ein, den das Publikum in aufgestellte Sammelbecken zu legen pflegte, so daß gelegentlich berichtet werden konnte: „Die Aktoren der Komödie haben sich als Bestien betrunken.“ An den Höfen war die Schulkomödie hingegen nicht „goutiert“; dort erlabte man das dramatische Bedürfnis lieber an phantastisch-alegorischen Aufzügen — man denke an die Maskenszene zwischen Adelheid und Franz in Goethes Götz! — an Schaugepränge, Ringelstechen, wobei der Hofnarr und der Hofzwerger als Clowns ihre Rollen spielten. Wie so die Entwicklung der höfischen Künste bald andere Wege einschlug, erwuchs anderseits der Schulkomödie im gewandelten Geiste der Reformation ein eifernder Feind. Anfänglich zwar war ihr das Papsttum ebenso wie der Protestantismus geneigt gewesen; sie war eine Waffe im religiösen Kampfe, deren man sich auf beiden Seiten gern bediente. Unbequem wurde sie, als die Reformatoren diese dramatischen Übungen immer mehr zur populären Auslegung der Schrift heranzogen. Damit mochten sich schließlich beide Teile nicht befreunden, denn auch auf protestantischer Seite fingen die Übereifrigen, die Puristen, bald an, das ganze Schauspielwesen zum „Hofstaat der großen Hur“ zu rechnen. Luther mußte gegen diese Eiferer sein Kernwort sprechen, daß er das Spielen und Ansehen von Komödien nicht aufgegeben wissen möchte, „erstlich, daß sie (die Schüler) sich üben in der lateinischen Sprache, zum anderen, daß in Komödien, sein künstlerisch erdichtet, abgemalt und hingestellt werden solche Personen, dadurch die Leut' unterrichtet und ein Jeglicher seines Ampts und Standes erinnert und ermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle; ja es wird darinnen fürgehalten und für Augen gestellet, wie sich Jeglicher in seinem Stande halten soll in äußerlichem Wandel wie in einem Spiegel.“ Man sieht, Hamlet könnte wirklich in Wittenberg studiert haben. Unser prächtiger Doktor Martinus aber meint weiter: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben Willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“ Ähnlich trat er für die Pflege der Musik in den Schulen ein, wo von den protestantischen Fürsten, die die Gesangmeister und Instrumentalisten besoldeten, „Kantoreien“ erhalten wurden. Als nach Friedrichs des Weisen Tode der kursächsischen Kantorei die landesfürstliche Subvention entzogen wurde, schrieb Luther: „Etliche von Adel und Scharhanssen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik erspart, indeß verthut man unnütz 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun.“

Daß aus dem Volkstum selbst die Kräfte gezogen werden könnten, „gesellschaftliche“ Künste zu entwickeln, kam für Luther schon gar nicht mehr in Frage. Aus den Kantoreien hat sich dann bei uns in ziemlich gerader Linie die Oper an den fürstlichen Hofslagern entwickelt.

Schon zu Luthers Zeit repräsentierten nur noch die Fürsten, der Adel und allenfalls noch die Gelehrten das „Vaterland“, das „Volk“. Die Fürsten aber des 16. Jahrhunderts hatten gemeinhin schon ganz andere Gelüste, als dem Gedeihen ihrer Völker, ihrer „Untertanen“ Aufmerksamkeit zu widmen; kaum deren leibliches Wohl lag ihnen am Herzen, geschweige denn das seelische oder gar das ästhetische. Der „gnädige Herr“ Luthers war eine Ausnahme und vererbte seine künstlerische Neigung auf manchen seiner Nachfolger: die kursächsischen Lande können als die Wiege unseres nationalen Theaters betrachtet werden — wenn es in ihr auch nicht gerade sehr weich gebettet war — und Luthers freimütigem Eintreten verdankte die unmündige Kunst diesen ersten Unterschlupf bei einem Wohltäter. Freilich waren mit dieser Huld auch alle Übelstände verknüpft, die angenommene Kinder zu ertragen haben. Denn obschon das ganze 17. Jahrhundert hindurch die deutsche Bühne unter dem Schutze des Protestantismus stand, obschon fast ausnahmslos Protestanten ihre Vorkämpfer waren, so blieb der Stand der Amtsgenossen unseres Reformators doch auch ihr schlimmster und eifervollster Feind. Bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts wurde gerade in protestantischen Landen sterbenden „Komödianten“ in der Regel das Sakrament und ehrliches Begräbnis verweigert; und schlimmer als diese unschädliche Maßregelung drückte die moralische Gleißnerei der Orthodoxie auf die freie Entwicklung der Bühne.

Unter den gleichen Einflüssen verkümmerte auch die in den Hochburgen deutschen Bürgertums von der Reformation hervorgerufene Wiederbelebung volkstümlicher Theaterkunst. Hans Sachsens Bühne in Nürnberg war ein Ende, aber kein Anfang, ein letztes Aufladern des Volksgeistes vor der hereinbrechenden Nacht. Wir sollten überhaupt diesen als Bürgertypus so prächtigen Hans Sachs nicht auch als Künstler und Dichter und ebensowenig das Theater seiner braven Anstrengung zu einer Höhe hinauf lobpreisen, wo das grob geschnitzte Holzbild dieser dramatischen Muse in der Sonne der gleichzeitigen spanischen und englischen Kunst überhaupt nicht bestehen kann. Es ist geschmacklos, ihn als Dritten im Bunde mit Calderon und Shakespeare zu nennen; wir freuen uns ohne diesen Seitenblick seiner inniger als eines biderben, humorvollen, obwohl moralischen Wohltäters des deutschen Geistes und brauchen es nicht zu bedauern, daß der künstlerische Meistersingerzopf nicht länger wuchs. Sein

Nürnbergers Theater und die gleichzeitigen Fastnachtspiele in den mitteldeutschen und in den schweizerischen Städten waren zwar die letzten innerlich ungebrochenen Regungen eigenartigen Volkstums gegenüber der gelehrten und theologischen Wendung unserer Literatur und Kunst, aber es fehlte ihnen der Geist der Entwicklung, der im tieferen Grunde des Kulturbedürfnisses gewurzelt hätte, wie es an Trägern solchen Geistes mangelte, die künstlerisch über das platte Mittelmaß hinausgeragt hätten. Diese Kunst war die Abendröte einer abgelebten Zeit, die einmal noch mit einem goldenen Schimmer die Giebel und Türme der rüstigen Nürnberg, der reichen Augusta Vindobona und der paar anderen freien Reichsstädte rührend verklärte. Übrig blieben von ihr nur konventionelle Bräuche, die bei jährlich wiederkehrenden Lustbarkeiten geübt, den Sinn kräftigerer Zeiten nun in leeren Maskeraden widerspiegeln. Um dieser tragischen Rolle willen, die er in unserer Kultur spielte, lebt uns Hans Sachs besser im Lichte der Dichtung Goethes und der Musik Wagners weiter als in seiner eigenen Kunst.

Nicht der Muse fiel die Aufgabe zu, das kulturelle Leben der Deutschen weiter zu entwickeln; Frau Sorge nahm ihren Platz ein und erschien ganz als das graue Gespenst des Faustdichters, das unser Volk „niemals fertig“ werden lassen sollte. Unter diesem Gespenst seufzten die für Jahrhunderte ihrer Selbständigkeit beraubten Stände der Bauern und Kleinbürger, die, obwohl von dem blutig erstickten Aufrufen in den Bauernkriegen her geborene Feinde, nun ein gemeinsames Schicksal erlitten und Opfer der machtlüsternden Fürsten wurden. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab ist in der deutschen Geschichte von einem Volkstum kaum mehr zu reden. War diese in den Raubkriegen der Zeit hin und her gezerrt, von Steuerdruck und Fronen wirtschaftlich verelendete Bevölkerung, die nach dem Satz *cujus regio ejus religio* unter Umständen selbst ihren Glauben in dreißig Jahren sechsmal ändern mußte, ein Volk zu nennen? Und Schlimmeres brachte das nächste Jahrhundert. Man muß sich das furchtbare Antlitz der Jahre, vom Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges bis zu Goethes Geburt etwa, vergegenwärtigen, die entsetzliche Niederlage des nationalen Sinnes und der Volkswirtschaft in Deutschland, um die Schwierigkeiten zu begreifen, die der Entwicklung des neuzeitigen Geistes, des Denkens, der nationalen Literatur, der Philosophie und der freien Künste hindernd im Wege standen. Zu dem Mangel an großen volkstümlichen Persönlichkeiten trat in dieser wüsten Zeitstrecke der jeder nationalen Initiative.

Das Schwergewicht des Lebens war ganz und gar der Entwicklung der fürstlichen Absolutie zugewendet, die in sich, nach Versailler Muster, Staat und Volk verkörpert fühlte. Jeder Blick auf ein be-

liebigen Gebiet der Kunst bringt dafür den Beweis. Wenn wir auf den religiösen Bildern der mittelalterlichen Kunst den heiligen Gestalten der Legende fast immer kräftige Volkstypen in andächtiger Teilnahme gesellt finden, so tritt an ihre Stelle in den nun heraufkommenden Zeiten die mit Helm und Harnisch bekleidete, mit den Symbolen der Herrscherwürde ausgerüstete Allegorie, tritt an die Stelle der schlichten Innigkeit die heroische Pose aufgepußten mythologischen Gesindels. In den Satiren und Lehrgedichten noch des 16. Jahrhunderts ist der moralische Gesamtgeist des Volkes, wie bei Sebastian Brant, der eigentliche Stoff und Inhalt. Das Volksleben war das schürende Element der Literatur der Reformation; im Simplizissimus haucht es seinen Sterbeseufzer in satirischem aber schon ohnmächtigem Groll aus, um dann für lange Zeit zu verstummen. Die freien und Reichsstädte waren seine Pflegestätten gewesen, in den fürstlichen Residenzen und in den verarmten Mittelstädten war es unter der verknöchernenden Obhut des Beamtentums erstorben oder zu erbärmlicher Unselbständigkeit entartet. Zur Nation gehörig zählten nur der Adel, die geborene, und das Beamtentum, die gezüchtete Aristokratie, die beide nicht einen der Vorzüge aufwiesen, die, nach Roscher, eine Aristokratie innerlich berechtigen: die weder Milde besaßen, noch Wohltätigkeit und Toleranz übten und am allerwenigsten fähig waren, selbstlose Hingabe an die Allgemeinheit zu entwickeln. Namentlich das zur Stütze der Fürstenpolitik herangezogene Beamtentum, kriechend nach oben und hochmütig nach unten, schob sich als Mauer zwischen die oberen Stände und das Volk. Dieses aber dachte wie die späteren Inder: „Die Welt ist in Gewalt der Götter, die Götter in der Gewalt der Gebete, die Gebete in der Gewalt der Brahminen: folglich sind die Brahminen unsere Götter.“ Die ständischen Korporationen und Einrichtungen, früher die Beförderer allerlei volkstümlicher Kultur, wurden abgeschafft oder ihrer Bedeutung entkleidet; in zopfigen Äußerlichkeiten fristeten sie ihr entstelltes Dasein in den Innungen und Schützengilden weiter, deren große Ehrentage nun die waren, wo sie in karikierten Aufzügen den Pomp fürstlicher Feste vermehren helfen durften. Von den stolzen, von kräftigem Gemeingeist beseelten Gewerkschaften, von den königlichen Kaufleuten des 15. und 16. Jahrhunderts, die Kunst und Wissenschaft als Ehre und schönen Luxus gepflegt hatten, war kaum eine Spur mehr übriggeblieben. Dafür vegetierte nun ein kleines, serviles, nur immer dem nächsten Vorteil zur Stillung der dringendsten Lebensbedürfnisse nachhaftendes Handwerkertum und eine Gesellschaft erbärmlicher Krämer, die täglich eifrig die Köpfe zusammensteckte, um auszukundschaften, — nicht etwa wo neue Konjunkturen, das Wohl und den Reichtum der Stadt und des Landes

zu mehren sich bildeten, sondern: welche neue Mode für den Zugschnitt der Perücken, für den Putz der Hof- und Bedientenkleider, welche neuen Artikel für die Maskeraden, Gelage und Feste nach Pariser Mustern oben protegirt wurden und wie man da eilig hinterher sein könne. Diesen Zustand, der hundert Jahre etwa ohne merkliche Änderung andauerte, hat man im Auge zu behalten als das Milieu, in dem das Theater bei uns seine Lehrjahre durchlaufen und seine Bildungen ihre erste Eigenart empfangen haben.

Man findet darum in der Dichtung dieses Jahrhunderts und namentlich im Drama dieser Zeit kaum Spuren, die auf die Stimmung in der Volksseele zurückführen. Aus gelehrter Nachempfindung, aus den Reminiszenzen der humanistischen Bildung allein wucherten bleiche Kellertriebe. Die alte Schulkomödie vegetierte kümmerlich fort; und als einziges Merkmal des sich allmählig wieder regenden nationalen Geistes gab man der Anwendung der deutschen Sprache vor der lateinischen den Vorzug. Leerer Formalismus, in dem selbst jede innigere Regung noch erstarrte, ist das gemeinsame Charakteristikum dieser Ayrer, Christian Weise, Opitz, Lohenstein, Gryphius und des biedereren Pastors Rist mit seinem ‚Friedewünschenden‘ und mit seinem ‚Friedejauchzenden Deutschland‘, die uns in den Literaturgeschichten als Vorkämpfer eines nationalen Dramas, als Helfer zu einer deutschen Theaterkunst immer wieder vorgestellt werden. Sie nährten sich wie die ganze deutsche Welt jener Zeit von den Brosamen, die von anderer Nationen Tischen fielen. Von eigener Lebenskraft ist in dieser Literatur des 17. Jahrhunderts, wenn man sie ohne die Beschönigung betrachtet, die ihr durchaus ein nationales Verdienst zuerkennen möchte, nichts zu erkennen. Ganz befangen in der Nachahmung fremder Muster und fremden Inhalts, war ein wenig mehr oder minder Geschicklichkeit der ganze individuelle Unterschied bei den Dichtern, die ihre Seele am freisten fühlten, wenn sie im Dienst höfischer Ansprüche die Allerhöchsten Beilager, Kindtaufen, Krönungen usw. durch Prologe, Festspiele, Singballetts und dramatisch arrangierte Feuerwerke in schwülstiger Rhetorik „submissfest“ verherrlichen durften. In der Lyrik allein der Profanmystik eines Angelus silesius, in den Sinnsprüchen der Logau, Spee und Czepko, im Kirchenlied Gerhardts und Flemings brannten reine Flammen der Dichtung weiter.

Was war schließlich auch an deutschem Schauspiel gelegen? Die einzige Kunstform, die sich der höfischen Gnadensonne erfreute, war die aus Italien eingeführte Oper. — Ihrer Entwicklung, das heißt der der Oper überhaupt, ist in diesem Buche ein besonderes Kapitel bestimmt; aber erst an der Stelle, wo sie eine entschiedene Wendung zu einem eigenen, unseren Rasseanlagen entwachsenen Stil



nahm und ein Ausdruck unserer Kultur wurde. Bis dahin wird sie uns jedoch oft genug als ein Zwittergeschöpf technischer Theaterkünste, als ein Parasit an unserer dramatischen Kunst beschäftigen müssen. Denn gerade weil eine Erscheinung wie Gluck, in ihrer wuchtigen, fast antiken Größe, weil Mozart und Weber doch ohnmächtig waren, dieses Stilungeheuer zu vernichten, darf die alte Oper schlechthin als ein Grundübel, als der Schauspielkunst, als der dramatischen Bühne, als des erhofften Nationaltheaters schlimmster Feind betrachtet werden. Die wirtschaftliche Notlage wäre für das deutsche Theater nie so verhängnisvoll geworden, wenn das Opernwesen nicht bis tief in das 19. Jahrhundert hinein sein Wesen bestimmt hätte. Millionen über Millionen hat es verschlungen, der zehnte Teil des ihm gewidmeten Aufwandes hätte genügt, hundert Jahre früher ein Kunsttheater ernsthaft zu begründen — soweit eben durch Mittel und Einsicht in der Kunst etwas Gesundes geschaffen werden kann — statt dessen mußte das deutsche Schauspiel mit dürftigsten Almosen sich begnügen, damit in den fürstlichen Haushalten scharenweise welsche Musikmeister, Primadonnen mit mehrseitiger Begabung, fettgemästete Kastraten (der Kastrat Sorlisi in Dresden wurde der Reihe nach Kammerherr, Gutsbesitzer und schließlich mit des deutschen Reiches Adel beglückt) schmarozend gedeihen konnten.

Während des ganzen 17. Jahrhunderts geschah es nur aus gnädiger Laune, wenn hier und da einmal ein Mächtiger sich bemühtig fühlte, dem deutschen Theaterwesen seine Aufmerksamkeit zu widmen. Und ein Ereignis sondergleichen war es, als 1659 Kaiser Leopold I. während des Faschings in Wien ein Komödienhaus für deutsches Schauspiel auf seine Kosten bauen ließ. Das war als Beispiel immerhin mächtig genug, daß auch in anderen Residenzen, in Kassel, Braunschweig, Mainz, nun vorübergehend einmal deutsche Schauspieltruppen angenommen wurden, die unter „Allerhöchstem Privilegio“ grausam verballhornte englische, italienische und französische Stücke, vornehmlich aber, um doch auch die einheimische Dichtung zu ehren, deutsche Hanswurstmödie und allegorische Staatsaktionen zur Aufführung brachten. Diese Truppen waren gewöhnlich aus Bruchstücken englischer und niederländischer Banden zusammengesetzt und empfingen ihre literarische Reputation in der Regel durch ein paar entlaufene deutsche Studenten. Auch dauerte die Herrlichkeit nie lange; mit verflogener Karnevalstimmung wurde das allergnädigste Privilegium ein Wort, ein Schall und Rauch, kaum hinreichend, diesen Ärmsten allenfalls die Geneigtheit serviler Magistrate, selten aber den Zulauf der zahlungsfähigen Bevölkerung zu verschaffen.

Selbst starker romantischer Begabung müßte es mißlingen, in der Urgeschichte der deutschen Schauspielkunst etwas von der mythischen Heiligkeit zu entdecken, wie sie einen Thespis für den griechischen Menschen umkleidete. Wie man bei wilden Völkern die „Kultur“ einführt, indem man ihnen die aus der europäischen Mode gekommenen Produkte aufhandelt, so wurde die deutsche Theaterkultur begründet durch den Abhub, den die Nachbarländer von sich stießen, der dort kein Brot mehr fand und das nächste sprachverwandte Land nun zu kümmerlicher Fristung seines Daseins durchvagabondierte. Anders sind die „Englischen Komödianten“, die während und nach dem großen Kriege das berufsmäßige Theater in Deutschland begründeten, wohl kaum einzuschätzen. Albert Cohen und Rudolph Genée haben sie uns eingehend geschildert; was diese Autoren Vermutung gelassen, wird zur Überzeugung, wenn man die Literatur dieser Truppen, die seither noch zutage gefördert worden ist, nachprüft. Die Niederlande waren auf der Reise nach dem Kontinent die nächste Station für diese englischen Mimen; dort, wo während des 17. Jahrhunderts dramatische Kunst und namentlich Musik in hervorragender Weise gepflegt wurden, nahmen sie andere ausgestoßene Elemente auf, die günstigstenfalls etwas Berufsdisziplin mitbrachten, aber den charakteristischen und vielleicht auch wertvolleren Zuwachs empfangen sie, wie erwähnt, in den deutschen Studenten. Dieser zur Bühne flüchtende Musensohn ist die interessanteste und sympathischste Erscheinung in der trüben Kindheit des deutschen Theaters; nur, daß auch ihn selten wirkliches und begründetes künstlerisches Bedürfnis auf die Bretter trieb, in der Regel aber der Mangel aller Entwicklungsmöglichkeit, der deutsche Menschen jener Zeit bedrückte: ein unklares Gelüste nach Freiheit, das die Angst vor zeitlebenslangem Joch der Dienstbarkeit in lebhafteren Naturen erweckte, warb dem deutschen Theater seine ersten Talente. Es waren wahrlich keine glänzenden Aussichten, die der Student dieses Jahrhunderts am Ausgang seiner akademischen Lehrzeit zu erwarten hatte, denen zuliebe er darben der alma mater hätte Treue bewahren sollen. Eine gar nicht oder kümmerlich besoldete Landpfarre, das Los, in irgendeiner Kanzlei des gnädigsten Herrn, hinter dicken Mauern und vergitterten Fenstern, das Leben hinzuvegetieren, das war für große Mehrzahl die ganze zu erhoffende Herrlichkeit, denn für alle hervorragenden Stellen in Staat, Wissenschaft und höfischer Kunst wurden zu jener Zeit fast nur Ausländer geeignet gefunden. Da mochte einem regeren Geist selbst das ärmlichste Komödiantenleben noch verlockend erscheinen, um einmal doch, wenn es nur für ein paar Jahre war, vielleicht nur für eine kurze Ferienzeit, auch Freiheit zu kosten. Dann und wann

hat wohl auch der unverwüßliche deutsche Idealismus hinter den erbärmlichen Lappen und Brettern jener Banden eine Welt höherer Bedeutung gewittert, und sicher ist, daß mit der Zeit die erste Besserung des Theaters der relativ doch höheren Bildung dieser Elemente verdankt wurde. Zunächst aber sahen sich diese Überläufer als Lehrlinge eines entsetzlich rohen Handwerks.

Die deutsche Theatergeschichte hält es als Ehrenpunkt fest, daß diese selben englischen Komödianten damals schon Shakespeare unserer Bühne zugeführt hätten. Aber was für ein Shakespeare war das! Ein geschriebenes oder gedrucktes Buch eines Shakespearestückes hat ihnen, wie es scheint, nie vorgelegen, höchstens mochte eine verzettelte Rolle mit herübergekommen sein, mit deren Hilfe nach der Erinnerung an erlebte Aufführungen das Drama rekonstruiert wurde. Nur so sind die Zerrbilder von ‚Hamlet‘ und von ‚Romeo und Julie‘, die wir kennen, zu erklären. Um die Stücke aus dem vorshakespeareischen Repertoire ist es noch ärger bestellt. Wir stoßen in der Literatur der englischen Komödianten aber offenbar auch auf Überbleibsel der deutschen Mysterienspiele jüngeren Ursprungs — natürlich, wie es in der sinkenden Tendenz dieser Zeit lag, nur auf bereits entarteterer. Denn hundert Jahre früher noch ist weder an der englischen noch an der niederländischen Bühne ein solches Maß von Roheit mehr anzutreffen, wie auf der deutschen des 17. Jahrhunderts.

Die albernsten Allegorien, vermengt mit den erbärmlichsten Clownspäßen, wechselten mit den rohesten Effekten bluttriefender Tragik ab. Bei den sehr beliebten Hinrichtungen, Selbstmorden, Totschlägen war volle Natürlichkeit unerläßliche Bedingung; und sie wurde vermittelt mit Blut angefüllter Schweinsblasen erreicht. Hatte sich ein Selbstmörder den Kopf an der Wand einzustoßen, wie das eine sehr bevorzugte Todesart auf jener Bühne war, so befestigte er, laut Regievorschrift, eine Blase mit rotgefärbtem Wasser unter seinem Hut. Schauspieler und Regisseure mußten darum auch in allen Kunststücken des Eskamoteurs durchaus bewandert sein; die Bühne hatte für alle Jahrmarktskünste aufzukommen, und namentlich war das Köpfen, wie es heute noch in den Metzbuden aufgeführt wird, die *pièce de resistance* jeder gerechten Tragödie. In *Titus Andronicus* — nicht in dem Shakespeare zugeschriebenen Drama, sondern in einer früheren, noch weit roheren Behandlung des blutigen Stoffes — wurden die verbrecherischen Söhne der Kaiserin auf der Bühne nach allen Regeln der Metzgerkunst wie Schweine abgestochen. *Naturalia non sunt turpia* stand als erstes Gesetz im dramatischen Kodex jener Zeit.

Die der autonomen Entwicklung unserer Bühne das Wort re-

dende Geschichtsschreibung möchte zwar auch aus dieser wüsten Anfangsepöche unseres modernen Theaters noch allerlei kleine Merkmale aufkeimenden besseren Geschmacks zu ruhmwürdigen Taten deutschen Geistes aufbauen; wir gewinnen dadurch aber wenig an Verständnis und verlieren viel an Einsicht in die Grundzusammenhänge zwischen sozialem Geist und Kunst. Der Riß von Unkultur, der die bezeichneten beiden Jahrhunderte hindurch gähnte, ist durch den Roman vom deutschen Theater am wenigsten zu verkleistern. Das Tragische dieser Einsicht wird durch die Erinnerung daran noch verschärft, daß Spanien und England im selben Zeitraum ihre größten Epöchen des Dramas und des Theaters erlebten, und daß in Frankreich die Steigerung der künstlerischen Kultur zu gleicher Zeit ununterbrochen in zunehmender Verfeinerung fortschritt. Warum aber, statt zu verteidigen und zu verklären, erklärt man nicht lieber? Es ist weder ein Wunder noch eine Schande, wenn ein Volk in dreißig langen von unsäglicher Unmenschlichkeit erfüllten Kriegsjahren verrotzt; unter der Furie eines Kampfes, dem noch dazu in seiner zweiten Hälfte jedes ethische Moment, das auch die herbste Tragik im Geschehe eines Volkes immer noch fruchtbar machen kann, gefehlt hat. Durch dreißig Jahre hatte man die Bestie im Menschen wüten sehen; aus der zitternden Furcht und der Niedergeschlagenheit breiter Volksschichten war allmählich, wie es einem in solchen Zeiten stets sich bewährenden psychologischen Gesetz entspricht, eine Perversität der Empfindungen hervorgegangen. Daher das andauernde Gefallen an blutigen Schauspielen und grausigen Aufregungen, die Freude an roher Rüpelei in moralischen und geschlechtlichen Dingen; Erscheinungen, die, am Geist des Volks im 15. und 16. Jahrhundert gemessen, einen Rückfall in Unkultur bedeuten. Die ganz Mitteleuropa berührende Verschärfung der Gegensätze zwischen den Ständen verhinderte den Ausgleich in Sachen des Geschmacks; und das schlimmste war, daß die höhere Gesellschaft, die ihre Prägung von den Höfen empfing, an Roheit der Gesinnung den niederen Ständen kaum etwas nachgab. Über dieser Schicht war bloß der Firnis spanischer und französischer Etikette in einer undurchdringlichen Schicht gelagert, der alle wahre Empfindung ersticken machte. Einzig die alten Erblaster waren unverbildet geblieben: die Saufgelage hatten sogar ungeheure Dimensionen angenommen; damit aber die feinere Bildung der Zeit zu ihrem Rechte komme, veranstaltete man bei den oft zwölfstündigen Tafeleien Vorstellungen von musikalischen Schäferspielen, in denen ‚Phyllis und Amor‘ eine lächerlich aufgeschminzte Parodie der in der Wirklichkeit in zügelloser Roheit empfundenen und geübten Erotik vorkaufelten.

Die neue geistige und moralische Epoche heraufzuführen war darum in Deutschland besonders schwer, da gerade in dieser Zeit, wie in wenigen anderen, der Geist der Massen vollständig versagte und die große Erscheinung des einzelnen fehlte, oder daß die Wirkung starker Persönlichkeiten, soweit solche dennoch auftauchten, an der weisen Vorsorglichkeit der staatlichen Instanzen abprallte; denn außer dem eigensüchtig verfolgten wirtschaftlichen Interesse war in der deutschen Politik jener Zeit, die die Hauspolitik der Fürsten war, mit verschwindenden Ausnahmen, ein Ziel, das Volk aus seiner seelischen Niederlage aufzurichten, nicht vorgesehen. Im evangelischen Deutschland fehlte es hierfür an geeigneten Institutionen; selbst die Universitäten erlitten an ihrem im humanistischen Zeitalter gereiften Zustand unter dem Perückenstaub schlimme Einbuße. Die protestantische Geistlichkeit, die vermittelnd zwischen Staat und Volk stand, war, soweit sie nicht zelotisch alle Weltlust und die freien Künste überhaupt verfolgte, dem Beamtengeist anheimgefallen, war servil geworden wie alles, was sein Brot von oben empfing. Die Zeit, wo ein Luther die Fürsten abkanzeln und mit feurigen Worten zur Pflicht anhalten durfte, war längst vorüber. Dagegen bewährten sich nun die zur Bekämpfung des Protestantismus in den katholischen Ländern getroffenen Maßnahmen in dem Bemühen, dem niederliegenden Volke das bekömmliche geistige Brot zu reichen. Die kluge Taktik der Väter Jesu, die den alten Faden der an die Kirche geknüpften Kulturüberlieferungen nicht reißen lassen wollten, nahm sich neben den anderen Interessen der Bildung und der Künste auch des Theaters an. Sie rief in Oesterreich und in Bayern die Schulkomödien neu ins Leben, und Jesuiten waren die ersten, die die relativ reife Kunst Lopes de Vega und die reiche Calderons auf die deutsche Bühne verpflanzten. Bemerkenswerter aber noch ist die von ihnen zuerst versuchte Wiederbelebung der griechischen Tragödie, besonders der des Euripides. Sie nutzten die begehrlichere Schau- lust der südlichen Völker an den hohen Festtagen, als welche nun die fürstlichen Geburtstage in erster Reihe galten, geschickt für ihre Zwecke aus: in den Iudi Caesarii, wie die zu solchen Gelegenheiten gedichteten Festspiele hießen, durfte neben der Glorifikation des Staatshauptes auch die der Kirche natürlich nicht fehlen. Wien und München waren bis ins 18. Jahrhundert hinein die Schauburgen dieses Jesuitentheaters.

Wo irgend sonst die gelehrte Bildung mit den Künsten sich beschäftigte, verfuhr sie nach gleichem Rezept: überall wurden nun die Ergebnisse der humanistischen Bildung im Dienst einer platten Nützlichkeitsmoral verwendet, der kaum erfaßte Begriff der antiken Tugenden zeitgemäß umgebildet. Es wiederholte sich der schon von

der Scholastik eingeschlagene Vorgang, einen neuen Geist auf den Stamm der alten Kultur zu pflanzten, nur daß jetzt nicht mehr die *civitas dei* des heiligen Augustin den Eiferern vorschwebte, sondern — wie es der Moral der Zeit entsprach — der Begriff des absoluten politischen Staates mit fürstlicher Spitze. Der Mensch war Untertan, Ding, Begriff ohne Selbstzweck geworden, für den man den höchst unpassenden, weil widersinnigen Namen „Subjekt“ mit Vorliebe anwandte, da ihm doch nichts weniger als subjektive Bedeutung zugebilligt wurde. In fast aller Dichtung jener Zeit redete darum auch nicht der Mensch seine Sprache, sondern die ihm beigelegten Attribute: die Tugend spreizte sich in göttlichen, das Laster in höllischen Gebärden; Gerechtigkeit, Großmut, Vaterlandsliebe, vor allem aber Demut und Gehorsam wandelten als Mummereien durch die empfindungsleere Zeit. Die gelehrten Vormünder der deutschen Bühne brauchten, als sie ihr endlich die helfende Hand reichten, kaum eigene Erfindung anzustrengen; das französische und italienische Theater der Zeit lieferte alle nur wünschenswerten Vorlagen. Und selbstverständlich darf bei dem Mangel an eigener Schöpfung deren Verwendung noch als ein Verdienst erscheinen. So besteht der Ruhm des ersten deutschen gebildeten Theaterleiters, des Magisters Deltzen, den die Geschichte uns kündigt, denn auch zu Recht; zwar äußerte er sich nicht so pomphaft wie der des von Cervantes verewigten Lope de Rueda, aber er knüpfte dafür an einer wirklichen zivilisatorischen Tat an, deren unmittelbare Wohltat in der Zeit sofort empfunden wurde. Die Chronik erzählt, daß dieser berühmte Mann bei seinen Einzügen in Nürnberg und Breslau sogar von Deputationen des Rats am Weichbild der Stadt empfangen wurde.

Dem Magister Deltzen verdankt unsere Schauspielkunst die ersten Grundzüge einer Handlungsregel, die ihr zu jener Zeit zu schaffen wohl noch mehr Ausdauer als Ingenium und Bildung erforderte. Denn noch stand die ganze Schauspielerei auf der mehr oder weniger talentierten, immer aber zügellosen und oft auch frechen Improvisation, die ja auch kein eigenes Gewächs deutschen Geistes, vielmehr Nachahmung italienischer Sitte war. Der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, ist, mancherlei Einschränkungen ungeachtet, ein großer Bewunderer der italienischen *Commedia dell'Arte*, der Stegreiffkomödie; er läßt durchblicken, daß durch sie die natürliche schauspielerische Begabung besser genährt worden sei als durch die nun bald folgende Einschränkung in die französische Technik. Richtig scheint mir, daß das Stegreiffspiel zunächst wohl die größere schauspielerische Begabung voraussetzt; auch daß sie da, wo die Anlagen der Rasse unterstützend zu Hilfe

kommen, zu einer Art selbständiger Kunst sich zu entwickeln vermag. Diesem Stolz auf diese Selbständigkeit gibt eben der Name *Commedia dell'Arte* Ausdruck, denn so wurde sie genannt im Gegensatz zum geschriebenen Stück, zur *Commedia erudita*, womit damals eine geringere Note ausgesprochen werden sollte. Nachdem der Gegensatz aber einmal geschaffen war, die schöpferische Phantasie der gedichteten Gattung, der Literatur sich verbündet hatte, mußte das Stegreiffpiel der Erstarrung anheimfallen. So war es auch im Italien jener Zeit in der That schon zu einer rohen Volksbelustigung herabgesunken; und wir sehen die italienischen Stegreiffspieler in ähnlicher Weise und aus gleichen Gründen in der Fremde vagabondieren, wie die in England und in den Niederlanden unmöglich gewordenen Schauspielertruppen, die nach Deutschland sich wandten. Auch von diesen Italienern war also nur bei ihnen daheim bereits als minderwertig Geschätztes abzulernen gewesen. Bequem schien ja dieses Handwerk und der düffelhaften Trägheit jener Komödianten Vorschub leistend, die sich um alles wehrten, die Schauspielkunst zur dienenden Schwester der Dichtung „degradiert“ zu sehen, das heißt: aus dem Schlendrian zu ernster Arbeit überzugehen. So hat die Stegreiffspielerei viel Schuld daran getragen, daß das deutsche Theater so langsam und so spät erst seine Form entwickeln konnte. Noch in allen folgenden Kämpfen um den Stil werden wir immer wieder die komödiantische Eitelkeit das improvisatorische Talent ausspielen sehen gegen die Forderung der Regel, gegen die Kunst des Dichters. Volthgen eröffnete mit seinem Kampf gegen die Improvisation und für das regelmäßige Drama die Reihe der Charaktere an der deutschen Bühne, die mit Stolz als ihre Wohltäter nun zu nennen sind.

In dieser Eigenschaft, wie auch an künstlerischer Einsicht und Vermögen, wurde er zunächst von einer Frau noch übertroffen, die sicher zu den merkwürdigsten Vertreterinnen ihres Geschlechts in allen Zeiten gehört, von der prächtigen Karoline Neuber. Es loßt immer wieder, ihr Bild zu zeichnen, wenn es hier auch nur in kürzesten Strichen geschehen kann. Ist in der Geschichte der Schauspielkunst das Künstlerische auch immer eine sehr unsichere Größe, die höchstens relativ richtig eingeschätzt werden kann, so bleibt der wackeren Advokatentochter aus Reichenbach, die in jungen Jahren mit dem Primaner Neuber in die weite Welt lief und bald die hochgefeierte Prinzipalin werden sollte, doch das ganz unbestreitbare Verdienst, dem Theater in Deutschland seine Kulturaufgabe mit einem kaum wieder erlebten Idealismus gewiesen zu haben. Unerreicht steht sie in trüber Zeit durch die unerschrockene Wahrhaftigkeit, mit der sie dem Publikumsgeschmack und den Pöbelinstinkten

ihrer Umgebung den Krieg erklärte. Hab und Gut, Frieden und Existenz setzte sie bis an ihr trauriges Lebensende immer wieder unverdrossen daran, die von ihrer Überzeugung getragene und im schroffsten Gegensatz zu aller Gepflogenheit ihrer Zeit stehende Auffassung der Kunst wider Teilnahmelosigkeit und Feindseligkeit siegreich zu behaupten. Sie war eine Verächterin der Majoritätsmeinungen in so ausgesprochenem Maße, daß ihr selbst in der Geschichte der Moral, neben den eifrigsten Verfechtern des Individualismus, ein Ehrenplatz gebührt. Sie war groß durch ihren Freimut, dessen Opposition sich ohne Scheu ebenso unumwunden gegen Publikum und Clique wie gegen Staat und Polizei äußerte. Schikanierte man sie wegen ihrer Spielkonzession, so gab sie dem Leipziger Magistrat zu bedenken, daß es für eine Behörde allerdings angebracht sei, sich die Beschaffenheit eines Konzessionsbewerbers anzusehen, daß es darauf ankomme, „die Zuschauer nicht sowohl zum Lachen zu reizen, als solche zu verbessern . . . dies Bemühung sei dem gemeinen Wesen nicht anders als zuträglich und verdiene unter den Polizeisachen allerdings ihren Platz“. In Versen beschwört sie den Kurfürsten von Sachsen, ihr und ihrer Kunst Gerechtigkeit einzuräumen; und ihre Prologlyrik bittelt und schmeichelt wahrhaftig nicht, wie dies deren Art sonst zu sein pflegt. In Hamburg, wo das Publikum sie wieder einmal im Stich gelassen hat und dem „starken Mann“ Eckenberg, der die Zuschauer mit Harlekinaden, Marionetten und Schattenspielen regalierte, zugelaufen ist, ruft sie entrüstet von der Bühne herab:

„Denn euer Vorsatz ist: nichts Gutes zu ernähren,  
denn eure Klugheit steigt: die Unschuld zu verheeren,  
die ihr doch nicht erbaut, nicht kennt, nicht haben wollt,  
und wenn sie euch nur Salz und Wasser kosten sollt.“

Als ihren Vorsatz aber nennt sie, „daß unserm deutschen Reich kein Vorzug soll gebrechen“, dessen die Bühnen anderer Nationen sich erfreuen durften. Um dieser Frechheit willen kassierte der Hamburger Senat die Spielerlaubnis der tapferen Frau und dokumentierte dadurch frühzeitig schon jene Inschutznahme echter Bühnenkunst, deren prätenziöse Heuchelei so anmutig die ganze Theatergeschichte dieser Stadt durchzieht. In der geschichtlichen Perspektive gesehen, erscheint uns der Neuberin künstlerische Moral, für die ihre Zeit noch so durchaus unreif war, leicht als Donquixoterie; und wenn sie im heiligen Eifer ihrer kunstpriesterlichen Würde gar dem Hanswurst das Autodase bereitet, möchten wir lächeln über diesen Mangel an Einsicht in den wirklichen Sachverhalt: aber sie hätte wohl auch den verbrannt, der ihr gesagt hätte, daß dieser unverwüßliche Genius der Komödie sie selbst noch um einige Jahrhunderte



überleben werde. Die praktische Lebensklugheit der Schwachen fehlte dieser mutigen Frau; sie verkannte nicht nur ihre Zeit, sondern das Theater überhaupt, sie glaubte an ihre Sendung, sie wollte der Spekulation auf die Pöbelinstinkte ein Ende machen und wußte nicht, daß solche Hybris stets das Martyrium nach sich zieht. „Vielleicht, doch nicht gewiß, würden wir viele Thaler mehr erobert haben, wenn wir lauter abgeschmackte hiesige bürgerliche Modestücke aufführten; da wir aber einmal etwas Gutes angefangen, so will ich davon nicht ablassen, so lange ich noch einen Gulden daran zu wenden habe. Denn gut muß doch gut bleiben, und ich hoffe beständig, durch Ihre gute Beihilfe noch durchzudringen und sollte es auch noch länger als ein Jahr anstehen.“ — Es gibt kaum ein erschütternderes Document in der Theatergeschichte als diesen im Jahre 1751 von Karolinens Gatten an Gottsched geschriebenen Brief.

Ihre Verbindung mit dem Leipziger Professor aller Professoren ist oft bedauert und ihr als Beschränktheit angerechnet worden: den Hans Wurst verbrannte sie und setzte den Pedanten mit der französischen Allongeperücke an seine Stelle auf die Bühne? .. Als wenn sie überhaupt eine Wahl gehabt hätte. Darin liegt ja eben die Tragikomödie des deutschen Geistes, daß er, in jener Zeit der Leitung eines Genius ermangelnd, der Scylla Roheit zwar entfloß, im Strudel der Charybdis Gelährtheit aber Schiffbruch erlitt. Das wird heute von einer eifrigen Seite zwar bestritten und gerade Gottsched als der Pilot gefeiert, der das Fahrzeug mit genialer Energie in den Strom der neuzeitigen Kultur geleitet hätte. Und sicher fällt im Urtheil der Nachwelt ein viel zu starker Schatten auf diesen Mann, weil wir ihn immer jenseits der helleren Tage, die wir erleben durften, sehen. Der Titel, den Gottsched seiner Sammlung von Bühnenstücken gab, „Nötiger Vorrat“, scheint mir immer eine durchaus gerechte Selbsteinschätzung auszusprechen: der Mann war wirklich „nötig“ und klug dazu. Daß er das Theater mit den Stücken des Auslandes versorgte, an die Stelle der chaotischen Regellosigkeit die — wenn auch fremde — Regel setzte, war, wie schon mehrfach betont wurde, nur eine Nothwendigkeit. Johann Christoph Gottscheds Erscheinung ist einfach nicht wegzudenken: ein solches Wirken ist, so beschränkt es sein mag, immer gerechtfertigt. Eduard Devrient sagt — freilich, wie wir sehen werden, etwas stark optimistisch —: „Gottsched und die Neuberin haben die Kluft geschlossen, welche so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater lag.“ Den Versuch dazu hat er in der That gemacht, und das wichtige Moment liegt in dieser Verbindung einer hoch entwickelten Berufsmoral bei der Neuberin mit der lite-

rariſchen Gewiſſenhaftigkeit bei Gottſched. Trotz der vereinten Bemühungen konnte es freilich die Neuberin in den Jahren von 1727 bis 1740 nicht über ſiebenundzwanzig literariſche Schauſpiele bringen, alſo nicht über eins im Jahresdurchschnitt; dazwiſchen mußte ſie, ihr Geſchäft flott zu halten, immer wieder zu den Clownsſpäßen, zu Haupt- und Staatsaktionen, zu italieniſchen Maskenkomödien und Improviſationen ihre Zuflucht nehmen. An den von Gottſched beſorgten Dramen aber, deren berühmteſtes „Der ſterbende Cato“ nach Addison und Deſchamps war, entwickelte ſich, von einem tiefen Reſpekt vor der Erhabenheit dieſer Dichtung getragen, der Stil der „Leipziger Schule“, die Eigenart der Neuberſchen Kunſt. Wie Gottſched zu ſeiner Zeit ſchon heftige Anfechtung erfuhr, ſpottete man auch damals ſchon über die gepreizte Gebärde dieſes Stils, über „Mooord und Träääänen“ im Munde der Neuberſchen Schauſpieler.

Die ſächſiſchen Lande waren, wie ſchon erwähnt, Tummelplatz und Zentrum dieſes jungen deutſchen Theaters: in Dresden, dem Dorado ſächſiſch-polniſcher Herrſcherherrlichkeit, entfaltete es ſeinen Glanz, auf der Leipziger Meſſe ſeine bürgerliche Tugend. Dort hatte es die üppigſte der italieniſchen Opern an deutſchen Fürſtenhöfen als Konkurrenz, der es an Großartigkeit gleich tun ſollte; in Leipzig war die Gelehrſamkeit in Gottſcheds Perſon ſein Protektor. Und wie die Gelehrſamkeit wurde auch die deutſche Kunſt zu jener Zeit kärglich beſoldet, während die glänzendere weltliche Schweſter im Überfluß ihr Parasiſtendasein lebte. Durch das ganze Reich hallte der Ruf der Salicola-Sauſtina und des erſten Kapellmeiſters des Jahrhunderts, Haſſes, ſo daß ſelbſt der Philoſoph auf dem Thron Feuer ſing und die italieniſche Oper nach Potsdam und Berlin verpflanzte. Auch italieniſches Schauſpiel, von Puncinello Landolſi gegen Ende des 17. Jahrhunderts eingeführt, ſtand in Dresden noch in Blüte, ebenſo kamen franzöſiſche Geſellſchaften für kürzere oder längere Spielzeiten an den Hof. Gottſched und die Neuberin hatten alſo reichlich Gelegenheit, die Regel des Handwerks zu lernen. Das vergißt man immer über der Entrüſtung, die die wirtſchaftliche Ungeheuerlichkeit dieſes Kunſtwesens billig veranlaſſen muß: die jährlichen Karnevalsbeſtimmungen in Dresden mit Oper, Maskerade, Ballett und Karuſſell koſteten durchschnittlich 40000 Taler; eine neue Oper Clemenza di Tito, die 1769 aufgeführt wurde, verſchlang 48760 Taler für Ausſtattungskosten, und in der 1755 dargeſtellten Oper Enzoio betraten im Triumphzug des Ätius 400 Menſchen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maultiere, ebenſoviel Dromedare und etliche Elefanten die Bühne. Man fand ſchon damals nicht mit Unrecht, daß gegen ſolchen Aufwand das junge deutſche Schauſpiel, das zu ſeinem zeitweiſen Privilegium

eine kümmerliche, mehr einem Almosen gleichende Subvention genoß, künstlerisch und wirtschaftlich einen Kampf der Ohnmacht aufgenommen habe. Das Schlimmere jedoch war, daß es sich um ein Publikum mühte, das keinen Funken selbständigen Lebens und Empfindens in der Seele trug. Nicht einmal die „Gesellschaft“, die zu den italienischen Opern eingeladen wurde, die also keine Opfer zu bringen brauchte, zeigte ausdauerndes Kunstinteresse: in den Gasthöfen der Residenzen wurden durchreisenden Fremden Eintrittskarten aufgenötigt, und Herzog Karl Eugen von Württemberg ließ eines Tages, um vor seinen hohen fürstlichen Gästen das Opernhaus gefüllt zu zeigen, seine Soldaten in bürgerliche Röcke stecken und auf die Galerien kommandieren.

Trotz aller wirtschaftlichen Drangsale aber regte das Beispiel der Neuberin doch zu zahlreicher Nachfolge an. In allen Gegenden Nord- und Mitteldeutschlands erstanden neue „Prinzipalschaften“, deren einzelne Schicksale hier nicht verfolgt zu werden brauchen, nicht verfolgt werden können. Dann endlich fällt fast genau auf den Zeitpunkt, der früher als die Wende bezeichnet wurde, da auf die Ebbe des deutschen Lebens langsam die Flut wieder einsetzte, das erste Auftreten Lessings als Theaterdichter: im Jahre 1747 wurde von der Neuberin der ‚Junge Gelehrte‘ gespielt. Dieses Jahr kann darum als das Geburtsjahr des neueren deutschen Theaters betrachtet werden. Drei Jahre früher hatte die Neuberische Gesellschaft, von einem längeren Aufenthalt in Petersburg zurückkehrend, in Dresden ihre denkwürdige zweite Epoche begonnen, in deren Spielplan wir nun deutsche Stücke von Elias Schlegel, von Stolberg, französische Rührstücke von La Chaussée, Gresset, Destouches und Schäferspiele nach dem Italienischen, von Mylius und Rost bearbeitet, finden. Neben dem Interesse an der Dichtung trat nun auch das für die einzelne schauspielerische Begabung in den Vordergrund und entwickelte sich rasch zu eifervoller Beschäftigung des Publikums und der hier ein neues Feld findenden Kritik mit den jungen deutschen Bühnengenies (man war im 18. Jahrhundert bekanntlich freigebig mit dem Namen Genie), die ihrerseits nicht zögerten, es ihren gefeierten Kollegen und Kolleginnen der welschen Schwesterkunst an Prätensionen gleich zu tun. In der Truppe des Johann Friedrich Schönemann begegnen wir den Namen Konrad Ekhof, Adermann und Spiegelberg neben dem der gefeierten Jungfer Rudolphi. Franz Schuch finden wir mit seiner Gesellschaft 1755 in Dresden und später in Berlin. Bei der Kochschen Gesellschaft, die 1756 in Leipzig ‚Miß Sara Sampson‘ zur ersten Aufführung brachte, glänzte neben der durch ihre Schönheit weit berühmten Gattin des Prinzipals, Christiane Henriette Koch, Brüdner, der zeitgenössische Rivale des „großen“ Ekhof; die bei der

nämlichen Truppe hervorragende Jungfer Kleefelder wurde seine Frau. Den Wechsel der Erscheinungen in Berlin aber überdauerte der unvergeßliche Theophilus Döbbelin, der „alte eisgraue Döbbelin“, wie er dem König von Preußen gegenüber sich selbst mit erschütterndem Pathos nannte. Dieser Musterprinzipal, der abends nach der Komödie die Tageseinnahme in die Hosentasche steckte und auf die Tabagie Pharaos spielen ging, sollte den Berlinern ihr nachmaliges königliches Schauspielhaus vorbereiten. Ein Zeitgenosse nennt ihn den „rasenden Ödip in allen Rollen, das Urbild des kulissenreißenden Komödianten“; aber da auch Glück oft Ruhm bedeutet, bleibt sein Name mit der klassischen Zeit eng verknüpft: ein Ereignis, wie es ihm 1767 zu erleben gegönnt war, als in zweiundzwanzig Tagen neunzehnmals ‚Minna von Barnhelm‘ gespielt werden konnte, erschien unerhört in der Geschichte des deutschen Theaters. In Hannover und später in den thüringischen Landen gewann die Seylersche Gesellschaft ihren Ruf; sie bildete dann in Gotha das erste eigentliche deutsche Hoftheater, dessen Direktor in seinen letzten Lebensjahren Ekhof wurde. Als sein Schüler ging von derselben Stätte dann der Mann aus, der als Schauspieler und als Dichter dem jungen deutschen Theater die charakteristischste Prägung geben sollte: August Wilhelm Iffland.

Im Wettstreit dieser Institute hatte sich der Kreis der von der Bühne übernommenen Literatur rasch geweitet: die gewichtigeren Komödien Molières hatten Aufnahme in den Spielplan gefunden, ebenso Voltaire, Reynard, de Vissé, Madame Graphigny von den Franzosen; von englischen Autoren Lillo („Barnwell“), Otway, Coleman, Thomson, Cumberland; ferner Goldoni, besonders aber Holberg, der erste stammverwandte Lustspieldichter, der volkstümliches Leben mit kernigem Humor auf die Bühne verpflanzte. Außerlich sehr erfolgreich war eine ganze Schar dichtender Schauspieler dem Hausbedarf zu Hilfe gekommen, und diese Gepflogenheit bot zunächst den schätzbaren Vorteil, dem Vermögen der in der Entwicklung stehenden Kunst das ihr Erlangbare darzubieten. Natürlich schöpfte kaum einer dieser Helfershelfer aus Eigenem, aber sie gaben doch Leben an Stelle der langweiligen politischen Abhandlungen in dramatischer Form und der Allegorien. Die Stärke dieser „Dichter“ war die Nachahmung des rührenden Lustspiels der Franzosen und der Engländer, das „weinerliche Drama“, wie es Lessing nannte, das man in der Übersetzung für deutsche Verhältnisse „originalisierte“. Gellert wandte sich dem Theater zu, und Weiße und Wieland folgten nach. J. J. Engel schuf im ‚Dankbaren Sohn‘ und im ‚Edelknaben‘ zwei Typen jener rührenden deutschen Schauspiele, die mit dem immer mehr überwiegenden englischen Geschmaç zugleich eine lebhafteste Befürwortung der Prosa

auf dem Theater darstellten. Die Neuberin hatte noch im Vers geschwelgt; nun aber traf den Alexandriner Acht und Bann. Die Lösung war jetzt bürgerliche Einfachheit und Sentimentalität. So protestierte man gegen die formale Überladung des Lebens der Großen mit ihrem Kokoprunn und gegen die moralische Verderbnis der oberen Klassen, die dem mählich erwachenden demokratischen Bewußtsein für ausgemacht galt.

Da jedoch die Gunst der höheren Gesellschaft auf die Dauer nicht zu entbehren war, nahmen die Eltern des kaum zur Lebensfähigkeit heraufgepäppelten Siebenmonatskindes des deutschen Schauspiels noch zwei Pflegekinder an, die beide als Sprossen der italienischen Oper gelten können: das Singspiel und das Melodram. Diese beiden Zwittergeschöpfe haben die Kräfte der mütterlichen Muse auf Kosten des eigenen Kindes bald über Vermögen in Anspruch genommen, und diese frühzeitige Vermischung des Schauspiel- und Opernwesens bewirkte in der Folge eine Zersplitterung des Stils, die durch einen immer flacher werdenden Konventionalismus verdeckt werden mußte. Zunächst freilich brachten diese Bemühungen der jungen Bühne etwas, was der gelehrte Eifer der deutschen Dramaturgen recht sehr vermissen ließ: sie führten der heranwachsenden Kunst die Grazien als Spielgenossen zu. Goethe äußerte einmal zu Eckermann: „Wieland verdankt das ganze obere Deutschland seinen Stil“; er mochte dabei auch der fruchtbaren Anregung gedenken, die gerade Wielands Singspieldichtung der Bühne und dem geselligen Leben gegeben hatte. Nächst Wieland pflegten Weiße und Musäus das neue Genre, und nach Schweitzer und Benda wirkte besonders Johann Adam Hiller als musikalischer Schöpfer unserer einheimischen Oper. Als dann diese Gattung technisch sich genügend befestigt, das italienische Opernwesen in der hereinbrechenden Not der Zeit allmählich die deutschen Residenzen ungastlich gefunden hatte, waren auch die welschen Komponisten froh, nun ihrerseits an dem neubereiteten Tisch des deutschen Theaters als Gäste niedersitzen zu können.

Damit wäre ungefähr inventarisiert, womit das deutsche Theater im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts zu wirtschaften begonnen hatte. Ein fast durchaus Neues, das kaum in irgendeinem Ursprung auf ältere, auf gewachsene Kultur zurückging, wie sie vom 12. bis zum 15. Jahrhundert etwa in Deutschland vorhanden gewesen war, dann aber durchaus fehlte, war zu bilden gewesen. Daß dieses Neue vielfach unfertig war und unsicher tastete, ist daher nicht verwunderlich. Eine gradweise Steigerung der jungen Fähigkeiten in einer Richtung und nach einem klar erfaßten Ziele hin war zu dieser Zeit das, was vor allem notgetan hätte; aber kaum halbständig, über-

raschte das deutsche Theater auch schon die Zeit seiner Erfüllung, das heißt, es wurde vor die größten Aufgaben gestellt, die ihm seitdem zugefallen.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Klopstocks lyrisch-religiöse Weihe die aufstrebenden Geister mächtig berührt. Unter der noch immer aus der Fremde hereingeholten künstlerischen Form loderte nun doch die Flamme starker Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit, das aufrichtige Ethos deutschen Wesens, das sich seiner mythisch-heroischen Herkunft besann. Aus der Ode der theologisch-moralischen Bevormundung erwachte den Menschen das Verlangen nach trunkenem Hingabe an die als göttlich empfundene Natur. Die Kriege des großen Preußenkönigs mochten alles Drangsal kaum durchlebter schwerer Zeiten in Erinnerung gebracht haben, sie hatten aber auch die Freude an heldenhafter Menschheit von neuem geweckt. Man empfand, daß sie im letzten Sinne doch Kämpfe waren für einen neuen Geist der Humanität, für Freiheit und Wohlfahrt, die nun auch in Preußen aufzuleuchten begannen. Und wenn der Dramatiker einen neuen sittlichen Wert schaffen, neuen Lebensinhalt aus den im Spiel gezeigten einander widerstrebenden Lebensmächten entwirren soll, so muß Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ einwandlos als die erste nationale dramatische Tat der neuen Zeit begrüßt werden. Mehr wert aber ist, daß sie als solche auch verstanden wurde, daß sich die junge Kunst und das kunstunmündige Volk in diesem Falle zum erstenmal inniger berührten. Jene erwähnten neunzehn Aufführungen in Berlin durften eine sieghafte Zuversicht erwecken, daß die freigewordene individuelle Empfindung, die Freude an schlichter, natürlicher Auffassung des Sittlichen die Binden der Konvention, die das Leben zweihundert Jahre eingeschnürt hatten, zu zerreißen im Begriff waren. Was kluge Einsicht in das Wesen der Kunst, was ein scharfer beobachtender Verstand, ein gerechtes und gütiges Gemüt aus dem anonymen Strom der Zeit schöpfen konnte, das spricht aus diesem Prologlustspiel in heute noch unverwelkter Frische. Dennoch schöpfte Lessing doch nur von der bewegten Oberfläche des Zeitstroms; er langte noch nicht hinunter bis auf den Grund, wo aus verborgenen Quellen dem Strome die Wasser zusießen. Der aber, der das vermochte, der aus der Klaue des Löwen das deutsche Drama schuf, das in seinem großen erleidenden Helden, in seiner bunten Bilderreihe die Seele der Vergangenheit an die der Freiheit winkenden Zukunft knüpfte, der kam dann für das deutsche Theater um zehn Jahre zu spät. Schon hatte auf diesem die Sentimentalität sich so befestigt, daß ‚Götz von Berlichingen‘ zwar in die literarische Bewegung mächtig einschlug, auf der Bühne aber zunächst kaum Wirkung tat. Und der dem ‚Götz‘ folgenden Sturm- und Drangdichtung

blieb das Theater — bis auf einige Ausnahmen — sogar ganz verschlossen.

Goethes ‚Göz‘ wurde im Jahre 1773 von der Kochschen Gesellschaft in Berlin aufgeführt; Brückner, der seiner Zeit als der beste Darsteller von Helden galt, spielte ihn, aber die Chronik erzählt von einer nur schwachen Wirkung. Nicht besser erging es ein Jahr später ‚Clavigo‘. Und hier schon drängt an solchen Beobachtungen jene Erkenntnis sich auf, der der aufrichtige Freund des Theaters bei der Betrachtung seiner weiteren Schicksale zu seinem Schmerz nicht wieder entfliehen kann, die allen Wünschen und allen zeitweise erfüllten Hoffnungen sich anhängt wie die Last einer Kette: die Eduard Devrient geschlossen sah, die Kluft „zwischen Dicht- und Schauspielkunst, zwischen höherer Bildung und volkstümlichem Theater“, sie gähnte wieder auseinander, sobald die deutsche Dichtung aus der Unmündigkeit gelehrsamere Anempfindung erwuchs und zum freien Flug des Genius ausholte. Mochte die Professorenweisheit noch so viel vom geläuterten Geschmack des Volkes schreiben und sprechen und die zunehmende Bildung des Bürgerstandes preisen, das Theater schien nach wie vor der Ort, wo die Roheit zu Kraftproben sich gereizt fühlte und der Protest der dumpfen Massen gerade gegen die Bildung sich Luft machte. Zwei Monate nach der ersten Hamburger Aufführung der ‚Minna von Barnhelm‘ mußte die dortige Theaterleitung in den Zwischenakten dieses Lustspiels Luftspringer auftreten lassen, um das vom ganzen Vaterland mit Jubelstimmen begrüßte Stück dem süßen Pöbel annehmbar zu machen. Das geschah unter Lessings Augen, wenn auch nicht mehr unter der Ägide dieses ersten deutschen „Nationaltheaters“, und beleuchtet den nachwirkenden Erfolg dieses Unternehmens, an das der regsamste bildende Geist seiner Zeit mit so zuversichtlicher Hoffnung herangetreten war, von dem er in schmerzlicher Verbitterung scheiden sollte, die ihm das schon erwähnte Geständnis abpreßte, einem törichten Wahne nachgegangen zu haben. Die Geschichte des Hamburger Nationaltheaters ist schon reichlich trübe, wenn man sie sich aus der Dramaturgie Lessings, die doch nur das Literarische und Künstlerische zu reinerer Einsicht zu heben sucht, rekonstruiert, die ganze beschämende Wahrheit liefert jedoch erst die wirtschaftliche Chronik dieses verfrühten Versuchs, unter der Obhut bürgerlicher Vertrauensmänner und auf den Anteil des Publikums ein dramatisches Kunstinstitut zu begründen: alle Gaukelkünste des Meßbudengeschmacks mußten dauernd aufgeboten werden, damit man das liebe Leben fristen und von Zeit zu Zeit eine künstlerische Tat vollbringen konnte. Auch Lessings Urteil war gewiß, wie es ein jedes ist, durch seine Zeit bedingt, aber er war ein Mann von Welt und vermöge seiner wahrhaftigen Natur sicher eher geneigt abzu-

schwächen als zu übertreiben; dürfen wir also glauben, daß die Fähigkeit der Künstler dem Ideale Lessings leidlich zugereicht habe, so fällt um so tieferer Schatten auf das Gemisch von Pöbel- und Philistertum, dem jenes erste Geschenk der deutschen dramatischen Muse dargeboten wurde. Denn in der Tat waren an dieser Bühne die besten Kräfte der Zeit vereinigt: Konrad Ekhof wirkte hier, „der Deutschland überhob, auf den Garrick der Engländer neidisch zu sein“, die Hänfel, von der Lessing die Kunst rühmte, den holprigsten, dunkelsten Vers durch Präzision der Sprache und Innigkeit zur Klarheit zu wandeln, die humorvolle Susanne Mecour, der genial beanlagte Borchers, das Muster derber Jovialität: Adermann, der frühere Prinzipal dieser Truppe, und dessen Töchter Dorothea und Charlotte. Und gewiß waren die feineren Geister auch jener Zeit, die nicht ermüden, diese Namen zu feiern, nicht urteilslos und blind. Einer aber nur hatte Unterscheidungsgabe genug, wußte das Lob nach dem Gegenstand der gestellten Aufgabe zu bedingen: das war Lessing; und so blieb uns vom ersten Nationaltheater wenigstens die ästhetische Geschichte dieser Bühne, die Hamburgische Dramaturgie, als ein köstliches Vermächtnis jener Zeit.

Die Späteren haben diese Schrift gefeiert um ihres Kampfes willen gegen den französischen Kokotogeist im Drama, gegen die Nachbeter des mißverstandenen Aristoteles, um der klugen Anläufe willen, der noch fast ganz regellosen Schauspielkunst Grenzen und Ziele abzustechen. Sie haben immer wieder die Entwicklung aller späteren ästhetischen Anschauung über Drama und Theater an Lessings Darlegungen anknüpfen zu dürfen geglaubt, weil diese Darlegungen durch ihre Begründung in Lessingscher Dialektik als Ergebnisse einer absoluten dramaturgischen Vernunft erscheinen, auch wo sie, wie oft, nur Äußerungen des Zeitgeschmacks sind. Man vergaß dabei, daß Lessing gar nicht beansprucht hat, mit dieser Dramaturgie etwas, wie z. B. den ‚Laokoon‘, geschrieben zu haben: ein Gesetzbuch, bei dessen Abfassung er sorgfältig die Distanz zu seinem Gegenstand gesucht hatte; hier ist vielmehr alles von unmittelbarer Parteilichkeit für einen zeitlichen Zweck diktiert, wobei freilich Wert genug schon dadurch verbürgt ist, daß eine Lessingsche Parteilichkeit das Buch schrieb.

Die ‚Dramaturgie‘ ist daher nur bedingt geeignet, die untrügliche Synthese aller in der Zeit lebendigen Kräfte und Anschauungen auf diesem Kulturgebiete darzustellen. Dank dem unbestechlichen Wahrheitsdrange Lessings, der die Grenzen seines eigenen logischen, moralischen und künstlerischen Vermögens nie mit dem Anflug einer Überspannung überschritt, sehen wir aber, worin sein Streben gipfelte, welchen Geist er dem Theater wünschte und als Ordner bestellte:



nämlich den einer bürgerlichen Kunst, die die Erscheinungen des gebildeten Gesellschaftsdurchschnittes in realistischer Nachahmung wider spiegeln sollte. Ihr Wert sollte durch moralische Qualitäten bestimmt sein und etwa noch durch die Charakterisierung des gesellschaftlichen Typus. Wo Lessing daher gegen die Franzosen auf Shakespeare sich berief, wollte er wohl dessen Freiheit der technischen Gestaltung der deutschen Bühne gewonnen wissen, kaum jedoch auch die Freiheit der weithin in mystischen Tiefen der Natur wurzelnden Charaktere mit ihrer ans Dämonische gemahnenden Immoralität, die der Zeit Lessings noch unannehmbar sein mußte. Lessings eigene dramatische Schöpfungen, die ja doch, wie er deutlich genug betont, Lehrstücke noch mehr als freie Poesien sein sollten, lassen die unendliche Distanz klar erkennen, die ihn und seine Zeit noch von der Welt des Briten trennte. Und als dann wirklich Shakespeare auf der deutschen Bühne erschien, geschah es durchaus im Geiste der von Lessing geübten Beschränkung, wenn man seine Stücke der moralischen Fähigkeit der Zeit gemäß zurechtstutzte und nicht selten ihre sittlichen Postulate ins Gegenteil verkehrte, worüber an seinem Orte noch eingehend zu reden sein wird. Es konnte Lessing kaum Ernst damit sein, das Shakespeare-Drama in den Mittelpunkt des damaligen Theaters zu rücken; genug für ihn, daß er diesen Giganten den gehakten französischen Klassikern polemisch gegenüberstellte. Hören wir nur, wie der gewissenhafteste Theaterkünstler, der treueste Schüler Lessingschen Geistes, wie Ekhof sich zu einer Zeit aussprach, als die Frucht der Anregungen durch Herder, Gerstenberg, Wieland u. a. wirklich aufgegangen und bereits die Gegenbewegung unter dem Stichwort „Shakespeare und kein Ende“ eingeseht hatte: er bekennt Jffland, daß er an Shakespeare nicht heran möchte, „nicht weil ich nichts dafür empfinde, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publikum an die Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu tun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles“. Natürlich hat so eng und beschränkt Lessing nicht einen Augenblick gedacht, aber in seiner Eigenschaft als Erzieher des Theaters eiferte auch er gegen das wuchernde Treiben der Phantasie, der Leidenschaften auf der Bühne, für deren Heil ihm der ordnende, denkende Verstand, die auf Beobachtung gestützte Nuance zunächst wenigstens wichtiger schien. Damit ging er in den Fußstapfen Diderots, dieses Franzosen, den seine Landsleute unwillkürlich ablehnten, weil er ihnen zu deutsch dachte, wie ja auch Goethe ihn einen echten deutschen Mann genannt hat. Von Diderot übernahm Lessing den Eifer für die „Mittelgattung“ des Dramas, gegen

die Anwendung des Verses auf dem Theater, von ihm den sozialen Charakter der Kunstmaximen — sozial, sofern sie sich auf das Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft stützten. In diesem Bestreben zeigen sich der Deutsch-Franzose und der Kamenzer Pastorssohn als engverwandte Geister, in denen sich der vorstehendste sittliche Trieb der Zeit in aller Deutlichkeit verkörpert hat: die in der bürgerlichen Familie wieder erwachende moralische Selbständigkeit, der Stolz auf schlichte Solidität gegenüber dem Raffinement und den zersekenden Einflüssen der oberen Gesellschaftsschichten. Dagegen bedeutet Lessing in der dramatischen Charakteristik einen wesentlichen Fortschritt über Diderot hinaus, der nur die Schilderung der Standesmoral gelten lassen wollte, „weil der Charakter abgelehnt werden könne, die Pflicht, die aus dem Stande spricht, aber nicht“. Beiden gemeinsam war jedoch wieder das mißtrauische Ablehnen aller die Wirklichkeit überfliegenden Äußerungen genialischer Schwärmerei in Leben, Kunst und Literatur.

In Lessings Kampf gegen die französischen Klassiker, den er mit der vollen Ehrlichkeit eines tendenziösen Parteimanns führte, war immer das Hauptziel, den Geist des neuerwachenden Rationalismus gegen den Überschwang auszuspielen. Das hat man später verallgemeinert: wie es ausgemacht galt, daß Lessing Shakespeare dem deutschen Theater erobert habe, so betrachtete man als die andere Wohltat, daß er das Joch des französischen Geistes, das unsere Bildung und namentlich unser Theater bedrückte, gebrochen habe. Als Goethe, der Achtzigjährige, Eckermann in Erstaunen setzte, daß er Gedichte Voltaires noch auswendig rezitieren konnte, bemerkte er: „es geht aus meiner Biographie nicht deutlich hervor, was diese Männer (die französischen Klassizisten) für einen Einfluß auf meine Jugend gehabt, und was es mich gekostet, mich gegen sie zu wehren und mich auf eigene Füße in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen.“ Dieser Einfluß Voltaires namentlich, von dem Goethe sagt, daß er die ganze sittliche Welt seiner Jugend beherrscht habe, lag ja freilich auf dem Theater der Zeit wie eine Diktatur und war namentlich darum so unerträglich geworden, weil es nicht jener Geist in seiner Ursprünglichkeit war, der diese Kultur befruchtete, sondern der mit dem Pedantismus Gottscheds und seiner Genossen verquidte. Das erklärt die Schärfe des Kampfes bei Lessing, den dieser mit kritischen Keulenschlägen führte, wo Goethe, als er uns aus den „Franzosenneken“ befreite, immer doch der verehrende Schüler großer Meisterschaft blieb.

Aber auch auf heimischem Gebiete ist die Lessing zu dankende Wohltat nach zwei Richtungen hin einzuschränken: einmal stellte er durch seinen Franzosenhaß die damals kaum gewonnene, auf eine

feste Tradition — eben die französische — gestützte Berufsbildung der Schauspielkunst wieder in Frage, ohne ihr, wie die nächste Phase der Entwicklung schon zeigen sollte, doch eine eigene sichere Grundlage geben zu können; dann aber war es nicht minder bedauerlich, daß er nicht nur die ihm schädlich dünkende konventionelle Form der Verachtung preisgab, sondern auch die keiner Kultur mehr entbehrliche weittragende Gedankenwelt, die hier zu einem kunstschönen Ausdruck gereift war, an den Pranger stellte. Man mag sich drehen und wenden wie man will: Lessing bestellte hier den Geist nüchternster Opportunität zum Büttel über die höhere Bildung und setzte den Stolz der logisch-moralischen Konstruktion zum Richter über die schöpferische Phantasie. Unter dem Druck seiner starken Autorität hat man in den folgenden hundert Jahren bei uns kaum darüber nachgedacht, ob es denn wirklich ein Vorteil für unser Theater war, daß unsere Dramaturgen die Corneille, Racine und Voltaire als wertlose Fossile betrachteten. Zu Lessings Zeit war die nächste Folge dieser Belehrung, daß die Schauspieler hochmütig auf die beschränkenden Regeln der französischen Kunst herabblitzten und auf eigene Faust an einem naturalistischen Stil sich abmühten, der sie von den Aufgaben, die die Zeit ihnen bald stellen sollte, weit abführte. Damit aber soll kein Fehler konstatiert sein, sondern nur eine Tatsache, die eben in dem wohlbegründeten Verhalten Lessings und Diderots dem lebendigen Theater gegenüber vollauf gerechtfertigt erscheint. Das Theater, das diese beiden wollten, war, wie sich auch später noch betäubend erweisen sollte, schließlich doch das in der Zeit allein mögliche. Wir werden oft darauf zurück zu lenken haben, wie nüchtern weise die ‚Dramaturgie‘ den Bezirk abgrenzte, in dem das Theater der nächsten Generationen sich sicher bewegen konnte; es sollte ein Schauplatz sein, wo keine Höhen und Firnen erhabener Weltanschauung, keine Katarakte furchtbarer entfesselter Leidenschaften, keine Stürme aus den Tiefen der Menschennatur den Ausblick in ein sanftes, von weichen Wellen und gelinden Winden bewegtes Lebensbild störten, wo höchstens die Gewitter einer hier und da lasterhaft ausbrechenden Leidenschaft vorübergehend das stille Behagen des tugendhaften Bewußtseins erschüttern, wo Mitleid und Furcht nicht, wie die Griechen es wollten, gereinigt, sondern höchstens „in erhabener Rührung“ beschwichtigt werden sollten.

Das Ziel der praktischen Moral, das die Aufklärung des 18. Jahrhunderts verfolgte, sehen wir an diesem Zeitpunkt also auch dem Theater vorgerückt. Wie es Diderot und Lessing mit Nachdruck formuliert hatten, galt es für die Bühnen ihrer Länder, für Frankreich und Deutschland, die nächste Generation hindurch als Gesetz. Die

organisatorische Dramaturgie und die Theorie der Schauspielkunst waren nach diesem Ziel gerichtet. Es hielt sich auf einer Mittellinie künstlerischer Kultur; hoch zwar über dem rohen Zustand einer Schaubühne, die nur der Befriedigung unentwickelter, undifferenzierter Triebe durch Erregungen sinnlicher und leidenschaftlicher Art diente, aber fast auch noch ebenso weit entfernt von einer Schaubühne, die einer wirklichen Höhenkunst zustrebt. Im gleichen Maße, als in den nächsten Jahrzehnten der philosophische Idealismus, den Deutschland ans Licht brachte, als das sozial-politische Ethos, von Rousseau verkündet, mit dem Echo geschichtlichen Geschehens von Frankreich her als geistige Macht sich ausbreitete, als unsere heimische Dichtung, die bisher rationell gewesen, intuitiv wurde und von der moralischen Behandlung der Gegenstände zur idealisierenden und zur objektiv-anschaulichen überging, wuchs auch die dem Theater zufallende Aufgabe. Und jenseits dieser von Lessing und Diderot gebildeten Bühne erstand eine andere — als Wunsch, als Hoffnung, in der Theorie — eine Szene, die ein Instrument dieser höheren Kultur sein sollte, hätte sein können, vorausgesetzt eben, daß der Geist dieser Kultur in raschem Ansturm, wie es scheinen wollte, eine Neugeburt der Volkheit hätte bewirken können.

Des Anrechts auf dieses Theater haben wir Deutschen uns bisher ebensowenig begeben wie des Anrechts auf die Kultur selbst, die Kant, Herder, Goethe, Schiller uns verkündet haben. Aber noch mehr als auf anderen Lebensgebieten ist, wie diese Kultur, auch dieses Theater ein Ideal über den Dingen geblieben: im besten Falle eine Anweisung auf die Zukunft, die einzulösen die Kraft unseres Volks nie ganz hinreichen sollte. Wurde nun gar im Laufe der Entwicklung diese Kultur als Ziel selbst strittig, so ergab sich als Notwendigkeit, daß von jenen Forderungen immer wieder viel abgedingt werden mußte, daß sie unter dem Zwang der Empirie oft beinahe in Vergessenheit gerieten und nur ausnahmsweise, in Zeiten der schwersten nationalen Prüfungen, ihre sieghafte ideale Kraft bewähren konnten. Wir haben, mit schmerzlichem Verzicht, verstehen gelernt, warum in diesen hundert Jahren die Mehrzahl der Menschen leider nicht gelernt hat, mit Kant vernünftig zu denken, mit Schiller das Leben unter die sittlichen Ideale eines heroischen Geschlechts zu rücken, mit Goethe die göttliche Wesenheit der Allnatur zu empfinden; auch hat es immer verärgerte Gernegroße gegeben, die die Berechtigung der Klassiker zur Prägung des neuzeitlichen Kulturideals überhaupt angezweifelt haben — Leute von geringerem Maße können ärgerlich werden, wenn ihnen immer ein hochgewachsenes Geschlecht als Muster vorgehalten wird — und immer haben wir dem Gesetz der Empirie Rechnung tragen müssen: nur dem Theater gegenüber hat man ihm nie Gültig-

Zeit einräumen wollen. In allen geschichtlichen und ästhetischen Betrachtungen des Theaters wurde immer wieder jener Schein vorgezeigt, laut welchem wir ein ganz unbezweifeltes Recht hätten, wenn schon nicht eine Volkskultur nach dem Muster unserer großen Erzieher, so doch ein Theater, nach ihren hohen Forderungen gerichtet und ihren idealen Ansprüchen gewachsen, zu verlangen. Die Schaubühne sollte, wie in der Einleitung schon gezeigt wurde, der Anfang sein, jene Kultur wahrzumachen. Das war auch Schillers Meinung — wenigstens zu der Zeit, als er die „Rheinische Thalia“ begründete — und die erlesensten Geister hingen und hängen ihr noch heute an. Auch solche, deren Welteinsicht auf anderen Gebieten sie weit weggeführt hat über den banalsten Satz des Rationalismus: daß durch Pflege von Wissenschaft und Kunst an sich schon eine Kultur zu bewirken sei — die im Gegenteil wohl wußten, daß zu allen Zeiten eine gesunde Kultur die Vorbedingung ist für freie Wissenschaft und hohe Kunst. Sie haben die Enttäuschungen, die das Theater unvermeidlich ihnen brachte, nie bemeistern können; und in der Regel äußerten sie sich schließlich in gründlicher Verachtung dieser würdelosen Anstalt, die ihrer großen geheiligten Mission und ihrer nationalen Pflicht nicht eingedenk sein wollte. Sie haben fast nie gefragt, ob deren Erfüllung überhaupt im Vermögen der Schaubühne gelegen habe. Und doch brauchten auch diese Enttäuschten nur zurückzublättern in denselben Schillers Bekenntnissen zu diesem Gegenstand. Schon vor der Berichtigung seiner guten Zuversicht zum Volke, die in die mitgeteilten bitteren Worte an Goethe sich kleidete, hatte er eine mildere und weisere Auffassung des tatsächlichen Zustandes gefunden, die auch dem freundlichen Begleiter auf unserer Wanderung durch die Jahrhundertgeschichte der Bühne trotz aller aufstauchenden und nicht zu beschönigenden Skepsis ein Trost sein kann. Im ‚Württembergischen Repertorium der Literatur‘ von 1782 schrieb er: „Wenn denn nun freilich Dichter, Spieler und Publikum fallieren, so dürfte leicht von der vollwichtigen Summe, die ein patriotischer Verfechter der Bühne auf dem Papier erhebt, ein garstiger Bruch zurückbleiben. Sollte das dieser verdienstvollen Anstalt einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit entziehen? Das Theater tröste sich mit seinen würdigeren Schwestern, der Moral und — furchtsam wage ich die Vergleichung — der Religion, die, ob sie schon in heiligem Kleide kommen, über die Befleckung des blöden und schmutzigen Hausens nicht erhaben sind. Verdienst genug, wenn hier und da ein Freund der Wahrheit und gesunden Natur hier seine Welt wiederfindet, sein eigen Schicksal in fremdem Schicksal verträumt, seinen Mut an Szenen des Leids erhärtet und seine Empfindung an Situationen des Unglücks übt. . . Ein edles, unverfälschtes Gemüt fängt neue, belebende Wärme vor dem Schauplatz

— beim roheren Haufen summt doch zum mindesten eine verlassene Saite der Menschheit verloren noch nach."

Wir haben der beschwerlichen, vom Mangel jeder Art bedrückten Kindheit des deutschen Theaters hier gedacht und werden im nächsten Kapitel nun zu verfolgen haben, wie die Wandlungen im Zeitgeist die Steigerung der der Bühne gestellten Aufgabe bewirkten. Ferner, wie die Kräfte, die wir bis jetzt schon vorgefunden, sich weiter entwickelten, diese höhere Aufgabe im Dienste nationaler Kultur zu erfüllen.

...eine höhere Produktivität bedingt auch eine größere  
 Seite der Wirtschaftlichkeit verloren nach. ...  
 die haben der Wirtschaftlichkeit vom Handel jeder Art bedürftig  
 Wirtschaft der Wirtschaftlichkeit nicht geachtet und werden im nächsten  
 Kapital nun zu verfolgen haben, wie die Handlungen im Kapital  
 die Steigerung der der Wirtschaftlichkeit zu bewirken. ...  
 wie die Wirtschaftlichkeit die Wirtschaftlichkeit ist, weiter aus  
 zu stellen. ...



## II

### Das Nationaltheater

Jeden, dem geistiges Heldentum noch einen hohen Wert des Lebens — vielleicht seinen höchsten — bedeutet, wird eine freudige Gehobenheit überkommen, wenn er unter der Führung eines der vielen trefflichen Schilderer unserer klassischen Literaturperiode die hell erleuchteten Bahnen der kulturellen Entwicklung nachwandelt, die zu den glänzendsten Siegen geführt haben, die je eine Volkheit, aus tiefer Niederlage sich aufrichtend, erringen konnte. Dem Schilderer selbst, der die Geschichte unserer Philosophie, unserer Dichtung, unserer Musik erzählt, leiht diese Gehobenheit Schwingen, die ihn von Gipfel zu Gipfel hinübertragen, von Licht zu Licht, und er hat ein Recht, die dumpfe Dämmerung in den breiten Tälern sich nicht betrüben zu lassen; er redet von Dingen, die, wenn sie in ihrer Zeit nicht gleich der vollen Wirkung sicher waren, doch ganz unverlierbare Werte für die zukünftige Entwicklung darstellten, er redet von der „Menschheit großen Gegenständen“. Bei der Betrachtung der Wechselwirkung von Dichtung und Bühne will und darf sich eine solche Gehobenheit nicht einstellen; es bleibt uns, wenn wir erklären wollen, warum das Theater den großen Anregungen jener Zeit nur in geringem Maße gerecht wurde, nicht erspart, in die Niederungen hinabsteigen zu müssen. Und gerade weil der Leser auf den Höhen in der Regel recht gut Bescheid wissen wird, darf diese Darstellung, um nicht weitschweifig zu werden, sich eher beschränken, tausendmal Gesagtes zu wiederholen, als sich scheuen, das zumeist Übersehene in seiner einflussreichen, wenn auch wenig erfreulichen Bedeutung hervorzuheben; die Kehrseite der Medaille stärker zu beleuchten, als den uns so wohlbekannten strahlenden Avers. Dabei ist nicht die Rede von Anklagen oder Entschuldigen, denn anzuklagen oder zu entschuldigen ist eine Nation überhaupt nicht; sie hat keinen fahbaren verantwortlichen Willen, und nur die einzelnen, die führenden Persönlichkeiten und



die von ihnen getroffenen Maßnahmen sind der Kritik unterworfen. Für die Gesamtheit aber des Volks sind nur die natürlichen und geschichtlichen Einflüsse verantwortliche Faktoren, die entschuldigt sind, wenn sie erklärt sind. Es wäre einer Darstellung im modernen Geiste unwürdig, diese Erklärung zu umgehen und nur das Große und Schöne, das uns in jener Epoche zuteil geworden, abermals zu feiern.

Bei dieser Erklärung handelt es sich erst in letzter Linie um den kühnen Flug der deutschen Dichtung, dessen Charakteristik als bekannt vorausgesetzt werden darf, die darum nur in aller Kürze zu umschreiben sein wird. Wir knüpfen da am besten wohl an den Geist jenes Dramas an, das an der Wende zweier Weltanschauungen den neuen Gedanken eines neuen Geschlechts den stärksten Ausdruck gab. Denn als das dichterische Bekenntnis des jungen Zeitgeistes, dem, wie es schien, die Welt gehören sollte, der *mutatis mutandis*, wie drüben in Frankreich, auch bei uns die Emanzipation der bürgerlichen Stände herbeiführte, verehren wir, all seiner Roheiten und Schwächen ungeachtet, unseres Schillers ‚Räuber‘. Goethe hatte im ‚Göz von Berlichingen‘ die vom Staatsmaschinismus erdrückte persönliche Freiheit tragisch verherrlicht: daß man anfing, die Zeit und ihre Macht, mit der nicht mehr leben zu müssen Berlichingen sich glücklich preist, innerlich zu überwinden, darauf eben beruhte, im Sinne der Idee, die zündende Wirkung des Goetheschen Erstlings. Auch in der Dichtung vom Sturm und Drang war die freie Persönlichkeit zehn Jahre lang der — leider nur meist zur Karikatur verzerrte — Leitgedanke gewesen. Mit einer deutlichen, wenn auch nicht minder verzerrenden Umschreibung des politischen Zustands trafen nun auch die ‚Räuber‘ die Gewissen der Zeit, die schuldig empfindenden und die nach Freiheit glühend verlangenden. So könnte der Tatbestand scheinen, so wird er uns in den Geschichten der Literatur überliefert; und der Glaube an ihn ist selbst durch die Betonung der eigentlich beschämenden Bedingungen, unter denen in Mannheim der Sieg des Räuberdramas entschieden wurde, nicht zu erschüttern. Und doch deutet außer Dalbergs Gewalttat am Geiste der Dichtung das banale Echo, das die ‚Räuber‘ in der Zeit weckten, die triviale Kritik, die dem Drama zuteil wurde, deuten die rohen Vergröberungen der Nachdrucke, Nachdichtungen und Fortsetzungen unzweideutig genug darauf hin, wie verkümmert zu jener Zeit noch die allgemeine Empfindung des Volkes war, die man gern als die Prädisposition dieses dichterischen Ansturms in tyrannos gelten lassen möchte.

Schon der äußerlichen Wirkung nach ist der Abstand ungeheuer zwischen dem Bühnenerfolg der ‚Räuber‘ und der um zwei Jahre später in Paris gespielten ‚Hochzeit des Sigaro‘, die der Comédie française in knapp sieben Monaten 346 197 Livres einbrachte. Dafür

freilich wurde drüben Ludwigs des Sechzehnten warnende Ahnung, daß man die Bastille zerstören müsse, wenn man die ‚Hochzeit des Sigaro‘ auf der Bühne zu spielen erlaube, furchtbare Gewißheit, während wir in Deutschland den Werdeprozeß des neuen Geistes in einer langen Kette unblutiger Revolutionen auf geistigem, politischem und wirtschaftlichem Gebiet sich vollziehen sehen. Für diesen friedlichen Vollzug der demokratischen Emanzipation halten wir uns dem philosophischen Geist der deutschen Wissenschaften und Künste besonders zu Dank verpflichtet — nur ist, wenn man die nächsten Phasen unseres inneren und äußeren Geschehens schon hier ins Auge faßt, der Zweifel berechtigt, ob das Palliativ der philosophischen Besonnenheit nicht schließlich doch schädigend auf die geistige Vitalität unseres Volks eingewirkt hat, so daß dieses infolgedessen nur in geringem Maße sich an der Schaffung der neuen sittlichen Werte beteiligte. Nimmt man das Theater als Gradmesser dieser Symptome, so scheint dieser Argwohn sogar bestätigt. In Wirklichkeit waren es jedoch nicht die Imponderabilien höherer Geistigkeit, sondern Zustände von realem und sogar recht trivialem Gewicht, die das deutsche Volk im Halbschlummer hielten, derweilen jenseits des Rheins der furchtbare Orkan sich entlud.

Bei der gleichlaufenden Entwicklung der öffentlichen Zustände in den deutschen Staaten mit denen der Dinge in Frankreich würden schließlich auch die Wirkungen dieselben gewesen sein, wenn Deutschlands Dezentralisation sie nicht hinten gehalten hätte. Das auch bei uns zur äußersten Unmündigkeit hinabgeknichtete Volk hätte sein aufgesammeltes Ressentiment vielleicht ebenso notwendig im Aufruhr entladen, wenn ihm, wie in Frankreich, eine zentralisierte Gewalt, die ihm als die Quelle aller Übel erschienen wäre, entgegen gestanden hätte. Einer solchen Krisis aber beugte hauptsächlich das Wirken zweier Fürsten vor, die, als die Führer gerade der größeren Staatswesen, der eine von hervorragender philosophischer Einsicht, der andere von empfindsamem Humanismus geleitet, den weiteren Weg der inneren Reform erfolgreich beschritten: Friedrich II. und Joseph II. Beide gingen voran, den Menschen, der zu einer *quantité négligeable* erniedrigt war, zu einem Werkzeug der kulturellen Entwicklung zu wandeln und ihn in seine Aufgabe als staatenbildendes Geschöpf hineinwachsen zu lassen.

Friedrich II. war der erste Fürst, der vom Machiavellismus, zu dessen Lehre er sich, trotz des jugendlichen Protestes im ‚Anti-Machiavelli‘, bekannte, auch die höhere sittliche Verpflichtung übernahm, dem Wohl des Volks allen Vorteil, der der Autokratie der Staatsidee entsprang, wieder zufließen zu lassen: die Absolutie, die souveräne Beherrschung eines einheitlich organisierten Staatswesens, sie waren

ihm nur die notwendige Voraussetzung und die Vorbereitung zur Gesezesherrschaft und zum Freiheitsstaate. Dem König schwebten dabei allerdings unverrückbare Grenzen vor Augen, bei denen die Freiheit halt zu machen hatte vor dem dynastischen Interesse. Sybel faßt die Tendenz des friedericianischen Staats in die Sätze zusammen: „Wie die Herrschaft des großen Kurfürsten den Übergang aus den feudalistischen Provinzialverhältnissen zu der einheitlichen und gemeinnützigen Absolutie, so bildete die Tätigkeit Friedrichs II. den Übergang aus dieser Absolutie in den liberalen Verfassungsstaat. — Der große König begann den Bau desselben mit dem Fundamente. Er gab dem einzelnen Menschen unverbrüchlichen Rechtsschutz, er gab ihm das Recht, nach persönlicher Überzeugung zu beten und zu denken, zu reden und zu schreiben. Er erkannte die geistige und sittliche Freiheit des Individuums, er erkannte die angeborene Selbstständigkeit des persönlichen Geistes an.“ Alles dies, das dürfen wir heute betonen, geschah jedoch in den Formen einer nie und nirgends locker gelassenen Vormundschaft; es weckte dementsprechend in der Empfindung des Volks das Bewußtsein des Wohlbetreutseins, das Gefühl eingekerkelter Ruhe an Stelle des dumpfen Grolles, der in der Masse der willkürlich regierten Volksschaften anderer deutscher Länder schwelte. Friedrichs Untertanen waren befähigt, vor allem dem Nächsten genug zu tun, den wirtschaftlichen Tiefstand zu überwinden. Und auch von den Völkern gilt, daß ihnen, wenn sie zum Guten dieser Welt gelangen, daß Bessere leicht Trug und Wahn heißt. So läßt sich denn auch nicht übersehen, daß unter dieser Vormundschaft der Sinn für öffentliche Angelegenheiten, für höhere Ziele der Menschheit nur beschränkt zu wachsen vermochte. „Gazetten sollen zwar nicht geniert und jeder nach seiner Fassung selig werden“... jedoch nur, solange der kritische Geist das Recht der freien Meinung in strengen Grenzen der Loyalität hielt. Für aufbauende Mitarbeiterschaft des Volkes am Staate erachtete Friedrich — wohl mit Recht — jenes Geschlecht noch nicht reif, und an die Handlungen gar des Staatsoberhauptes durfte der Untertan „den Maßstab seiner beschränkten Einsicht“ nicht legen. Die strenge Geschiedenheit der Stände wurde aufrecht erhalten; und wenn gesorgt wurde, daß Bildung unter das Volk komme, so sollte sie doch nicht über das jedem seinem Stand nach zustehende Maß hinausgehen und ein Werkzeug vor allem zu wirtschaftlichem Wohlstand werden. „Auf dem platten Lande ist es genug, wenn sie ein bißchen Lesen und Schreiben lernen“, lautete Friedrichs Weisung an seinen Minister Zedlitz, „wissen sie aber zu viel, so laufen sie in die Städte und wollen Sekretärs und so was werden.“ Daß es nicht genug ist, ein arbeitsames Volk zu erziehen und den nationalen Wohlstand zu mehren, daß es darauf ankommt,

daß ein Volk wisse, „was und warum es arbeitet“, diese Einsicht lag der friedericianischen Erziehungsmagime noch fern. Um so eifriger baute sie am Fundament, Preußen zu dem ersten modernen Rechtsstaat zu machen, Rechts- und Gerechtigkeits Sinn in die Seele des Volkes zu pflanzen und strenges Pflichtbewußtsein an die Stelle blinden, slavischen Gehorsams zu setzen. Gegen diese wundervollen und die Nationen ringsumher weit überflügelnden Errungenschaften treten die schädlichen Folgen des Prinzips und seine Unterlassungen weit zurück. Im damaligen Preußen war dennoch kaum ein Bedürfnis lebendig, das unbefriedigt geblieben wäre; der Wunsch nach einer geistigeren Kultur war im allgemeinen Bedürfnis nicht begründet. Das Volk sah den ernstesten tätigen Willen des Fürsten, seine wirtschaftliche Lage zu heben, und trug mit seltener Willigkeit die ihm mit strenger Gewissenhaftigkeit zum Wohle des Ganzen auferlegten Lasten; es fühlte sich zuerst und allein in ganz Europa als eine bürgerliche Nation. Sein Geist war nüchtern auf das Reale des Daseins gerichtet und entbehrte doch nicht der Begeisterungsfähigkeit für die vaterländischen Erfolge, die Friedrich von seinen Schlachtfeldern heimbrachte, obwohl sie gefehlt hatte, als er zu seinen Kämpfen auszog. Derselbe Geist in einem höher entwickelten Grade belebte den Beamten- und Gelehrtenstand, die ihren Stolz in die ihnen übertragene Erziehungstätigkeit setzten, und denen die strenge Gerechtigkeit des Regiments die Willkür abschnitt, die im übrigen Deutschland noch die Regel war. Beamte und Gelehrte vertraten denn auch die höhere Kultur und pflegten sie innerhalb der ihnen gezogenen Grenzen, die sehr weiten Abstand hielten von der verfeinerten Sphäre, die Friedrich für seine eigenen Bedürfnisse selbst sich vorbehielt. Die preußischen Universitäten, die friedericianische Beamtenschaft, die Pfarrhäuser und die städtischen Bildungsanstalten wurden die Ausgangspunkte jenes tapferen Geistes, der dem deutschen Leben in schwerer Zeit der Retter werden sollte.

Wenn in Friedrichs Staate noch kein Raum war für ein originales deutsches Genie, so zwang der königliche Philosoph doch seinem Volke auch die fremde Bildung, die er liebte, nicht auf; und wenn ihm schon die Neigung fehlte zu deutschem originalem Wesen, so sicher doch nicht die weitherzigste Toleranz. Am Beispiel anderer Fürsten jener Zeit gemessen, war es eine Tat von weittragender Bedeutung, als er Wolf, der im Jahre 1723 seiner hallenser Professur, da er die Freiheit des Willens geleugnet hatte, entsetzt worden war, wieder in seine Lande zurück berief, „weil ein Mensch, der die Wahrheit sucht und liebt, unter aller menschlicher Gesellschaft wert gehalten werden muß“. Das war recht eigentlich das schöpferische Werdewort der geistigen Emanzipation in Deutschland, gegen

das es wenig ins Gewicht fällt, wenn Friedrich von der Wiederbelebung altdeutscher Poesie nichts wissen wollte. In den friedlichen Lebensjahren des großen Königs wurde dann von Rochow der anfänglich eng gezogene Kreis der Bildung durch Ausgestaltung der Volksschule wesentlich erweitert.

Das alles war unendlich viel mehr, als das übrige Deutschland hatte, und weckte dessen Neid. Aber auch die Schattenseiten einer solchen Erziehung blieben bei dem nüchternen, zähen und eigenartigen Charakter der niederdeutschen Bevölkerung nicht aus: die praktisch-moralische Tüchtigkeit verhärtete sich leicht gegen die Anläufe des rege gewordenen Geistes der Poesie, der andernorts emporzüngelte. Im großen und ganzen folgten die Preußen ihrem König nur zu gewissenhaft, so daß in dem fortgeschrittensten deutschen Lande die Keime einer künstlerischen Kultur nur spärlich anzutreffen waren. Das deutsche Theater namentlich wurde von Friedrich als eine krasse Barbarei betrachtet, und er war gänzlich abgeneigt, solchem „Sirlefanz“ in seinem Staate irgendwelche Förderung angedeihen zu lassen. So leistete das deutsche Mutterland für das Gedeihen dieses Kunstzweigs leider noch weniger als von Fall zu Fall durch die günstige Initiative der Fürsten anderwärts geschah.

Von Österreich zunächst abgesehen, wiesen die meisten der Mittel- und Kleinstaaten im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts noch trostlose Zustände auf. Den schlimmsten die geistlichen Fürstentümer und die kleinen Länder, die den ungemessenen Ansprüchen ihrer meist entarteten, die Kräfte ihrer Untertanen in schreiendem Luxus vergeudenden Herren gerecht zu werden hatten. Hier mahnten die wirtschaftlichen Mißstände noch ganz an die Verhältnisse im 17. Jahrhundert. Nur daß das Proletariat noch immer mehr anwuchs, während der kleinbürgerliche Gesichtskreis ebenso eng, ebenso servil, ebenso gleichgültig gegen jede höhere Lebensauffassung blieb wie ehedem. Am beklagenswertesten waren die katholischen Länder: in Köln zählte man auf 42000 Einwohner nur 6000 Bürger aber gegen 20000 Bettler. Auch anderwärts in den Rheinlanden hat man für jene Zeit auf je 1000 Einwohner 50 Geistliche und 260 Bettler als der Regel entsprechend gerechnet.

Die klerikale Aristokratie eiferte in allen Untugenden mit der weltlichen; eine Verpflichtung zu sozialem Wirken kannte sie nicht und meinte genug zu tun, wenn sie ihren abhängigen Gliedern Beschäftigung und Verdienst zuführte. Zu diesem Zwecke allein wurden die erstaunlich vielen Bildungsanstalten geschaffen. Da man für Brot nicht sorgen konnte und wollte, suchte man die hungrigen Mägen mit Bildung zu füttern; dabei fand wenigstens das überfüllte Heer der niederen Geistlichkeit und des Beamtentums leidliches Aus-

kommen. So existierten um 1790 in Köln 3 Gymnasien, 30 Vorber-  
reitungs-schulen (Silentien), 22 Pfarrschulen, 11 Stiftsschulen und  
ungezählte Privatlehranstalten. Gab es doch in der Rheinprovinz  
(nach heutigem Begriff) allein vier Universitäten. Und alle diese  
Anstalten fanden Schüler, da bei der niederen Lebenshaltung der  
bürgerlichen Stände, der zunächst gar keine Vermehrung der Er-  
werbsquellen zu Hilfe zu kommen versprach, ein allgemeines Drängen  
aus dem Bürgerstand heraus in die Beamtenlaufbahn, in die ge-  
lehrten Stände stattfand. Sybel meint, die Früchte so umfassender  
Bildungsgelegenheiten hätten literarisch enorm befriedigen müssen,  
nur hätte „infolge der mangelnden Staatsbildung größeren Stils  
die sittliche Charakterbildung als letztes Postulat“ gefehlt. Zudem  
standen diese Schulen alle unter geistlicher, fürstlicher, magistratlicher,  
immer also unter partikularistischer Leitung und Zensur, woraus sich  
erklärt, daß von der eigentlichen deutschen Bildung des Jahrhun-  
derts, vom Geiste der Kant, Herder, Lessing, vom künstlerischen Ge-  
nius Goethes und Schillers, in diese Bevölkerung nur verstreute Sa-  
mentkörner fielen. Ähnlich stand es in den hessischen Landen, ähnlich  
in Bayern, in der Pfalz, überall, wo eine vom Drohnentum des ab-  
solutistischen Systems verseuchte, an sich kaum noch ein Stammes-  
oder Rassenbewußtsein aufweisende Bevölkerung die letzten beiden  
Jahrhunderte hinvegetiert hatte. Zeichen eines stärkeren, gegen die  
Zustände protestierenden Volksbewußtseins äußerten sich in Schwab-  
en, wo die kernhafte Rasse die Mißherrschaft Karl Eugens nur mit  
Grollen ertrug. Abstammung und Zustände prägten in Friedrich  
Schiller den revolutionären Geist, der in den Räubern sich entlud.  
Abstammung und wieder die gesunderen wirtschaftlichen Zustände  
der in ihren stolzeren Traditionen verwachsenen freien Reichsstadt  
hatten die mildere, reifere Sprache des Individualismus im Götz  
von Berlichingen diktiert.

Überall sonst aber in den deutschen Kleinstaaten und den geist-  
lichen Fürstentümern verlor auch der einzelne Tüchtige leicht den  
Boden unter den Füßen, und gerade die höhere Begabung zerflatterte  
oft in aufstauchenden, rasch ergriffenen Hoffnungen, begeisterte sich  
schnell für verheißungsvoll aufleuchtende Ideen, um sich in Schwär-  
merei und utopistischen Illusionen ebenso rasch zu vergeuden. In  
solchen schwachen Charakteren, ohne gefestigte Aufgabe, ohne Ziele  
für ihr heimisches Volk, politisch ganz und gar unerzogen, halb und  
halb schon einem gebildeten Proletariat verfallen, fand nun der Appell  
des französischen Sturmliedes leicht einen Widerhall. In den halb-  
erhellten Köpfen mußte das Evangelium Rousseaus von der ange-  
borenen Herrlichkeit und Freiheit des Menschen, das viele selbst der  
klareren Geister zu Schwärmern machte, einen heftigen Rausch er-

zeugen — einen um so gefährlicheren, als sein Paroxismus sich in keiner Katastrophe entlud. „Freiheit, Wohlstand und Bildung für alle Menschen, keinen Unterschied unter ihnen als den des Talentes und der Tugend, Brudersinn unter allen Bürgern im Staate und unter allen Völkern des Erdballs“: diese Losung von 1789 zündete namentlich in den eben geschilderten Landesteilen bei der großen Schar der herangezöchteten Streber der Bildung, die sich nun nicht mehr damit begnügen wollten, wie der große Friedrich meinte, Sekretärs zu werden, die sich als Volksbeglucker träumten und in dem bettelnden Schmarozertum, das in einem allgemeinen Umsturz der Verhältnisse auf alle Fälle nur Vorteile für sich erlah, wohlfeilen Anhang fanden. So wurden gerade diese Länder vorübergehend eine leichte Beute des revolutionären Geistes, ohne daß dieser in dem ausgewerteten Boden tiefere Wurzeln hätte schlagen können. Die schmarozende Lebensweise dranzugeben, hatte man auf die Länge nicht die Ausdauer. Der eigentliche Bürgerstand blieb sogar ganz ohne Verständnis für die innere, eminent wichtige und weittragende Bedeutung des furchtbaren nachbarlichen Ereignisses. Als dann gar der entfesselte Strom mit den Trümmern gebrochener Zwingburgen und zerstörter Tyrannenmonumente auch die erbarmenswürdigen Opfer der Katastrophe über die deutschen Grenzen spülte, wandelten sich Rausch und Indolenz rasch in entsetzten Abscheu. Als sie ihre eigenen Kinder und Geschöpfe verschlang, büßte die Revolution ihre sittliche und ihre dämonische Macht über die mitleidende Welt, über Deutschland namentlich, zunächst ein. Das System aber, das zwei Jahrhunderte um den kostbaren Preis eines gesunden Volkstums sich bei uns politisch befestigt hatte, durfte des Triumphs sich erfreuen, Ruhe und Ordnung inmitten des elementaren Aufruhrs unerschütterter zu sehen. Daß eine dauernde Sicherheit vor Revolutionen nicht auf die Schwäche, sondern auf die starke Gesundheit der schaffenden Stände gegründet sein müsse, sah man erst später ein, als Bonaparte, der Exponent der französischen Revolution, die Art an die Selbstherrlichkeit der deutschen Fürsten legte. Vorderhand freute man sich der Früchte einer Erziehung, die den Servilismus als Tugend gelehrt und den Zusammenschluß der ungleich empfindenden Untertanengruppen zu einer Volkheit verhindert hatte. Nur eine solche wäre ja imstande gewesen, nach dem sich anbietenden Kampfspreis der Zeit zu langen.

Aber der geistige Same der Sturmernte sollte dennoch fruchtbar in der schwülen Atmosphäre verteilt bleiben und sich mit der Zeit unvermeidlich auch auf das deutsche Leben herabsenken. Die berechtigten Ideen der großen Bewegung, die kaum noch an lokale Ursachen gebunden waren, die eine wichtige Frage der ganzen abend-

ländischen Menschheit entschieden, behielten ihre nicht zu erstickende Keimkraft und erwiesen sie, als unter den Schlägen des durch die Revolution entfesselten Geschicks das sich unfehlbar und unverbessertlich dünkende politische Regime selbst zusammengebrochen war.

Es ist ein seltsames Bild heterogener Zustände, das Deutschland bis zur Erfüllung dieser sich drohend vorbereitenden Katastrophe darbietet: In den Kreisen der wirklichen Bildung eine erstaunliche Produktivität in allen Geistesaktivitäten, in allen Künsten — aber keine eigentliche Aufnahmefähigkeit für die so viel verheißenden Resultate. Weder unter den herrschenden und führenden Ständen, die nach wie vor diese Früchte der Zivilisation als Luxus empfangen oder als Sport schätzten und allenfalls auch schützten, noch unter der großen Masse, die in ihrer indolenten Unfruchtbarkeit verharrte. Dann die Fürsten und Regierenden selbst, mit verschwindenden Ausnahmen, ohne Verständnis für den Wandel der Dinge, der sich vorbereitete, und, trotz der empfangenen furchtbaren Mahnung vergossenen Königsblutes, fast unbekümmert um die Möglichkeiten, die ihnen selbst vom neuen Geiste der Zeit drohend aufsteigen mochten. In dieser kulturellen Zerrissenheit unserer Nation, zu der Zeit gerade, wo so umwälzende Kräfte sich regten, darf vielleicht ein noch größeres Verhängnis gesehen werden als in der politischen Zerstückelung der deutschen Lande.

Wenige Jahre vor dem Ausbruch der französischen Revolution war in Sansjoui der königliche Weise heimgegangen, auch er in der skeptischen, bitteren Verstimmung aller großer Staatsorganisatoren von ausgeprägter Individualität, die oft nur ein vielfach entstelltes Gebäude ihren groß angelegten Plänen entsteigen sehen. Sein Nachfolger in Preußen reihte sich seinen mißregierenden Vettern in Deutschland würdig an, und das sittliche und materielle Erbe des großen Vorfahren wurde leichtfertig vergeudet, die mühsamen Früchte der Volkserziehung: das Selbstgefühl und das nationale Empfinden der Untertanen gering geachtet und nach Möglichkeit wieder unterdrückt. Die unter Friedrich in strengen Aufgaben zu vornehmerm Pflichtbewußtsein erwachte Aristokratie entartete wieder im üppigen, müßiggängerischen Hofleben, und eine durch weibliche Einflüsse allmächtig sich gebärdende Kammerdienerpolitik löste die „Philosophie auf dem Throne“ ab. Die Bischofswerder und Wöllner trieben ohne Scheu ihr dunkles Gewerbe der Heuchelei und Volksverdummung. So bröckelte der noch lange nicht genug gefestigte sittliche Charakter der Bevölkerung, namentlich in Berlin, unter diesem Regime zum guten Teil rasch wieder ab, und für fast jede Niedrigkeit der Lebensführung gab der Hof dieses Fürsten das verderbliche Beispiel. Das Offizierkorps, einst der Stolz Preußens, verrohte innerhalb weniger



Jahre nach Friedrichs Tod im liederlichen Garnisondienst der Hauptstadt, und der Beamtenstand degenerierte wieder zu den schlimmsten Formen früherer Zeiten. Das Preußen, das der Hort nationaler Kultur im weiteren Vaterland zu werden von Friedrich groß gemacht worden war, es sank gegen Ende des Jahrhunderts in die nämliche soziale Korruption zurück, die fast im ganzen Deutschland an der Tagesordnung war.

Solche Erfahrungen mußten auch anderwärts die auf nationale Wohlfahrt gerichteten moralischen Kräfte und die Bestrebungen aller höheren Bildung unterbinden. Man kennt den höhnischen Triumph des ewigen Spießbürgers, wenn irgendein höheres Streben sich totläuft. Unter diesen frivolen Pessimismus fielen auch die Anläufe Josephs II., die die zehn selbständigen Jahre seiner Regierung ausfüllten. Diesem von edeler Begeisterung getragenen Schwärmer unter der Krone ging freilich von vornherein das scharfe Vermögen ab, das der Genialität Friedrichs die reale Unterlage des Erfolgs gegeben hatte: die Faktoren, aus denen ein Staatsgebilde zu schaffen ist, richtig zu beurteilen. Ist Friedrich der Schüler Machiavells und der Freund Voltaires gewesen, so war Joseph der erste gekrönte Schüler Rousseaus. Als solcher generalisierte er nach den Grundsätzen seines Vorbilds; und zwar in einem Lande, wo damals wie heute noch die diametralsten Bedürfnisse und Sonderbestrebungen der unter ein politisches System vereinigten Völkerschaften Schwierigkeiten über Schwierigkeiten boten. Aber selbst in den deutschen Erblanden und besonders auch in Wien war es nicht nur die versteckte und offene Gegnerschaft des katholischen Klerus, die seine Pläne unterwühlte und seine Schöpfungen unhaltbar machte, sondern ebenso wie im übrigen Deutschland lag in der Heterogenität der sozialen Strebungen, in der krankhaften Beschaffenheit des Gesellschaftskörpers die tragische Ursache des schließlichen Scheiterns aller großgedachten Reformen, unter denen, wie wir sehen werden, gerade die Kultur des Theaters diesem Fürsten besonders am Herzen lag.

Im Gange der äußeren Geschichte Deutschlands war bis zu den Unglückstagen von Jena und Aspern kein Anlaß stark genug, um einen Wandel in dieser Zerrissenheit der sozialen Empfindungen zu bewirken; was in der Politik vorging, war viel eher geeignet, die Sonderinteressen oder die Teilnahmslosigkeit der einzelnen Schichten, Klassen und Kasten noch zu verstärken. Sollte doch das Resultat der Koalitionskämpfe gegen Frankreich, die um das Recht des monarchischen Staats- und Nationalitätsprinzips gegen die Revolution geführt wurden, schließlich wieder nur eines jener üblen Tauschgeschäfte sein, durch das wiederum Millionen von Untertanen unter fremde Dynastien, fremdes Recht und fremde Sitte einfach komman-

diert wurden. Immer und überall noch nicht der leiseste Begriff von einem Selbstbestimmungsrechte der Völker, noch nicht der gelindeste Anlauf zu einer politischen Erziehung, immer also noch der gänzliche Mangel einer gemeinsamen Richtung der sittlichen Kräfte. So entstand, durch alle diese Ursachen bedingt, der freud- und farblose Charakter der Volkheit, über den gerade aus den Reihen der führenden Geister so viele bittere Klagen laut geworden, der die Besten unserer Nation oft genug zu Äußerungen der gründlichen Verachtung gereizt hat, entstand die breite träge, für alle Resonanz unfähige Grundmasse des Philisteriums in Deutschland, mit seiner bis in die neuesten Tage hinein allen höheren Kulturbestrebungen spottenden Passivität: der trübe, graue, stumpfe Hintergrund im Bilde unseres Lebens, von dem große Taten wohl hier und da in leuchtenden Farben sich abheben, aber auch wie leuchtende Farben auf einem Bilde mit unsolider Untermauerung immer wieder ertrinken und verbleichen.

In seiner „Naturgeschichte des Volks“ schildert Wilhelm Riehl dieses Philisterium zwar wenig schmeichelhaft aber zutreffend und zugleich ohne Voreingenommenheit. Gezwungen, hier wesentlich unerfreuliche Bilder der Volksgeschichte aufzudecken, und um der Gefahr zu entgehen, dabei schwärzer zu malen, als gerecht wäre, entlehne ich diesem Kulturforscher hier gern die Farben: Mit der Ohnmacht und dem Verzicht, eine öffentliche Meinung zu äußern, mit dem Dahinschwinden der Kraft, in irgend einer öffentlichen Angelegenheit sich selbst helfen zu können, geht einem solchen Volke auch die Fähigkeit verloren, die bewegenden Mächte des Lebens richtig einzuschätzen. Die vererbten religiösen und sittlichen Vorstellungen sinken zu leeren Konventionen herab, zu Vorschriften und Regeln einer allgemeinen gegenseitigen Nützlichkeit; in allem Handeln und Denken wird Vorsicht der Tapferkeit bestes Teil. Die Begriffe bürgerlich und unterwürfig werden kaum noch getrennt; und da die bürgerliche Ehre im Gehorsam, im Verzicht auf das nur den Großen Zukommende besteht, heftet sich an das Motto des Philisteriums „bürgerlich und ehrbar“ ein Nebenklang übler Charakterfeigheit. Was aller Gewalt und aller Entscheidung wirklich herrschender Macht gegenüber im Altertum als Tugend betrachtet wurde: das Dasein einzusetzen für die Idee der Volkswohlfahrt, das betrachtet der Philister als ein moralisches Verbrechen; statt der Toga trägt er den Schlafrock, statt des Marktes bevorzugt er die Stube, um hinter sicheren Wänden zu kannegießern. Nur die Politik gewinnt seinen Beifall, die ihm für den Augenblick das größte Maß von Bequemlichkeit und Ruhe verspricht; jeder anderen begnügt er sich, ein ergebenes Seufzen entgegenzusetzen. „Dem Geiste des klassischen

Altertums würde es entsprochen haben, den Philister mit Verbannung und bürgerlichem Tode zu bestrafen“, fügt Riehl schließlich hinzu. Wie aber — diese Frage drängt sich da doch unwillkürlich auf — wie aber konnte dann jemals der Wahn austauschen, dieser Philister sei fähig, die verfeinerten Tugenden klassischer Sittlichkeit, die in der deutschen Dichtung wieder auflebten, freiwillig sich anzueignen oder selbst nur zu verstehen? Sein ganzer Sinn geht auf in einem gedankenlosen und oft idiotischen Respekt vor jeder Art Autorität, die mit äußerlicher Gewalt sich umkleidet. Wo die Majorität einer Meinung sich laut macht, da tritt er sofort gedankenlos hinzu „und erweckt, da er sich überall den Massen nachdrängt, vorweg den Verdacht, daß die Stimme der Masse die Stimme der Unvernunft sei“. Denn er hat nichts gelernt und lernt nichts, sein Urteil, sein Unterscheidungsvermögen zu stärken; „bei unseren Urgroßvätern“, sagt Riehl, „galt es sogar für unwürdig, sich um Gemeindepolitik zu bekümmern, nur wenn dahinten irgendwo weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen, fühlt der Philister sein patriotisches Gewissen zu bedenklicher Einklehr bewegt — und segnet Fried' und Friedenszeiten!“ Weil nun aber dieser Philister mit seinen Sippen und Magen die „Masse“ repräsentiert, so erwacht in ihm, so demütig er sich sonst benehmen mag, doch regelmäßig dann das einzige stolze Gefühl, dessen er fähig ist, wenn er in seinem Majoritätsbedürfnis sich als das eigentliche Publikum fühlt, als das Volk. Und das ist immer der Fall in Sachen der Kunst, die er für sich geschaffen, über die zu urteilen und zu richten er berufen zu sein meint.

Man dürfte von vornherein Wehe rufen über eine Kunst, die dieses Publikum in seinem Krämergeist, in seiner platten Nützlichkeitsmoral, in seinem feigen Abscheu vor allem Außerordentlichen, von der Straße der Mittelmäßigkeit Abbiegenden zum Protektor und Erhalter braucht. Das auf die neue Lösung von „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aller Menschen“ erweckte Vertrauen war in jener Zeit aber doch so blindgläubig, daß man an eine rasche Wandlung der im Philisterium verkommenen Volksseele fast unverbrüchlich glaubte und keiner anderen künstlerischen Macht einen so unmittelbaren Einfluß zuschrieb wie gerade dem Theater. Auch sollte wirklich solche Zuversicht gelohnt werden: selbst der brave Philister schrieb nun bald Zitate aus Rousseau und Basedow in die Stammbücher und lernte aus Klopstock, Lessing, Goethe, Herder und Schiller schöne Sentenzen auswendig. War doch die Dichtung schönredender Moral das einzige Gebiet, wo er ungefährdet mehr scheinen konnte als er war; die beflügelten Worte boten eine so wohlfeile Erlösung aus der steten Empfindung kleinlichen Grolls und

der Minderwertigkeit. Cassalle hat später diese Neigung des Philisters geißelnd mit den Worten getroffen: „er schwärmt für unsere Dichter, weil er einige Verse von ihnen zitieren kann oder dieses oder jenes Stück von ihnen gelesen — aber sich nie in ihre Weltanschauung hineingedacht hat.“ Das galt von 1800 so gut wie von 1860. Die Zeit vom Anfang der achtziger Jahre bis zu den Befreiungskriegen darf als eine Epoche solch' ausgeprägten Philistertums betrachtet werden. Wenn das Theater ein Spiegelbild der Zeit ist, so können wir für diese geringe Einschätzung des damaligen deutschen Publikums aus ihm den bündigsten Beweis schöpfen. Natürlich aus dem Theater der Praxis, nicht aus dem der Literatur und der Wünsche. Wir sehen die Jugenddichtung unserer Klassiker sich liebwerbend ans Herz des Volkes wenden: der Götz, der Wether, die Räuber, Siesko, Kabale und Liebe — sind das nicht im eminentesten Sinne volkstümliche Werke? Aber selbst ohne das Theater in Rechnung zu ziehen, das, wie gezeigt werden wird, auf die Dauer ganz versagte, drangen sie doch nicht ins eigentliche Volk. Der Boden ihrer Resonanz blieb der der gebildeten Kaste, die, über Deutschland verstreut, freilich zahlreich genug war, den kräftigen Widerhall zu geben, der einigen dieser Dichtungen wurde, die aber in den einzelnen Städten doch überall viel zu schwach vertreten war, als daß sich irgendwo, außerhalb der engsten Zirkel, ein stärkeres Interesse für das neue Drama angekündigt hätte. Man hält dieser Anschauung Weimar, Jena, Berlin entgegen; in apologetischem Literaturstil spricht man von Ilm- und Spreeathen, aber wie es um das Theater an der Ilm und an der Spree zu dieser Zeit in Wirklichkeit stand, werden wir sehen.

Mangels eines selbständigen bürgerlichen Mittelstandes, den erst die Entwicklung von Industrie und Handel schaffen sollte, beschränkten sich die gebildeten Stände — vom Adel, der fast ganz im Hof- und Militärdienst aufging, überhaupt abgesehen — auf die Beamtschaft, die Geistlichen, die Lehrer, auf Leute also, die, abhängig von dem herrschenden System, im wesentlichen doch ihr Denken und Empfinden mit der maßgebenden Moral, mit der „Staatsraison“ im Einklang zu halten suchen mußten, die der neuen Ideenwelt daher nur zögernd sich erschlossen. Der Staat, die Gesellschaft, von denen sie selbst ein abhängigstes Teil waren, galt ihnen als das notwendige Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung, aus dem man sich ein Zurück in frühere Zustände nicht mehr denken konnte, das gegen ein Ideal der Zukunft einzutauschen, nach dem Verlauf der revolutionären Bewegung, wenig Verlockung mehr vorlag. Und doch war es eben dieser „Notstaat“, wie ihn Schillers spätere philosophische Einsicht benannte, dem der Geist Kants den „Vernunft-

staat" auf der Grundlage sittlicher Freiheit gegenübersetzte. Ein neues Reich sollte heraufgeführt werden: im Schleier der Schönheit zeigte es Goethes Dichtung als gereinigte Menschlichkeit, kündeten es im Rausche jugendlich edler Begeisterung die zündenden Gestalten Schillers. Waren die Gegensätze, die hier zwischen Dichtung und Zuständigkeit sich enthüllten, auf der materiellen Basis jenes Lebens jemals ohne Rest zu versöhnen? Die Dichtung und philosophierende Naturbetrachtung sollten die Welt von dieser Basis fort ins freie Element des Gedankens, ins Licht der Freiheit heben, und Herder rief ihr eine neue Seele wach mit den Uralten des religiösen Empfindens der — wie von Rousseau — vollendet aus den Händen der Natur hervorgegangen gedachten Völker. Ein ideales Weltkunstwerk sollte an die Stelle des historisch gewordenen Weltbildes treten. Daß ein solches dem Philister nicht zu wecken war, begreift sich von selbst; doch auch dem an der Moral der Nützlichkeit Haftenden mußte es eine gefährdende feindliche Weltanschauung bedeuten. Und diesem Empfinden gibt die zeitgenössische Kritik der klassischen Dichtung und Philosophie unzweideutig Ausdruck.

Die oft aufgeworfene Frage, ob es heilsam für unsere Entwicklung gewesen ist, daß unsere beiden führenden Geister, Goethe und Schiller, und die ihrem Gedankenkreis enger Verbundenen den anfangs betretenen Weg der volkstümlichen Dichtung wieder verließen und dem weiter erfaßten Weltbild durch Anlehnung an die Antike die höhere Form suchten, beantwortet sich durch die Betrachtung der Zustände aus dieser Perspektive von selbst. Unsere Dichter handelten hierbei füglich nicht nach Willkür, sondern aus sich ihnen schmerzlich aufdrängender Einsicht: aus den realen Zuständen ihrer zeitlichen Umgebung waren die ästhetisch-ethischen Werte ihrer Weltanschauung nun und nimmer überzeugend abzuleiten. Ihrem Sinne nach war der Dichter aber zu Höherem berufen, als nur seiner Zeit das getreue Konterfei zu malen, und obendrein noch verschönert zu malen. Sie zogen darum das Gleichnishafte, das Symbol vor, es ihrer verarmten Gegenwart als Korrelat gegenüber zu stellen. Weder die Stoffe noch die Form der klassischen Dramen waren das der Zeit Unverständliche, sondern gerade die sittlichen Postulate, die die Dichter mit ihrer Darlegung der Empfindung vermitteln wollten. Der allbeseelende Monismus bei Goethe, die hohe ethische Forderung an die Menschenseele bei Schiller, das war das fremd und feindlich Empfundene. Das Publikum, das Volk jener Zeit konnte trotz Kant über den größten materiellen Dualismus, der sein inneres wie sein äußeres Leben beherrschte, nicht hinaus; und man muß, wohl oder übel, den unsere nationale Eitelkeit freilich verletzenden Worten von Georg Brandes zustimmen: „Ein Publikum, daß sie (Goethe und

Schiller) verstand, geschweige ein Volk, das ihnen Stoffe vorlegen, sozusagen Bestellungen bei ihnen machen konnte, fanden sie nicht vor." Für die Gebildeten aber besagt die antike Formen neu belebende Dichtung den besonderen Reiz: sich aus einer verzweigten Gegenwart heraus und der Reise der alten Welt näher gerückt wähnen zu können. So sehr lockte das damals vom Schutt der Barbarei, vom Staube der Scholastik gereinigte Urbild antiker Menschheit und ihrer beneideten Geisteskultur, die man allerdings zu ausschließlich aus den philosophischen und künstlerischen Überlieferungen des Altertums rekonstruierte und infolgedessen, den eigenen Wünschen entsprechend, im Sinne der in der Zeit liegenden Sehnsucht wiedererlangen zu können meinte.

Einen zweiten Vorwurf macht man der Dichtung unserer Klassiker aus ihrem Mangel an Patriotismus; Sybel sagt, „die großen Dichter und Denker waren der Überzeugung, daß der Patriotismus eine Beschränkung und der echte Mann lediglich zu ästhetischer Bildung und humanem Weltbürgertum berufen sei“, und unser Reichshistoriker möchte gewiß nicht die damals mögliche Vaterländerei mit Patriotismus verwechselt wissen. Aber trifft der Vorwurf auf die Klassiker überhaupt zu, und verehren wir nicht gerade in ihrer Dichtung den nach Selbständigkeit ringenden Geist, der ihrer Zeit eben mangelte? Riefen sie nicht die vornehmste aller patriotischen Aufgaben denen ins Gedächtnis, die sie zumeist vermissen ließen: den Fürsten und Mächtigen, die durch zwei Jahrhunderte alle nationale Eigenart erstickt hatten? Ist es nicht patriotisch im eigentlichen Sinne, auf die Herstellung der sittlichen Integrität seines Volkes zu dringen? War in diesem Sinne ‚Emilia Galotti‘ nicht ein nationaler Protest gegen den höfischen Absolutismus, ‚Nathan‘ nicht ein solcher gegen den konfessionellen? Waren die ‚Räuber‘, ‚Kabale und Liebe‘ nicht Notschreie eines für seine Volkheit glühenden Geistes angesichts derselben Mächte und der Lüge der herrschenden gesellschaftlichen Konventionen, die das Vaterland entstellten? Will man mehr nationales Pathos, als Schiller seinem Marquis Posa verlieh, und war die Charakterisierung Philipps II. etwa eine unzeitgemäße Übertreibung? Gab es nicht noch Fürsten genug, auch im Deutschland des 18. Jahrhunderts, die (nach Roschers Zitat) wie jener spanische König dachten: *il vaut beaucoup mieux avoir un royaume ruiné en le conservant pour Dieu et le Roi, que l'avoir tout entier au profit du démon et des hérétiques, ses sectateurs* — und die danach handelten? Bis zur Ermüdung hören wir immer wieder, wie verlassen Goethe von jedem billigen politischen Empfinden gewesen sei, derselbe Goethe, der — nebenbei bemerkt, als er schon „Geheimbderat“ war — das furchtbar ironi-

sche: „Könige tun nichts Niedriges“ spricht, und das noch schärfere: „Wie selten kommt ein König zu Verstand!“ Nie wieder hat unsere Dichtung einen Aufschwung zum tragischen Heroismus genommen, wie in Egmonts letzten Worten, nie der sittlichen Schätzung die unüberwindliche innere Freiheit als ein köstlicheres Juwel gezeigt. Das alles war vorhanden, war Laut und Tat geworden, aber in den Palästen und Schreibstuben, in den Niederungen des Volks fehlte das Echo dafür; nur von ragenden Höhen, wo Charaktere gedeihen, hätte es kräftig widerklingen können.

Politische Ideale hohen Stuges konnten sich damaliger Zeit nur an eine kosmopolitisch fühlende Menschheit wenden. Sie fanden in einem frankfurtischen, weimarischen oder württembergischen Patriotismus keinen Raum. In einem deutschen..? wo war Deutschland, wenn nicht eben in den Gehirnen der paar tausend erleuchteter Menschen, die damals innerhalb der Grenzen des heiligen römischen Reichs deutscher Nation lebten. Das Deutschland, das wir heute zu haben meinen, in manchem Sinne aber immer noch erst gestalten sollen, das Vaterland eines Volkes von einheitlichem Charakter, von einheitlicher Sitte, das um die freie Entfaltung der ihm eingeborenen „höchsten Güter“ Gut und Blut freudig einsetzt, das den Namen seines Gottes nicht unnütz im Munde führt, sondern als den Atem seines Lebens empfindet, das stets und überall bereit ist, die als heilig ausgerufenen Empfindungen in Taten zu wandeln — dieses Deutschland hat uns allein der Genius deutscher Dichtung und Philosophie gezeugt, und die furchtbarste Not hat es in den Stunden ihrer tiefsten Demütigung dem Schoße der Volkheit entbunden. Und eigentlich wieder nur der Volkheit jenes Staates, dessen patriotische Tugend, die durch des großen Königs Schule gegangen war, selbst unter der Mißwirtschaft des Nachfolgers noch nicht ganz wieder verkümmert war. Denn in den von vornherein sich aufgebenden und auch dem Werk der nationalen Befreiung nur lässig sich anschließenden Teilen des Reichs hatte das politische Schicksal der Unterwerfung unter das fremde Joch kaum eine andere Reflexion bewirkt, als die, „daß der Krieg entsetzlich viel Geld koste und eine Menge Leiden und Verdruß im Gefolge habe“. „Entsagung und Verarmung“, so schildert Sybel den Zustand jener Zeitstrecke weiter, „erstreckte sich durch alle Stände, Kummer und Mißtrauen, Demütigung lag auf allen Stirnen. Die weitere Geselligkeit löste sich; niemand hatte die Mittel, niemand Lust dazu; die Familien schlossen sich ab, alle Verhältnisse wurden eng, gespannt, entbehrungsvoll.“ Das war die Dämmerung vor jenem einen Morgen der Größe, wo für kurze Zeit endlich einmal die Schranken der Stände niedersanken, weil die gleiche Not die Menschen einander menschlich näher gebracht und „einen tiefen Ernst, eine andächtige Erhebung

in aller Herzen hervorgerufen hatte". „Jeder Gedanke, jede Herzensregung, die bis dahin in dem Volke gelebt hatte, alles mündete jetzt in den einen großen Strom ein, half ihn bestärken, klären, beschleunigen.“ Das Erleben dieser Stunde aber war doch nichts anderes als die leider nur zu kurze einmalige Erfüllung des sittlichen Vernunftstaates, den die Klassiker erstrebt hatten: Sichte lieb dem Idealismus einer vielumstrittenen und von der skeptischen Gleichgültigkeit der folgenden Jahrzehnte vielverrufenen transzendentalen Moral die gewaltig beredete Stimme und schmiedete ihn angesichts der ungeheuer scheinenden Tat der Notwendigkeit zum alles bewegenden Hebel der Begeisterung. Schleiermacher stimmte die Gemüter zu reiner, inniger Frömmigkeit, die in der Hingabe an die heilige Idee des Vaterlands ihre wahre Auferstehung feiere. Das hohe Lied der nationalen Freiheit, das Schiller im ‚Tell‘ gesungen, lieb nun die Schwingen vom Sturm und brauste hinab in die Tiefen, segte einmal die ‚Zipfelmütze vom Kopf des Philisters und scheuchte diesen selbst hinter seinem Ofen hervor. Mit diesem Aufschwung des Volkes war endlich — für eine kurze Zeit wenigstens — auch in den breiteren Schichten der Stolz auf das Geistesleben der letzten dreißig Jahre erwacht; und wie man nun die Männer verehrte, die das geistige Brot, das jetzt allein dem siechen Körper Kräfte lieb, geschaffen hatten: die Goethe, Schiller, Kant, blickte man vertrauend auf die neuen Führer, auf Wolf, Savigny, Eichhorn, Sichte, vor allem aber auf den Retter in der Not, auf des „Volkes Eckstein“, den Verkünder einer neu zu begründenden Volkswohlfahrt, der zürnend ausgerufen hatte: „Man tötet, indem man die Bürger von aller Teilnahme der Verwaltung entfernt, den Gemeingeist und den Geist der Monarchie!“ Surchtbar hatte sich die Wahrheit dieser Worte des Freiherrn vom Stein schon bewährt — durch Jahrzehnte und Jahrhunderte — immer war man den anderen Weg gegangen und hatte die Entwicklung der nationalen Kultur unterbunden, wenn nicht erstickt. Endlich winkte nun dasselbe Ziel als Preis des Kampfes, zu dem die Dichtung der beiden letzten Jahrzehnte den Weg gewiesen hatte. Ein neuer, auf die sittliche Freiheit des Volkes begründeter Staat sollte die Schule werden für den Charakter der deutschen Menschen.

\* \* \*

Wenn hier aus den geistigen Bewegungen der klassischen Epoche summarisch einige besondere Tendenzen hervorgehoben werden, so sind es eben jene, die für das Verständnis der nun zu schildernden Vorgänge ins Gewicht fallen; und wenn die versuchte Psychologie der Volkheit nur die allgemeinsten Züge berücksichtigt und unter



diesen sogar mit besonderer Betonung die negativen, so braucht für beides wohl keine Entschuldigung vorgebracht zu werden: eine reichere Differenzierung der Weltanschauung in den Leistungen der einzelnen Vertreter der deutschen Renaissance würde in einer Geschichte der Literatur nicht fehlen dürfen, geschweige denn in einer der Philosophie, der Moral oder der staatlichen Entwicklung; wiederum würde man die Psychologie des Volks mehr in der der einzelnen Individuen auffuchen müssen, wenn man Romane von der Bedeutung der ‚Wahlverwandtschaften‘ oder des ‚Wilhelm Meister‘ vom Standpunkt der allgemeinen Charakter- und Erziehungsprobleme betrachten wollte. Nach so vielfacher Betonung aber der Zusammenhänge der Massenpsychologie mit den, man möchte sagen: konstruktiven Tendenzen des Theaters ist das hier angewandte beschränkende Verfahren wohl gerechtfertigt. Trotz aller Verschiedenheit in der Auslegung der Welt, in der Wahl der Wege, ist eben doch die Verschmelzung des historisch gewordenen „Notstaats“ mit dem von Philosophie und Kunst geschaffenen „Vernunftstaat“ als das hervorstechendste Ziel zu erkennen.

Mit der Wendung zur praktischen Politik, zum Neubau des Staates auf der Grundlage eines charaktervollen Volkes, waren die Ergebnisse der philosophischen Denkarbeit, die der ästhetisch-moralischen Untersuchungen, der historischen und kritischen Wissenschaften als Bausteine für den Zukunftsstaat, der jene Verschmelzung aufweisen sollte, erkannt und anerkannt worden. Dieses Ziel zu erreichen war das Theater in langer Vorbereitungszeit zum Mittel ausersehen worden. Die lebhaftere Teilnahme der Dichtung und der Kritik an der Schaubühne der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand unter dieser Tendenz. Wie es aber dieser Zeit eignete, die rein geistigen Resultate der Spekulation in eine praktische Glückseligkeitslehre umzusetzen, so faßte man auch das von einem zu erstrebenden Kunsttheater ausströmende Element der „Bildung“ zunächst fast ganz als praktische Moral. Die Bühne sollte eine Schule der „Tugenden“ sein; und unter diesen Tugenden stand die der Einordnung in die sozialen Pflichten an bevorzugtem Platz. Die höhere ethisch-ästhetische Bedeutung des dramatischen Kunstwerks, als einer Auslegung der Welt nach ihren inneren, in der Menschenseele sich offenbarenden Gesetzen, der evolutionistische Charakter des Dramas, sein revolutionäres Element, wurden nur von wenigen Erleuchteten erfaßt. Wir sahen Lessing hier auf die Grenzen seiner geistigen Natur stoßen; wie nahe er auch philosophisch an den Idealismus Kants herankam, blieb er als Dichter und Dramaturg doch immer am „Tugendhaften“ hängen. Höher schon war Schillers ethische Begründung seiner Dramaturgie zu werten: er wollte die individuelle Freiheit und Sittlichkeit als Postulate einer künstlerischen Weltauslegung schließlich doch, wenn auch auf einem

Umwege, dem höheren Zwecke, dem Volksganzen, der Bildung des neuen Staates zugute kommen lassen.

In dem Aufsatz ‚die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet‘, 1783 in Mannheim unter dem Einfluß der ziemlich einseitig konservativen Auffassung der Dichtung und der Bühne, die Freiherr von Dalberg dort vertrat, entstanden, ist der Dichter zuungunsten seines früheren, intuitiv viel freieren und auch künstlerisch reineren Standpunktes der Sprache seines Milieus unterlegen. Diese Schrift ist bemerkenswert engherzig und hält sich ganz in dem Freimaurerstil, der für den Kreis der Mannheimer Schauspieler so bezeichnend ist. Es ist der Schiller des ‚Siesko‘, der seine reine poetische Empfindung und seine Ethik mit unverarbeiteten politischen Abstraktionen unheilvoll verquidht, noch nicht der Dichter des ‚Wallenstein‘ und selbst noch nicht der Verfasser der ‚Briefe zur ästhetischen Erziehung der Menschheit‘, der hier spricht. Die Grundzüge der in der ‚Rheinischen Thalia‘ befürworteten Reform aber waren doch das Echo einer an vielen Orten schon bemerkbaren Bewegung, freilich mit mancherlei Pedantismus ästhetischer und moralischer Art verquidht. Insofern ist dieser Aufsatz ein wichtiges Dokument mehr der Zeit als des Geistes seines Verfassers, und von vorstehender Bedeutung ist eben der hier zum erstenmal mit besonderem Nachdruck betonte Vorschlag, der von nun an ein problematischer Programmpunkt aller Theaterreformbestrebungen bleiben sollte: der Staat, als erziehender Vater der großen Volksfamilie, habe sich des Theaters anzunehmen, seine geistige aber auch seine wirtschaftliche Gebarung als Sache des Staatshaushalts zu behandeln.

Voraussetzung für diese Forderung war auch hier der Glaube an die Lehre Rousseaus von der ursprünglich unverwüstlich guten Volksart. Auf diesen Glauben gestützt, meinte man dem Staat mit der Überweisung dieser Pflicht auch keinerlei materielle Opfer zuzumuten: das Volk selbst in seinem Bedürfnis nach echter Kunst würde die wirtschaftlichen Bedingungen eines nationalen Kunsttheaters mit Leichtigkeit erfüllen. Die Erfahrung mit dem Hamburger Nationaltheater hatte diese Zuversicht nicht zu erschüttern vermocht, wie hundertfältige ähnliche Erfahrungen im kommenden Säkulum die Schwärmer für das deutsche Staatstheater nicht zu entmutigen vermocht haben. Zudem aber schien damals gerade in dem abgelaufenen bedeutungsvollen Jahrzehnt die Welt um so viel besser und reifer geworden, daß eine so weittragende Veränderung der Zustände nur gerechtfertigt erschien. Auch ein Glück verheißender Anfang schien gelungen: von Wien her kam die Kunde von der bereits angebahnten Bühnenreform Josephs II.

Unter den „Prinzipalschaften“ war der Bankrott oder das Herab-

sinken zur Afterkunst fast immer das Schicksal der Bühnen gewesen; schon Lessing sagte von dieser Organisation, sie habe „eine freie Kunst zu einem Handwerk herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treibt, je gewissere Kunden, je mehr Abnehmer ihm Notdurst oder Luxus versprechen“. Auch er hatte behauptet, eine Veränderung dieses Zustands würde leicht und geschwind alle anderen wünschenswerten Verbesserungen erwachsen lassen. Die Theorie stand also fest; und da zu jener Zeit die Nation nur in der dynastischen Spitze existierte, wendete man sich mit den Reformvorschlägen an die Fürsten, die ja nach den Mustern des großen Friedrich und des zweiten Joseph den Staat als dessen erste Diener repräsentieren sollten. Das war ein bemerkenswertes Moment in der Entwicklung des deutschen Theaters und ein zum Teil verhängnisvolles: statt der Staatstheater erhielt Deutschland seine Hoftheater.

Daß die Fürsten gelegentlich neben der italienischen Oper dem deutschen Theater einmal Gastrecht einräumten, wurde erwähnt: einige hatten sogar der deutschen Theatersache eine weitergehende Teilnahme nicht vorenthalten: in Mecklenburg war die Schönemannsche Truppe „subventioniert“ worden, und in Sachsen bürgerte sich der Brauch ein, den zu „Hofkomödianten“ avancierten Schauspielergesellschaften dauernde Unterstützungen zu gewähren. Zur eigentlichen Bildung eines Hoftheaters, dessen ganzer wirtschaftlicher Betrieb unter fürstlicher Verwaltung stand, war es im Jahre 1775 in Gotha gekommen, wo jedoch der Tod des Herzogs dieser ersten Hofbühne nach drei Jahren schon wieder ein Ende gemacht hatte. In durchgreifender Weise und systematisch ausgebaut, wurde die landesväterliche Verpflichtung dem deutschen Theater gegenüber erst in Wien von Joseph II. anerkannt und durchgeführt: freilich, wie alle auf schnelle Vollendung seines Musterstaats zielenden Einrichtungen dieses Fürsten, mit überstürztem Eifer und ohne zulängende Prüfung der vorhandenen Kräfte.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß in den beiden größten Städten Deutschlands, in Berlin und in Wien, der rohe Charakter des deutschen Theaters sich am längsten behauptet hat; doch ist sie am Ende erklärt durch die in diesen Hauptstädten angesammelte größere Masse eines bunten Proletariats und durch die stärkere Differenzierung der Gesellschaftsschichten überhaupt. Die gebildeten Klassen wurden hier wie dort in die höfische Kultur hineingezogen und blieben daher der deutschen Kunst länger fremd und fast feindlich, während die bürgerlichen und unteren Stände, um die Vergnügungen der Großen, in ihren Stil überseht, nachzuahmen, das deutsche Theater als ihre Domäne betrachteten. So mußte es sich

natürlich dem Geist und dem Geldbeutel seiner Auftraggeber anpassen. In Wien namentlich hatte sich eine breite Kluft gebildet zwischen dem zahlreichen um den Kaiserthron gescharten Adel, der mit den Beamten, den Gelehrten und den Militärs die Hofgesellschaft bildete, und dem eigentlichen Volk. In gewolltem Gegensatz zu den bald zopfig steifen, bald prunkvollen Veranstaltungen der Aristokratie empfand dieser Wiener Volksschlag Genugtuung darin, seine Vergnügungen dazu ausarten zu lassen, was der Urwiener schon eine „Hex“ nannte: die vor allem mochte er auch in seinem Theater, im Volkstheater, nicht entbehren. Nirgends feierte Hans Wurst ein so vergnügtes Dasein, nirgends bewies er eine so zähe Lebenskraft wie in der Kaiserstadt an der Donau. Stranißky, Prehauser, Joseph Felix Kurz, nach einer zufälligen Rolle des Hans Wursttypus kurzweg „Bernadon“ genannt, dann der berühmte Pantalón Leinhas: diese Namen haben in der Geschichte des Wiener Volkshumors noch heute goldenen Klang. Die Stegreiffkomödie mit dem Harlekin als Hauptmatador, bald weiter ausgeputzt mit Gesangsstückchen, später mit burlesken Duetten, Terzeten und Ensembles, hielt sich in der Gunst des Wiener Volks um so fester, als hier zeitig auch für sinnliche Befriedigung der Schaulust Sorge getragen wurde. Im Norden hatte sich das deutsche Wandertheater fast puritanisch einfach gehalten; auch, wo es zu festen deutschen Bühnen kam, verzichtete man auf die der italienischen Oper vorbehaltenen Ausstattungskünste. Anders in Wien, wo das Volkstheater schon sehr frühzeitig zu dekorativen Reizmitteln, zu Zauberwerk und phantastischem Auspuß neigte. Die reichste und reifste Periode des Volkstheaters unter dem Stern Ferdinand Raimunds stand auf einer längst vorhandenen Entfaltung sinnlichen Reizes in der Bühnenkunst.

Das sinnfällige Element blieb für Wien sogar die Hauptsache und zeigte sich stärker als der doch sonst überall vordringende Geist der bürgerlichen Komödie. Während im übrigen Deutschland das Theater an ‚Minna von Barnhelm‘, an ‚Deutschen Hausvater‘, an ‚Miß Sara Sampson‘ sich bildete und das Publikum an diesen Stücken sich „moralisch“ erbaute, während die Kritik Lessings ansing, Ehrensache der Bildung auch des bürgerlichen Menschen zu werden, behaupteten die Wiener weiter ihre Vorliebe für ‚Die getreue Prinzessin Pumphia und Hans Wurst, der tyrannische Tartar-Kulikan‘, für ‚Bernadon, der weynende Amant und Hans Wurst der Coupler von des Herodes seiner Frauen, der Mariamne‘. Diese paar aus der langen Reihe auf gut Glück herausgegriffenen Titel Wiener Volksstücke genügen, die Art des Behagens zu kennzeichnen, das hier dauernd sich ausbreitete, und den Geist, der diese Liebe zur Kunst beschwor: auch hier war es der des Philisteriums, aber eines lustigeren, als es sonst

in Deutschland gedieh, eines, das die Scheu vor ernster Erfassung der Lebensaufgaben nicht unter moralischer Sentimentalität versteckte, sondern durch eine groteske und nicht selten auch rohe Parodierung des Lebens von sich abtat. Ein Gang durch den heutigen Wurstelprater in Wien zeigt, daß diese Neigungen sich wenig geändert haben.

Maria Theresia, die gute Kennerin ihres Volkes, wußte, daß seinem heiteren Temperament viele treffliche Gemütseigenschaften und gute Anlagen sich vermählten, daß aber wirtschaftlicher Sinn und Trieb zu weiterer Bildung, Eigenschaften, die namentlich das Volk ihres großen Widersachers stark gemacht hatten, schwach entwickelt waren. Sie suchte daher zeitig der in Tollheit überschlagenden Laune Dämme zu bauen und das Belustigungsbedürfnis in solidere Bahnen zu lenken. Von ihr wurde in Deutschland die erste Zensurbehörde eingesetzt. Dieses vielberufene Institut empfing hier jedoch, im Gegensatz zu seinem später sich entfaltenden Charakter der Eindämmung, das ausgesprochene Mandat, eine Entwicklung der Kunst heraufzuführen. Unsinn nur und Gemeinheit sollten von der Bühne verbannt sein. Die Schauspieler sollten sich aller Unanständigkeiten und widersinnigen Ausdrücke enthalten. Bei der ersten Übertretung dieser Vorschriften wurde ein Verweis, bei der zweiten vierzehntägige Haft und bei der dritten — lebenslänglicher Festungsarrest angedroht. Das klang so hart, daß es beinahe nicht ernst sein konnte. Aber die Kaiserin blieb nicht bei der Abwehr stehen; sie hob die Privilegien der Unternehmer auf und unterstellte das deutsche Theater dem Magistrat, der es „auf einen gesitteten Fuß setzen“ sollte. Auch versprach sie sogar für etwaige Verluste einzustehen. Diese weitgehenden und in Deutschland noch einzig dastehenden Pläne scheiterten jedoch, weil die dem Theater beorderten Pfleger der Erfahrung und Begabung ermangelten und die Mißwirtschaft eher mehrten als minderten. Eine Kommission nach der anderen, aus städtischen und Hofbeamten gebildet, regierte an der unglücklichen deutschen Komödie herum, bis endlich die Stadt die ihr zugeschobene Verantwortung wieder von sich abwälzte und das Sorgenkind den Händen kunstliebender Hofkavaliere, die in einer Zwitterstellung, halb als Pächter, halb als bestellte Intendanten, amtierten, allein überlassen blieb. Zu dieser Tätigkeit drängten sich merkwürdiger- und bezeichnenderweise zumeist Italiener, die kaum die deutsche Sprache verstanden und in ihrer Vorliebe zu Harlekins-Kunststücken den kaiserlichen Intentionen oft geradezu Hohn sprachen. Es zeigte sich also auch hier, daß selbst die Stabilität und wirtschaftliche Sicherheit, deren die Bühne sich endlich einmal erfreuen konnte, ihr an und für sich noch kein Gedeihen verbürgen: nach wie vor versagten, wie das Publikum, so Künstler und Leitungen. Die Institution

allein tat es nicht; aus sich selbst heraus wollte die Bildung, die man wünschte, nicht in gesunde Formen wachsen.

Die für die deutsche Schaubühne schaffenden Kräfte waren so gründlich verroht, daß eine nachhaltige Erziehung, selbst auf Kosten der Ursprünglichkeit, nicht länger hintangehalten werden konnte. Das war wohl überall vonnöten, aber nicht überall fand sich zur rechten Stunde die geeignete Persönlichkeit zu diesem Erziehernamt. Seit Veltzen und der Neuberin hatte sich kein pädagogisches Talent dem Theater mehr zugesellt. Ein solches war auch Lessing nicht gewesen, dem dazu schon die wichtigste Eigenschaft: die Geduld, langsam zu entwickeln, fehlte. In Wien aber erstand dem jungen deutschen Theater endlich wieder ein solcher Erzieher in dem unermüdlich planenden und mit gebildeter Kritik eingreifenden Joseph von Sonnenfels. Dieser Mann von jüdischer Abkunft, der sich als Professor und Regierungsrat unter Maria Theresia und unter Joseph in den verschiedensten Fächern gediegene Verdienste erworben hat, ging mit fester Fähigkeit auch an die Aufgabe, die Reform des deutschen Theaters im Sinne seiner Herrin durchzuführen und verstand es, eine Partei gleichgesinnter Männer dafür zu gewinnen. Zwar erntete er reichlich Spott und Hohn, wurde auf der Bühne selbst, die er bevormunden wollte, als komische Figur lächerlich gemacht, ging aber unbeirrt seinen Weg weiter und nahm, um von der wichtigsten Stelle aus das Gute bewirken zu können, das ominöse Amt des Zensors auf sich selbst, bis er auf seine dem Kaiser gemachten freimütigen Vorschläge hin zum Dramaturgen des Theaters bestellt wurde. Die Oberleitung behielt der Pächter, der Graf Kohari. Die Entwicklung des deutschen Theaters tat einen entscheidenden Schritt vorwärts durch diese Einrichtung, die durchaus gedeihlich genannt zu werden verdient, weil von ihr Licht in das Chaos trüber Zustände fiel. Die Partei, die Sonnenfels unterstützte, umfaßte eine nicht geringe Anzahl ernsthaft gesinnter aber freilich nur mäßig talentierter Männer aus dem Adel, aus dem Beamtenstand, die sich mit Eifer auf die deutsche dramatische Dichtkunst verlegten. Kaiser Joseph selbst debütierte als Dramaturg, indem er Schillers „Siesko“ für sein Nationaltheater bearbeitete. Dichtende Schauspieler — unter ihnen die beiden fruchtbaren Stephanies — halfen im gleichen Sinne auf dem Gebiete der Lustspiele und der Volksstücke. Das Streben all dieser Kräfte war, die deutsche Kunst vor allem gesellschaftsfähig zu machen, wozu sie es im ganzen übrigen Deutschland noch nirgends gebracht hatte. Aber immer wieder durchkreuzten finanzielle Schwierigkeiten dieses Vorhaben, so daß Joseph endlich, nachdem der Liquidator des Grafen Kohari, ein Graf Keglewitsch, dessen Pachtperiode mit 60000 Gulden Schulden abgeschlossen hatte, den letzten Schritt tat und die

deutsche Bühne direkt unter den Schutz und die Verwaltung der Krone nahm.

Das Kärntner-*Theater*, das als ehemaliges städtisches Eigentum nach einem Brande vom Hofe neu aufgebaut und übernommen worden war, überließ der Kaiser der freien Konkurrenz; das deutsche Schauspiel aber zog er in sein Haus „nächst der Burg“, wo es seine dauernde und zu hohem Ruhm gelangende Pflegestätte fand. Den Titel „*Hoftheater*“ schaffte er ab; das *Theater* sollte der Nation, nicht dem Hofe dienen, sollte darum Nationaltheater heißen und „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten“ wirken.

Diese heute noch gern gebrauchte Devise: zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten, wäre jedoch auch hier nur ein leeres Wort geblieben, wenn in Wien nicht eine glückliche Besonnenheit die anderwärts im Schwange befindliche Sucht nach deutscher Originalität erzieherisch beschränkt hätte. Hier wenigstens wurde auch das ästhetische Prinzip neben dem sittlichen gepflegt: das hat dem Wiener *Theater*, dem Burgtheater besonders, seinen sich immer behauptenden Stil geschaffen. Das französische *Theater*, das sich im „Ballhaus“, wie damals das *Theater* nächst der Burg noch hieß, ein Jahrhundert lang entfalten durfte, war freilich 1771 schon entlassen worden. Aber die Dramaturgen der deutschen Bühne waren in Wien nicht so töricht wie sonst überall, nun auch keinen Stein von dem gefestigten Gefüge der französischen Kunstmethode auf dem anderen zu lassen; die Schauspieler wurden im Gegenteil sehr ernstlich angewiesen, der Reife der französischen Genossen nachzueifern, wie denn überhaupt gar nicht nachdrücklich genug betont werden kann, daß das zu hohen Ehren in der Geschichte gelangte josephinische Nationaltheater in allem dem französischen Muster nachgebildet war. Von den Franzosen stammte auch die wichtige, noch heute am Burgtheater bestehende Einrichtung des Regieausschusses: eine Anzahl der reiferen Schauspieler teilte sich in die Aufgaben der Leitung als „Wöchner“, wie sie in treuer Übersetzung des französischen *semainier* genannt wurden; die Wöchner gemeinsam besorgten die Geschäfte, prüften die Stücke und schlugen die geeignet erscheinenden vor, wobei ihnen zum Grundsatz dienen sollte, „nichts als gute, regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen“ aufzunehmen; sie führten ferner über alle diese Vorgänge und Beratungen ein Protokoll, das dem Intendanten, damals dem Fürsten Khevenhüller, wöchentlich vorgelegt werden mußte. Die Leitung der Proben auf der Bühne fiel dem diensttuenden Wöchner als Pflicht zu.

In der Praxis allerdings blieb dieses Prinzip der Parität, das, echt rousseauisch, gleiche geistige und gleiche moralische Befähigung

voraussetzte, nicht lange unerschütterte: die intelligenteren, temperamentvollere Kraft riß früher oder später die Initiative an sich, und so bildete sich aus dieser Theaterordnung allmählich, anonym oder offiziell, das Amt des Oberregisseurs oder des artistischen Leiters heraus. Der Erste, der am Wiener Nationaltheater diese Befugnis überkam, war der Schauspieler Müller, dem Joseph aus dem Feldlager bei Königgrätz den Befehl überschickte, sogleich nach Hamburg zu fahren und Brockmann, der dort eben als Hamlet seine durch ganz Deutschland schallenden Triumphe feierte, zu sehen und zu engagieren. Auch sonst sollte er neue Talente für „unser Theater“ zu gewinnen suchen, wozu denn Müller vom Minister Fürsten Kaunitz noch weitere Verhaltensmaßregeln empfing, unter denen die folgende recht bezeichnend für die Auffassung der Kunst von Seiten der Großen erscheint: „Der Liebhaber darf keinen hervorragenden Bauch haben, dagegen reine Mundart und jeglichen Anstand.“

Das wichtigste Ergebnis von Müllers Reise war die mit Lessing angeknüpfte Verbindung, dessen Rat dem Reformkaiser zuteil wurde. Lessing sah alles Gedeihen der Bühne in der Gewinnung guter deutscher Originalstücke, zu deren Anregung er ein Preisausschreiben zu veranstalten vorschlug. Der Dichter des ausgezeichneten Stückes sollte die dritte Einnahme desselben als Honorar empfangen: eine zu jener Zeit ganz außerordentlich erscheinende Belohnung geistiger Arbeit. Lessings Vorschlag wurde jedoch erst im Jahre 1794 ausgeführt — und ohne einen Gewinn zu bringen. Der Glaube aber, durch solche Preisausschreiben dramatische Dichter groß ziehen zu können, blieb seit jenem Vorgang, trotz immer wieder sich ergebender Mißerfolge, ein Grundartikel dramaturgischer Weisheit: es gehört zur Psychologie des deutschen Theaters, daß es von hundertmal als Irrtum erkannten Maßnahmen nicht lassen kann.

Nach mancherlei Versuchen während der ersten drei Jahre war 1779 das josephinische Theatergesetz in Kraft gesetzt und damit für die neuen Theaterbildungen im Reich die als ideal betrachtete Norm aufgestellt worden, die vielerlei Nachahmung erfahren sollte. Die Bestellung eines Kavaliere zum Intendanten, dem ein Beamter des Rechnungsfaches als Vizedirektor zur Seite stand, die eines weiteren Beamten zur Ausübung der Zensur — die also vom Theater selbst und nicht, wie später, von Organen der Polizei geübt wurde — war das Charakteristische dieser Einrichtung; die eigentliche künstlerische Leitung unterstand dem „Inspizientenausschuß“, das heißt den immer auf ein Jahr aus der Schauspielergesellschaft und von dieser selbst gewählten Wöchtern. Heute ist der Inspizient des Theaters der die Anordnungen des Regisseurs und den äußerlichen Gang der Handlung überwachende Gehilfe der Regie; jener Ausschuß würde



also auch heutigem Brauch „Regieauschuß“ genannt werden müssen. Die fünf Vorstände des Ausschusses wechselten monatlich in ihren Obliegenheiten, worin eine praktische Verbesserung der französischen Vorlage, die wöchentlichen Wechsel vorsah, sich ausdrückte. Der den Dienst leitende „Inspizient“ besorgte die täglichen Geschäfte, setzte die Proben an, übte die Strafdisziplin und führte die Korrespondenz; ein zweiter war Protokollführer, ein dritter übernahm die dramaturgischen Geschäfte, der vierte hatte die Aufsicht über die Bühne und der fünfte war je für einen Monat vom Dienste frei, hatte aber den Sitzungen des Ausschusses beizuwohnen. Dies die Organisation, die sich trefflich bewährte — solange ein fester und reiner Wille von oben sie befeelte.

Das Wesentliche dieser Reform blieb jedoch, daß dem Theater die wirtschaftliche Sorge abgenommen war, oder doch abgenommen schien, weil die künstlerischen Leiter mit ihr nichts mehr zu tun hatten; sie fiel dem Vizedirektor zu, der zwar nur den ökonomischen Standpunkt vertreten sollte, der in der Praxis aber, wie leicht vorauszu sehen gewesen wäre, schließlich doch oft der einflußreichste Mann der Leitung wurde, je nachdem er das Gewicht seiner Gründe in Form von Überschüssen, die selten, oder von Defizits, die sehr häufig, wenn nicht die Regel waren, an der richtigen Stelle geltend machen konnte. Am josephinischen Theater war sein Einfluß zunächst ausgeschaltet: die künstlerische Leitung hatte eine feste Stütze in der kaiserlichen Absicht, das Theater der Nation, die Nation dem Theater zuzuführen. Diese Schöpfung war daher auch des erziehungsfreudigen Kaisers höchster Stolz, sie seinen Gästen vorzuführen ihm eine besondere Freude, obwohl die künstlerischen Leistungen noch Jahre hindurch recht mäßige waren. Wie in anderen Dingen war es auch hier der programmatische Charakter des Erreichten, der Joseph vor allem zur Genugtuung gereichte.

Dem jungen Nationaltheater fehlte als Wichtigstes ein hinreichendes Personal. Als hervorragendere Kraft jener ersten Epoche ist nur Joseph Lange zu nennen, der gefeierte Held des jungen Burgtheaters, der ihm als hochgeschätzter Nestor bis 1810 angehört hat. Bei der Ausbildung des Stils scheint man das französische Muster gar zu wörtlich nachgeahmt und das eigentümliche Pathos der französischen Tragödie auch auf das deutsche Prosa- und Versstück übertragen zu haben; die Kunst der Charakteristik dagegen war noch durch keine bedeutendere Erscheinung vertreten. Lessing, der Wien — allerdings bevor das neue Regime in Kraft getreten, im Jahre 1775 — besuchte, nannte die Schauspieler „pomphast und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gesticulation, ohne feinere Einsicht in den Verstand der Charaktere

und sogar oft nachlässig in der Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte". Mit Brodmann und Rosalie Nouseul erst stiegen dem Nationaltheater hellere Sterne auf: der Held und die Heroine, diese beiden Typen, die seitdem dem Burgtheater fast immer seine Prägung geben sollten. Im Jahre 1781 trat dann Friedrich Ludwig Schröder in den Verband, der den Ton der Bühne jedoch zu sehr auf seine Person zu stimmen suchte und sie literarisch mit seinen, selbst damals schon oft zweifelhaft empfundenen Heilstaten beglücken wollte. Joseph schätzte ihn hoch; aber der Ausschuß sah in ihm seinen Feind, und die glücklichere Rivalität Brodmanns trieb ihn nach vier Jahren wieder fort. Schröder mußte, wie wir sehen werden, auf eigenem Boden stehen; er war Manns genug, eine von seiner Persönlichkeit getragene Theaterkultur hervorzurufen.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß sie, mit zu großer Anspannung und zu heftig ergriffen, um so eher sich wieder lockern. Selbst wo die feindlichen Intrigen, denen so viele Taten Josephs zum Opfer fielen, fehlten, blieb dieses Schicksal den kaiserlichen Bildungen nicht erspart. Wie andere war eben auch diese verfrüht, nicht genügend in den wirklichen Zuständen und viel zu sehr auf einen vorausgesetzten Idealismus der Schauspieler und des Publikums begründet. Die Ausschußordnung versagte im gleichen zunehmenden Maße, als einzelne Mitglieder, von der Gunst einer Partei der Wiener Gesellschaft emporgetragen, sich überhoben, andere, darüber mißmutig, dem gemeinen Wohl entgegen zu arbeiten anfangen. Auch die Republiken des Theaters liquidieren in der Regel zugunsten eines Cäsars: in Wien hieß dieser Ursupator Brodmann, der seinen Ehrgeiz erst befriedigt sah, als er 1789 zum Direktor ernannt wurde. In Mannheim, das als Pflanzschule des josephinischen Theaters nun zu betrachten ist, hieß er Jffland.

Der Gedanke zur Bildung des Mannheimer Nationaltheaters ging von einem Manne aus, der unstreitig zu den wenigen großen Wohltätern der deutschen Bühne zu zählen ist, von Heribert Reichsfreiherrn von Dalberg. Auch er unverkennbar ein josephinischer Charakter, literarisch mehr ehrgeizig als begabt aber voll warmer Neigung für die Künste und von ehrlichem Eifer beseelt, die Kultur seines vom Kurfürsten Karl Theodor beherrschten Vaterlandes zu heben. Als er das Muster des Wiener Theaters für die Begründung einer ähnlichen Nationalbühne in Mannheim aufgriff, lächelte ihm dazu das Glück — dieser große Helfer in allen Theaterdingen, die gelingen! — aus dem just brotlos gewordenen Personal des eben aufgelösten gothaischen Hoftheaters eine Anzahl Talente rasch gewinnen zu können, die in der damals besten Schule, bei Ekhof, erwachsen, die verheißungsvolle Jugend der deutschen Schau-

bühne vertraten: neben Kräften, deren Namen die Geschichte des Theaters mit Stolz bewahrt, neben Beck, Beil, neben der schon von Hamburg her berühmten Seyler-Hänjel und der Brandes, tritt nun auch August Wilhelm Iffland in die Erscheinung, an dessen Künstlerschaft und an dessen Charakter später die fruchtbarste Werkezeit des Berliner Theaters sich knüpfen sollte.

Die klassische Epoche des 1779 begründeten Mannheimer Theaters ist im Gedenken der Nachwelt geweiht durch die Bühnengeburt eben jenes Dramas, das am entschiedensten den Geist einer neuen Zeit atmete, durch die Erstaufführung der „Räuber“ am 13. Januar 1781. Zum erstenmal loderten von einer deutschen Bühne herab Flammen wirklicher Begeisterung in die Zuschauermenge; eine Glut, wie sie allen geschichtlichen Überlieferungen nach zu gleicher Temperatur kein Drama, keine Schauspielkunst vorher je zu schüren vermocht hatten und kaum je wieder vermögen sollten. „Das Theater glüht“, nach der Aussage eines Augenzeugen, die Anton Pichler zitiert, „einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Säuste, stampfende Süße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme, Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Tür. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht!“

Unrichtig jedoch ist es, den Begriff „Mannheimer Schule“ an den Stil der jugendlichen, stürmischen und revolutionären Dichtung Schillers und der der damaligen Jüngsten zu knüpfen; die Mannheimer Schule ist der Stil Ifflands, derselbe, den dieser Meister später nach Berlin verpflanzte: der naturalistische, an der englischen und französischen Familientomödie erzogene Realismus, die breite niederländische Kleinmalerei des Lebens, der Triumph der Nuance — nicht der der Begeisterung. Noch ist die Biographie Ifflands nicht geschrieben worden — die für das Theater lehrreichste, die geschrieben werden könnte — noch immer wird Ifflands Bedeutung zu ausschließlich nach dem bemessen, was er selbst über sich geschrieben hat. Bei aller Schätzung seiner zweifellos bedeutenden Kraft in dem seinem Talent gezogenen Kreise, die die Bewunderung eines Goethe errang, kann nicht übersehen werden, daß eine unheilvolle Eitelkeit sich dieser Kraft gesellte und daß Iffland, zur Macht gelangt, den Bezirk seines Vermögens zum Maß der Dinge überhaupt machte. Um den Weg gehen zu können, den er ging, waren ihm Eigenschaften nötig, von denen das tugend- oder zigeunerhafte Komödiantentum des 18. Jahrhunderts freilich noch keine Ahnung gehabt hatte. So erkennen wir in Iffland den Erfinder jener Schauspielerreflexe, die nicht mit den plumpen Mitteln wohlfeil oder

teuer bezahlter kritischer Lobhudeleien, mit Ovationen, Kränzen und ausposaunten Ehrenbezeugungen betrieben wird, die vielmehr feinere, stillere aber auch weiterführende Wege aufzuspüren weiß. Keiner vor ihm verstand es so wie er, die Vorstellung von sich lebendig zu machen eines restlos von den edelsten Motiven für das Heil der Kunst, von tiefsinnigem Ernst und ruhelosem Sinnen nach dem Wesen der Sache beseelten Priesters der Poesie und der Moral. Er erfand die Reklame der Insinuation; und während sich das deutsche Schauspiel bis dahin bemerkenswert bürgerlich, ja demokratisch gebärdet hatte, bot Jffland alles auf, daß er und seine Kunst in den vornehmen und einflußreichen Kreisen als Ebenbürtige betrachtet würden. Immer neue Mittel sann sein brennender Ehrgeiz zu diesem Zwecke aus, und seine mächtig zu den feinsten Diplomatenkünsten herangereifte Klugheit schob sacht aber unvermeidlich das ursprünglich stark wallende künstlerische Temperament beiseite. Er war nicht der in seiner Kunst aufopferungsvoll den Großen sich anschließende Streiter für die ästhetisch-sittliche Wiedergeburt des Vaterlands, der er scheinen wollte; er war ein gerade in den Instinkten der Masse festwurzelndes Talent. Worauf es ihm ankam, das war nicht eine künstlerische Kultur des Theaters, sondern die Nobilitierung der Schauspielerlei. Dieses Ziel hatte er im Auge als Schüler Dalbergs, als Meister der Mannheimer Jünger, als fruchtbarer Theaterdichter und endlich als Generaldirektor der Berliner Nationalbühne.

Wenn die josephinische Einrichtung des Theaters auch in Mannheim keine Lebenskraft bewies, so lag das nicht daran, daß Dalberg, der Intendant, ihre freie republikanische Entwicklung unterbunden hätte, sondern eben an der Überwucherung des schauspielerischen Virtuositentums, das den wichtigsten Charakter der Bühne, den literarischen, nur seinen Zwecken angepaßt zu bestimmen suchte. Als das nicht ganz gelingen wollte, strebte Jffland mit allen Kräften von Mannheim weg, dahin, wo er in diesem Sinne der uneingeschränkte Herr war. Auch nicht als Stilschule ist, wie man oft gemeint hat, die Mannheimer Bühne für die Theaterkultur von so großer Bedeutung geworden, wohl aber durch ihre ununterbrochene geschichtliche Entwicklung, die das erste Beispiel bot, daß neben den nach wie vor von den Landesfürsten — erst von denen Bayerns, dann von denen Badens — bestellten Intendanten, statt der mitratenden und mitleidenden Schauspielergenossenschaft, hier die städtische Verwaltung sich am Theater beteiligte und namentlich auch die Lasten des Instituts auf sich nahm, so daß schließlich sie die eigentliche Theaterleitung repräsentierte.

Ehe jedoch ein solcher Zustand, der in den gegebenen Verhältnissen am ehesten noch die Idee eines Nationaltheaters erfüllen

mochte, vorbildlich wirken konnte — denn die Umwandlung des Mannheimer Theaters in eine städtisch-staatliche Anstalt erfolgte in aller Form erst Ende der dreißiger Jahre — blieb die vom Hofe beschützte und unter die Oberaufsicht eines Kavaliere gestellte Theaterrepublik nach Wiener Muster für das damalige Deutschland das zunächst erstrebenswerte Vorbild. Es wurde in Dresden, München, Stuttgart, Kur-Mainz, Kassel und in anderen Residenzen nachgeahmt und an allen diesen Höfen ging man mit mehr oder weniger Eifer und Einsicht an die Nobilitierung des deutschen Schauspielwesens. Die fürstlichen Haushaltungen neigten ihr um so eher zu, als die Entfaltung des deutschen Singspiels Aussicht bot, einen Ersatz für die kostspielige italienische Oper, für die in den kleineren Residenzen bei den bedrohlich gewordenen Zeiten die Hilfsmittel nicht mehr hinreichten, zu gewinnen. Auch hier trat wieder das Theater in Dresden an die Spitze; von ihm erfuhr die Entfaltung der deutschen Oper lange Zeit die kräftigste Initiative.

Am härtesten rang das deutsche Theater um den fürstlichen Schutz und um den Anteil des Staats in Berlin. Der preussische Hof blieb verhältnismäßig lange taub für diese Forderungen der Zeit — eine bedauerliche Erscheinung gegenüber Preußens politischer und sozialer Bedeutung im deutschen Leben. Da hier der moderne Staat geboren werden sollte, wäre gerade hier das Verhältnis von Staat und Bühne von besonderem Gewicht gewesen. Der kärgliche Zuschuß des deutschen Schauspiels in Berlin unter des großen Friedrichs Regierung konnte unter dem unheilvollen Einfluß des zweiten Friedrich Wilhelm freilich kaum noch verschlimmert werden. Weniger konnte man der jungen Kunst nicht wohl geben als die bis dahin genossene Freiheit in der Not ums Dasein. Wurde trotzdem nun auch Friedrich Wilhelm II. vom Beispiele Josephs und Karl Theodors angesteckt, den Wohltäter der deutschen Bühne zu spielen, so durfte diesem Unterfangen eigentlich von vornherein jegliches Mißtrauen entgegengebracht werden. Zwar entbehrte der König nicht künstlerischer Neigungen: er galt, wie damals die meisten seiner fürstlichen Genossen, als ein geschmackvoller Dilettant, der die Musik sogar leidenschaftlich liebte und unter Anleitung seines Lehrers Dupont selbst das Cello spielte; zuweilen sogar in den Proben zu den italienischen Opern, wobei es ihm gelegentlich schmeichelte, von dem Sänger Muschetti ein laut von der Bühne heruntergerufenes „Bravo“ zu ernten. Aber das war eben die italienische Oper! Das deutsche Schauspiel in der Behrenstraße, unter dem alten Döbbelin, stand im wesentlichen doch kaum auf einer anderen Stufe als das Wiener Volkstheater vor Maria Theresias Reform — und an eigenem urwüchsigem Humor sicherlich noch

hinter diesem zurück. Bis in die sechziger Jahre war auch in Berlin das regelmäßige Stück auf der deutschen Bühne die Ausnahme gewesen, die Regel aber Hanswurstereien, Improvisationen, Seiltänzerkünste und Zauberspuß. Vom großen Friedrich war, wie wir sahen, für die Ausbreitung eines besseren Geschmacks in deutschen Künsten so gut wie nichts geschehen; erst die Propaganda der gebildeten Kreise, namentlich die der in Berlin früh entwickelten Zeitungen sorgte dafür, daß das, was in anderen Orten geschah und gerühmt wurde, die Neugier des künstlerisch noch so unkultiviert gebliebenen Publikums erregte. Die öffentliche Meinung war im damaligen Berlin schon eine nicht zu unterschätzende Macht. Von ihr war die deutsche Bühne ermuntert worden, als sie nach den Schlesiſchen Kriegen ‚Minna von Barnhelm‘ und zwar, wie wir wissen, mit überraschendem Glück, und später auch ‚Göz von Berlichingen‘ aufgeführt hatte. Auch der durchaus ideallose künstlerische Plebejer Döbbelin hatte genug praktischen Verstand erwiesen, sich die literarischen Konjunktionen wohl zunutze zu machen; er war ein durchaus geschickter Großstadtdirektor, ein würdiger Vorfahre seiner Nachfahren: was im Umlauf der öffentlichen Meinung irgend als Ereignis galt, das holte er für sein Theater heran, unbekümmert, ob seine künstlerischen Kräfte dafür hinreichten oder nicht. Im Jahre 1783 wagte er als Erster sogar den als durchaus unaußführbar geltenden ‚Nathan‘ Lessings, der jedoch auf der Berliner Bühne bei einer gänzlich unreifen Darstellung ohne Eindruck blieb. Er ließ, nach den Berichten, die Berliner „kühl“; sie mochten mit gutem Grund die Forderung religiöser Toleranz nicht gar so kühn empfinden, da sie sich bis dahin der weitgehenden Segnungen einer praktisch geübten Toleranz in religiösen Dingen hatten erfreuen dürfen.

Nachhaltige Wirkung zwar hatte noch keines der deutschen Literaturdramen in Berlin hervorgebracht, und keinem war eine Darstellung zuteil geworden, die ein höheres Interesse für die einheimische Theaterkunst hätte rechtfertigen können. In diese lauen Zustände brachte erst das Erscheinen einer hervorragenden Persönlichkeit einen Hauch fruchtbarer Wärme. Es war Johann Friedrich Sled, der hier die deutsche Schauspielkunst über das Niveau des Komödiantenhandwerks emporhob. Der plötzliche große Eindruck, den er hervorrief, läßt nur zu wohl den Rückschluß auf einen argen Tiefstand zu, in dem bis dahin das Schauspielwesen in dieser Residenz verharret hatte. Denn Sled war natürlich nicht als Genie vom Himmel gefallen; er legte nur Zeugnis dafür ab, daß anderwärts bereits eine deutsche Schauspielkunst im Werden war. Der Sohn eines höheren schlesiſchen Beamten, ein Mann von Bildung also wie auch

Iffland, hatte er in Dresden seine Schule durchgemacht und sich an Reinecke, dem wohl noch einzigen Heldendarsteller großen Zugs in jener Zeit, der zuerst den Goetheschen Götz auf der Bühne glaubhaft gemacht hatte, gebildet. Gleck war eine bedeutendere und eine reinere, vollere Persönlichkeit als Iffland; er besaß, bei großen und glänzenden äußeren Mitteln, tiefe Empfindung und Schwung der Phantasie, konnte darum als einer der frühesten Interpreten des neuen Geistes gelten, den die klassische deutsche Dichtung der Schauspielkunst als Aufgabe stellte. Daß zuerst er die Schillerschen Gestalten den Berlinern vermittelte, ihnen Shakespeare lebendig machte und noch in der bürgerlichen Atmosphäre der Bühne Ifflands die Flamme großer Kunst unterhielt, war sicher von heilsamer Nachwirkung. Als Gleck derart die Leute des guten Geschmacks für Döbbelins Theater, das nun auch von der besseren Gesellschaft wegen des Singspiels reger besucht wurde, gewonnen hatte, wurde endlich die Aufmerksamkeit auch des Königs auf dieses Institut gelenkt.

Friedrich Wilhelm II., der sich selbst „künstlerisches Genie“ fühlte, mochte nun, da der Kaiser in Wien und so viel kleinere Fürsten sich dem deutschen Theater zugewandt hatten, nicht länger zurückstehen. Die schlauen Klagen des stets in finanziellen Nöten steckenden Döbbelin und seine pathetischen Deklamationen und Schimpfreien über die „unwürdige Lage des deutschen Theaters“ weckten zudem des Königs Eitelkeit, nun auch Mäcen zu spielen. Wie aber jede Maßnahme dieses Fürsten erst allerlei dunkle Kanäle durchlief, so wurde auch die Neigung für das deutsche Theater in sonderlicher Weise wachgerufen und beeinflusst. Den Hauptstoß dazu gab Madame Riez, geborene Wilhelmine Ende, spätere Gräfin Lichtenau, deren damaliger Gatte der Kämmerer und einflussreichste Günstling des Monarchen war. Im Hause dieses ehrenwerten Ehepaars wohnte der wirklich sehr ehrenwerte Professor Johann Jakob Engel, Lehrer am Nicolai-Gymnasium und Erzieher des Kronprinzen; Verfasser der sehr gut gemeinten aber doch herzlich dilettantischen Dramaturgie: „Ideen zu einer Mimit“, Dichter einiger Familienidyllen im englischen Geschmaç und des populär gewordenen Romans „Herr Lorenz Stark“. Er galt im damaligen Berlin als ein Lichtträger der Aufklärung. Dennoch liegt alle Vermutung vor, daß Engel dem biedereren alten Döbbelin die königliche Subvention von 12000 Talern, zu der dieser außerdem noch für 3000 Taler Dekorationen aus den königlichen Ateliers beziehen konnte, mit Hilfe der Frau Riez nur darum verschaffte, um sich später bequemer an dessen Stelle setzen zu können. Wenigstens dauerte es nicht lange, daß er auf seine untertänigen „Promemoria“ an den König das Mandat empfang, die

zuchtlose deutsche Bühne zu einem „Nationaltheater“ umzuwandeln. Als Gehilfe ward Engel ein anderer lebenswürdiger Pedant und Lyriker, der Professor Ramler, beigegeben, und beiden unpraktischen Leuten sollte der Finanzrat Beyer den ökonomischen Haushalt führen. Der Veteran Döbbelin, der doch, wie er selbst versicherte, die deutsche Kunst, „aus dem Staub der Verachtung mit löwenmäßigem Mut hervorgerissen“, wurde unter Kuratel bei der Bühne behalten, damit durch weiteren Ertrag seines ihm abgepachteten Inventars allmählich seine Schulden getilgt würden und er samt seiner Familie vor Hunger geschützt sei. Solchergestalt wurde in dem Theatergebäude am Gendarmenmarkt, das bisher den französischen Schauspielern eingeräumt gewesen war, am 1. August 1786 das königliche Nationaltheater in Berlin eröffnet.

Es waren kümmerliche Früchte, die es unter der Schulmeisterlichen Leitung zunächst und auch in der Folge zeitigte; kein Vergleich war zwischen Engel zu ziehen und dem ebenso gewandten wie energischen Sonnensels in Wien — Zopsperücke und Korporalstod waren von allem Anfang an die Symbole, unter denen die königlich preussische Theaterkunst ins Dasein trat. Und auch damals schon mangelte es weniger an Kräften als eben an einer künstlerisch oder doch wenigstens literarisch freien geistigen Führung. Das Theater hatte Gled, hatte in Madame Baranius eine lebenswürdige Naiv-Sentimentale, empfing dann in Karl Anzelmann den beliebten Komiker der Berliner wieder und in dessen Frau Karoline, geborene Glitter und spätere Bethmann, die tragische Liebhaberin, die bedeutungsvoll für eine lange Strecke des Berliner Theaterlebens werden sollte. Daneben stand aus fridericianischer Zeit die alte Garde, aus der Döbbelins Tochter Karoline erst dann erfreulich sich abhob, als sie aus einer „brüllenden“ Lady Macbeth in eine treffliche komische Alte sich wandelte. Das Material war gut, aber dem Geist nach war das gelehrte preussische Nationaltheater so engherzig wie die Oberrechnungskammer. Die dramatischen Kinder wurden vor lauter Bedenklichkeit immer erst nach erlangter Überreife geboren, wobei die schürenden und schimpfenden Zeitungen der Hauptstadt Hebammendienste leisteten. Es war schließlich ein Ereignis, als, nach dem Vorgang schon zahlreicher Bühnen, endlich 1788 ‚Don Carlos‘ — aber in der Prosafassung — aufgeführt wurde. Ein glänzendes Zeugnis dramaturgischer Befähigung gab sich dabei die Leitung, als sie den Marquis Posa von dem Komiker Anzelmann spielen ließ. Ein System verbohrrer Willkür herrschte an Stelle der josephinischen Vertrauensseligkeit, und schlimme Sitten mischten sich dem tugendhaften Pedantismus der Professoren bei. Man darf annehmen, daß den beiden strengen Moralisten selbst nicht ganz wohl



dabei war, wenn plötzlich, allen eben verkündeten Hausgefehen zuwider, von hoher Stelle herab bald für diese, bald für jene Theaterdame ein „Benefiz“ anbefohlen wurde, oder wenn ein Duzend Ballettmädel ihnen über den Hals geschickt wurden, die sie als „Künstlerinnen“ in passenden Aufführungen schleunigst vorzuführen hatten.

Im Punkte dieser doppelsinnigen Verehrung für Schauspielerinnen bekam Berlin bald einen bösen Ruf. In den Zuschauerraum heischte jedermann, der einen Knopf mit dem preußischen Adler am Rocke trug, freien Eintritt; in den Garderobezimmern und auf den Gängen der Bühne wimmelte es von den Leutnants der Garnison; Skandale und Schlägereien hinter dem Vorhang waren an der Tagesordnung; und das Publikum liebte es, seine Kunstbegeisterung dadurch zu dokumentieren, daß es bei jedem sich bietenden Anlaß den Theatersaal zum Forum machte, wo alle Intrigen und Kulissenkonflikte unter wüstem Lärm abgehandelt und geschlichtet wurden. Die Döbelinsche Familie, die sich zu Unrecht um ihre Selbstherrlichkeit gebracht meinte, war oft dieses Treibens trübe Quelle. Eine erbärmliche Theaterklatsch-Literatur unter dem Namen Kritik, schmutzige Pamphlete aller Art, Spottgedichte und Karikaturen ergänzten das, was man öffentliche Meinung nennt, was immer öffentliche Meinung ist, wo von oben her die Korruption in Theaterdingen Platz greift. „Madame Riez mit ihren Hausfreunden in der Gitterloge unten, Madame Schubitz (die Inhaberin eines öffentlichen Hauses) mit ihren ‚Nichten‘ in der rechten Pfeilerloge im zweiten Rang, die Gendarmerieoffiziere zwischen den Kulissen und im Korridor zu den Garderoben! Ein Teil des Publikums klatscht, der andere pfeift und trommelt, Döbbelin lacht hämisch auf der einen, die Kommission steht unschlüssig und uneinig, was zu tun sei, auf der anderen Seite, Seyfried aus Frankfurt am Main aber (einer der berühmtesten Pamphletisten) thront stolz in der Mitte des Parterres, um morgen alles durchzuheckeln. Male man sich dann das bedauernswerte Los eines Sled oder einer Baranius, vor diesem Publikum zu spielen, dessen Zeitgenossen Goethe und Schiller gewesen sind, so hat man jene Epoche, welche man heutzutage nennt: — klassische Zeit!“ So malt Brachvogel, der Geschichtschreiber der königlichen Bühne, das Bild jener Tage.

Dem Könige bereitete es offenbar Vergnügen, seinen solchen Zuständen gegenüber doppelt unfähigen Direktoren von Zeit zu Zeit ihre Ohnmacht vorzurücken; er befahl bald diese, bald jene Shakespear-*Tragödie*, um Sled, den er schätzte, auszuzeichnen; bald sollte Hals über Kopf eine deutsche Oper auf die Bühne, denn er hatte — oder heuchelte — für die neue Kunst, trotz seines ausgesprochenen

Geschmacks für italienische Musik, besonderes Interesse. Die beiden gelehrten Perücken waren ihm ersichtlich zuwider; er wollte sie los werden, weil er seinen Mann schon gefunden hatte, der ihm in der Würde seines üppigen Hofes entsprechendes Nationaltheater schaffen sollte.

In Zweibrücken hatte der dicke Preußenkönig Iffland am Hofe des Markgrafen spielen sehen, und der ehrgeizige, kluge Schauspieler hatte die lang ersehnte Gelegenheit, sich für Berlin zu empfehlen, geschickt zu benutzen verstanden. Freilich stieß der König zunächst auf nicht geringe Hindernisse: im Hause der Madame Riez wollte man von dem Komödianten aus der Pfalz nichts wissen. Da jedoch Pedanten bei schönen Frauen nie lange in Gunst bleiben, bedurfte es nur einer bald eintretenden Erkaltung gegen den Professor Engel, und flugs erschien Iffland in Berlin. Vorerst freilich nur zu einem Gastspiel. Dessen Eindruck war, wie man schrieb, jedoch ein so außerordentlicher, daß der König ihm nun bündig die Direktion des Nationaltheaters antrug. Iffland hatte scharf genug gesehen, daß er ganz besonders fester Stützen bedürfen würde, wenn er auf diesem Sumpf für die Dauer bauen wollte: er verlangte volle Selbstständigkeit in allen künstlerischen und in allen ökonomischen Angelegenheiten; von niemand wollte er Befehle zu empfangen haben als vom Minister des königlichen Hauses. Der Schüler einer platonischen Theaterrepublik hatte die übliche Wandlung zum autokratischen Herrschgelüste vollzogen. Seine Ansprüche schienen ungeheuer, aber er hatte sich die Wünsche erst so nahe kommen lassen, daß der König füglich nicht mehr gut zurück konnte, und so wurde am 14. November 1796 das Unwahrscheinlichste Ereignis: ein deutscher Schauspieler wurde Direktor des preussischen Nationaltheaters. Iffland stand damals im siebenunddreißigsten Lebensjahre.

Dor dem Eintritt in das neue Jahrhundert hatte die deutsche Schaubühne in den beiden größten Städten des Reichs, in Wien und in Berlin, in überraschend kurzer Zeit eine Konsolidierung erfahren, die dafür zu zeugen schien, daß der Staat das Nationaltheater als Kulturaufgabe begriffen habe. Schillers dramaturgische Forderung konnte als erfüllt betrachtet werden. Ein Abglanz dieses neuaufgehenden künstlerischen Tages wurde nun bald auch anderwärts, selbst in den wenigen größeren Städten, die nicht Residenzen waren, bemerkbar. Um den guten Willen jedoch, dem deutschen Theater, gleich den Höfen, auch materielle Unterstützung darzubringen, war es da schlecht bestellt, und so blieb die Tragikomödie des Zwiespalts zwischen Wollen und Vermögen selten aus. Es zeigte sich, daß selbst das energischste persönliche Streben ohnmächtig war und alles Pathos

des Einzelnen versagte, wenn nicht starke Hilfsquellen für die materielle Existenz des Theaters erschlossen wurden.

Sowohl für die Fähigkeit solch einer starken Persönlichkeit, wie für die jämmerliche Halbheit und die Entstellung des öffentlichen Interesses an der deutschen Theaterkunst bietet die Entwicklung des Hamburger Stadttheaters ein trübes aber charakteristisches Beispiel, das als typisch für die der Stadttheater überhaupt gelten kann. In der Bühnengeschichte der auch damals verhältnismäßig schon mächtigen Hansestadt, die heute nicht wenig stolz auf ihre Rolle im dramatischen Kunstleben zurückblickt und sich gern die Wiege des deutschen Nationaltheaters nennen hört, werden alle die Rückströmungen und Hemmungen deutlich, die der damals herrschende soziale Zustand einem kunstbildenden Willen entgegensetzte. Dieser Wille hieß hier Friedrich Ludwig Schröder.

Der große Schröder — die Geschichte des Theaters teilt mit ihrer politischen Schwester die Freigebigkeit, ihren Helden diesen Titel beizulegen — hat das Hamburger Theater in drei Epochen geleitet: von 1771—1780, von 1785—1798 und von 1811—1812. Wir haben hier die beiden ersten zu betrachten, in denen die wirtschaftliche Form des „Stadttheaters“ für das 19. Jahrhundert begründet wurde, sowie auch Schröders Wirksamkeit, die bis in die Gegenwart herein ihre fruchtbare traditionelle Kraft als „Hamburger Schule“ bewähren sollte.

Zu einer Verpflichtung des Staats, der Kommune oder der Gesellschaft selbst, das Theater auf eine sichere wirtschaftliche Grundlage zu stellen, hat man sich in Hamburg nicht verstehen wollen: Schröder mußte das verschuldete Geschäft seines Stiefvaters Adermann auf eigene Rechnung weiterführen. Dabei blieb ihm ein unausgesetzter Kampf gegen Dummheit und Bosheit der Behörden, gegen Anteillosigkeit und Roheit des Publikums nicht erspart, obwohl er die Grenzen der in seiner Zeit möglichen Theaterkunst durchaus nicht weit hinaus rückte, obwohl er fest und breit auf dem Boden einer schlicht bürgerlichen Lebensanschauung stand und mit Recht um seiner gediegenen Meisterschaft willen hohe Achtung genoß. Er war eine stahlharte, stolze Natur, ein Charakter von zähester Energie. Wie bei der Neuberin ist es die Unbeirrbarkeit, mit der er den künstlerischen und sittlichen Zielen als Mensch und Bühnenleiter leidenschaftlich nachhing, die sein Bild den Freunden seiner Kunst teuer macht. In seiner Jugend grenzenlos mißgeleitet, erzog und wandelte er sich aus fast verbrecherischer Wildheit heraus zu dieser Festigkeit der Persönlichkeit erst, als er die ihm zufallende Verantwortung der Theaterleitung übernommen. Der leidenschaftliche, streitsüchtige, keine Autorität achtende Jüngling wurde der ehrenfesteste Mann, ein hochberühmter Meister vom Stuhl,

der die Hamburger Freimaurer nach englischem Muster reformierte; der gelehrte Tänzer, der Spieler tölpelhafter Dienerrollen, wurde, dank einem eisernen Willen, sogar ein großer tragischer Schauspieler. Seine Biographen versichern es uns so; und wir dürfen den Mann verehren und können den tragischen Künstler gelten lassen für seine Zeit, weil wir ganz von selbst auf die Einschränkung stoßen, die seine Künstlerschaft, an den Forderungen der rasch sich entwickelnden Dichtung gemessen, aufweist.

Als Bühnenleiter war Schröder in der ersten Epoche seiner Direktion vielleicht mehr vom Ehrgeiz als von kunstbeherrschender Einsicht geleitet gewesen; in der zweiten aber trat er dem Publikum mit jener ruhigen Würde entgegen, wie sie gerechter Stolz auf ein gediegenes, erworbenes, allgemein gefeiertes Können und ein sicheres Gefühl für das notwendig Erforderliche verleihen. Was er in den ersten neun Jahren an der Hamburger Bühne geschaffen hatte: das beste Repertoire, das beste Ensemble — weder in Mannheim, Wien oder Dresden in gleicher Gediegenheit erreicht — das war in fünf Jahren der liederlichsten Theaterwirtschaft, unter spekulierenden Kaufleuten, unter einem Cafetier als Direktor, wieder bis in den Grund verwüstet worden. Als er zum zweitenmal das Szepter ergriff, trat er mit einer uns heute schlicht und sachlich berührenden Ankündigung vor das Publikum dieser Stadt, der sein und Lessings Wirken ihren weithinaus getragenen Theaterruhm geschaffen hatte. Aber man nannte in den Zeitungen und in besonderen Schmähschriften diese Ankündigung „unanständig und unverschämt“. Die öffentliche Meinung fand es anmaßend, daß Schröder das Publikum bat, „die alte Gewohnheit zu verlassen, die von jedem guten Theater Europas verbannt ist: öfter hinter den Kulissen und in den Ankleidezimmern zu sein als im Parterre“; man spottete über den Ernst, den er der künstlerischen Leistung zu verleihen versprach, und empfand es als eine empörende Beleidigung, daß er sich die Mission zuschrieb, den Geschmack der Hamburger leiten zu wollen. Schlimmer noch als in Berlin mischte sich auch hier Publikum und Presse in die inneren Angelegenheiten des Theaters; unter Anwendung von Mitteln, unter Ausbrüchen von Roheit, die uns den Mann, der solcher Feindschaft gewachsen sich zeigen mußte, in einem seltensten Heroismus erscheinen lassen. Als ohne seine Veranlassung und trotz seiner väterlichen Teilnahme eine kleine „verunglückte“ Schauspielerin Hamburg heimlich verlassen hatte, empfing das Publikum, das ohne weiteres voraussetzte, die Direktion habe die Künstlerin gemäßregelt, den damals schon im ganzen Vaterland gefeierten Mann, als er in der Rolle des Orgon im ‚Tartuffe‘ die Bühne betrat, mit Pöchen, Pfeifen, Zischen und beleidigenden Zurufen. Am nächsten Tage forderte Schröder, der dem Unfug gegenüber seine ganze Beherrschung ge-

wahrt hatte, öffentlich zu sofortiger Übernahme seines Theaters auf — und da endlich, erschreckt vor wiederholtem Bankrott der Bühne mit allen seinen auf die Bürgerschaft zurückfallenden Übelständen, regte sich auch einmal der besser gesinnte Teil des Publikums: unter Auszeichnungen und Kundgebungen tiefer Entrüstung über das Geschehene bestürmte man Schröder um die Zurücknahme seines Entschlusses. Er blieb und führte den Kampf weiter, den Kampf gegen die unverbesserliche Massenpsyche, die doch das gute, zu allem Großen und Schönen willige Element darstellen sollte, auf dessen Bedürfnis das deutsche Nationaltheater zu begründen war. Aber das Märtyrertum der Neuberin blieb auch Schröder nicht erspart: frühzeitig gealtert und aufgerieben, zog er sich 1798 tief verbittert von seiner Schöpfung zurück.

Die gleichartige Auffassung des Theaters seitens der Berliner und der Hamburger Bevölkerung springt in die Augen: noch war keine Spur des sentimental-romantischen Überschwangs bemerkbar, der einige zwanzig Jahre später das Interesse am Theater begleitete. Das Volk, gewöhnt, alle eigentlichen kulturellen Schöpfungen als die Domäne der bevorzugten herrschenden Klassen zu betrachten, sah das Theater als eine öffentliche Angelegenheit sich ausgeliefert und benahm sich in der neuen Herrschaft, wie freigewordene barbarische Sklaven als Herren immer sich benehmen. Hier war endlich den so lange Stimmlosen ein Gebiet eingeräumt, wo die unterdrückten Instinkte sich frei entfalten konnten. Dem Amt des Lehrers, des Pfarrers, dem gedruckten Werk des Dichters gegenüber fesselte die Menge noch der Respekt; die „Bildung“ war noch zu schüchtern, hier die kritische Stimmung öffentlich laut werden zu lassen. Anders dem Theater gegenüber, wo sich dieser Respekt selbst vor den gefeiertsten Namen spurlos verflüchtigte: da wollte man zeigen, daß man auch ohne stete Bevormundung im Stile der höheren Gesellschaftsklassen leben könne, da tanzte es die Eitelkeit ganz besonders, das Recht der Vornehmen in der Arena nachzuahmen und pollice verso das Ungefällige und Unbequeme zu verdammen. Am schlimmsten spielte dabei die Erinnerung mit an das galante Verhältnis zu den Frauen, das fast ausnahmslos die italienische Opernwirtschaft des 17. und 18. Jahrhunderts charakterisiert hatte. Wenn die Primadonna der Hofoper in neun von zehn Fällen zugleich die Kurtisane des hohen Herrn gewesen war, so gab es sich als naturgemäß, in dem Weib auf der Bühne überhaupt ein Wesen von wohlfeilerer Geschlechtshre zu erblicken. Fast immer lag deshalb den krassen Ausschreitungen der Theaterkandale, wie auch der oben erwähnte Fall Schröders zeigt, irgendeine Weiberfrage zugrunde. Wie aber hätte bei solcher Auffassung des Theaters aus dem Volke selbst eine Einsicht, die die Bühne zu

einer Schule der Sittlichkeit umgestaltet wissen wollte, sich entwickeln können!

Und wie in Berlin und in Hamburg, so war der Lauf der Dinge in fast allen deutschen Städten, in denen nicht von oben her eine sachgemäße Ordnung des Theaterwesens durchgesetzt oder der Bühne nicht wenigstens ein imponierender Anstrich offizieller künstlerischer Ein- und Absicht gegeben wurde. Dank der gründlichen Monographie von Hermann Uhde über das Hamburger Stadttheater liegt der Lebenslauf dieses für so viele andere das Muster liefernden Kunstinstituts der Einsicht offen. Es wurde in der Einleitung schon angedeutet, daß die Tatsachen in dieser Geschichte einer Bühne viel beweiskräftiger sprechen als die bedauerlich voreingenommenen Urteile ihres Urhebers. Nach Uhde hätte Hamburg fast ausnahmslos schlechte Theaterleiter gehabt; aber es hatte doch eben einen Schröder; und die Verwüstungssucht und die Korruption der öffentlichen Meinung war doch gerade groß geworden unter diesem fähigsten und sittlichsten Dramaturgen der jungen deutschen Bühne. Ein zweiter Schröder hat sich leider nicht wieder eingefunden, aber leider immer wieder der banausische öffentliche Geist, der schon das erste Nationaltheater untergraben und den Meister Ludwig von der Szene gescheucht hatte. Wenn Uhde für dieses hemmende Element des Volksgestes blind war und ihm kein Wörtchen der Verurteilung findet, so wäre das für den einzelnen Fall natürlich gleichgültig; nur daß die Art solcher unsachlichen Auffassung des sozialen Faktors in der Theatergeschichte leider bis heute fast die einzig geübte geblieben ist. Immer wird von vornherein das Theater ins Unrecht gesetzt; das Publikum ist stets, wie bei Uhde, der Vertreter des künstlerischen Sinnes, des guten Geschmacks. Diese Geschichtschreibung macht ohne weiteres die Empfindung des Ästheten zur öffentlichen Meinung und hält diese verlezt und in ihrem Anrecht verkürzt, wenn ihr von willfährigeren Kunstverwaltern, als es Schröder war, endlich gegeben wird, was sie doch nur will. Die Übereinstimmung gleicher Maßnahmen unter den Augen Lessings, unter der Herrschaft Schröders oder unter der des vorletzten Hamburger Bühnenleiters Pollini sollte doch zu denken geben: Vor hundertundzwanzig Jahren mußte man der ‚Minna von Barnhelm‘ eine Seiltänzerproduktion folgen lassen, 1790 muß Schröder Goethes ‚Clavigo‘ seinem Publikum durch ein der Auf- führung folgendes Ballett, in dem ein dicker Herr mit zwei Köpfen und vier Armen tanzte, schmachhaft machen, und im Jahre 1890 wurde hinter Beethovens ‚Fidelio‘ — die ‚Puppenfee‘ gegeben! Optimisten werden einen Fortschritt des guten Geschmacks dabei nicht verkennen wollen, nur bleibt die Haupttatsache unverändert: daß im Laufe von hundertundzwanzig Jahren weder Lessing, noch Goethe, noch Beet-

hoben für sich allein genügendes künstlerisches Gewicht hatten, das kunstsinige Publikum einer großen deutschen Handelsstadt ins Theater zu ziehen. Mit welchem Mäntelchen die nackte wirtschaftliche Notwendigkeit, die aus solchen Tatsachen redet, schließlich umkleidet wird, ist gleichgültig: genug, daß es immer kaum die äußerste Blöße deckt und verschämt den inneren Banterott verhüllen muß. Ist das in Hamburg gegebene Beispiel besonders traurig, weil hier namhafte Kräfte am Widersinn der Verhältnisse sich zermürbten, so hat es doch anderwärts nicht nur nicht abgeschreckt, sondern eher noch ermuntert: immer wieder werden wir den reineren Willen zur Kunst an ohnmächtigen Maßregeln sich verzetteln sehen, weil er den Grundfehler in der Ökonomie der Kräfte nicht beseitigen kann, nicht obsiegen kann über den Druck einer öffentlichen Meinung, die aus den größten oft aber auch aus den unlautersten Neigungen zusammenschießt, während fast nirgends ein ernstliches Bestreben ihr gesellt erscheint, die Ursache allen Verfalls der Kunst: ihre materielle Abhängigkeit von den Instinkten des gebildeten und des ungebildeten Pöbels, zu beheben.

Hier glaubte man schon ein Äußerstes zu tun, wenn man das Schauspielhaus pachtfrei überließ, dort, wenn man diese und jene Beihilfe zu den Mitteln des Betriebs, wie freie Beleuchtung, freies Wasser, Zuschüsse zu den Fonds der Garderobe und der Dekorationen, gewährte. Einige Städte bildeten Orchester auf ihre Kosten und stellten sie dem Theater zur Verfügung, wofür dann als Gegenleistung aber eine große Oper verlangt wurde, die das Danaergeschenk dieser Subvention bald genug verschlang. Nur wenige gingen weiter und nahmen die Theater in eigene Regie; in anderen führten Aktiengesellschaften ein ähnliches Verhältnis herbei, wo dann schließlich doch jedweder Erfolg abhängig war von dem Maß der künstlerischen und ökonomischen Bewegungsfreiheit, das den angestellten Direktoren eingeräumt wurde. Die große Mehrzahl der Städte aber wollte, wie Hamburg, noch Vorteile aus ihren Theatern ziehen und verpachtete sie daher um möglichst hohe Beträge. Wieviel von einem Lessing in dem meistbietenden Unternehmer stecken mochte, das war die Frage guten Glücks. So stieß die „Gesellschaft“, ohne Erkenntnis ihrer wirklichen Interessen, das Theater der ihm verderblichsten Macht in die Hände: der Spekulation, um dann in der heuchlerischen Klage sich tröstend zu entrüsten, daß wilder Erwerbssinn Kunst und Dichtung auf der deutschen Bühne nicht aufkommen lasse.

Dem jungen deutschen Theater wäre geholfen gewesen, wäre zu helfen gewesen, wenn Steins Reform der kommunalen Selbstverwaltung, die die Grundlage der staatlichen und kulturellen Entwicklung für die neue Zeit abgeben sollte, rechtzeitig und konsequent hätte durchgeführt werden können. Nur von ihr aus wäre die Gesundung

der sozialen Verhältnisse zu erwarten gewesen, die in engeren Zentren sich hätten befestigen müssen, ehe die deutschen Staaten volkswirtschaftlich in den internationalen Wettkampf der Industrie und des Handels, der schließlich dem Jahrhundert das Gepräge gab, verwickelt wurden. Die Resultate, die sich aus dieser Versäumnis und Verspätung, aus den Einschränkungen beim endlich erfolgenden Umbau der volkswirtschaftlichen Fundamente ergaben, die wir als Ursachen der so lange fühlbaren politischen Unreife des deutschen Volks und seiner gesellschaftlichen Zerklüftung beklagen, sind auch die Ursachen des chaotischen Charakters, den das deutsche Theater durch das ganze Jahrhundert beibehielt. Ein Versuch, durch die Gesetzgebung später doch dem Schauspielwesen die Wohltat einer kommunalpolitischen Verpflichtung zu schaffen, scheiterte, wie gezeigt werden wird, an den inzwischen eingerissenen Übelständen, die sich nun schon rechtliche Titel erworben hatten.

Der „Vernunftstaat“, zu dem auch das Nationaltheater gehören sollte, konnte sich nicht durchsetzen gegen den empirischen, durch schlimme Katastrophen noch zu ganz besonders schmerzlichen Maßnahmen gestoßenen „Notstaat“; kaum daß die Kraft der Ideen, das edle Beispiel künstlerischer, willensmächtiger Persönlichkeiten diesen Staat der Not und des Notbehelfs auf den wichtigsten geistigen Gebieten merkbar beeinflussen konnten.

Die beiden Arten der Theaterorganisation, das Hoftheater und das immer mehr oder weniger vom Erwerbscharakter bestimmte Stadttheater, erwiesen sich also von Anfang an im Hinblick auf die ihnen gestellte kulturelle Aufgabe sachwidrig; ihr künstlerisches Gedeihen war bei den meist nur von dilettantischen Neigungen geleiteten fürstlichen Mäcenen so wenig sicher gestellt wie bei den selten nur soliden Spekulanten. Und nur zu natürlich war es, daß die beiden Einrichtungen anhaftenden Fehler im wirtschaftlichen Wettkampf, in den sie bald verwickelt wurden, noch schärfer zutage traten. Dort wurde nach engen politischen und dynastischen Gesichtspunkten das Theater wie eine Lakaienschule traktiert, hier sprach die Spekulation auf die niedrigsten Instinkte allem Aufwand an literarischer Anstrengung Hohn. Hier wie dort fehlte die Hauptsache: das von den ästhetischen Dramaturgen vorausgesetzte gesunde, kunstbedürftige Volkstum, für welches hier wie dort nicht einmal eine hinreichend mächtige und von gleichmäßiger Bildung getragene Gesellschaft Ersatz bot.

Gleichmäßige Bildung in den sonst ihren Bedürfnissen nach weit geschiedenen Schichten der Gesellschaft vermittelte nur der allen gemeinsame Geist philiströser Lebensauffassung. Dieser allein spielte sich in der Folge selbstherrlich als der Beherrscher des Spielplans, des Stils, des Geschmacks auf. Unverkennbar verrät er sich in den



dramaturgischen Nötigungen, die vor dem Werk des Genius nicht zurückscheuen, denen damals auszubiegen kaum ein Theaterleiter die Kraft gehabt hat.

Auch hierüber gibt uns das Theater Friedrich Ludwig Schröders belehrenden Aufschluß. Zu Schröders größten Verdiensten rechnen wir immer das, den theoretischen Hinweis Lessings auf Shakespeare in die Praxis der Bretter umgesetzt zu haben. Hat Lessing Shakespeare in die deutsche Dramaturgie eingeführt, so hat Schröder ihm das deutsche Theater geöffnet. Die nach unseren Begriffen schlimme Entstellung der Shakespeareschen Originale, die Schröder dabei sich zubilligte, fällt aus den eben angedeuteten Gründen nur zum kleineren Teil der Begrenztheit seines Verständnisses zur Last; Goethe lobte gar noch fünfundzwanzig Jahre später Schröders Gewalttätigkeit als wohlbegründete dramaturgische Weisheit. Er meinte eben auch, daß Shakespeares „höher tragischer Geist“ uns manches verbittere, was durch eine Milderung des Ungeheuerlichen „süß“ gemacht werden könne. Worin aber der hohe tragische Geist Shakespeares begründet war, das hat Goethe in diesem halb müden und halb verärgerten Aufsatz ‚Shakespeare und kein Ende‘ doch auch nur gestreift. Solange man das „Wollen“ Shakespearescher Menschen in Gegensatz stellte zu dem aus äußeren Einflüssen, Zuständen und vor allem natürlichen Bedingungen erstehenden „Sollen“, konnte man meinen, nach Belieben von diesem Wollen abzustreichen, was unserer Empfindung, unserem Glauben an freie Willensverfügung zu übertrieben erschien. Goethe irrte, als er Shakespeare „weicher“ als die Alten nannte; er sah nicht, daß das Wollen seiner Menschen ein Sollen und Müssen, daß es Schicksal im eminentesten Sinne ist, daß Shakespeare dadurch die Tragödie nur konsequent fortentwickelt hatte und zwar in der Voraussetzung einer Weltanschauung, die Goethe, dem Philosophen, der auch das Universum in das Innere verlegte, doch ganz geläufig war. Lange hat die Symbolik, die das Drama eben notwendig braucht, gerade bei Shakespeare das Grundverhältnis der sittlichen Mächte und ihre Verteilung in Individuum und Welt dem Blick verschleiert; dem wichtigsten Vorzug des großen Dichters: seiner Auffassung des tragischen Moments, ist man erst viel später nahegekommen. Wurde doch beispielsweise selbst der feine Otto Ludwig in seinen ‚Shakespearestudien‘ noch durch denselben Kompaß der nur auf das Moralische gerichteten Magnetnadel getäuscht, der Lessing schon die freie Ausfahrt verhindert hatte.

Wieviel mehr darf Schröder entschuldigt erscheinen, wenn er sich wirklich vor den letzten harten Konsequenzen dieser Shakespeareschen Tragik zaghaft zeigte. In seiner dichterischen Kraft, in der reichen Sülle seiner Natur, als der Allkünder der Seelen, als der mächtige

Beschwörer der Stürme großer Leidenschaft war Shakespeare am Ausgang des 18. Jahrhunderts unter den literarisch Gebildeten Deutschlands Gegenstand einer schwärmerischen Bewunderung, die an die Verzüchtung eines Kausches gemahnte. Auch Schröder war vom Kreise dieser Schwärmer ausgegangen. Aber in dem Charakter dieser Korybanten des britischen Genius fehlte doch noch unverkennbar die tragische Grundansicht des Lebens; ob man vom Rationalismus aus an das Welträtsel Shakespeares herantrat, oder vom Idealismus eines Kant aus, ob sich die Schwarmgeisterei der Romantik seiner bemächtigte: es war jener Zeit fast unerlässlich, die Wucht der tragischen Spruchfällung bei Shakespeare durch die Postulate der von der Aufklärungsphilosophie gegebenen sittlichen Erkenntnisse zu korrigieren. Die tragische Notwendigkeit in diesen Dramen war dem Empfinden der Zeit noch gar nicht faßbar; es vermochte den Ausgangspunkt dieser eruptiven, vom eigenen Schicksal trächtigen Leidenschaften noch nicht zu finden, weil man sie trotz ihrer Wucht doch von der durch den „freien Willen“ bewegten Sphäre des Sittlichen nicht trennen mochte. Wenn die ästhetische Beurteilung schon auf diese Grenzen stieß, so stand es um die Einschätzung Shakespeares vonseiten des Zuschauers noch bedenklicher. Der eminente dramatische Inhalt, der plastische Aufbau der technisch immer spannend entwickelten Fabel riß freilich die Teilnahme an sich. Das in allen Farben der Natur prangende Gewand der Dichtung erregte die sinnliche Lust. Und wirklich läßt sich ja aus jedem Shakespearedrama, unter Ausscheidung des eigentlichen dichterischen Gehalts, das in starker, grober Zeichnung umrissene, mit greller Farbe gemalte „Theaterstück“ herauschälen, das fast mit der zwingenden Kraft einer genialen Karikatur wirkt: das Melodram, das in jedem Shakespearedrama steckt. Man vergewärtige sich das an einer Tragödie wie ‚Hamlet‘ und versuche eine solche Scheidung von äußerer und innerer Handlung; dann versuche man das gleiche etwa an Goethes ‚Iphigenie‘: dort bleibt noch ein allerstärkstes Theaterstück; hier kaum die Handlung für eine auf ein Kindergemüt berechnete Fabel. Es ist aber früher schon gezeigt worden, daß Shakespeare nicht anders als vermöge des karikierten Kernbildes seines Dramas in Deutschland Aufnahme gefunden hatte. Auch die englische Bühne hat ihren größten Dichter, nachdem sie ihn einmal verloren hatte, auf diesem Weg, der der Weg der wieder unmündig Gewordenen war, zurückgewinnen müssen. Im 17. Jahrhundert und im Anfang des 18. nahm man zu der bunten Begebenheit — die auf der englischen Bühne zudem im Stil unserer späteren Seerien ausgeschmückt wurde — von den Aufklärungsgedanken noch wenig angekränkt, auch die blutigen Ausgänge ohne Strupel hin, übertyrante den Tyrannen wohl noch gar. Wir sahen die Gründe

hierfür in dem durch die noch unvergessenen Greuel der Zeit abgestumpften Empfinden des Volks, das grausame Entscheidungen gern als grobe Sensationen und keineswegs als Postulate einer heroisch-tragischen Weltanschauung hinnahm. Mit der Aufklärung aber war die Sentimentalität über diese rohen Instinkte Herr geworden; man hatte, namentlich in Deutschland, für unerfüllte Ansprüche an das Leben und zu leben, das Bewußtsein der Tugend als Ersatz gewonnen. Tugend statt Rache, Mitleid statt Gerechtigkeit — mußte solchem Wandel der sittlichen Forderungen gegenüber Shakespeares mit seiner tragischen Notwendigkeit nicht roh erscheinen? Eine feige Überschätzung des Lebens, des friedlichen Ausgleichs auch der tiefsten Konflikte gehört zur Signatur der Aufklärung, wie sie Signatur des Philistergeistes ist. Und da beide sich einig darin fanden, daß es ihnen obliege, den britischen Riesen zur Manierlichkeit zu erziehen, so mußte vor allem das Theater dafür sorgen.

Von den zehn Stücken, die Schröder auf die Bühne brachte, hat fast jedes eine grausame Verstümmelung erfahren: Hamlet mußte am Leben bleiben und den Thron seiner Väter besteigen; das erforderten Billigkeit und Loyalität. König Lear durfte sein Reich nicht ungerecht verteilen, Cordelia nicht verstoßen, wenn er des Mitleids würdig bleiben sollte; und selbstverständlich wurde er auf der Bühne schließlich von seinem Wahnsinn leichter Hand geheilt, durfte mit seiner Tochter in wieder wohlgeordnete Verhältnisse eines königlichen Altenteils von dannen ziehen. Eine ähnliche Lear-Bearbeitung war übrigens in Wien bis in die fünfziger Jahre des vorigen, des 19. Säkulums, löblicher Brauch. Das weiche Gewissen der Zeit Schröders mochte nur die ganz ausbündigen Scheusale der Menschheit, die Feinde der bürgerlichen Ordnung und der von Gott eingesetzten Legitimität der Kronen und Throne, mit wohlverdientem Tode abgehen sehen: an einem Richard III. und an einem Macbeth schien ihm nichts zu retten oder zu bessern. Davon aber, daß der zweite Richard Shakespeares im krankhaften Königswahn eine Selbstverschuldung auf sich lade, durfte nicht die Rede sein; nur als schuldlos und grundlos gemeuchelter Märtyrer der Legitimität forderte und fand er die Tränen des Mitgeföhls. Als Othello in Hamburg zum erstenmal und zwar mit dem Originalschluß gespielt wurde, erfolgten während der Aufführung im Zuschauerraum Ohnmachten über Ohnmachten; „man lief davon, man wurde davon getragen“, und sicheren Nachrichten zufolge sollen mehrere im Theater anwesende Patrizierfrauen durch die erlebten Schrecknisse Frühgeburten erlitten haben. Schröder mußte einwilligen, solche Gefahren von der guten Stadt ferner abzuwenden: in der zweiten Aufführung sahen Othello und Desdemona ihr einer guten Ehe unangemessenes Verhalten ein und

versöhnten sich im Ausblick auf ein friedliches, durch keine Eifersucht mehr getrübtcs Zusammenleben.

Schröders Shafespeare=Repertoire, mit dem das deutsche Theater in das 19. Jahrhundert eintrat, umfaßte die Tragödien ‚Hamlet‘, ‚Othello‘, ‚König Lear‘, ‚König Richard II.‘, ‚Macbeth‘; ferner eine der Falstaff=Figur zuliebe zusammengezogene Handlung aus den beiden Teilen von ‚König Heinrich IV.‘ und die Komödien ‚Maß für Maß‘, ‚Der Kaufmann von Venedig‘, ‚Die Komödie der Irrungen‘, endlich ‚Diel Lärm um Nichts‘, welches Lustspiel unter den verschiedenartigsten Überarbeitungen das damals volksbeliebteste Shafespearescher Herkunft war. In allen diesen Bearbeitungen erwies Schröder als Kind seiner Zeit nur sehr geringes poetisches Verständnis, wohl aber jene theatralische Geschicklichkeit, die ihn auf minder anspruchsvollerem Gebiete als den erfolgreichsten Dramaturgen dieser Periode auszeichnete. Eine stattliche Reihe von Stücken, die seinen Namen trugen, beherrschte die deutschen Bühnen: ‚Juliane von Lindorac‘, die er mit Gotter arbeitete, ‚Der Vetter von Lissabon‘, ‚Der Fährrieh‘, ‚Der Ring‘, ‚Stille Wasser sind tief‘ (nach Beaumont und Fletcher), ‚Das Pörrtät der Mutter‘ waren die geläufigsten Repertoirestücke der Zeit.

In Mannheim war von Shafespeare ferner ‚Julius Cäsar‘, ‚Coriolan‘ und ‚Timon von Athen‘ in Dalbergs weniger entstellenden Bearbeitungen versucht worden. Diese Erwerbungen aus dem Schatz der englischen Bühne zusammen mit den Schöpfungen unserer Klassiker konnten wohl als eine große und fruchtbare Anregung gelten; aber man würde irren, wenn man darnach den Charakter der jungen deutschen Bühne bemessen wollte. Weder für Hamburg, Mannheim, Wien oder Berlin wurden Shafespeare und die Klassiker die zugkräftigen Autoren; das deutsche Theater hätte von ihnen in seinen jungen Tagen am allerwenigsten leben können. Die es mit täglichem Brot versorgten, die ihm Dasein und Erlösung aus den Nöten brachten, waren, außer Schröder und zahlreichen dramaturgisch tätigen Schauspielern, zwei andere Kündler und Herzensausleger des deutschen Volks: August Wilhelm Iffland und August von Kozebue. Des Mannheimer Schauspielers ‚Verbrechen aus Ehrsucht‘, des russischen Hofrats ‚Menschenhaß und Reue‘ waren um die Jahrhundertwende die Musterstücke des lebenden deutschen Theaters, das von dem erträumten, dem künstlich gezüchteten der Dramaturgen immer wohl zu unterscheiden ist. Und klingen jene Titel nicht schon wie Inschriften über der Pforte des Philisterparadieses? Bescheidung, Eintracht, Liebe und Tugend, wie viel höher stehen sie doch in der Welt der gegenseitigen Nützlichkeiten als die große leidenschaftliche Empfindung und der titanische Stolz der Menschenseele gegen das gleichgültig wal-

tende eiserne Geschick, die ehemals der tragischen Bühne den Atem verliehen. Nicht im Urteil der Gegenwart nur erscheint uns diese das Stromgebiet geistigen Lebens als Wasserpest überziehende Richtung Ifflands und Kozebues unwahr, äußerlich, hohl, von Sentimentalität durchseucht, aus Unnatur zusammengesetzt und von Übertreibung jeglichen gesellschaftlichen Typs, den sie darstellt, geleitet; sie hat auch damals schon den Zorn der gebildeten Kritik erregt; sie wurde auch damals schon als das Hemmnis für die Ausbreitung des echten dichterischen Geistes der Zeit betrachtet. Aber auch hier erfordert die Billigkeit, die relativ schon sehr entwickelte Meisterschaft in der theatralisch-technischen Führung anzuerkennen. Die handwerksgemäße Geschicklichkeit in der Erfindung, in der Schürzung der Situationen, ließ den seichten Witz, die Spekulation auf billige Wirkungen übersehen und die moralische Gleichnerei, die bei Kozebue erst später einer fast ehrlicher wirkenden Triviolität Platz machte, das Theaterpublikum gern auf tiefere soziale oder psychologische Wirklichkeitsausdeutung verzichten.

Um darzulegen, daß wir keinen Anlaß haben, um eine etwa in Verfall geratene „klassische Periode unseres Theaters“ zu trauern, mögen einige statistische Zahlen aus dem Repertoire jener Zeit ihre beredte Sprache sprechen: In Mannheim wurden von 1781 bis 1808 37 Stücke von Iffland an 476 Abenden aufgeführt. Kozebue trat 1788 auf den Plan und erreichte in den folgenden zwanzig Jahren den Rekord mit 115 von ihm gezeichneten Stücken, die gesamt 1728 Aufführungen erlebten. Im gleichen Zeitraum wurden Schillers ‚Räuber‘, die den Ruhm der Mannheimer Bühne begründet hatten, nur fünfzehnmal, ‚Kabale und Liebe‘ nur siebenmal, ‚Siesko‘ und ‚Don Carlos‘ nur je dreimal zur Darstellung gebracht. Vom Spielplan des Dresdener Theaters mögen aus der Zeit von 1789 bis 1813 folgende Zahlen ein Bild entwerfen: Iffland war mit 143, Kozebue mit 334, das ist mit dreiunddreißig vom Hundert sämtlicher Aufführungen, beteiligt; auf Goethe, Lessing und Schiller zusammen kommen von 1471 Schauspielabenden nur 58, also etwa vier vom Hundert. Shakespeare war im gleichen Zeitraum auf der Dresdener Bühne kaum zu Wort gekommen. Und die übrigen Autoren? Das waren hier wie an anderen Orten die geschäftigen Herren der dramatischen Kleinkunst, die in talentlosen Nachahmungen der klassischen Dichtung, in der Wiederaufwärmung der ehemals beliebten Staatsaktionen und Ritterchauspiele, in fleißiger Kolportage französischer und englischer Nichtigkeiten ihr Genüge und ihr Brot fanden.

Dieses trübe Bild vom Spielplan der Zeit unserer klassischen Dichtung hat aber auch seine hellere und erfreulichere Seite: so wenig im Hinblick auf eine nationale Schaubühne von den zopfigen Künsten

der noch ganz im Rokokogeschmack stehenden Oper zu erwarten war, konnte es doch verheißungsvoll scheinen, daß hier wenigstens gerade das volkstümliche Empfinden dem Lichte des Genius sich zuwandte: Mehr als Schiller und Lessing und beinahe an die Siege Ifflands und Kozebues heranreichend, beherrschte Mozart das Repertoire der Jahrhundertwende mit ‚Don Juan‘, mit der ‚Zauberflöte‘ und mit der ‚Entführung aus dem Serail‘. Goethes weise Frau Maja läßt freilich in ihren Berichten an den Sohn gar anmutig den Zweifel durchschimmern, ob es immer die sonnigen Melodien — oder andere Anziehungskräfte waren, die diese Erfolge bewirkten. „Neues gibts hir nicht“, schreibt sie am 8. November 1793 nach Weimar, „als daß die Zauberflöte achtzehnmahl ist gegeben worden — und daß das Haus immer gepropft voll war — kein Mensch will von sich sagen lassen — er hätte sie nicht gesehn — alle Handwerker — Gärtner — ja gar die Sachsenhäuser — deren ihre Jungen die Affen und Löwen machen, gehen hinein, so ein Spektakel hat man her noch nicht erlebt — das Haus muß jedesmahl schon vor 4 Uhr auf seyn — und mit alledem müssen immer einige hunderte wieder zurück die keinen Platz bekommen können — das hat Geld eingetragen! Der König hat vor die 3 mahl als Er das Letzte mahl hir war, und nur die einzige kleine Loge von Willmer innehatte 100 Carolin bezahlt.“ Und drei Monate später meldet sie: „Denke! vorige Woche ist die Zauberflöthe zum 24ten mahl bei voll gepropftem Hauße gegeben worden, und hat schon 22000 fl. eingetragen! Wie ist sie denn bey Euch executirt worden? machens eure Affen auch so brav, wie unsere Sachsenhäuser?“





### III

## Die Bühnenkunst der Nationaltheater

Die Betrachtung galt bisher dem Verhältnis des Theaters zum öffentlichen Leben in Deutschland, zu der neuen Literatur, und umschrieb den Zeitraum von etwa 1780 bis 1815. Nach dem Wiener Kongreß tritt mit dem politischen Leben der Deutschen auch ihr der Kunst zugewandter Anteil in eine neue Periode. Für das Theater bezeichnet Goethes Rücktritt von der Leitung der Weimarer Bühne den Abschluß und Anbruch bestimmt ausgeprägter Epochen. Bevor nun aber Goethes Theaterleitung selbst ihre Darstellung finden kann, ist über die Beschaffenheit der damaligen Schauspielkunst, über ihren Stil, nicht minder aber auch über weitere organisatorische, wirtschaftliche und technische Verhältnisse des Theaterbetriebs eine engere Betrachtung angezeigt. Noch kennen wir das Material nicht hinreichend, das das Nationaltheater vorfand, um aus der Theorie in die Praxis zu wachsen, wie Goethe es antraf, als er der Bühne einen neuen Stil zu schaffen unternahm.

Unser moderner Bühnenbau samt seiner Einrichtung ist nur zum geringsten Teil das Ergebnis eines nach sachgemäßer Gestaltung drängenden Kunstprinzips, er ist überwiegend von geschichtlichen Zufälligkeiten bestimmt worden. Hätten sich die dramatisch-theatralischen Anlagen der mitteleuropäischen Völker in gerader Linie und von fremden Kunstformen unbeeinflusst fortentwickelt, so hätte sich vermutlich ein ganz anders geartetes Gehäuse für das Drama herausgebildet. Die in den letzten Jahrzehnten angestellten Versuche, zur Bühne Shakespeares wieder zurückzukehren oder doch eine Reform im Theaterbau herbeizuführen, die dem bilderreichen germanischen Drama besser gerecht zu werden vermöchte als unsre Saaltheater, weisen darauf hin, daß man mit der Zeit die sachwidrigen Mißstände des uns überkommenen Schauplatzes empfinden gelernt hat. Noch im Mittelalter sahen wir die Szene ganz und gar den Bedingungen



der darzustellenden Stücke, dem volkstümlichen Charakter der Mysterienspiele und Moralitäten angepaßt. Wo die dramatische Kunst von antiken Vorbildern länger unbeeinflusst blieb, wie in England, erhielt sich auch diese alte Theaterform fast unverändert: in der Bühne Shakespeares ist immer noch das alte Mysterientheater wiederzuerkennen. Shakespeares Bühne war keine Reform, sondern eine Überlieferung. Wie sie waren auch die anderen Londoner Theater eingerichtet; nur daß um 1576 bei den White-Friars das große Holztheater eine Decke über den ganzen Zuschauerraum erhielt, die bei den anderen Londoner Theatern, auch bei dem Shakespeares, noch fehlte. Die Hölle zwar war im englischen Theater jener Tage außer Dienst gesetzt, aber der Himmel hatte sich erhalten; nur war er jetzt zum Söller des palastähnlichen Hauses gewandelt, das ein für allemal als Hintergrund der Szene sich zeigte. So wurde das Gerüst der Mysterienbühne „Das Haus“; der Vorplatz, der ehemals nur für die Intermezzi bestimmt war, wurde „Die Straße“ oder „Freie Gegend“. Personen, die aus dem mit Teppichen verhüllten Eingang des Hauses traten, deuteten damit an, daß die Szene, die sie zu spielen sich anschickten, eigentlich als im Hause spielend zu denken sei. Die verschiedenen Balkonscenen bei Shakespeare, in ‚Richard III.‘, in ‚Romeo und Julia‘, in ‚Cymbeline‘, wurden mit Hilfe der vorhandenen Galerie des festen Hauses ausgeführt.

Auf den deutschen und französischen mittelalterlichen Theatern waren die einzelnen Abteilungen der Bühne mit Dekorationen ausgekleidet worden, die oft sogar in prunkhafter Weise den Schauplatz bildlich darstellten. Sehr wahrscheinlich war aber dieser Brauch in England überhaupt nicht angekommen, oder er hatte sich, da die englischen Schauspieler sehr viel auf der Wanderschaft und auf den Schlössern des Adels zu Gäste waren, bald wieder verloren. Shakespeares Verzicht auf eigentliche Dekorationen bedeutet demnach nicht sowohl die Erfüllung eines Kunstprinzips als vielmehr die Überlieferung eines Mangels, der, wie man gern meint, die Phantasie seiner Zuschauer ganz besonders geschult habe. Dieser Auffassung wäre auch beizustimmen, wenn andererseits nicht deutliche Anhaltspunkte dafür gegeben wären, daß an sonstigen äußeren Bühnenmitteln, wie Maschinen, Requisiten, Beleuchtungs- und musikalischen Effekten das Theater der Shakespearezeit nicht gespart hat. Die naive Vorstellung von ausgesteckten Tafeln, die den jeweiligen Schauplatz dem Publikum angekündigt hätten, ist jedenfalls zu verlassen: wo das Verständnis der Szene sich nicht von selbst ergab, hat man sich immerhin Andeutungen des Schauplatzes mit künstlerischen Mitteln zu denken; für die meisten Szenen war jedoch der Ort der

Handlung durch die Worte des Textes hinreichend gekennzeichnet. Der Brauch, die Schaupläze durch künstliche Bilder zu beleben, scheint auch in Deutschland und in Frankreich im selben Maße nachgelassen zu haben, als die theatralischen Veranstalter verarmten. Man trieb Aufwand, solange man, wie im 13. und 14. Jahrhundert, aus dem Stadt- oder Kirchensäckel wirtschaftete; die Berufsschauspieler in Frankreich jedoch beschränkten schon ihr Budget für Dekorationen aufs Notwendigste.

Die Plakanordnung der Zuschauer folgte dem Bedürfnis, möglichst nah um den Schauplatz herum zu sitzen. Die nächstgelegenen Plätze waren natürlich die begehrtesten und deshalb die vornehmeren und die teueren; sie reichten noch unter das Dach des Bühnenhauses, während die übrige Arena höchstens durch ein Plantuch vor Sonne und Regen geschützt war. Ursprünglich und solange die miracles und moral-plays auf offener Straße gespielt wurden, waren diese Vorzugsplätze wohl den Würdenträgern der Kirche und des Magistrats vorbehalten; später, als die Schauspielergesellschaften als servants in die Dienste der englischen Großen traten und in deren Schlössern ihre Szene aufschlugen, erhob der Patron mit seiner Familie den Anspruch, auf dem Schaugerüste selbst zu sitzen. Dann mochte die Vasallen- und Dienerschaft sich anreihen. In den Londoner Theatern blieben dann auch die gerade nicht gebrauchten Fenster und Logen des Bühnenhauses für die nobility reserviert. Während später die allmächtige Mode fast jede Spur dieses alten Bühnenbaues verwischt hat, ist doch gerade dieses Vorrecht des hohen Adels in die Renaissancetheater der späteren Jahrhunderte übertragen worden. Noch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stellte man in Frankreich und in England die fauteuils der Aristokratie auf die Szene, und unschwer wird man in unseren heutigen Proszeniums- und Fürstenlogen jene alte Einrichtung noch wiedererkennen. In einigen älteren Theatern Deutschlands, ebenso in der Pariser Großen Oper findet man heute noch auf der Bühne, hinter dem Vorhang, solche Logen, deren Gitter die Insassen zwar den Blicken der übrigen Zuschauer verbergen, deren Einrichtung aber doch das alte Vorrecht, auf — statt vor dem Theater zu sitzen, für Bevorzugte aufrecht erhält.

Die Entwicklung des modernen Theaterbaus und seiner szenischen Technik war ein Ergebnis der italienischen Renaissance. Die neue Form des Bühnenhauses ergab sich einfach aus dem der Antike entnommenen Prinzip des einheitlichen Schauplatzes. Nur daß der amphitheatralische Zuschauerraum, dessen antike Reste in Italien und im südlichen Frankreich den Volksschauspielen noch wohl zugute kamen, sich überflüssig erwies, als das Theater eine Gesellschafts-

kunst und als solche in die Prunksäle der Fürsten und Großen verlegt wurde. Die Einengung des Raumes wies hier ganz von selbst auf eine bessere Ausnutzung desselben hin; so gesellte sich zu dem schräg aufsteigenden Parterre die Empore oder Galerie. Die Szene näherte sich, wieder dem antiken Vorbild folgend, dem Reliefbilde, und soziale Rücksichten geboten eine streng durchgeführte Trennung der Reiche hinter und vor dem Vorhang. Am frühesten machte Frankreich sich auch diese Errungenschaft der Renaissancekultur zu eigen; schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts verließen einige Schauspielergesellschaften die Mysterienbühne und siedelten in modisch eingerichtete Säle über.

Weniger rasch übertrug sich wieder die Anwendung von gemalten Dekorationen auf die französische Bühne; der Schauplatz Corneilles war noch lediglich mit Teppichen ausgestattet, die den Hintergrund und die Abgänge nach den Seiten verkleideten. Die moderne Theaterdekoration, die übrigens ohne allen Zweifel die Griechen schon in reichster Weise verwendet hatten, entwickelte sich mit der italienischen Opernbühne von neuem — wir sahen, daß Künstler vom Range eines Raffael sich um sie verdient machten — und wurde dieser, erst in Italien, dann auch in Frankreich, vom Schauspiel entlehnt. Neu zu erfinden waren diese Künste, wie gesagt, nicht; auch das französische Mysterientheater kannte schon einen heitern, einen gestirnten und auch einen bewölkten Himmel; der Feigenbaum, den Aaron verfluchte, dorrt vor den Augen der Zuschauer sichtbar hin, und in der Sintflut stiegen die Wasserwogen aus den Gründen der Hölle bis in den Himmel; selbst den Schiffbruch des Petrus hatte man höchst naturgetreu darzustellen vermocht. Von Frankreich ging dann die Neuerung den üblichen Weg an die europäischen Höfe und namentlich an die Deutschlands. Von der neuen Mode angesteckt, mußten nun auch die armseligen englischen und deutschen Komödianten ihre Wandertarren mit allerlei „Ausstattungsfundus“ befrachten. Das neuerdings auf der Münchener Shakespearebühne wieder angewandte Prinzip, gewisse neutrale, die Handlung vorbereitende Szenen auf einem Vorplatz abzuspielen und für die Haupt-szenen den Schauplatz nur durch einen gemalten Hintergrund zu „markieren“, war schon von der Velthenschen Truppe zur Anwendung gebracht worden: für die Seitenwände behielt man die Teppichvorhänge bei, nur als Hinterwand, wenn dort die Vorhänge auseinander gezogen wurden, erschien ein den Ort der Handlung darstellender bemalter Prospekt. Natürlich vermochten weder die dilettantischen und plumpen Nachäffungen der Bilderbühne, wie sie von den Wandertruppen versucht wurden, noch die von Velthen geübte sinnvolle und für Stücke mit häufig wechselnden Schauplätzen

äußerst praktische Einrichtung mit dem sinnfälligen Prunk der fürstlichen Operntheater zu konkurrieren. Schließlich mußte das arme deutsche Theater doch immer froh sein, wenn ihm irgendwo vom welschen Überfluß ein abgelegtes Gewand als Almosen überwiesen wurde. Die Gelegenheit gar, sich häuslich einzurichten, boten zunächst nur die hier und da außer Gebrauch gesetzten Opernhäuser der Residenzen. In den seltenen Fällen, wo dem deutschen Theater ein eigenes Heim gebaut wurde, ahmte man dann einfach das Operntheater nach, wozu die Ausnahme des Singspiels in das deutsche Repertoire allerdings auch inneren Anlaß bot.

Diese Schicksale der Bühne sind von nicht unerheblichem, schädigendem Einfluß auf die Stilentwicklung gewesen, denn überall gähnte nun auch in den Schauspielvorstellungen der leere Orchesterraum als eine Kluft, in die das gesprochene Wort versinkt, wie überhaupt die für den Opernaufwand bemessene Bühne fast immer die Schauspielvorstellungen in solchen Häusern als nicht dahin gehörige Unzulänglichkeiten empfinden läßt. Die Vergröberung des Stils der Sprache und der mimischen Plastik ergab sich so mit Notwendigkeit.

Aber auch aus sozialen Gründen wurde das Modell des Renaissance-theaters das maßgebende: seine Galerien und Logen waren notwendig für die als unvermeidlich empfundene gesellschaftliche Absonderung. Diese Rücksicht gewann so sehr das Übergewicht über jede kunstgemäße Forderung und erhielt sich so unverhüllt, daß ihr zuliebe noch am Ende des 19. Jahrhunderts, also trotz dem inzwischen durch Bayreuth gegebenen Beispiel, im Prachtbau des neuen Wiener Burgtheaters durch das Schachtelsystem seines „Logenhauses“ in ästhetischer wie in akustischer Hinsicht ein Monstrum entstehen konnte. Wenn je, wäre es hier angezeigt gewesen, den sachlichen und idealen Forderungen eines Schauspielhauses Folge zu geben.

Bei der Überweisung des französischen Theaterhauses in Berlin an die deutsche Komödie wurde, wie erwähnt, dem neuen Theater als wertvolle Unterstützung auch der Bezug von Dekorationen aus dem Fundus und dem Atelier der italienischen Oper zugestanden. Das war eine seltene Ausnahme; und im Gegensatz zu dieser Vergünstigung müssen wir uns an den meisten deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts zunächst einen kläglichen Zustand des äußerlichen Bühnenbildes denken. Unter der Prinzipalschaft übte gewöhnlich irgendein den Farbenquast schwingender Jünger Italiens die Kunst des Theatermalers im Nebenamt. Bei Schönemann, wo Ekhof groß wurde, gab es ein gelbes Zimmer und ein grünes; in jenem mußte die Phantasie die gelbe Farbe je nach Bedürfnis für das Gold des fürstlichen Palastes oder für die Lehmwand der Bettlerhütte nehmen,

im grünen Zimmer aber sich gleichermaßen Wald, Garten oder Schlachtfeld vorstellen. Das war vielleicht nur der Nothbehelf der wandernden Bühne, und in den Städten darf man sich schon eine vollere Wirklichkeitskunst im Bühnenbilde erfüllt denken, aber einfach genug war selbst in den berühmten Theaterstädten der dort zur Verfügung stehende Vorrat an Dekorationen: über zwei Säle, einen Wald, eine Burg, ein Bauernhaus ging der Reichtum wohl nirgends hinaus. Und man irrt, wenn man eine größere Illusionsfähigkeit, die zur bildenden Mittätigkeit der Zuschauer befruchtet hätte, wie das oft als der Vorteil genügsamer Bühnenausstattung gepriesen wird, beim damaligen Publikum voraussetzt; so weit man auch noch vom Verlangen einer stilleren Ausstattung entfernt war, wurde die Ärmlichkeit des deutschen Schauspiels schon spöttisch empfunden und oft verhöhnt. Man darf nicht vergessen, daß seit einigen hundert Jahren für die italienische Oper auch in Deutschland schon große Meister der Bühnenmalerei tätig gewesen, daß Prachtentfaltung und Theater für den Rokokogeschmack synonyme Begriffe waren. Ein Grund mehr für das deutsche Theater, dankbar jeden Abhub von den Tischen jener Reichen hinzunehmen. Nur daß nun in solchen Fällen die Szene des deutschen Schauspiels oft einem Dagabunden gleich, der zufällig das Stück eines Staatskleides auf der Straße gefunden und um seine Lumpen gehängt hat. Gibt es doch heute noch genug Hof- und Stadttheater, die neue Anschaffungen nur an Opern wenden; erst wenn sie dort ausgedient haben, darf sie nach und nach auch das Schauspiel in Gebrauch nehmen.

Die erste dem Zeitalter des Stückes entsprechende und für dasselbe eigens gemalte Dekoration sah man auf dem deutschen Theater 1773 in Berlin in Goethes ‚Göz‘, die denn auch nicht geringes Aufsehen erregte und — wie behauptet wurde — der deutschen Kunst die Sympathien der Gebildeten erwarb. Ihr Schöpfer war der Maler der italienischen Oper, Meil; er und der Italiener Verona wirkten in Berlin als hochangesehene Meister ihrer Kunst. In Leipzig gründete Oeser, der durch Goethe verewigte, eine Schule für Dekorationsmalerei; Suentes in Frankfurt, Beuther in Weimar, das Geschlecht der Quaglio in München, in Dresden der berühmte Guiseppe Galli genannt Bibiena sind in der Kunstgeschichte als bekannte Namen damaliger Theatermaler verewigt.

Nach den großen Ansprüchen gemessen, die die Rokoko-Oper an szenische Künste gestellt hatte, war überhaupt eine reich entwickelte Technik des Theaters vorhanden, die während des 19. Jahrhunderts im wesentlichen kaum Zuwachs erfuhr — außer natürlich durch die Verwendung der allgemeinen technischen Fortschritte, wie hydraulisch, Dampf und Elektrizität. Die in den Theateranekdoten fortlebenden

Talglichte, die in den Zwischenakten von den Schauspielern „geschneuzt“ werden mußten, sehen wir schon 1790 etwa in den größeren Theatern durch die mit Öl gespeisten sogenannten Reverbère-Lampen ersetzt. Auch die Verdunklung des Zuschauerraums als technisches Hilfsmittel, die Szene heller erscheinen zu lassen, war vor Richard Wagner schon erfunden worden; der den Zuschauerraum erhellende Kronleuchter wurde, solange er nicht, wie bei der Beleuchtung durch Gas oder Elektrizität, klein gestellt werden konnte, während des Spiels in eine Öffnung des Plafonds hinaufgewunden. Dämmerung, Nacht und farbige Beleuchtung wurden durch mechanisch zu bewegende durchscheinende Schirme bewirkt. Der Szenenwechsel innerhalb der Akte geschah vor den Augen der Zuschauer; doch wurde zuweilen auch der Vorhang bei Verwandlungen herabgelassen. Otto Heinrich von Gemmingen brachte das in seinem ‚Deutschen Hausvater‘, 1781, als Neuerung, für die er in der Vorrede eine Begründung gab, die zugleich die mit den „offenen Verwandlungen“ damals noch verknüpften Mißstände kennzeichnet: „Es hat mir manchmal sehr wehe getan, wenn oft im rührendsten Augenblick eine laute Pfeife (sic) eine Theaterveränderung ankündigte; und dann Türen mit Menschenfüßen ankamen, Tische aus dem Theater wie lebendig heraus sprangen, und Bäume im Boden wieder zurücktröchen.“ Um Akt-schlüsse von Verwandlungen zu unterscheiden, führte man später (etwa 1850) einen besonderen ‚Verwandlungsvorhang‘ ein, bis dann, durch die neuen Beleuchtungseinrichtungen begünstigt, der Szenenwechsel wieder bei offener aber verdunkelter Bühne vorgenommen wurde.

Für das Theaterkleid der Schauspieler blieb das französische Muster, wie es seit Racines Zeiten im Brauch war, vorbildlich: Es gab ein antikes, ein modernes, der Tagesmode sich anpassendes, und ein „türkisches“ Kostüm. Nur ganz langsam räumte man ein anderes widersinniges Gesetz aus dem Wege, das trotz dieser verschiedenen Trachten den Schauspielern die Einhaltung gewisser gesellschaftlicher Konventionen zur Pflicht machte: der französische und mit ihm der Schauspieler der von französischer Kultur abhängigen Länder trug, der zeitlichen Reihenfolge nach, wie zum antiken so zum türkischen Kostüm erst die Allonge, dann die Zopferücke und endlich den Haarbeutel; gleich unerlässlich war die der Tagesmode entsprechende Kniehose und der Schnallenschuh wie für die Frauen der Reifrock und die Puderperücke; in Reifrock und Puderperücke erschien die ägyptische Kleopatra wie die Gräfin Orsina. Doch war es auch das französische Theater, das sich zuerst gegen diesen Widersinn auflehnte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts schon führten Lekain und die Clairon gewisse Reformen ein. Deutschland und

England verharren dagegen länger bei dem durch gesellschaftliche Rücksichten bedingten Herkommen, und erst gegen das Ende von Garriks Laufbahn wurde am Londoner Theater ein strengeres Stilbedürfnis bemerkbar, wie es dann die englische Bühne war, die im 19. Jahrhundert den streng historischen Stil in die Theaterkunst einführte. Garrik zuerst spielte Shakespeares Richard III. nicht mehr in der damaligen Hoftracht, sondern, wie Hogarths Zeichnungen überliefern — im „spanischen“ Kostüm. Im nämlichen, mit etwas niederländischer Nuancierung, zeigt ihn ein im Tiefurter Schloß bei Weimar bewahrtes Aquarell als Hamlet. Damit war zwar ein Anfang gemacht, der zurückliegenden Zeit des dramatischen Vorgangs Rechnung zu tragen, zugleich aber der Beweis geliefert, wie erstaunlich gering jener Zeit noch die geschichtliche Trachtenkenntnis war. Als Lear trug Garrik über dem Kokokohoffleid seiner Tage einen langen purpurnen mit Hermelin besetzten Mantel. Seine Kollegin, Mrs. Yades, tritt uns auf Bildern aus der Zeit im schwarzen Reifrock mit Schneppentaille und in Stiefelschuhen entgegen, das Haar zu turmhoher gepudelter Frisur aufgebaut; zwei blutige Dolche in ihren Händen belehren uns, daß es Lady Macbeth ist, die sie vorstellt.

In Deutschland gingen Koch und Schröder mit Reformen des Theaterkleides voran: für ‚Julius von Tarent‘, ‚Hamlet‘, ‚Die Räuber‘, ‚Göz von Berlichingen‘, überhaupt für das zeitig zurückliegende Drama erfand man eine gewisse mittelalterliche Konventionstracht, die zwar nie und nirgend getragen worden, die aber einen hinlänglich fremdartigen Eindruck von vergangenen Zeiten lebendig machte. In der Auffassung Goethe-Schillers hieß das, „das barbarische Kostüm jener Zeit (Wallensteins) gefällig behandeln und eine schickliche Mitte zwischen dem Abgeschmackten und dem Edlen treffen“. Es war eine Mischung vom spanischen und vom niederländischen Gewand am Ausgang des 16. Jahrhunderts, die für die bezeichnete Gattung von Stücken bis in die dreißiger Jahre des unsrigen auf den deutschen Bühnen üblich blieb. Gelbe Ritterstiefel mit goldenen Sporen gehörten dazu und zierliche Spitzenkragen.

Für das Kostüm der Antike wirkte in Frankreich Talma bahnbrechend, nachdem die Maler der Revolutionszeit die beliebt gewordenen Stoffe aus der römischen Geschichte stilvoll zu gestalten begonnen hatten, wozu wieder die Ergebnisse von Winkelmanns bahnbrechender Arbeit erst vorliegen mußten. Von Talma erzählt man, daß er, als Cinna, zuerst die Toga mit klassischem Anstand zu tragen verstanden habe und zwar die echte römische Toga in ihrem ungeheueren Umfang und Stoffreichtum. Dagegen blieb in Deutschland bis zum Auftreten der Meininger die mit der Kante à la Grec-

que besetzte Mantille, die uns so schwer den Begriff klassischer Würde aufkommen lassen will, als antikes Bekleidungsstück an der Tagesordnung.

Wo die Handlung des Dramas in unsichere Zeiten sich verlor, wo das spanische, antike oder türkische Schema nicht mehr stimmen wollte, trat eine schwer zu beschreibende Maskeradenphantasie in Tätigkeit. Graf Brühl in Berlin wurde als ein Reiniger des Geschmacks gepriesen, als er für Schillers ‚Tell‘ die Schweizer in ein echtes Kostüm steckte — nämlich in das der bürgerlichen Tracht zu Kaiser Maximilians Zeit. Dank dieser Tat erschien dann sechzig Jahre lang der Befreier der vier Waldstädte im geschlitzten Landsknechtswams, in der zweifarbigem Pluderhose und mit dem verschürzten Tellerbaret der Huttenzeit auf dem Altorfer Marktplatz.

Dem immerhin nicht zu unterschätzenden Einfluß, den ein annähernd historisch richtiges Kleid für die Eindringlichkeit der Darstellung ausübt, steht unterstützend der Zwang auf den Schauspieler zur Seite, sich der Konvention der Mode seiner eigenen Tage zu entziehen. Auf der vornehm erzogenen französischen Bühne bestimmte naturgemäß die Allonge der Hoftracht die Haltung auch des römischen Feldherren; der Reifrock von zwei Meter im Durchmesser mußte eine Medea „gelinde rasen“ lassen, und solange es gute Manier war, Stirn und Nase häufig mit dem feinen Spizentaschentuch zu betupsfen, wurde das wehende Taschentuch für Rodogune und Phädra ein unentbehrliches Ausdrucksmittel der seelischen Bewegung. Das Rokoko war aber auch der Stil Deutschlands und das Maß aller vornehmen Lebensart; es übte bei uns seine Herrschaft eigentlich ungebrochen bis zum Ausbruch der Befreiungskriege, wo es dann plötzlich in sein schroffstes Gegenteil, in die „teutonische Urwüchsigkeit“ umschlug. So war vor 1812 auch für die deutschen Schauspieler die Rokokositte die Anstandslehre, nur daß wenige sich ihr mit Geschmack zu unterziehen verstanden. Mehr als es in Frankreich der Fall war, rekrutierte sich bei uns die Mehrzahl der Theaterleute immer noch aus bürgerlichen Kreisen, die mit der vornehmen Welt eigentlich nie in Berührung gekommen waren. Die Folge davon war ein eigenes gespreiztes Benehmen, wie man es oft bei falscher Auffassung und Nachahmung nicht angeborener Lebensformen auch außerhalb der Bühne findet. Über diesen „Komödiantenstil“ machte sich dann die feinere deutsche, in der französischen Komödie und in der italienischen Oper verwöhnte Gesellschaft lustig, wenn sie mehr mitleidig als anteilnehmend die Anstrengungen der deutschen Bühne betrachtete. Fleiß und gewissenhafte Beobachtung mochten den Talentierteren und Gebildeteren wohl allmählich die Formen des guten Tons geläufig machen, aber ganz ratlos stand



gewöhnlich der deutsche Schauspieler vor solchen Aufgaben, für die im Leben der Gegenwart die Muster fehlten. Wie für das Natürliche war dem Rokokozeitalter auch für das Historische die Empfindung nicht entwickelt. Selbst die bildenden Künste lagen, mehr als aus der immer mächtigen Wirkung des Milieus sich erklären läßt, in den Fesseln des Zopfs: die Antike kannte man, bis Winkelmann sie gereinigt wieder heraufführte, nur in den Überkleidungen des Barock; das Quattrocento war ein unbekannter Begriff und die edle Renaissance mißliebig wie die harte Charakteristik der mittelalterlichen Künste. Die Schulung des Geschmacks an geschichtlichen Formen war in den Jahrhunderten des Rokoko die seltenste Ausnahme, selbst bei den Künstlern und Dichtern. Goethe empfand es wie etwas Wunderbares, als ihm vor dem Straßburger Münster zum ersten Male die Phantasie durch die geschichtliches Leben atmende Gotik befruchtet wurde; im Götz, in den jugendlichen Teilen des Faust webt eine starke geschichtlich-plastische Anschauung. Aber selbst der vom historischen Geist so schwungvoll beseelte Schiller verrieth, in seiner jugendlichen Periode wenigstens, noch kaum eine Spur von bildlich-geschichtstreuer Vorstellung seiner Stoffe. Man sehe darauf hin seinen Giesko an: diese Genueser wandeln alle im Staatskleid der Stuttgarter Hofkavaliere von 1780.

Diese Beschränkung im Zeitgeschmack machte sich natürlich auch bei den reiferen Schauspielern bemerkbar; sie vermochten es nur schwer, auf die pedantische Gespreiztheit zu verzichten, die sie nun einmal für Dornehmheit und historische Würde zu geben gewöhnt waren. Das ist bei Konrad Ekhof sogar, der doch allen seinen Zeitgenossen an Innigkeit und Wahrheit des Tones und an natürlicher Schlichtheit der Umgangsformen ein Vorbild gewesen ist, überall nachzuspüren. Man sah jede Regung der Natur und der Leidenschaften durch das Lognon der Zeitmode, ähnlich wie wir in den jüngsten Epochen des Realismus auf der Bühne erleben mußten, die Allüren des preußischen Referendars und Reserveleutnants am spanischen Infanten Don Carlos bewundern zu lernen. Da bessere Beispiele im Leben fehlten, suchte der gebildete Schauspieler allenfalls bei der Gelehrsamkeit Rat und holte sich statt Anschauung eine Theorie von seiner Kunst. Auch der Tanzmeister sollte helfen und die Bewegungen der Glieder in die „Schönheitslinie Hogarths“ leiten; der Psycholog lehrte die Notwendigkeit der Übereinstimmung der dialektischen und der körperlichen Beredtsamkeit. Aber das Resultat war gewöhnlich groteske Übertreibung, wie bei jenem Odoardo, von dem Engel in seiner ‚Mimik‘ erzählt, er habe bei den Worten: „Schütten Sie nicht einen Tropfen Gift in einen Eimer!“ — erst den Tropfen mit den Fingern der einen Hand, dann mit beiden

Händen den Eimer in die Luft gemalt. War der Bombast der Neu-  
berschen Schule im Stile Schröders und der Mannheimer leidlich  
überwunden, „outrierte man keinen Tyrannenschritt“ mehr und  
belebte man die Rede nicht mehr mit „Windmühlenflügelbewe-  
gungen“, so war es nun Stil, die Hand vom Busenstreif weg in  
einer schönen Wellenlinie in die Rocktasche versinken zu lassen. Der  
mit falschen Begriffen von Schönheit und Vornehmheit sich aus-  
putzende Pedant hielt der Schauspielkunst den Spiegel vor, wie ihr  
später der Pseudorealismus der Philisterliteratur die Vorlagen gab.  
Es mag auf der deutschen Bühne jener Zeit zugegangen sein wie in  
den Vorzimmern der großen Welt, wo die Dienerschaft die Bräuche  
der abwesenden Herrschaft nachäfft.

Die Mehrzahl der damaligen Schauspieler aber blieb bei der Wild-  
heit des alten Komödiantenwesens und unterwarf sich nur wider-  
spenstig und langsam den Forderungen guter bürgerlicher Sitte.  
Anders in England und in Frankreich, wo die Schauspielkunst von  
ihren ersten berufsmäßigen Anfängen an eigentlich immer in enger  
Fühlung mit den gebildeten Elementen des Landes gestanden  
hatte. Eine solche Erziehung durch das Leben, wie wir sie beson-  
ders Iffland suchen sahen, vermochte die gelegentlich gegebene An-  
leitung eines verkümmerten deutschen Professors nicht so leicht zu  
ersehen. Vor Lessing hatte sich zudem kaum ein geschmackvoller  
Mensch um diese Kunst bekümmert. Darum sahen wir auch Lessing  
bei französischen und italienischen Vorgängern sich Rat holen. Er  
übersetzte den ‚Schauspieler‘ von Remond von Sainte-Albine; er  
übermittelte außer Diderots dramaturgischen Vorschriften auch die  
Darstellungsregeln Riccobinis. Die Reaktion gegen die singende, den  
Reim hervorhebende Behandlung des Alexandriners, gegen die üble  
Manier, die Sentenzen pathetisch hervorzuheben und die Wörter  
unerträglich zu dehnen, war in Frankreich schon um die Mitte des  
18. Jahrhunderts in lebhaftem Gange gewesen: Lefain, Larive,  
Dubus-Preville und die Clairon waren Schauspieler von hervor-  
ragendem Geschmaç, die treffliche Regeln für ihr Handwerk gefun-  
den und verkündet hatten. Den wichtigen Satz: daß in der Phan-  
tasie des Schauspielers die vierte Wand der Bühne stets vorhanden  
sein, das heißt, daß der Schauspieler die Anwesenheit des Publikums  
vergessen müsse, hatte Diderot verkündet. Was in Frankreich jedoch  
solchen Anregungen die Wirkung sicherte, das gerade fehlte den  
deutschen Schauspielern: der zünftige Berufsgeist und die Achtung  
der Überlieferung. Der Korpsgeist der deutschen Gesellschaften jener  
Zeit war noch kaum mehr als die gemeinsame Erinnerung an vaga-  
bundierende Wanderschaften mit all ihren Sährlichkeiten, Notlagen  
und ihrem unvermeidlichen Galgenhumor. Gesellschaftlich ein Jahr-

hundert lang vollständig geächtet, hatte die Masse des Standes sich einen gewissen Pariastolz angeeignet; sie pochte stolz auf ihre ungebundene Willkür und war eher mißtrauisch gegen jede Belehrung als nach ihr verlangend. Die Heimat des deutschen Schauspielers war und blieb zunächst die Schenke: dort hielt er sich für alle empfangene Unbill des Lebens schadlos und hänselte im Stile des Sährichs Pistol die ringsum gaffenden Philister, die immer noch die Wäsche vom Gartenzaun schnell ins Haus trugen, sobald der Planwagen der Komödianten auf der Landstraße sichtbar wurde. Winkte ihm aber wirklich einmal die Gunst eines Großen, dann wandelte der Pariastolz sich gelegentlich sehr rasch in eine blöde bedientenhafte Unterwürfigkeit oder in lächerliche Gespreiztheit. Im „Wilhelm Meister“ hat Goethe die klassische Naturgeschichte des deutschen Kofokomödianten geschrieben.

In gewissen Perioden des Altertums hatte der Schauspieler, im Vollbesitz aller bürgerlichen Rechte und Ehren, sogar als Staatsmann eine Rolle spielen können; an seinem Beruf selbst haftete kein gesellschaftlicher Makel. Auch im Mittelalter ließen die Beteiligung der Geistlichkeit an den Spielen, die Mitwirkung der Bürgerchaft diese Kunst durchaus ehrbar erscheinen. Erst mit dem Zuzug proletarischer Elemente wurde die Schauspielerei allmählich anstößig. Doch nicht eigentlich die Einmischung dieses „unehrlichen Volks“, die ja auch sonst geduldet und gar verlangt wurde, eine andere Tatsache änderte die soziale Wertung der Beschäftigung mit dem Theater von Grund aus: das war das Erscheinen der Frau auf der Schaubühne.

Auch in dieser Neuerung war für das moderne Theater Italien vorangegangen, Frankreich und Spanien waren nachgefolgt, während die germanischen Länder sich am längsten zögernd verhalten hatten. Shakespeares Julie ist noch von einem jungen Mann dargestellt worden, und auch in Deutschland hatten die englischen Komödianten an der heimischen Gepflogenheit festgehalten. Welche Wichtigkeit der Änderung dieses Herkommens beizulegen ist, ergibt sich aus einem flüchtigen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung: Kaum früher als in der römischen Kaiserzeit sind überhaupt Frauen auf der Bühne erschienen, und die vom römischen Senat verschiedentlich erlassenen Verordnungen beweisen untrüglich, daß ihre Beteiligung an den Schaustellungen aller Art immer ganz eindeutig als Prostitution empfunden wurde. Die ersten Christen nahmen darum keine Angehörigen irgend eines mit dem Theater verwandten Gewerbes in ihre Gemeinden auf, und die ersten Konzile führten gegen das Theaterwesen eine durchaus verdammende Sprache. Das kann nicht wundernehmen, wenn man sich eine Theaterankündigung der Zeit näher ansieht. Sie stammt aus dem 6. Jahrhundert und wird von

Protop aus Syrakus mitgeteilt: „Mitbürger, Ariane wird in dieser Pantomime in ihr Brautgemach eintreten; Bacchus, der mit den Göttern gezecht hat, wird sie dort überraschen und es werden auch die Intimitäten der Hochzeitsnacht vorgeführt werden.“ Man kann beobachten, daß in der Folge die Kirche und die von ihr beeinflusste Polizei immer dann ausgesprochen theaterfeindlich wurden, wenn das Weib wieder auf der Bühne erschien, von der es während der geistlichen Obhut über das Theater streng verbannt gewesen war. Unter Heinrich III. kamen, nach Tallemant des Reaux, mit spanischen und italienischen Schauspielergesellschaften zuerst weibliche Komödianten nach Frankreich; sie waren die Kebsweiber der Schauspieler, und sie galten und gaben sich als Prostituierte. P. de l'Estoile schreibt 1577 über die italienische Truppe der Gelosi in Paris, die Lüstlinge seien hingegangen um ces bonnes dames zu sehen, die mit gänzlich entblößtem Busen sich auf der Bühne produziert hätten. Das Parlament verfügte die Schließung dieses Theaters infolge der von ihm ausgehenden Ausschweifungen. Wenn sich aber dann bald darauf die Stellung sowohl der Obrigkeit als der Geistlichkeit zu dieser Frage änderte, so geschah es, wie sich aus dem Text aller Verordnungen ergibt, nur aus denselben Gesichtspunkten, aus denen man überhaupt anfang, die Prostitution zu regeln, statt sie zu verdammen.

So hatte man sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts fast allgemein zugunsten dieser frühen Frauenemanzipation entschieden. Der spanische Klerus erklärte im Jahre 1596 das Auftreten von Frauen auf dem Theater für statthafter und sittlicher als das Spielen der Frauenrollen durch Knaben, „wobei die erotischen Beziehungen oft einen widerlichen Beigeschmack empfangen müßten“. Auf die pathologischen Bedenklichkeiten solcher Situationen sich zu verstehen, wird man dem damaligen Klerus nicht wohl bestreiten können; aber ebenso unbestreitbar ist, daß zunächst — und mit längster Nachwirkung — der große künstlerische Fortschritt, der durch die Frau auf der Bühne gewonnen wurde, begleitet war von einem Sinken des Theaters im Sinne der bürgerlichen Moral, weil die Frau auf dem Theater eben vom Anfang an, und selbst vor dem Gesetz, als Dirne erschien. Nur daß auch frühe schon außerordentliche Frauen gegen den allgemeinen Derruf die Würde ihrer Persönlichkeit durchzusetzen verstanden, wie im Florenz des 16. Jahrhunderts die wegen ihrer Schönheit, Gelehrtheit — und Sittenstrenge von den ersten Geistern des Landes gefeierte Isabella Andreini, die sogar Mitglied der Akademie war. In Deutschland machte zuerst der Magister Veltzen sich den neuen Brauch zunutze, und die Neuberin folgte ihm darin, die um den Lorbeer der Schauspielkunst den schweren Kampf gegen die öffentliche Meinung auch für ihr Geschlecht auf sich nahm. Darum

sorgte sie aber auch, daß keine Unehre dem Kranze sich anhefte, nach dem sie kühn gelangt. Die unverheirateten Schauspielerinnen ihrer Truppe nahm sie als Pensionärinnen in ihr Haus, in dem auch die Junggesellen der Gemeinschaft den täglichen Tisch gedeckt fanden. Zarte Beziehungen, die sich zwischen den männlichen und weiblichen Jüngern Thaliens etwa einfädelten, duldete sie nicht; es hieß dann: entweder heiraten — oder auseinander! Und dieses patriarchalische Verhältnis bei der Neuberschen Truppe ist von vielen Prinzipalschaften nachgeahmt worden.

Aber weder Ausnahmen noch sittliche Maßregeln konnten das einmal festgewurzelte Vorurteil aus der Welt schaffen. Auch von der herkömmlichen Anschauung abgesehen, liegt es ja gerade der naiven Auffassung sehr nahe, es müsse dem Weib, das sich berufsmäßig dazu hergibt, allabendlich erotische Regungen und Leidenschaften der Menge vorzutäuschen, auch „berufsmäßiges“ Bedürfnis sein, zu lieben und geliebt zu werden. Die Zeit lag unendlich fern, wo man die Schauspielkunst etwa als Ausübung eines geheiligten Kultus empfunden und dementsprechend die Schauspielerin als eine Priesterin mit mystischer Verehrung betrachtet hätte. Zudem gab das Benehmen der meisten dieser Frauen unzweideutige Begründung für die Annahme, daß das auf der Bühne erscheinende Weib das Vorrecht ihres Geschlechts, die Scham, abgelegt habe. Und aller Kunst- und Kulturheuchelei entkleidet, sieht man diese Auffassung von jenem Tage ab, wo die Frau auf der Bühne den die Roheit scheuenden Schleier, der ihre Ehre einhüllt, von sich warf, sich behaupten — und sieht sie von den Frauen selbst geteilt: die Bühnenmemoiren französischer, englischer und italienischer Künstlerinnen geben in ihrem bemerkenswerten Freimut schlagende Aufschlüsse darüber, wie noch die meisten Schauspielerinnen der Rokokozeit ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit selbst auffaßten. In aller Unbefangtheit wird da das Glückslos, die Maitresse einer fürstlichen oder sonst hochgestellten Persönlichkeit zu werden, als der Ziele wünschenswertestes eingestanden. Die Gesangsschulen des 17. Jahrhunderts in Venedig und Bologna erteilten fakultativ Unterricht in den Künsten der Koketterie und hießen, mit dem Anstrich einer durchaus sachlichen Begründung, „Kurtisanenschulen“; hätte es jener Zeit schon die heute üblichen Reklamezirkulare gegeben, so hätten die Leiter dieser Anstalten gewiß nicht verabsäumt, ganz wohlbefugt darauf hinzuweisen, wie viele ihrer Schülerinnen in die glänzenden Stellungen fürstlicher, ja königlicher Liebschaften „avanciert“ waren. Daß die schmutzigen Bühnenstandale in Hamburg und in Berlin nur die ursachgemäßen Folgen dieser korrumpierten Auffassung waren, wurde schon betont. Wie es die Fürsten und Großen getrieben

hatten, so wollten es nun die Dandies und die Leutnants treiben; die Bühnenkünstlerin war Freiwild, das man nach jeglichem Weidmannsbrauch sich gegenseitig abjagte, wo es gehen mochte. Die höfischen Chroniken des 17. und 18. Jahrhunderts erzählen davon minder erbauliche als belehrende Geschichten: weil er ihm seine Primadonna weggefischt hatte, empfing der Kurfürst Johann Georg III. von Sachsen einst von Mantuas Herzog, Karl IV., eine Herausforderung, die um ein Haar einen europäischen Krieg entfesselt hätte...

Das Urteil des deutschen Bürgerstandes über diese Gesplogenhaiten an den Hofslagern spricht Schillers waderer Musikus aus: „Mit Bußschaften dien' ich nicht. So lang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut“; und schwer genug mochte es dem Stande fallen, der bis dahin leider vorzugsweise diese Lieferung besorgt hatte, im deutschen Bürgerhause sich nun Achtung zu erwerben. Im Jahre 1794 gingen in Berlin die lithographierten Briefe einer Schauspielerin „Friederike“, die diese ihrem Liebhaber geschrieben hatte, von Hand zu Hand. Am Schluß fügte der Kavaliere, der sie in Umlauf gesetzt hatte, hinzu: „Dies sind die Briefe der Schauspielerin K. in Berlin, deren Eroberung und Bekanntschaft mir seit 1793 vom Mai an bis Dezember 1794 über 8000 Taler gekostet hat. Quelle folie!! S. W. Graf von P.....“ Spricht es nicht einen Band Kulturgeschichte, dieses Quelle folie! Und später, in der „klassischen“ Zeit unseres Theaters?.. Wir werden sehen, daß es nicht der Hund des Aubry war, dieses kluge Pudeltier, das durch schlechte Nachrede der Herostrat der Hundewelt geworden ist, der Goethe vom Direktionsessel des weimariſchen Theaters verjagte, daß diese Anekdote nur als Mäntelchen vor die Chronique scandaleuse gehängt wurde, um den wirklichen Zusammenhang der Dinge zu verbergen.

Der ersehnten Erhebung der Schaubühne zu einer nationalen Kulturanstalt hat die Beteiligung der Frauen an dieser Kunst — dieser Einsicht kann der ernsthafte Betrachter der Theatergeschichte sich nicht entziehen — unheilvoll im Wege gestanden; die außerordentliche ästhetische Förderung, die sie der Schauspielkunst brachte, die niemand wird entbehren wollen, hat sich nur ganz allmählich aus der degradierenden Vermischung mit niedrigen Instinkten und Spekulationen, die das Verhältnis von Kunst und Volk vergiftete, durchgesetzt. Im Verlaufe dieser Darstellung wird sich ergeben, daß die Frau sich zwar die persönliche Achtung ihres Geschlechts Schritt für Schritt erkämpfen konnte; aber es fehlt doch nicht viel, um sagen zu können: Die Frau der Bühne stand in diesem langen Prozeß immer wie eine Angeklagte, deren Schuld ohne weiteres so lange als erwiesen angenommen wurde, bis sie selbst ihre Unschuld über-

zeugend darzulegen vermochte. Und in der sozialen Schätzung der ganzen Theaterinstitution gegenüber besteht die mittelalterliche Auffassung, nur in den modernen Formen der größeren Gelassenheit diesen Dingen gegenüber, noch heute zu Recht. Solange der Staat keine Mittel findet, zu verhüten, daß Tausende von Mädchen und Frauen mit der Verpflichtung, einen ganz unverhältnismäßigen Kleideraufwand für ihre Beschäftigung zu leisten, an den deutschen Theatern mit Monatsgehältern von 20 bis 50 Mark angestellt werden, solange selbst das königliche Schauspielhaus in Berlin, des Reiches vornehmste Bühne, kleinen Schauspielerinnen monatlich 60 Mark Gage zahlt, wird man den nicht Lügen strafen können, der, mit schmerzlicher Ironie, die deutschen Theater den bequemsten „Fleischmarkt“ der heutigen Gesellschaft nennt.

Gleich in der ersten Zeit dieser Frauenemanzipation auf den Brettern trat übrigens der solchen Bewegungen immer eigentümliche Drang in Erscheinung, daß die Frau auch in das Gebiet der Männer hinüberzugreifen versucht: die Neuberin schon erschien gern in Männerrollen, und Madame Neuhof spielte gegen 1760 in Berlin den Orosman in Voltaires ‚Zaire‘. Der Ehrgeiz der Frauen nach der Rolle des Hamlet, der in der neueren Zeit, nach Felicitas Westfali, auch Sarah Bernhardt und Adele Sandrock verlockt hat, bestach um 1770 schon die Genossin Ethofs, Madame Abt vom Gothaischen Hoftheater, deren Dänenprinz eine zeitgenössische Berühmtheit war. Liegt dieser immer wiederkehrenden Sonderlichkeit zuweilen ein in der Individualität begründeter Verzicht auf des ewig Weiblichen Wehr und Waffen zugrunde, so ist das gerade Gegenteil der Fall bei der sich bald einbürgernden Neigung, Knaben- und Pagenrollen von Frauen spielen zu lassen und zwar am liebsten von solchen, die, mit allen üppigen Reizen der Schaumentstiegenen Göttin begabt, im anliegenden Männergewand doppelt anziehend erscheinen möchten. Auch hier liegt indes eine historische Nötigung zugrunde: mit dem Abkommen der Kastraten mußten Alt- und Mezzosopranpartien in den Opern von Frauen übernommen werden, und auch das Singspiel blieb bei dieser Gepflogenheit, die eine beliebte Attraktion hergab und auch die Schauspieldichter verlockte.

Mußte aus allen diesen Gründen das Schauspielwesen der Moral der bürgerlichen Stände dringend verdächtig erscheinen und bleiben, so war es für die aufstrebende Kunst doch noch hemmender, daß auch viele Aufklärer der Zeit, daß namentlich Rousseau, dessen im ‚Emile‘ verkündete pädagogische Ethik ein so breites Echo fand, dem Theater Krieg erklärten. In Deutschland gab sich neben Lessing besonders der Ästhetiker Johann Georg Sulzer redliche Mühe, der jungen Kunst dagegen Schutz zu gewähren. Auch unter den Fürsten

fanden sich, den Beispielen des zweiten Joseph und des Kurfürsten Karl Theodor folgend, aufrichtige und uneigennütige Kunstfreunde, die das verachtete Handwerk durch ihre Inschußnahme zu adeln suchten. Aber die Willkür des „Ressentiment“, die in jeder lange mißhandelten Kaste eine Macht ist, widerstrebte in der Regel der versuchten Einordnung in das gesellschaftliche Gefüge aufs nachhaltigste und lohnte nicht selten die empfangenen Wohlthaten mit kräftigem Undank. Seine ersten Erfahrungen mit den Schauspielern spricht Goethe im ‚Wilhelm Meister‘ deutlich genug aus: „Immer bedürftig und immer ohne Zutrauen, scheint es, als wenn sie sich vor nichts so sehr fürchteten als vor Vernunft und gutem Geschmaç und nichts so sehr zu erhalten suchten, als das Majestätsrecht ihrer persönlichen Willkür“, und Joseph II. seufzte unter der ewigen Unruhe, die sein Theater ihm bereitete: er wolle lieber eine ganze Armee in Ordnung halten als zwanzig Komödianten.

In einer Kunst, die von vielen gemeinsam geübt wird, schließt das dem Genie sonst zuzugestehende Vorrecht rücksichtsloser Betonung seiner Subjektivität immer eine Gefahr ein. So schätzenswert, namentlich für die große Wirkung der Tragödie, die voll dahinströmende mit sich fortreibende Gewalt des genialen Darstellers ist, für die harmonische Gesamtwirkung eines Bühnenwerks, für die Herstellung eines „Ensembles“, wie der technische Ausdruck für das Zusammenspiel noch heute lautet, sind die Fähigkeiten selbstloser Einordnung unter das Ganze unerläßlich. Mehr als ein bedeutender Bühnenleiter hat es bekannt und danach gehandelt, daß eine Reihe gebildeter und gefügiger Talente die größere Gewähr für ein in allen Teilen wohl abgewogenes Bühnenspiel biete als die Besetzung einer oder einiger Rollen durch geniale Darsteller. Dem Sinne jener bildungssüchtigen und jeder Art Aufklärung zustrebenden Zeit, die hier betrachtet wird, die eigentlich alles pädagogisch zu behandeln liebte, entsprach eine gleiche dramaturgische Auffassung. Durch nichts mochte der Schauspieler jener Tage sich leichter des Anteils der Gebildeten, der Achtung der Gesellschaft versichern als durch die Geneigtheit, den Forderungen der bürgerlichen Sitte, denen einer verständigen Auffassung seines Berufs sich unterzuordnen. Bis in unsere Zeit hinein ist das zu beobachten: auch dann noch, als das Theater zum Schoßkind der Gesellschaft avancierte, war immer der Schauspieler am meisten von der Gunst getragen, der sich durch bürgerliche Wohlerzogenheit zu insinuieren wußte, während die Launen des Genies damals oft mit einer heute unbegreiflichen Brutalität gestraft wurden. Im Interesse der Kunst ist diese Engherzigkeit jedoch kaum zu beklagen. Namentlich in der Jugendzeit des Theaters gab es nur diesen Weg, allmählich einen festeren Halt



in das noch aller Gesezmäßigkeit entbehrende Theatertreiben zu bringen; die großen Schauspieler alle am Ausgang des 18. Jahrhunderts gingen ihn und erzwangen sich so mit zäher Energie den Anteil ihrer Zeit und die Gefolgschaft ihrer Berufsgenossen. Konrad Ekhof, der Sohn eines Hamburger Stadtsoldaten, wurde ein Muster guter Lebensführung und moralischer Tüchtigkeit; unermüdllich versuchte er, seine Kunstgenossen zu gleicher Haltung und zu ernster Ausübung ihres Berufs anzuleiten. In seiner Gesellschaft errichtete er eine Theaterschule für die jüngeren Mitglieder, und das Interesse für die bürgerliche Sicherstellung seines Standes gab ihm schon damals den Gedanken ein, eine allgemeine Pensionskasse für deutsche Schauspieler zu begründen; ein Plan, der fast genau hundert Jahre später erst zur Ausführung gelangt ist. Friedrich Ludwig Schröder hielt sich gegen die Kunstfeindlichkeit des Hamburger Theaterpöbels nur durch die bürgerliche Festigung, die er für seine Person und seine Kameraden anstrebte, und erzog sich sein gerühmtes Ensemble durch die Handhabung einer eisernen Disziplin, die er durch patriarchalische Fürsorge weniger fühlbar zu machen verstand. „Mein Beruf war es fort und fort, eine Bande Schauspieler zu haben, die ich zu Menschen ummodelln konnte, oder Menschen, die Schauspieler vertreten sollten“, bekennt er selbst. Iffland verdankte, wie schon erwähnt, dem Ehrgeiz, der vornehmen Welt sich anzupassen, nicht allein seine hervorstechenden Qualitäten als Schauspieler, er gewann dadurch vor allem auch jenes diplomatische Geschick, das ihm in einer noch rohen Zeit und in schweren Tagen nationalen Mißgeschicks für das Berliner Theater den sicheren wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Boden zu bereiten verstattete. Das Streben nach anerkannter Persönlichkeit ist bei den genannten drei Männern von nachhaltigstem Einfluß für die Entwicklung ihrer Kunst und ihres Standes gewesen.

Natürlich fehlte bei der großen Masse der Berufsgenossen die groteske Kehrseite solcher Vorzüge nicht: die falsche gesellschaftliche Ambition, gleich und gleich mit den Großen dieser Welt zu stehen, sei es auch nur dadurch, daß man deren vornehme Passionen nachäffte. So wurde besonders das Hazardspiel, obschon es das allgemeine Laster jener Zeit war, zu einer Geißel des Schauspielerstandes. Entsprach die Nachahmung der Kavaliersitten den Bedürfnissen der genialischen Naturen, so entwickelten die pedantischeren Talente fast herkömmlich ein steifkleines Pathos ihrer künstlerischen Würde, das meist in einem tragikomischen Gegensatz zu der Armseligkeit stand, die im wesentlichen doch das Theaterleben noch umkleidete.

Wenn es der laienhaften Betrachtung des Theaters geläufig ist, den Schauspieler gemeinhin als einen schlechten Wirtschaftler zu

schelten, der unverhältnismäßige Einnahmen aus einem leicht und ohne Anstrengung geübten Berufe ziehe, so ist das, auf die Allgemeinheit des Theatergewerbes bezogen, ein grobes Mißverständnis. Die wirtschaftliche Stellung des Schauspielers mit ihrem Elend, das die Regel, mit ihren Auswüchsen, die die seltenste Ausnahme bilden, ist vielmehr ein trübstes Kapitel in der Geschichte der proletarischen Stände moderner Zeiten. Kaum einer der zahlreichen Theaterreformatoren im 19. Jahrhundert, die gern die Unverschämtheit der Komödianten, nach Ministergehältern zu streben, für alle Schäden unserer kranken Theaterkultur verantwortlich machten, hat das doch auch hier so nahe liegende Gesetz von Angebot und Nachfrage je berücksichtigt. Zuzeiten, wo die italienische Oper in Deutschland Millionen über Millionen aus dem Volksäckel verschlang — wie, um nur ein Beispiel anzuführen, bei den Festlichkeiten zum Einzug des sächsischen Kronprinzenpaares 1738, die vier Millionen Taler kosteten — betrug die ganze Summe der wöchentlichen Gagen, die der Prinzipal Schönemann seinem Personale zahlte, sechzehn Taler acht Groschen. Diesem Personal gehörte auch Konrad Ethof an, den man jener Tage schon den deutschen Garrik nannte. Freilich konnte Schönemann auch die abendliche Bühnenbeleuchtung noch mit der Ausgabe eines preussischen Talers bestreiten, weil etwa vier Duzend Talglichte hierzu hinreichten. Schröder bezog, als er in der ersten Hamburger Epoche für seine Mutter die Direktion führte, eine Wochengage von sechzehn Talern; damit machte er aber auch schon ein Haus, in dem die Patrizier der Stadt verkehrten. Das höchste Gehalt, das Ethof während seiner Bühnenlaufbahn erlangte, war sechshundert Taler für das Jahr und eine Klafter Holz; dafür mußte er den Direktor des Gothaischen Hoftheaters repräsentieren. Die Nachfrage nach deutschem Schauspiel war eben einstweilen nicht stärker und rechtfertigte keine höheren Bezüge, während da, wo das soziale Bedürfnis sie erhob, an der italienischen Oper, zur nämlichen Zeit schon das Hundertfache verausgabte wurde.

Außer meist sehr geringfügigen Wochengehältern bezogen die Schauspieler „Spielhonorare“. Ihre Einführung hatte mehrfache Ursachen: einmal sollte das Spielhonorar Leistungen belohnen, die streng genommen außerhalb der eingegangenen Verpflichtung des Darstellers lagen, dann aber wurde es auch schon zeitig als eine Art Konventionalstrafe angewendet, insofern es in Wegfall kam, wenn der Darsteller verhindert war, oder Verhinderung vorschützte, seine Pflicht zu tun. In Wien erhielt er ein Spielhonorar nicht nur für Gesangs- und Tanzeinlagen, sondern auch für Ohrfeigen, die er etwa auf der Bühne zu empfangen hatte, oder „wenn er mit Wasser begossen wurde“. Je mehr sich dann das Singspiel am deutschen

Theater zur Oper erweiterte, wurde das Spielhonorar mehr und mehr eine stehende Einrichtung, um die Bezahlung der Leistungen zu differenzieren. Singen und Tanzen mußte zwar jeder Schauspieler können, aber die Oper im Stile Mozarts etwa stellte doch schon Anforderungen, denen der rezitierende Schauspieler ohne weiteres nicht immer gewachsen war. Trotzdem war bis ungefähr 1830 an den meisten deutschen Theatern eine Doppeltätigkeit der Darsteller als Schauspieler und Opersänger eigentlich die Regel; auch noch die Opern Webers wurden häufig vom Schauspielpersonal dargestellt. Diese Möglichkeit läßt den auch durch andere Beobachtungen begründeten Schluß zu, daß die Ausbildung im Gesang damals allgemeiner war als heute, daß aber auch die Ansprüche des Publikums, von den Habitués der italienischen Oper abgesehen, erheblich geringer sein mochten. Frau Anzelmänn-Bethmann in Berlin spielte Schillers Jungfrau, sang aber auch in der „Entführung aus dem Serail“ Mozarts Konstanze, die doch schon hohe Anforderungen an kunstgemäßen Koloraturgesang stellt. Beschort, ihr Kollege, war der Hamlet und auch der Don Juan der Berliner Bühne. Erst in den zwanziger Jahren, als die neueren italienischen und französischen Opern die deutschen Bühnen übersluteten, reichten die Kräfte, die Mozart zur Geltung gebracht hatten, nicht mehr aus; man verlangte wieder nach kunstgebildeten Sängern italienischer Schule. Besonders wohl, weil das deutsche Theater nun auch den Adel und die verwöhntere Hofgesellschaft, die durch die Nöte der Kriegsjahre um ihre standesgemäßen „Spectacles“ gekommen waren, als Zuschauer gewonnen hatte. Damit stiegen für Sänger und Sängerinnen, die als „Stars“ glänzten, auch die Gehälter bald wieder zu beträchtlicher Höhe und standen denen der Kofoko-Oper nicht viel nach. Die Gagen-etats des Schauspiels aber hielten sich bis in die sechziger Jahre auch an den Hof- und größeren Stadttheatern in durchaus mäßigen Grenzen, obwohl der Wettbewerb um Kräfte von Ruf schon kein geringer war.

In Wien, am Nationaltheater, das als die erste deutsche Bühne galt, wurde im Jahre 1807 eine Maximalgrenze für die Schauspielergehälter festgesetzt: 2500 Gulden für männliche und 2000 Gulden für weibliche Darsteller; die Spielhonorare betragen einen bis drei Gulden höchstens. Im gleichen Schritt mit dem Vordringen der freihändlerischen Grundsätze in unserer Volkswirtschaft unterlagen auch die ökonomischen Verhältnisse des Theaters den mit diesem Prinzip verknüpften Folgeerscheinungen. Das Billigkeitssystem, nach welchem bisher verfahren worden war, indem man annähernd auf den Standard of life der am Theater Angestellten gehalten hatte, verschwand mehr und mehr: die Gagen der begehrteren, selteneren

Kräfte gingen unverhältnismäßig in die Höhe, die der weniger wichtigen Hilfskräfte, wie der Chorsänger, der Musiker und der technischen Beamten, wurden auf die niedrigste Stufe herabgedrückt und hielten kaum den Vergleich mit den Arbeiterlöhnen jener Tage aus. Als auch das Theater endlich dann der Segnungen der Gewerbefreiheit teilhaftig wurde, zeitigte die eintretende Preistreiberei die nämlichen ungesunden Zustände, die auf alle vom Unternehmertum abhängigen freien Berufe drücken.

Solange die deutschen Theater noch mehr oder weniger ein Wanderleben führten, galt für Prinzipal und Mitglied gleichmäßig das Recht, die eingegangene Verpflichtung jederzeit auf eine Frist von drei bis sechs Wochen hinaus zu kündigen. Erst als die Gesellschaften an den Höfen oder in den Städten ständig geworden waren, wurden längere Verträge geschlossen, und Gastspiele, von deren Ausfall das vorher verabredete „Engagement“ abhängig war, wurden die übliche Form, das Personal zu ergänzen. Trotz der beschwerlichen und teuren Reisen war damals übrigens der Wechsel der Schauspieler an den Bühnen viel häufiger, als man glauben sollte. Schon Goethes Kollegen unter den Theaterdirektoren hatten es um so schwerer, ihre Gesellschaften beisammen zu halten, als die Rechtsverbindlichkeiten der Verträge für das Theater noch sehr lockere und bei der damaligen Justizpflege kaum zu behaupten waren. Kontraktbrüche schienen daher an der Tagesordnung. Erst wirkte das alte Wanderblut, das die Schauspieler nur selten lange seßhaft werden ließ, und die verhältnismäßige Leichtigkeit, solange der Stand noch nicht überfüllt war, wieder eine Anstellung zu bekommen; dann störten die Preistreibereien der Konkurrenz die Gefüge der mit Mühe gebildeten Ensembles. Ein unbestreitbarer Notstand hat die Leitungen zu den berüchtigten Härten der ‚Theaterkontrakte‘ veranlaßt, die jedem Rechtsgefühl Hohn sprachen und später, als das Verhältnis sich umkehrte und das Angebot stärker als die Nachfrage wurde, alle schwächeren Arbeitssuchenden einer jeder Billigkeit entbehrenden, jammervollen Unsicherheit ausliefern sollten.

\* \* \*

Der schwankende Charakter der individuellen und der Standesbildung des deutschen Schauspielers am Ende des 18. Jahrhunderts haftete natürlich auch seinen künstlerischen Leistungen, sowohl im Einzelspiel wie im Ensemble, an. Das jenen Jahren eigentümliche, vielseitig zutage tretende Bestreben, die Theorie der Schauspielkunst zu ergründen, verrät schon, wie wenig befestigt im allgemeinen die Anschauungen über die Gesetze und Ziele dieser Kunst noch

waren. Wie fast auf allen Gebieten der Kultur schien Deutschland auch hier sein altes Vorrecht, die Wahlstatt für ernste Entscheidungskämpfe abzugeben, behaupten zu wollen. Das deutsche Theater war noch nicht aus den Windeln, da war es auch schon in Richtungen zerspalten, die, nach leidiger nationaler Gepflogenheit, durch übertriebene Einseitigkeit die gute Sache ihrer Einsichten zu beweisen suchten. Bevor noch Goethes Theaterschulung einsetzte, die für die neue Kunstform des Dramas einen Stil der Darstellung erstrebte, hatten sich schon in den verschiedenen Hauptlagern der Bühnenkunst „Schulen“ gebildet, die mit mehr oder weniger Übereifer auf feste Schablonen eingeschworen waren.

Lessings Einwirken und der Sieg des bürgerlichen Prosaschauspiels — auch Shakespeare war bis dahin nur in Prosaübersetzungen auf die Szene gekommen — hatte, wie erwähnt wurde, die Neuberische, die „Leipziger Schule“ und deren groteske Deklamation überwunden; die gespreizte Sprache des Alexandriners, das ihr anhaftende Wesen der pathetischen Geste war gründlich in Mißcredit geraten. Das Hauptpflegegebiet der Leipziger Schule war Norddeutschland gewesen; je mehr nach Süden zu, je weniger hatte sie festen Fuß gefaßt, und an dem Geschmaç der Wiener war sie ganz und gar gescheitert. Die Neuberin selbst und fast alle norddeutschen Schauspieler ihrer Erziehung konnten damals in Wien nicht durchdringen. Schröder, als zielbewußter Anhänger Lessings, hatte dann auch in Norddeutschland die Nachwirkungen der Neuberin ausgerodet und eine eigene, die „Hamburger Schule“ begründet und befestigt, die im wesentlichen die Forderungen der Lessingschen Dramaturgie aufs gewissenhafteste erfüllte, einen gesunden Realismus lehrte, aber doch die für die Theaterwirkung stets wichtigen Gesetze der veränderten Perspektive und die daraus erwachsenden Konventionen wohl berücksichtigte.

Schröder hat, nach allen Berichten verständiger Beurteiler, nie einem platten Naturalismus gehuldigt; er ging — eine Formel Lessings: — den Weg von der Natur zur Kunst und von der Kunst wieder zur Natur zurück. Der damalige Naturalismus aber glaubte — ganz ähnlich, wie wir dies bei der naturalistischen Strömung gegen Ende des 19. Jahrhunderts beobachten werden — den Umweg über die Kunst, das heißt, den Stil, überhaupt entbehren zu können. Schröders Schule erschien freilich noch ganz im Prosaischen befangen, was schon die Auswahl der Stoffe und der Mangel höheren geistigen Schwungs bei der Zurechtstufung der auf dem Hamburger Theater gespielten Dramen edleren oder komplizierteren Gefüges verrät; Schröder fürchtete die Kunstsprache des Verses überhaupt und hatte die bilderreiche Umhüllung des dichterischen Gedankens als Irrwege,

die von der Wahrheit — von seiner Wahrheit — abführen mußten. Darin glich er zeitlebens einem altmodischen sparsamen Hausvater, der, ehrenfest und gediegen, der oft noch unklaren Schwarmgeisterei seine klaren, gefestigten Grundsätze als Kiegel vorschob. Umsomehr tat er, im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Stilschulen, für eine sorglich gepflegte Technik seiner Kunst, die er mit Nachdruck auf Deutlichkeit und Gliederung stellte.

Das Gegenteil ungefähr wurde in der „Mannheimer Schule“ lange Zeit als Kunstprinzip verfolgt; die jungen Nationalschauspieler der kurpfälzischen Residenz sind die eigentlichen Naturalisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewesen. Der dramaturgische Atem, der die Bühne Dalbergs beseelte, war unstreitig fühner, künstlerischer, literarischer als der des Hamburger Theaters, man wagte in Mannheim mehr als in Hamburg; aber in den Darstellungen der Pfälzer Bühne galt nur die uneingeschränkte Wirklichkeitsnachahmung. Von Dalberg dazu angeregt, haben die Mannheimer Schauspieler ihre Bekenntnisse zu ihrem Beruf in jenen Abhandlungen niedergelegt, die unter dem Namen der ‚Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters‘ bekannt sind. Wer sie liest, wird sich des Staunens darüber nicht erwehren können, mit welcher Naivität hier die technischen Errungenschaften eines schon hundertjährigen Bemühens, im guten Glauben auf dem richtigen Weg zu sein, wieder über den Haufen geworfen wurden. Mit nicht verhehlter Geringschätzung wird von den Franzosen gesprochen, die — man denke! — nicht nur des Dichters Text gewissenhaft wiedergeben, sondern sogar jeden Auftritt, jede Stellung, jede Bewegung der Personen auf ihren Proben genau vorherzubestimmen und einzuüben für notwendig halten. Darüber waren die jungen Genies der Mannheimer Schule weit erhaben. Ihr ordnender Regisseur war die „Laune“; aus der Unmittelbarkeit der Stimmung, des augenblicklichen Gefühls sollte die natürlichste und stärkste Wirkung entspringen. Der vornehm gebildete aber künstlerisch unerfahrene Dalberg wußte zunächst selbst keinen Rat, wenn infolge solcher Grundsätze die Vorstellungen bald unter jeder Wirkung blieben, bald Willkür oder Übermut das erwartete Bild aus allen sichern Linien riß. Selbst die Behandlung des Wortes entbehrte der präzisen Deutlichkeit; die „Laune“ haschte eben nur nach dem ihr gerade geläufigen Ausdruck, und der Schauspieler enthub sich der Prüfung, ob dieser zufällige, willkürliche Ausdruck seiner Empfindung sich überhaupt dem Zuhörer mitteilen könne. Erst als Schröder auf der Mannheimer Bühne als Gast erschienen war, dämmerte den launischen Dalberg-Schülern die Erkenntnis des Notwendigen in ihrer Kunst: eine Linie über der Natur, ein gelindes aber deutliches *Al fresco* in Empfindung und Ausführung, in weithin sichtbare Formen eingekleidet. Darin sah

Dalberg das Geheimnis der großen Wirkung des Hamburger Meisters. Und nun erfuhr man erst, daß auch Schröder, wie die Franzosen, eine sorgfältige Vorherbestimmung der anzuwendenden Mittel durch gewissenhaftes Probieren nicht verschmähte.

Die Mannheimer Schule lenkte in Schröders Bahnen ein, und namentlich Iffland lernte auf ihnen die sichere Beherrschung der Ausdrucksmittel, die ihn auszeichnete. Wo ihn die Natur dabei im Stich ließ, wußte er durch künstliche Behelfe, durch feine Nuancen den hervorstechenden Eindruck seines Spiels zu bewirken. Sein Temperament war von Haus aus lebhafter und flüssiger als das Schröders. Dieser war hart und heftig, starr und barsch in seiner Empfindung, er hatte ein trockenes und rauhes Stimmorgan erst in langer Schulung dem Ausdruck großer Leidenschaft und innerer Bewegung dienstbar machen müssen; er ergriff seine Zuschauer mehr durch die wuchtige Geschlossenheit seiner Darstellung. Der schmiegsame Iffland dagegen war eigentlich ohne jede wahre Leidenschaft, zudem mit einem nur schwachen Stimmorgan begabt und mußte auf Umwegen gehen, wo Schröder geradeaus ging. Sein Publikum immer etwas Bedeutendes ahnen lassend, sein Interesse mit jeder Handbewegung zu fesseln suchend, lockte er es verführerisch nach und nach auf seine Seite. Erst als zunehmendes Alter die natürlichen Mängel noch verstärkte, verfiel Iffland in die oft an ihm getadelten Übertreibungen; er brauchte immer mehr Notbehelfe und daher immer mehr Mätzchen, sie zu verdecken. Solange er in Mannheim war, wirkte er auf die jungen Schauspieler durch die Überlegenheit seines Verstandes, die eine feine Witterung für jede Resonanz im Zuschauerraum herausgebildet hatte. Wie er der vornehmen Welt ihre Formen gut abgelauscht hatte und, ohne je die Grenzen des feinen Taktes zu überschreiten, dem Ton der Großen einen gewinnenden Herzensklang beizumischen verstand, verlieh er auch dem des rechtschaffenen bürgerlichen Biedermanns einen melodramatischen Beiflang, der jedes tugendhafte Untertanengemüt in sanfter Rührung über sich erschauern ließ. Er spielte ganz auf die „Moral“ seiner Zeitgenossen hinaus: den Edelen reinigte er von jeder störenden Schwäche, den Abscheulichen aber malte er schwarz und „schwärzte noch gar“. In seinem Franz Moor deckte er den Abgrund des Lasters so weit als möglich auf und blies den heißen Höllenatem eines verworfenen Scheufals unter die schauernde Menge. Er war der berufenste Schauspieler seines Zeitgeists. Das *Tat tvam asi*, das echte Dichter auch den aus ihren Grenzen geratenen Menschen in die Seele schreiben, überlassen die Schauspieler der Ifflandischen Schule gleich ihrem Meister. Darum reichten sie auch nur für die larmoyante bürgerliche Komödie und für das Intrigenstück aus.

Die Bedingtheit der menschlichen Natur zeigt sich dem Verständ-

nis des Moralisten immer in ungemeiner Einfachheit; und wo der Dichter die dunkeln und vielverzweigten Quellen der Triebe zum Springen gebracht hatte, schöpfte der Schauspieler jener Zeit vorsichtig von der Schicht der Oberfläche, ließ den Trank wohl abbrausen und kredenzte ihn in geachtetem, jedem vertrauten Maße. Diese philiströse Auffassung spricht unverkennbar aus fast allen Berichten der Zeit auch über die gerühmtesten noch der damaligen Meister. Nie wieder ist zum Beispiel die Leistung eines Schauspielers so mit lautem, ausgesuchtem und ganz unverhältnismäßigem Beifall aufgenommen und belohnt worden wie der Hamlet Brockmanns. Freilich war Brockmann der erste, der den bleichen Gewissenshelden der germanischen Weltanschauung über die Bretter schreiten ließ, in Hamburg, in Berlin (wo er ihn an 30 Abenden hintereinander spielte) und in Wien, überall die höchste Bewunderung erweckend. Nur der sieghaftesten Genialität, nur einer wahrhaft erschöpfenden, großen Kunst hätten, sollte man meinen, solche Kränze gebührt: es wurden Medaillen zum Gedächtnis dieser Tat geprägt, Kupferstiche, die den Künstler und ganze Szenen des Schauspiels darstellten, gingen als begehrte Kunstblätter von Hand zu Hand, und die Gazetten überboten sich in Hymnen auf den Roscius redivivus. Und doch — geht man der Linie von Brockmanns Darstellung nach, so muß man finden, daß der Schauspieler nur das Rührselige der Hamletgestalt gegeben hat, nur das aus den äußeren Geschichten fließende Pathos. Die sengenden Funken der Ironie, die Hamlets glühendes Herz unter den Hammerschlägen der brutalen Wirklichkeit sprüht, wandelte Brockmann in lebenswürdige Scherzworte eines charmanten, humorvollen Gesellschafters, der außerdem noch zufällig ein Prinz ist. Verfolgt man das Urteil Meyers, des Biographen Schröders, genauer, so findet man doch wesentlich nur passive Vorzüge hervorgehoben, und Meyer bemerkt auch schon, daß Brockmann den wahren Ausdruck der Leidenschaft nicht erreiche. Die Inschrift der auf seinen Hamlet geprägten Medaille: *Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit* mag darum eine zutreffende Charakteristik aussprechen. Nicht anders stand auch Iffland solchen Aufgaben gegenüber. In ganz ähnlicher Weise „vermenschlichte“ er zum Beispiel Schillers Wallenstein, dem er seinen Mikrokosmos in der Brust nicht gelten ließ, den er völlig in die Sphäre eines schlichten Bürgers rückte, dessen Tugend ins Wanken geraten ist. Auf den Ausdruck des Zauderns, auf den des Schrecks vor den Grenzen, wo das Verbrechen des großen tragischen Menschen herüber warnt und zugleich lockt, war alle Wirkung zusammengedrängt. Iffland blickte dem Dämon des Schicksals darum nicht mit großen, ins Ewige gerichteten Geisteraugen ins dunkle Antlitz, er erkannte in jenen „Augenblicken“ nicht den Weltgeist, dem



Wallenstein sich näher gerückt fühlt, er drückte die Augen fest zu, wie vor einem Spuk, und wie den letzten Satz einer Gespenstergeschichte säufelte er kaum hörbar:

„Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder“.

Diese letzte Nuance hatte Iffland vom Wallenstein Glecks übernommen, nur, daß sie bei diesem wirklich aus dämonischem Entrücktsein floß. Weil Ifflands Wallenstein des begangenen Verbrechens sich völlig bewußt war, ahnte er im letzten Akt auch mit aller Bestimmtheit, daß nun die Strafe kommen werde; seinem Publikum wenigstens sollte darüber kein Zweifel bleiben: mit stoßendem Atem zwischen jedem Wort und jedes wie eine Totenglocke klingen lassend, sprach er: „Ich — denke — einen — langen — langen (sic) — Schlaf zu tun“ ... und so zu Ende. Diese Wiederholung des Adjektivs „langen“ an dieser Stelle, gegen Absicht und Form des Dichters gleich schwer verstoßend, kennzeichnet den Stil der Ifflandschule: solche Willkürlichkeiten hatte sie sich aus der frischfröhlichen Naturalistenzeit her als Reservatrechte bewahrt. Iffland ließ sie auch nicht fahren, als er in Berlin vorbildlich für Geschlechter zu wirken berufen war. Der Text des Dichters war den damaligen Schauspielern nur zu oft bloß ein Schema, das nach eigenem besten Ermessen auszufüllen sie sich verpflichtet glaubten. So meinten sie Lessings Rat sich auslegen zu dürfen, der den Schauspieler aufgefordert hatte, zuweilen auch für den Dichter zu denken.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß auch die erste Schauspielergeneration des Jahrhunderts, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, ebenso wie das Publikum, der inneren Welt großer Dichtung, die bei Goethe, Schiller und Shafespeare sich enthüllte, noch fremd gegenüberstand. Nicht heranreichend an die psychologische und poetische Bedeutung dieses Theaters und ohne technische Vorbildung für seine reicher entfalteten Formen. Neben der Fabel im Drama brachte nur das eigentlich Rührende, das im äußerlichen Sinne Pathetische, Eindruck hervor; dann aber, wie gesagt, der moralische Austrag, wonach dem Guten sein Lohn, dem Bösen seine Strafe werden mußte. Und wenn man die dramaturgische Lehre der letzten hundert Jahre nachprüft? Wurde nicht bis in die jüngsten Tage wader das Stedenpferd der „poetischen Gerechtigkeit“ geritten? blieb es nicht dabei, daß die „sittliche Weltordnung“ im Drama wenigstens die Tugend belohnen, das Laster bestrafen müsse, um sich in Einklang mit der sozialen Sittenlehre zu bewähren? Erst recht spät breitete das Bewußtsein sich aus, daß ein Unterschied ist zwischen diesem Holzpferd der poetischen Gerechtigkeit und dem Flügelroß, das die Gewaltigen der großen Weltichtung von jeher in eine Region entführte, in der die

ewigen Gesetze des Werdens und Vergehens in der ehernen Gestalt der Notwendigkeit sich offenbaren. Auch im Volke des 19. Jahrhunderts — man kann es sich nicht verhehlen — ist der Geist der Tragödie nie lebendig gewesen; er konnte in ihm nie lebendig werden. Der Rationalismus darf, wenn er nicht Selbstmord begehen will, den tragischen Charakter der Welt nicht zugeben, also auch eine Dichtung nicht billigen, die diesen verherrlicht, weil sie dadurch den Menschen zur wahren Freiheit zu führen sucht. Und gegen den echten Geist der Tragiker, nicht gegen die Formen, in die diese ihre Dichtung kleideten, erhoben die Vorkämpfer des bürgerlich realistischen Dramas die Waffen; gegen ihn lehnten sich die Schauspieler auf. Man wollte Versöhnung um jeden Preis, Ausöhnung der Gegensätze, die das Leben aufwirft, im Sinne einer sozialen Moral und innerhalb deren Machtbereich, zu lohnen oder zu strafen, zu beglücken oder zu verderben. Im Gewächshaus einer so engen Weltanschauung mögen die mannigfaltigsten und lieblichsten Zierpflanzen gezogen werden können, der Urweltbaum der Tragödie, der seine Wurzeln ins unerforschbare Dunkel hinabsenkt und seine Wipfel hinausstreckt ins Lichtreich der Ewigkeit, das nur dem religiösen und dem philosophischen Sinn der Menschheit sich entschleiert, hat unter dem viel zu niedrigen Glasdach keinen Raum, sich zu entfalten. Wuchs ein solcher nun doch irgendwo aus Keimen empor, die wie aus fernen Zeiten auf einen fremden Boden verweht erschienen, so machten sich die Gartenkünstler darüber her, ihn für den Hausgarten des Philisters zurechtzustutzen. Ist es recht, daß der Mensch sich das Maß aller Dinge gilt, so ist es auch billig, daß jeder Mensch nach seinem Empfinden und jede Zeit nach ihren Menschen das Maß wechselt.

Auch die Schauspieler jener Zeit — wie vielleicht die aller Zeiten — hielten sich für die berufenen Hüter dieses Selbstbestimmungsrechtes; sie verteidigten es, auch gegen die Dichter der Schaubühne, und zwar gegen die lebenden wie gegen die toten. Die Unzulänglichkeit seiner Empfindung zuzugestehen kann dem Schauspieler am wenigsten zugemutet werden; dieser sucht darum die Ursachen auffälliger Dissonanzen nie im Wesen der ihn fremd anmutenden Dichtung, sondern immer in deren Form. So galt es dem Theater zur Jahrhundertwende als eine ausgemachte Sache, daß der Vers der neuen Dramen an ihrer schwierigen Darstellung und an ihrer geringen und selten nachhaltigen Wirkung auf das Publikum die Schuld trage. Es war gar kein Anlaß einzusehen, warum die paar eigensinnigen Dichter in Weimar und der neue Übersetzer Shakespeares den Vers wieder in die Theaterstücke hineintünstelten, nachdem seinem gespreizten Vetter, dem Alexandriner, mit Recht der Garaus auf der deutschen Bühne gemacht worden war. Warum sollte die Not von

neuem beginnen? Wo blieb die Natürlichkeit und die „Laune“, wenn man wieder standieren und rhythmisch sprechen sollte? Der greise Johann Voß erzählte Klingemann, in seiner Jugend hätten die Schauspieler eine ausgebildete Fähigkeit für den Vers besessen; die Schauspieler, mit denen Goethe anfangen mußte, besaßen sie schon nicht mehr, und die der zwanziger Jahre besaßen sie noch nicht wieder: darüber eben beklagte sich der alte Homerkünstler.

„Don Carlos“ mußte Schiller, um ihn auf die Bühne zu bringen, wieder in Prosa umarbeiten; und noch zwanzig Jahre nach Schillers Tod schrieb man die Rollen der Versstücke wie Prosa aus, damit die Schauspieler das unbequeme Element besser bewältigen könnten. Sie fühlten sich wie in einer Schnürbrust, wenn die feste Form der Verssprache ihre geliebte Willkür einenge, klagten die Darsteller. Wie man sich dieses Zwangs zu entledigen suchte, können Körners Berichte an Schiller über die Aufführungen der Dresdener Bühne bezeugen; er spricht über „Don Carlos“ und meldet: „Der König Philipp des Schauspielers Brüdl flücht zur Verstärkung seiner Würde fortwährend das Beiwort „königlich“ ein und schließt seine eindrucksvollen Sätze mit einem „Merkt euch das!“ In der großen Auseinandersetzung aber mit seiner der Untreue bezichtigten „königlichen“ Gemahlin drängte er sie zu einem offenen Bekenntnis mit den Worten: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“ Schiller selbst war in der Tat auch fast immer unbefriedigt, wenn er außerhalb Weimars eines seiner Stücke auf der Bühne sah; von einer Leipziger Aufführung des „Siesto“ äußerte er: „Im Ganzen brav; aber daß man mir sieben Szenen kastriert, den Ausgang eigenmächtig abändert, — Siesto blieb am Leben und versprach, Genuas bravster Bürger zu werden! — manche Akteurs ihre Rollen ganz verfehlten, das war für mich kaum auszuhalten.“

Zu diesen Unzulänglichkeiten trug, selbst an den größeren Bühnen noch, die geringe Anzahl der zur Verfügung stehenden Schauspieler viel bei. Für die bürgerlichen Schauspiele und auch für die altfranzösische Tragödie war mit einem halben Duzend leidlicher Kräfte überall gut auszukommen gewesen; nun brachten die neuen Dramen eine Fülle von Personen, denen zumeist eine gewichtige historische Bedeutung beikam, die also mindestens gut repräsentiert werden sollten. Das hatte schon bei der Einführung Shakespeares große Schwierigkeiten bereitet. Da blieb häufigst nur die Zuflucht zu Handlangern der Schauspielkunst und zu schlimmen Gewohnheiten: einmal, so viel Personen als möglich aus dem Stück herauszustreichen, dann aber, für die in zweiter Linie stehenden sich mit Choristen und Statisten zu begnügen. Das historische Drama und das Trauerspiel kannte man bis in die neueste Zeit auf der deutschen Bühne kaum anders

als mit unerträglichen Gestalten selbst noch in den wichtigeren Rollen. Wenige Theater, an denen Philipps Hofstaat in Aranjuez nicht als mehr oder minder groteske Parodie erschien und erscheint. So reiht sich ein Umstand an den anderen, die einfache Tatsache erkennen zu lassen, daß unser Theater seinen Mitteln nach weit hinter denen Shakespeares und Calderons zurückstand und der Entwicklung der dramatischen Dichtung, die dieser Dichter Bahnen weiter schritt, zu folgen nicht imstande war. Es konnte aus der Atmosphäre der Bürgerstube nicht wieder heraus. In empfindlichem Maße verriet sich der Mangel an echter Empfindung und an Leidenschaft besonders bei den Frauen; hier stoßen wir immer auf den Tadel über weinerliche Manier oder über freischwende Zänktigkeit. Zu der Anerkennung, wie sie doch einigen Männern aus berufenem Munde zuteil wurde, sehen wir eigentlich keine Schauspielerin der Zeit es bringen. Das erklärt sich indessen leicht daraus, daß der Konventionalismus jeder Zeit auf die Frau immer noch bestimmender wirkt als auf den Mann. Volles Gelingen erreichten beide Geschlechter nur im bürgerlichen Fach des Rührschauspiels und des in gesellschaftlichen Schablonen gehaltenen Lustspiels der Zeit.

Auf der Schwelle in das 19. Jahrhundert erscheint Gleck immer noch als der einzige Künstler, der über jenes Milieu hinausragte, dessen freie und starke Individualität der Welt zugehörig sich erwies, die die klassische Dichtung umschrieb. Und es ist ein sympathischer Zug in dem oft getrüben Bild von Ifflands Charaktereigenschaften, daß der über das Ganze gestellte ehrgeizige Schauspieler einem Rivalen die Anerkennung nicht versagte, der in jedem Zug seines Wesens da Stärke und Fülle aufwies, wo Iffland Schwäche und Mangel anhafteten. So viel Reibung Iffland auch mit Gleck zu bestehen hatte, preist er an ihm doch „den Seelenton, dessen Melodie unwiderstehlich das Herz gewann, den Feuerstrom, der, wohin der Sturm der Leidenschaft gebot, auf Höhen und in Abgründe mit sich fortriß“, und gesteht: „er verschmähte alle Hilfsmittel des Handwerks, er war der Vertraute der Natur und wandelte in ihrem Geleite seine Künstlerbahn mit steter, stiller Gewalt“. Tied, der sich für den besten anonymen Schauspieler der Zeit einschätzte und allen Zeugnissen nach in der Tat ein unübertrefflicher Vorleser dramatischer Dichtungen war, bekennt, daß er diese Kunst von Gleck gelernt habe: „Diese wunderbaren Übergänge, die Interjektionen, dieses Anhalten und dann der stürmende Strom der Rede, sowie seine dazwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Shakespeareschen Pathos zuerst bei ihm verstanden.“ Gleck war denn auch ein mächtiger Hebel, das Pallas-Bild des klassischen Dramas in Berlin auf ein leidlich

würdiges Postament zu bringen. Sein Wallenstein war der Gegenstand des Beifalls der verständigsten Zeitgenossen. Bei der Betrachtung seines Bildes im Spiegel jener Schätzungen empfindet man einmal die tröstende Zuversicht, daß die Natur wohlwollend genug ist, der Zeit, der sie einen Genius schenkt, auch das Werkzeug zu bereiten, das er braucht, sich zu offenbaren.

In Ferdinand Ecklar, Sophie Schröder und Pius Alexander Wolff haben wir die Linie Gleks später weiter zu verfolgen — der verdienstvolle Erzieher des deutschen Theaters aber, Schröder, wandte mißmutig diesem neuen Geiste der Schauspielkunst den Rücken. Es kam nun die Zeit, wo Ifflands sonst bedenkliche Geschmeidigkeit über den Starrkopf Schröder den Sieg und den Vorteil zum Besten der Entwicklung davontrug, als er der neuen Richtung in Berlin, wenn auch mit geheimem Unbehagen, soviel er konnte, den Boden bereitete. Die höchste Ehrung, die dem fernigen Schröder noch werden sollte, schlug dieser in kaum verkennbarem Groll aus: er lehnte Schillers Einladung ab, in Weimar den Wallenstein zu schaffen, und noch in späteren Jahren mochte er das Bekenntnis nicht verhehlen, „daß er Schillers Tod in Beziehung auf die deutsche Bühne durchaus für keinen Verlust halte, weil die Unregelmäßigkeiten und Ausschweifungen dieses Dichters in seinen letzten Werken immer weiter gediehen wären und zu nichts Gutem hätten führen können“. So schrieb er an Klingemann.



#### IV

### Goethes Theater in Weimar

Noch kurz vorm Scheiden des 19. Jahrhunderts gab der hundert- undfünfzigste Gedenktag an Goethes Geburt den Deutschen Anlaß, das in der Gegenwart noch Lebendige wie das während des Jahrhunderts allmählich fruchtbar gewordene Teil des Goetheschen Wirkens festzustellen. Mit viel guter Zuversicht bekannte man sich auch in besonnenen Kreisen zu der Überzeugung, das deutsche Volk sei endlich goethereif und ihm der Dichter in vielem das Maß der Dinge geworden, nicht zum letzten in wichtigen Fragen unserer Kultur. Bis auf die immer konsequente Vormacht der Papstkirche in unserem Vaterland, die nach wie vor den argen Heiden verdammt, schien es keines Willens und keines Schaffens Richtung mehr zu geben, die nicht das Muster Goethescher Kultur für sich gerade gut genug erachtete. Während des Jahrhunderts war davon nie allzuviel zu spüren gewesen; ein gutes Stück der Lebensarbeit dieses Immer-tätigen war, mit nur selten verhehlter Geringschätzung, als Dilettantenarbeit behandelt worden. Wo immer die rationelle Erkenntnis einen Schritt über ihn hinaus getan zu haben meinte, glaubte man ihm aus Liebhaberei oder gar aus Eitelkeit entsprungene Befangenheit nachweisen zu können.

Ein Verhältnis zu Goethes späterer Dichtung, zu der aus der zweiten Hälfte seines Lebens, hatte sich in der Nation nicht eingestellt — wovon noch zu reden sein wird. Die Fülle der Arbeit aber gar, die er den verschiedensten Gebieten praktischer Tätigkeit, die er den Wissenschaften, der Kunstbetrachtung, der philosophischen und religiösen Kultur zugewendet hatte, die jedoch nie recht dem Bedürfnis des Tages sich anpassen wollte, nie im populären Sinne belehrend auftrat, die glaubte man, weil sie sich nicht systematisch-übersichtlich gab, ganz beiseite lassen zu dürfen. Sie schien entstan-

den als die Ausfüllung der bequemen Muße eines vornehm gewordenen Mannes, der es eigentlich nicht nötig hatte und der darum auch nicht sah, was der Welt not tat. Sehr allmählich, von der Mitte des Jahrhunderts ab, enthüllte sich erst die erstaunliche Konsequenz im Wirken dieser reichsten „Persönlichkeit“, die alle Erscheinungen des Lebens auf die in der Natur beschlossene Einheit zurückzuführen sich bestrebte und überall, selbst auch im praktischen und im wissenschaftlichen Wirken, künstlerisch verfuhr, so daß schließlich doch jedes Ganze wie jeder Torso, von seiner Hand uns hinterlassen, eine innere Gesetzmäßigkeit in eindrucksvoller Weise ausdrückt. Nicht minder lange Zeit hatte man gebraucht, das wundervolle Kunstwerk zu verstehen, das Goethes Leben selbst uns darstellt, bis man erkannte, daß es dieses aus den reichen Quellen der Empfindung, der treibenden Liebeswärme, der Leidenschaften zusammenfließende Leben selbst war, das er einer edelsten Vollendung zuzuführen einzig sich bestrebte. Erst dann erwachte auch die rechte Schätzung für die Blüten und Früchte, die der immer mächtiger zur Höhe, immer gewaltiger zur Breite und Tiefe wachsende Lebensbaum, den Jahreszeiten seines Wachstums entsprechend, gezeitigt hat.

Noch wenig ist bei dieser Einschätzung Goethes des Umstandes gedacht worden, daß er von diesem wundervollen Lebenswerke volle sechsundzwanzig Jahre darauf verwandt hat, im kleinen Weimar Theaterdirektor zu sein.

Wie Goethe an diese Tätigkeit herangetreten ist, versteht sich bei einiger Kenntnis seines Wesens von selbst: ohne Theorie, die er bei allem Tun stets erst als Ernte der Erfahrung einheimste, und frei von jeglicher moralisierenden Tendenz, wie sie damals von anderer Seite der Bühne zur Aufgabe gestellt wurde. Ihn hatte das heftige Verlangen nach dem deutschen Nationaltheater nie besonders in Wallung versetzt. Vielmehr waren ihm die Eindrücke von dem französischen Theater in Straßburg immer lieb und unvergessen geblieben. Bei aller Verehrung für Lessing hatte er dessen Abneigung gegen die französischen Tragiker nie geteilt und immer wieder auf die Vortrefflichkeiten der Komödie Molières hingewiesen, die dem Verständnis der Deutschen nur spärlich erst bewußt geworden waren. Er ließ also auch das Theater zunächst auf sich wirken wie die Natur, wie die Gesellschaft. Er gab sich den unmittelbaren Eindrücken mit aller Bereitwilligkeit zu empfangen hin, suchte den Gegenstand erst seiner sinnlichen Seite nach voll zu erfassen, um dann, wenn seine natürliche Bedeutsamkeit ausdrucksvoll sich zu offenbaren vermochte, ihn zur symbolischen Bedeutsamkeit zu erhöhen. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen, und es ist mir im Grunde ziem-

lich gleichgültig gewesen, ob ich Töpfe machte oder Schüsseln.“ In diesem Sinne war ihm auch hier die Erfahrung der Schlüssel zur Erkenntnis.

Er übernahm das „Geschäft“, die Weimariſche Bühne zu leiten, mit der Besonnenheit eines klugen Gärtners, dem es nicht einfällt, in einem ihm übergebenen verwilderten Park erst einmal alles auszuroden und dann eine vollständig neue Pflanzung im eignen Sinne anzulegen, der sich vielmehr darauf beschränkt, zunächst zu sichten und zu ordnen, das Überwuchernde und Schädliche zu beschneiden; der das bereits Hochgewachsene zu erhalten sucht, damit die Jungpflanzungen Schutz empfangen. In seiner großen Liebe für alles Wirkende schätzte Goethe es auch hier mehr als das Gewollte, das nicht in sinnfälliger Tat sich darzustellen vermochte. Auch hier nahm er Sonne und Regen, Gunst und Ungunst der Schickung gelassen hin; mit unendlicher Geduld, die erst dann einmal dem heftigen Unwillen wich, wenn Bosheit ihm Steine auf das bestellte Feld warf oder Unbändigkeit und Willkür der eigenen Geschöpfe ihn betrübten.

Denn von solchen Hemmungen blieb auch die Theaterleitung eines Goethe nicht verschont, so daß dieses Kapitel der Theatergeschichte nicht nur durch die für eine kurze Zeitstrecke erreichte Stilblüte, sondern auch durch die leider nicht zu verhüllende Tatsache von ganz besonderer Wichtigkeit ist, daß selbst das stark bildende, überall auf hohe Ordnung und harmonische Reife mit größtem Erfolg hinwirkende Vermögen, das keinem anderen Menschen der neuen Zeit im gleichen Grade wie Goethe eignete, an der kulturwidrigen Wesenheit des modernen Theaters doch endlich scheitern mußte.

Als Goethe sich berufsmäßig mit dem Theater zu beschäftigen begann, lag seine eigene stürmische dramatische Epoche schon weit hinter ihm. „Ich schrieb nichts mehr für die Bühne und ich wollte mich ganz dem Epischen zuwenden“, lautete seine Darstellung der Umstände bei Eckermann; „Schiller erweckte das schon erloschene Interesse, und ihm und seinen Sachen zuliebe nahm ich am Theater wieder Anteil. In der Zeit meines ‚Clavigo‘ wäre es mir ein leichtes gewesen, ein Duzend Theaterstücke zu schreiben: an Gegenständen fehlte es nicht und die Produktion ward mir leicht; ich hätte immer in acht Tagen ein Stück machen können, und es ärgert mich noch, daß ich es nicht getan habe.“ Dem Zweiundvierzigjährigen aber, der an die Spitze des kleinen Hoftheaters trat, war die dramatische Dichtkunst schon nicht mehr die „causa finalis der Welt und der Menschenhändel“. Der Drang, das Erlebte, das im Treiben der Welt den Anteil seiner weichen und reichen Seele herausfordernde,



immer willkürlich erscheinende und immer doch gesetzmäßig verlaufende Schicksal in dramatische Parabeln zu fassen, war der lebhafteste seiner bewegten Jugend gewesen und hatte lange nachgewirkt, auch noch als der Dichter bereits in nicht geringem Maße den Staatsgeschäften sich zu widmen hatte. Noch immer war der junge „Geheimderat“ in Ettersburg und in Tiefurt als erster Held und Liebhaber in seinen eigenen Stücken aufgetreten. Aber so wert sie Goethe im poetischen Sinne waren, im theaterpraktischen bedeuteten diese Liebhabervorstellungen doch wenig. Wie die Dichtung, nur für eine kleine Elite bestimmt, blieb auch deren Darstellung vornehmen Dilettanten vorbehalten, und nur eine auserwählte Gesellschaft sah ihnen in den Sälen der Sommerresidenzen, unter den schattigen Bäumen des Ettersburger Forstes oder an den Ufern der Ilm in Tiefurt zu. Im ‚Wilhelm Meister‘ gestaltete Goethe die Erinnerung an diese Epoche und sprach aus, was sie ihm bedeutet hatte: Vorbereitung für das eigentliche Leben. Von der Gesellschaft jedoch, die ihn umgab, wurde diese weise Erziehungsmaxime nicht erfaßt; die hätte gern in den Sensationen künstlerischer und theatralischer Unterhaltungen weitergelebt. Auch war sie nun einmal verwöhnt worden, so daß die im Weimariſchen Schloß spielenden wirklichen Schauspielertruppen vor ihrer Kritik einen schweren Stand hatten. Die mit Geschmack und Bildung vereinte Genialität der Ettersburger und Tiefurter Tage wollte sie gern auch auf das öffentliche Theater verpflanzt sehen; und da Goethe-Tasso diesem auserwählten Kreis zu gefallen, ihn zu ergötzen und seinen Teil zur Veredlung seines Lebensgenusses beizutragen, als „höchsten Wunsch“ betrachtete, ließ er sich dazu drängen, die Umbildung der Bellosmoschen Theatertruppe zu einem Herzoglichen Hoftheater in die Hand zu nehmen und diesem künftig als Leiter, als „Prinzipal“ vorzustehen. Das war im Frühjahr 1791.

Goethe hatte damals die Werke der künstlerischsten Reise schon vollendet; er stand im Zenit seines Ruhmes, aber eine Welt voll ernster Probleme lag zu weiterer Eroberung noch vor ihm ausgebreitet. Dennoch scheute er nicht, der Vater einer kleinen Schauspielertruppe zu werden, einer Gesellschaft, die keineswegs zu den besten der Zeit gehörte, die schlecht und recht ihrer Profession nachgegangen war und der die paar Monate, wo sie in Weimar, vom Hofe unterstützt, spielen durfte, einzig ihr bißchen Glanz verlieh. Mit Goethe als ihren Chef sollte sie nun dauernd in herzogliche Dienste treten. Dabei erschien es ganz ausgeschlossen, daß die winzige Stadt sie ernähren, oder der Herzog aus Eigenem ihr ausreichenden Unterhalt hätte gewähren können. Goethe konnte sich also nicht einmal mit einer Mission schmeicheln, wie sie Herrn von Dal-

berg in Mannheim, wie sie den Wiener Kavalieren geworden war; er mußte sich auf den Prinzipalstandpunkt seines Vorgängers stellen und es blieb ihm, wie diesem, kein anderes Mittel, Einnahme und Ausgabe aufs Gleiche zu bringen, als mit dem Theater auf die Wanderschaft zu gehen. Das Weimariſche Hoftheater wurde von vornherein als reisende Geſellſchaft etabliert: Erfurt, Rudolſtadt und namentlich das zwischen Halle und Merſeburg gelegene Bad Lauchſtadt waren ſeine Sitalen. Lauchſtadt freilich hatte damals eine heute nicht mehr geahnte Bedeutung; es ſtand im Anſehen eines Luxusbades unſerer Tage, und in den Sommermonaten gab ſich dort eine vornehme, leicht leidende und darum beſonders vergnügungsfüchtige Geſellſchaft aus Sachſen, Preußen und Thüringen Rendezvous. Eine günſtige Spielzeit in Lauchſtadt bedeutete für das Theater ein glänzendes Geſchäft. Trozdem war für das junge Unternehmen die äußerſte Sparſamkeit geboten, und Goethe hatte Gelegenheit, ſich auch in dieſen ſchwierigen Haushaltungsjorgen als ein Genie der Ordnung zu bewähren.

Das künſtleriſche Erbteil, das ihm Bellomo zubrachte, war geringwertig: die Geſellſchaft hatte ſich hier und da an Goethes eigener Dichtung verſucht, hatte die Erſtlinge Schillers gegeben, ‚Lear‘ und ‚Hamlet‘ geſpielt, und ſelbſt ‚Julius Cäſar‘ in Dalbergs Bearbeitung; ſonſt aber beſtand das Repertoire zum allergrößten Teil aus den bürgerlichen Zeitſtücken, aus Melodramen, aus einigen Singspielen, meiſt örtlicher Entſtehung, und unterſchied ſich in nichts vom Spielplan gewöhnlicher reisender Theater. Das übernommene Personal war ſelbſt für leichte Aufgaben unzureichend und lückenhaft; Goethe kündigte ihm deſhalb in ſeiner Geſamtheit nach anderthalb Jahren auf, um freie Hand zur Neubildung der Geſellſchaft zu bekommen. Viel Ehrgeiz aber durfte er dabei kaum entfalten; er mußte auf Sorgfalt in der Wahl und aufs Glück vertrauen, denn er konnte nur ſo geringe Gehälter bieten, daß er den Zuzug anerkannter Künſtler überhaupt nicht ins Auge faſſen durfte. Sein Name aber reichte ſchon damals nicht hin, der Kaufkraft der Theater in Wien, Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg den Rang abzulaufen. Damit war der Grundcharakter des Goethe-Theaters gegeben: es mußte das zu erlangende Mittelgut der Kräfte durch Bildung veredelt und junger Nachwuchs herangeſchult werden. Daß am Weimariſchen Theater unter Goethe geniale Schauspieler nicht hätten beſtehen können, iſt einer der Vorwürfe, die der Unverſtand ſpäter hervorgeſucht hat; für anerkannte Genies war einfach kein Geld da, und neuerwachſende wollten ſich in Weimar ſo wenig wie anderwärts einfinden. Goethe empfand das ſchmerzlich genug, als er zu den eigentlichen Kunſttaten ſeiner Bühne ausholte. Seine Schauspieler waren im günſtigen Falle gute

Mittelmäßigkeiten, die durch besondere Unterweisung einem höheren Zweck dienstbar gemacht werden mußten.

Aus diesen Nötigungen ergab sich ganz von selbst, daß an die Stelle des Talents oft die Dressur treten mußte, die versagte, sobald der treibende und bestimmende Geist nicht mehr hinter ihr stand, die bald zur Karikatur verküchelte, als sich mit dem Meister auch die wenigen geistig selbständigen Darsteller vom Weimarischen Theater zurückgezogen hatten. Diese später auffällig werdende Erscheinung hat die Meinung verbreiten helfen, Goethe sei als Theaterleiter in pedantischer Einseitigkeit befangen gewesen: kein Vorwurf trifft ihn jedoch ungerechter. Er war weit davon entfernt, seine eigne Dichtung der Bühne als Stilmuster aufzunötigen. Vielleicht wäre ihm eher vorzuwerfen, daß er mit ihr und mit der höheren Richtung überhaupt zu lange zurückhielt; denn acht Jahre lang ist der Dramatiker Goethe vom Theaterdirektor Goethe mehr als billig unterdrückt worden. Er sah das Theater seiner Zeit nur zu richtig, um zu wissen, daß ‚Iphigenie‘ und ‚Tasso‘ seinen Schauspielern zunächst „saure Speise“ gewesen wäre und keine Anziehung für das Publikum. Einmal in die praktische Verantwortlichkeit dieses Geschäfts hineingestellt, handelte er aber auch hier in erster Linie nach geschäftlichen Gesichtspunkten. Mit dem Publikum der kleinen Hofgesellschaft, das zum größten Teil nicht einmal Eintrittsgeld bezahlte, konnte er das Theater nicht erhalten, also galt es den Anteil der Bürgerschaft eines kleinen Landstädtchens von sechstausend Einwohnern zu gewinnen, dem die Kultur eines schöngeistigen Hofes nur ganz äußerlich angeklebt war. In Rudolstadt und in Erfurt lagen die Dinge eher noch schlimmer; höchstens in Saachstädt konnte man den Spielplan für eine hinreichende und dabei leidlich gebildete Gesellschaft einrichten.

Nicht ‚Iphigenie auf Tauris‘, die vier Jahre früher in Rom in ihrer letzten Gestalt vollendet worden war, eröffnete daher am 7. Mai 1791 den Reigen Goethescher Theatergestaltungen — sondern ‚Die Jäger‘ von Jßland; ein Stück also, dessen Gattung schon damals den Spott der vornehmeren literarischen Welt nicht allzu spärlich erfuhr. Die Bescheidenheit des einleitenden Prologs war darum gewiß keine angenommene Maske; sie entsprang aufrichtiger Einsicht und entsprach dem nächsterfabten, von der Notwendigkeit diktierten Programm:

Der Anfang ist in allen Sachen schwer;  
Bei vielen Werken fällt er nicht ins Auge.  
Der Landmann deckt den Samen mit der Egge,  
Und nur ein guter Sommer reißt die Frucht;  
Der Meister eines Baues gräbt den Grund

Nur desto tiefer, als er hoch und höher  
Die Mauern führen will; der Maler gründet  
Sein ausgespanntes Tuch mit vieler Sorgfalt,  
Eh er sein Bild gedankenvoll entwirft,  
Und langsam nur entsteht, was jeder wollte.“

In eifervoller Hingabe an die nun folgende häusliche Arbeit der Bühne zeigte Goethe, daß es ihm wirklich Ernst war, den Grund tief zu graben für den künftigen Bau. Er regierte sein Theater nicht, wie es die meisten seiner Nachfolger an den Hoftheatern taten, vom grünen Tische aus; er ordnete und lehrte als Regisseur auf der Bühne selbst und zeigte damit allen tüchtigen Theaterleitern der Zukunft die einzige Erfolg versprechende Methode. Aber er sollte auch alle Mühseligkeit einer solchen Aufgabe durchkosten. Der Dichter des Faust lehrte durch fünfzehn Jahre und länger kleine Schauspielerinnen Gehen und Stehen und versuchte mit himmlischer Geduld nichts-würdig arroganten Histrionen ihre unmenslichen Manieren auszutreiben. Bei diesem redlichen Bemühen wurde er keineswegs als der ‚Olympier‘ respektiert, vielmehr machte ihm die allgewöhnlichste Komödianteneitelkeit das Leben sauer genug. Vergeblich hatte er Schröders Hausgesetze in Anwendung gebracht: sie wurden ignoriert; nicht besser erging es denen, die der Schauspieler Vohs im Sinne Goethes entworfen und im Namen der Gesellschaft eingereicht hatte. Aus diesen Gesetzen geht hervor, daß man auch in Weimar, ganz ähnlich wie in Mannheim, eine geregelte Proben-tätigkeit erst als Neuheit zu erfinden hatte; ferner aber sollten sie das General-laster der damaligen Schauspieler, das eigenmächtige Abkürzen und Abändern der Rollen, das Extemporieren, austreiben. Eine weitere wichtige Aufgabe dieser Gesetzgebung war, die Verpflichtung der Schauspieler zur Statisterie zu regeln. Zu dieser, der Schauspieler-eitelkeit keine geringen Opfer zumutenden, Maßnahme trieb nicht allein die Rücksicht auf möglichste Sparsamkeit, sondern auch der Wunsch, dem Mangel an glaubwürdigen Personen in figurenreichen Stücken abzu-helfen: es sollte sich kein Mitglied der Bühne für zu vornehm halten, auch in einer stummen Rolle seine Kunst auf der Bühne zu üben.

Von Goethes Tagen her ist diese Statisterieverpflichtung der Hausgesetze und Verträge eine wehe Seite der deutschen Theater-wirtschaft geblieben. In Weimar war sie für das Schauspiel eben-sogut wie für die Oper erdonnen; später, als das Schauspiel gegen die Oper immer mehr zum Aschenbrödel herabsank, mußte der Schau-spieler wohl die Verpflichtung übernehmen, die Chöre und die Auf-züge der Opern auszufüllen, aber der vornehmere Opersänger fand es weit unter der Würde, die aus diesem Brauch sich für ihn er-

gebende gleiche Verpflichtung dem Schauspiel gegenüber je anzuerkennen. Wieder eine der Unzuträglichkeiten, die aus dem Zusammenspannen von Oper und Schauspiel entsprang und daran Schuld trug, daß die Disziplin an den deutschen Theatern so schwer zu befestigen war.

Am Goethe-Theater sollten nur die Regisseure von der Verpflichtung zur Statisterie befreit sein; aber die aus dieser und anderen Vorschriften durch stete Übertretungen sich ergebenden Unzuträglichkeiten nahmen kein Ende und verbitterten Goethe das Amt fast täglich. Umsonst schalt er die fast allgemeine Pflichtwidrigkeit und nannte Schauspieler, die ihre Rollen nicht memoriert hatten, Wortbrüchige, — es wurde mit all dem Schlendrian eigentlich nie aufgeräumt, und keine Nuance fehlt dem Goethe-Theater zu dem Bilde der überall an den Bühnen wuchernden Willkürwirtschaft, an der auch Schröder sich aufreiben sollte. Im dritten Jahre seiner Leitung mußte Goethe eine Strafandrohung gegen Raiffonneure in der Gesellschaft und gegen des Beklatschen neuer Stücke vor deren Aufführung erlassen, und bald darauf kam es ihm zum erstenmal empfindlich zum Bewußtsein, daß er hier in einer seiner ganz unwürdigen Situation stand. Dem ihm untergebenen Hilfsbeamten, dem Ökonomierat Kirms, schrieb er: „Wir haben für alle unsere Bemühungen weder von oben noch von unten ein Spur Dank zu erwarten, und im Grunde sehe ich es täglich mehr ein, daß das Verhältnis, besonders für mich, ganz unanständig ist.“ Er bat den Herzog um Enthebung von diesem Posten und schlug vor, die Theaterleitung Schiller zu übertragen. Ein andermal hoffte er, daß Jffland als Direktor für Weimar zu gewinnen sei. Doch so oft er auch, namentlich in den ersten zehn Jahren, mit solchen Gesuchen an Karl August herantrat, der Herzog bestand stets auf sein Verbleiben im Amt. Und was Goethe dem Fürsten schließlich doch geweigert haben würde, gab er dem Freunde immer wieder nach; nicht, weil dieser immer überzeugt hätte, wo er gebot, sondern weil Goethe sich der Doppelseitigkeit aller autoritativen Aufgaben wohl bewußt war.

Er suchte sich darum eine Erleichterung in der Geschäftsführung zu schaffen, indem er vom Wiener Nationaltheater die Einrichtung des „Wächnerdienstes“ herübernahm: je einer der Regisseure wurde beauftragt, das Laufende für einen Monat zu besorgen. Ferner sorgte Goethe für eine Rückendeckung vor unangenehmen, namentlich vor wirtschaftlichen Ansprüchen durch die Bildung einer Hoftheaterkommission. Alles das aber erkannte er selbst nur zu bald als halbe Maßregeln, die dem Werke doch keinen innerlichen Fortgang bewirkten. Als Jffland 1796 zum Gastspiel auf der Weimarschen Bühne erschien, mußte sich Goethe die Minderwertigkeit seiner

Schauspieler eingestehen. Es wiederholte sich die Erfahrung, die man in Mannheim gemacht hatte, als Schröder auf der dortigen Bühne eingekehrt war: man sah, daß das Handwerksgefeß bei der Kunstübung fehlte. Seine Schauspieler kamen Goethe nun wie „Referenten, welche eine fremde Sache aus den Akten vortragen“, vor, die innere Anteilnahme, das Aufgehen der Persönlichkeit in die fremde Gestalt fehlte.

Itzlands Gastspiel hatte indes auch manche Hoffnungen für das Werk neu belebt. Zum Schluß war ‚Egmont‘ aufgeführt worden, in der Bearbeitung von Schiller, die Goethe damals guthieß, die er 1815 aber doch als „grausam“ bezeichnete. Und wohl mit Recht: ließ Schiller doch, abgesehen davon, daß er die wichtigen Szenen der Margarete von Parma ganz entfernte, bei der Verkündigung des Todesurteils den Herzog von Alba selbst, in einen roten Hentersmantel gehüllt, sich an den Schrecken seines Opfers weiden. Schillers rasch zugreifende Teilnahme aber an den Aufgaben der Bühne, die Aussicht auf den nun festbeschlossenen ‚Wallenstein‘, ließen damals Goethe einer erfreulicheren Epoche mit Zuversicht entgegensehen.

Im Januar 1897 war der Bühne ein neues Talent in der schönen, jugendlichen Karoline Jagemann zugeführt worden. Sie war die Tochter des Bibliothekars der Herzogin-Mutter und von dieser zur Ausbildung an die Mannheimer Bühne geschickt worden; jetzt trat sie als Opersängerin und Schauspielerin ins Goethe-Theater ein, dessen Schicksal sie bedeuten sollte. Am 30. Juli desselben Jahres trat Goethe dann seine dritte Schweizerreise an, dem Freunde Heinrich Meyer entgegen, der, mit Kunstschätzen und Erfahrungen beladen, aus Italien kam. Drei Monate später erreichte ihn in Staefa die Kunde von dem Tode seiner „Euphrosyne“, jener Schauspielerin, die ihm bisher die reinste Freude bei seiner Beschäftigung mit dem Theater bereitet hatte: Christiane Neumann, mit dem Schauspieler und Regisseur Becker seit wenigen Jahren verheiratet, war am 22. September gestorben. Sie war von Corona Schröter vorgebildet worden, und Goethe hing an dem anmutigen Geschöpf mit jener von gemischten Empfindungen belebten Neigung, die ihm, dem reiferen Mann, jungen, in seinen Kreis tretenden Frauen gegenüber, so beglückend und so schmerzlich bewegend zugleich, eigen war. Er war ihr „Lehrer, Freund und Vater“ gewesen, hatte in ihr ein „vielgeliebtes Geschöpf“ zur Freude der Welt, „sich zum Entzücken“ heranwachsen und ihre „natürlichen Gaben mit jedem Schritt steigenden Lebens“ durch die Kunst zur glücklichen Vollendung gebildet zu sehen gehofft. Das alles war nun dahin. In der Elegie ‚Euphrosyne‘ hat Goethes Schmerz den lieblichsten, schönsten Kranz gewunden, der je den Epitaph einer Künstlerin der

Szene geschmückt hat. Aber diese Elegie bedeutet zugleich einen Wendepunkt für die innere Stellung Goethes zum Theater: den Abschluß der Lehrjahre, der Wilhelm Meister-Stimmung. An die Stelle von Neigung und Laune sollte nun ein nachdrücklicher Ernst treten; und wie jener Abschiedsschmerz in dem Gedicht an dem erhabenen Bilde der ernst waltenden Notwendigkeit sich zur Größe erhebt, so wird die gefällige, mit mancher schlechten Laune gemischte Freude am Werk des Theaters nun erhoben zu einer für höhere Ziele erglühenden Leidenschaft. „Ich war durch sie an die Bretter gewöhnt“, heißt es von Christiane Neumann in den ‚Tag- und Jahreshften‘, „und so wendete ich nun dem Ganzen zu, was ich ihr sonst fast ausschließlich gewidmet hatte.“

Schillers wichtigen Anteil an diesem Aufschwung kennen wir aus dem Briefwechsel, der uns dieses einzige Sinden und Sindenmüssen der beiden Großen von Phase zu Phase vor Augen führt: der im Werden begriffene ‚Wallenstein‘ war das Drama, das der deutschen Bühne die neue Epoche bedeuten sollte. Erst mit der Aussicht auf diesen Gewinn, kann man sagen, war es Goethe wirklich Ernst um das Theater, erst mit ihr entfaltete er seine ganze Energie, mit der Schaubühne zu einem Eigenen seiner Kultur zu kommen. Die von der nationalen Geschichte bedeutsam dargebotene Realität sollte in diesem Drama „idealisiert“ erscheinen; so sollte ein Fortschritt bewirkt werden über den von der dramatischen Dichtung bisher mit Vorliebe eingeschlagenen Weg, die „freie Fiktion“, das aus irgendwelchen ethischen, religiösen oder philosophischen Einsichten geschöpfte Ideale zu realisieren und es mit einem dramatisch-parabolischen Gewand zu umkleiden. Goethe erinnerte sich später dieser Zeit hoher Hoffnungen als einer neuen Jugend, die ihm der wundervoll sich offenbarende Genius, der Schillers zweite Dichterperiode durchweht, erweckt hätte; er habe der eigenen Dichtung Schwingen wieder sich regen, sich selber wieder zum Dichter werden gefühlt, „welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte“.

Und in der Tat stand hier die deutsche Bühne vor einer so nicht wieder erlebten Entfaltung der dramatischen Dichtung und der Schauspielkunst, vor einer Epoche, der, wie man sie auch werte, immer die entscheidendste Bedeutung für alle weitere künstlerische Entwicklung zuzusprechen ist: mag man ihr nun, mit den Klassizisten, eine nie wieder erreichte Schönheit und Kraft, deren Verlust wir ewig zu beklagen hätten, zugestehen, oder, mit den Rationalisten, in ihr eine Versündigung an dem Genius unserer nationalen Kräfte erblicken. Denn nicht nur in allen Phasen der Abkehr vom klassischen Idealismus, auch später wieder, in den Tagen des Naturalismus, hat man die Anklage gegen unsere beiden großen Dichter erhoben:

sie hätten gegen bessere Einsicht oder aus abtrünniger Schwäche einen Bruch der glücklicheren Entwicklungslinie veranlaßt, die ihre eigene Jugenddichtung vorgezeichnet, einen Bruch, durch den nichts Geringeres als eine autonome nationale Kunstkultur verhindert worden wäre. Die früher schon umschriebenen zwingenden Gründe, die Goethe und Schiller samt ihrem Theater dem Hellenismus und, mit Rücksicht auf die Darstellung, der französischen Tradition in die Arme getrieben haben, finden in dem ‚Briefwechsel‘ der beiden Dichter, auf den Goethe später in allen diesen Fragen immer mit ganz besonderem Nachdruck hinweist, eine so gewissenhafte dramaturgische Erörterung, daß wir allen Anlaß haben, die aus diesen Überzeugungen entspringenden Taten als ein unveräußerliches Stück unserer Kultur zu verehren.

Freilich ist mit der Berufung auf diese Absichten noch in keiner Weise die wichtigere Frage gelöst, ob das planmäßige Vorgehen der beiden auch von einer richtigen Einschätzung der Entwicklungsmöglichkeiten zeugte und ob schließlich der praktische Erfolg diesen Anstrengungen recht gegeben hat. Fügen wir darum nur auch hier gleich hinzu, wie sich Goethe selbst zu jener Frage stellte, als er diese Entwicklung äußerlich zwar auf einen Höhepunkt gebracht glaubte, sie innerlich aber als abgeschlossen ansah: „Das Theater hat wie alles, was uns umgibt“, schreibt er zu den ‚Tag- und Jahresheften‘ von 1815, „eine doppelte Seite, eine ideelle und eine empirische: eine ideelle, insofern es seiner inneren Natur gemäß gesetzlich fortwirkt; eine empirische, welche uns in der mannigfaltigsten Abwechslung als unregelmäßig erscheint. Und so müssen wir dasselbe von beiden Seiten betrachten, wenn wir davon richtige Begriffe fassen wollen. Von der ideellen Seite steht das Theater sehr hoch, so daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Wenn Poesie mit allen ihren Grundgesetzen, wodurch die Einbildungskraft Regel und Richtung erhält, verehrens-wert ist . . ., so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen. Alle diese großen, ja ungeheueren Erfordernisse ziehen sich unsichtbar, unbewußt durch alle Repräsentationen, von den höchsten bis zu den geringsten, und es kommt bloß darauf an, ob die Dirigierenden mit Bewußtsein und Kenntnis oder auch nur aus Neigung und Erfahrung, es sei nun im ganzen oder in den Teilen, ihre Bühne gegen den Willen des Publikums absichtlich heben oder hingegen durch Unkunde zufällig sinken lassen.“

Das Theater, auch „gegen den Willen des Publikums“ zu heben, war zu dieser Periode Goethes noch ungebrochene Absicht, der zu Liebe er die Zugeständnisse ausschalten wollte, die er früher — und



auch später wieder — zu machen bereit war. Er erstrebte zu dieser Zeit, wesentlich um Schillers willen, das „ideelle“ Theater.

Dieser entschiedene Aufschwung sollte gewissermaßen die Probe auf das sittlich-ästhetische Ergebnis einer langen Schulung der Geister bedeuten: Das poetische und künstlerische Leben der Völker war durch Herder namentlich der Betrachtung nahe gerückt und dabei darauf hingewiesen worden, wie diese Blüten aus dem Mutterboden geschichtlich-mythischer Überlieferungen, aus dem Gesamtbesitz der Völker an religiösen Empfindungen, aus ihrer Fähigkeit, naive philosophische Vorstellungen über das Werden der Welt und der gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffe zu entwickeln, emporgewachsen waren. Es fragte sich nun, ob die Hoffnung berechtigt war, an diese wieder aufgedeckte Frühkultur die neue anknüpfen zu können, und ob ihr nicht der nämliche Illusionismus zugrunde lag, der schon Rousseau verführt hatte: das Mittelglied der Entwicklungsreihe vom Naturzustand bis zur modernen Zivilisation, zwar aus den nämlichen Trieben hervorgewachsen aber lediglich durch willkürliche und gewaltsame Eingriffe entstellt anzunehmen. Die geistige Wandlung Schillers, durch den Anschluß an Kant bewirkt, bedeutete die Korrektur dieses Illusionismus. Man fing an einzusehen, daß die Kulturwerte bildenden Kräfte selbst sich verändert hatten, und zog das „Vernünftige“, das, wie Hegel später ausführte, in allem geschichtlich Gewordenen zutage tritt, im poetisch-philosophischen Wiederaufbau der Welt in Rechnung. Es war dies zugleich die erste Wendung zu einem idealen Historismus, dem es freilich noch als Schwäche anhing, zwischen einer teleologischen Weltbestimmung und einer Wahrscheinlichkeits-Psychologie hin und her zu pendeln. Auch hier brachte Schiller die erste verheißungsvolle Klärung: zwischen der alten Kultur, mit ihrer „naiven“ Kunst, und dem kulturbildenden Vermögen seiner Zeit suchte er die Kette der Realitäten aus den verschlammten Tiefen des Stromes emporzuheben. Dieser Aufgabe hatte er während der langen Pause in seinem poetischen Schaffen obgelegen. Die Kantsche Philosophie war ihm die Leuchte zu solchem Beginnen gewesen, und ‚Wallenstein‘ war das Kunstwerk, in der es Erfüllung finden sollte. Das geschichtlich gewordene Reale erschien hier, idealistisch umgedeutet, zur Synthese in ethischer, philosophischer und psychologischer Betrachtungsweise erhoben. Daß keine andere Kunstform das nach allen Seiten hin so erschöpfend zu leisten imstande sei wie das Drama, in dieser Überzeugung eben hatte er sich mit Goethe aufs glücklichste gefunden.

In seinen Beschäftigungen mit den Naturwissenschaften hatte Goethe das gleiche Ziel vor Augen, wenn Dichtung und Drama auch immer ihre subjektive Bedeutung für ihn behielten. An diesem ge-

wonnenen Einklang mit den hohen idealen Zielen des Freundes war seine Energie für das Theater nun aufs neue erstarkt. Die höhere Welt, die Schiller jetzt über der wirklichen aufbauen wollte, war auch in Goethes Schätzung die wünschenswerte; er erwartete eine reinere Wirkung von ihr als die der Jugenddramen Schillers, die Goethe „so von wilden Studenten als von der gebildeten Hofdame“ hejubelt gesehen hatte. Alle Erfahrung, gerade des Jahrzehnts nach der französischen Revolution, hatte den klaffenden Zwiespalt zwischen Dichtung und Wirklichkeit nur immer mehr enthüllt; über wohlfeile Rührung war das mitlebende Geschlecht durch die Poesie nicht hinauszuhoben gewesen. Man weiß, wie Goethe über den Erfolg seines Werther dachte. Wie und wo die beiden, Schiller und Goethe, sich umsehen mochten, überall sahen sie einen großen Anlauf in immer flacher werdender Sentimentalität sich verlieren. Sie sahen die Gefahren der immer mehr um sich greifenden Formlosigkeit, die Überwucherung des Sensualismus, wie ihn vor anderen Jean Paul in zwar verlockender aber darum doch verderblicher Form pflegte. Die deutsche Literatur stand am Ausgang ihrer neuen Jugendperiode, sie hatte sich selbst die Mündigkeit zuerkannt: wo aber war das Kunstwerk, von dem eine merklliche Vertiefung der Lebensauffassung in Volkskreisen hervorgegangen wäre, wo namentlich das deutsche Drama solcher Art, das auf ein Nationaltheater hingewiesen hätte, wenn es nicht das Goethes und Schillers war? Die Nachwirkung der Jugenddramen der beiden Dichter war betrübend gewesen: dem ‚Goetz‘ war ein ödes Harnischgerassel auf den Szenen gefolgt, den ‚Räubern‘ eine schwülstige Romantik, der ‚Kabale und Liebe‘ die Misère der Ifflandiaden und Kotzebueiaden. Und was half schließlich ein Shakespeare, den man seiner tragischen Gewalt entkleidete, um nichts von ihm beizubehalten als die bunte Begebenheit und die Regellosigkeit der Komposition? Der feste Bogen einer Weltanschauung mußte über das Drama gespannt werden können, wenn man an seine Zukunft glauben sollte. Die Wiederbelebung des tragischen Begriffs, des der Antike oder eines neuen, war der eine Weg, und der andere: den Trieb zu sittlicher Freiheit aus all den Unklarheiten bald skeptischer, bald schwärmerischer, immer aber von überheiztem Subjektivismus ausgehender Weltbetrachtung zu Zielen hinzuleiten, die in ethischer, in politischer und sozialer Hinsicht auf ein Wachstum der Menschheit wiesen. Auf beide Bahnen hat Schillers und Goethes reifere Schöpferkraft das deutsche Drama geleitet; davon trug es seinen Stempel der „Klassizität“.

An dem transzendenten Charakter des Schillerschen Dramas mußte eine Zeit naturgemäß so oft irre werden, als ihr selbst sich

das Ziel der sittlichen Freiheit wandelte, wenn sie es sich nur nach Forderungen der im Augenblick vorflingenden Notwendigkeiten steckte. Daher die stets schwankende Einschätzung, die Schiller im Laufe des Jahrhunderts erfuhr. Aber wie es vielen Individuen geht, die aus der Periode der Schillerbegeisterung in die einer Geringschätzung des Dichters verfallen, um sich schließlich doch wieder zu dem „heiligen Mann“, wie ihn Hebbel nannte, zu bekennen, so wird er auch im allgemeinen Bewußtsein des deutschen Volks endlich doch neben der Rauschverehrung der raschen Begeisterungen auch jenes tiefere Verständnis finden, das ihn als unseren ersten großen Dramatiker, als der er auch heute noch gelten darf, begreift. Es lohnte die Mühe eines Goethe schon, auf diese fünf Dramen, die von 1796 bis 1805 entstanden, ‚Wallenstein‘, ‚Wilhelm Tell‘, ‚Die Jungfrau‘, ‚Maria Stuart‘ und ‚Die Braut von Messina‘, ein eigenes, durch einen sondernen Stil sich auszeichnendes Nationaltheater zu begründen, oder wenigstens den ernsthaften Versuch dazu zu machen.

Doch wie die literarische Kritik Schiller nur allmählich Gerechtigkeit widerfahren ließ, wurde es auch Goethe in Weimar keineswegs leicht, des Freundes hochstrebende Dichtung seinem Publikum ans Herz zu legen. Auch damals war man schon rationalistisch genug, gerade an den ethischen Qualitäten der Schillerschen Dramen Kritik zu üben; der Nicolaismus war nicht nur in Berlin lebendig. Man nahm Schiller, wo er symbolisch verfuhr und in seiner gewissenhaften geschichtlichen Betrachtungsweise an die historisch überlieferten Vorstellungen anknüpfte, die metaphysische Symbolik also immer aus dem besonderen Charakter des Zeitalters entwickelte, gern grob wörtlich. Das weckte namentlich da Mißverständnisse, wo er den inneren Vorgang, den rein geistigen, mit dem Darstellungsbereich der im Drama behandelten Zeit entnommenen äußerlichen Mitteln umkleidete. Man fand es auch damals schon „öde theatralisch“, wenn der Jungfrau von Orleans der schwarze Ritter erschien und vor der Rheimsr Kathedrale der Himmel donnernd mitspielte. Und doch kann die ‚Jungfrau von Orleans‘, trotz ihrer mystischen Sphäre der Inspiration, neben ‚Wilhelm Tell‘ stehen: die bewegenden, aus der Seele fließenden Motive sind hier wie dort mit strengem Sinn für die für jene Zeit und jene Menschen geltende Realität ihrer Vorstellungswelt gestaltet. Auch in der ‚Braut von Messina‘ ist keine andere, fremde Weltanschauung hereingeholt, wie schon seine Zeit dem Dichter zum Vorwurf machte, der umso lebhafter erhoben wurde, als dieses Trauerspiel im Schicksalsdrama so üble Nachfolge gezeitigt haben sollte. Wenn Schiller hier das Schicksal der Antike wieder ins Leben gerufen zu haben scheint, so übersieht man doch

gemeinhin die sehr veränderte Stellung seiner Menschen diesem Schicksal gegenüber, die in der Verblendung über ihre zügellosen Affekte das als Saturn anklagen, was sich ihnen doch nur als selbstverschuldete notwendige Konsequenz enthüllt. Es ist der Chor dieser Tragödie, der in dumpferer, abergläubischer Abhängigkeit das Walten der Nemesis zu erblicken glaubt; aus der Gegenüberstellung dieser den Demos repräsentierenden Volksmasse und seiner vom Ressentiment bewegten Seele mit der Hbris des Fürstenhauses sollte sich die Idee der sittlichen Freiheit in überzeugender Weise ergeben und die Verbundenheit von Ethos und Schicksal dargelegt werden. Auf den höhnnenden Ausruf der Mutter, daß nicht Sinn im Buche der Natur sei, antwortet der Tod des Sohnes, nicht, weil Cesar vom Schicksal irregeleitet wäre, sondern weil er in blinder, das innere sittliche Gebot überrennender Leidenschaft die Naturheiligkeit verletzt hat. Indessen wird immer zuzugeben sein, daß es Schiller in diesem Gedicht nicht geglückt ist, die angewandte antike symbolische Form ohne Rest mit dem Geist des modern empfundenen Tragischen zu füllen. Die Probleme und die Motive dieser Tragödie haben gleichsam ein doppeltes Gesicht und sind so für die dramatische Wirkung nicht eindeutig. Wenn Schiller mit dem Schein eines übernatürlich herrschenden Saturns doch nur die Idee einer strengen Kausalität verhüllte, die der inneren Schuld zur strafenden Gerechtigkeit wird, so verzichteten die Dichter des nun aufkommenden Schicksalsdramas leichtem Herzens auf diese poetisch allein berechnete Komplikation der Motivierung und stellten das Saturn in aller Nacktheit einer fragenhaften, sogar der Unschuld feindlichen, lauern den Macht auf das Theater.

Historisch betrachtet stellte die Weimariſche Bühne unter Goethe endlich auch die konsequente und volle Entfaltung der Renaissancekultur dieses Gebietes dar. Während des Mittelalters hatte das christliche Dogma die Kunstanschauung bestimmt; die Richtung auf das Jenseits war das Gesetz, unter das die Kunst auch die Lebenserscheinungen geordnet hatte. In der Renaissancekultur war an Stelle des christlich-dogmatischen Geistes die individuelle metaphysische Auffassung der Seele getreten; das asketische Ideal war überwunden, dem Leben sein volles Recht eingeräumt, der Mensch im Umfang seiner Fähigkeiten, seiner Kraft und Schwäche, seiner Leidenschaften, seiner Schönheiten und Häßlichkeiten, als das interessanteste Produkt der Schöpfung in den Vordergrund der Betrachtung gerückt. Hinter ihm stand das Unfaßbare, das als Natur, als Gottheit, als Schicksal in gleichem Maße Liebe und Scheu, Anbetung und Troß erfuhr, je nachdem es als ein Erhabenes, Übermenschliches vom Individuum zur eigenen Rechtfertigung für sich in Anspruch

genommen wurde. Das war die Weltanschauung des größten dramatischen Dichters der Renaissance, die Shakespeares, gewesen. Sie erscheint weiter entwickelt bei unseren beiden Klassikern: in Goethes entschiedenem Pantheismus, der das Einzelleben als das Glied in einer unendlichen Kette betrachtet, als unverlierbaren Gottesteil, der, wenn er „immer strebend sich bemüht“, immer gerechtfertigt und erlöst vom Wahne des Schuldbewußtseins den Weg in die Freiheit findet, während er doch die Verfolgung seiner Schuld durch das von ihm verletzte soziale Gesetz erdulden muß. Noch bewußter ergriff Schiller die Kantische Erkenntnis vom transzendenten Ursprung unseres eingeborenen Sittlichkeitsbestrebens und setzte diesen „Instinkt“ der Menschheit als identisch mit dem Gesetz der Weltordnung, mit dem, was als Gott, als Geschick oder Natur über uns waltet. Sowohl aber die Gegenströmung der Romantik, wie auch der aus dem Rousseau-Naturalismus mählich sich entwickelnde Rationalismus, wie endlich der Hang des Zeitalters zum Sentimentalen schlechthin begegneten dieser Ethik mit Widerstand oder Indolenz. So kam selbst Herder in seine kritische Stellung zu Kant und in weiterer Folge zu dem nur leise verhüllten tiefen Zerwürfnis mit der geistigen Welt Goethes und Schillers. Um diesen Kampf gegen den in allen romantischen Anläufen Gefahr drohend sich ankündigenden Sensualismus bewegt sich im Grunde der Briefwechsel zwischen unseren beiden Großen und um die Mittel, den weichlichen Charakter ihres Publikums zur straffen Konzentration aufzurütteln. Auch die „Xenien“ liefern dazu manches kräftige Wort, denn um die angestrebte Kultur wuchs eben fauler Weizen genug, den diese „Süchse mit brennenden Schweifen“ niederzujengen bestimmt waren.

Mit der innerlichen Bedeutsamkeit seines Theaterwerks wuchs für Goethe auch die Wichtigkeit, den Stil der Schauspielkunst ins reine und zum Abschluß zu bringen. Er fiel zunächst auf einen Ausweg, den ‚Wallenstein‘ würdig zu besetzen, der Schiller mit Recht bedenklich scheinen mußte. Jffland, den Goethe vorschlug, war der Repräsentant jüst der Schauspielkunst, die jenseits der Grenze, die die neue Dichtung bezeichnete, groß geworden war. Schiller lehnte darum deutlich ab; er war trotz der Verpflichtung, die er von der Mannheimer Zeit her gegen Jffland gern trug, nicht blind gegen dessen Beschränkung als Darsteller: „in edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er mir immer bedeutend, planvoll, und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist; daher

würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben.“ So ging man, wie früher schon erwähnt, an den anderen bedeutenden Schauspieler der Zeit, an Schröder; ihm galt im Prolog zum Wallenstein die ehrenvolle Einladung des Dichters:

„Oh! möge dieses Raumes neue Würde  
Die Würdigsten in unsre Mitte ziehn,  
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,  
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.“

Die Gründe, aus welchen Schröder ablehnte, kennen wir schon. Er mochte auch wirklich durch die Hamburger Theaterkämpfe zu sehr aufgerieben sein, um noch eine neue und ihm dazu unsympathische Phase der Kunst, wie sie den beiden Dichtern vorschwebte, einleiten zu können. So sah sich Goethe auf die eigenen Kräfte angewiesen. Hier setzt bei seiner Theaterleitung nun die entscheidende Tätigkeit ein, die zum vollen Bruch mit dem Naturalismus führte. Und zwar knüpfte er den Faden da wieder an, wo einst die Mannheimer Schüler ihn abgerissen hatten: an der Überlieferung der französischen Bühne, die auch Joseph II. so eindringlich für sein junges Nationaltheater empfohlen hatte. Er dachte wohl, daß auch hier das Gute schon längst gefunden war und „edle Meisterschaft verbunden“ hatte. Den Bemühungen der beiden großen Freunde gesellte sich Wilhelm von Humboldt, der damals in Paris war und, Goethes Anregung Folge gebend, mancherlei Reflexionen über das französische Theater sandte; später auch ausführliche Berichte, aus denen dann der Aufsatz „Über die gegenwärtige französische tragische Bühne“ entstand, den die Propyläen brachten und dem Goethe viel Anregung zu seinen Stilübungen mit den Schauspielern entnahm. Gleichzeitig wurde das Weimariſche Theater im Innern umgebaut; dem ‚Wallenstein‘ sollte ein würdigerer Schauplatz werden.

Am 12. Oktober 1798 wurde das neugeschmückte Haus mit ‚Wallensteins Lager‘ eröffnet; am 30. Januar 1799 folgten ‚Die Piccolomini‘ und am 30. April desselben Jahres ‚Wallensteins Tod‘. Johann Jakob Graff spielte den Friedländer, der temperamentvolle, durch seine schwache Brust aber physisch behemnte Heinrich Dohs den Max und Karoline Jagemann die Thekla. Die Vorstellungen erregten weit über Weimar hinaus Aufmerksamkeit; es entging nicht, daß hier in der Dichtung wie in der Art der Darstellung ein völlig Neues angebahnt war. Schritt doch zum ersten Male der Geist echter Tragödie in ehernem, realistischen Gepräge über eine deutsche Bühne.

Goethe war voll Eifer, diesen Weg weiter zu verfolgen. Die neue Theaterepoche war der gegebene Anlaß, den Kreis der älteren und gediegeneren Vertreter der Romantik, den in Jena die beiden

Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Schelling — von Herder mit immer neuen Hinweisen auf poetische Quellen bei alten und fremden Völkern bedient — repräsentierten, zur lebhafteren Beteiligung anzuregen. Das Gebiet der Aufgaben wurde erweitert; freilich auch manches mühsame Experiment dadurch veranlaßt. August Wilhelm von Schlegel veröffentlichte eben den ersten Band seiner Shakespeare-Übersetzung und durfte mit dieser Tat getrost neben die Eigendichtung der Zeit sich stellen. Der Briten erschien hier endlich in einem Gewand, wohlgeeignet, ihm ein weiteres Gebiet der Bühne zu erobern, und Goethe, obwohl er später darin wieder irre wurde, versprach gern seine Unterstützung. Er selbst hatte, durch die vorerwähnte Arbeit Humboldts angeregt, den ‚Mahomet‘ Voltaires zur Bereicherung des Spielplans und zugleich als ein Muster, an dem der französische Stil geübt werden konnte, übersetzt. In der Vorrede sprach er sich nun auch über seine Bühnenabsichten aus: „daß unbeschadet des Originalganges, den wir genommen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten“. Schiller verteidigte dieses schroff gegen Lessings Bannfluch auf die französischen Tragiker protestierende Vorgehen des Freundes in dem Gedicht: ‚An Goethe, als er den Mahomet Voltaires auf die Bühne brachte‘. Da Humboldt ein sehr eindringliches Bild gerade von Talma gegeben hatte und von dessen Art, die auf der französischen Bühne selbst eine nicht unwesentliche und von der älteren französischen Schule heftig angefochtene Stilwandlung zum Realistischen hin veranlaßt hatte, bevorzugte Goethe Voltaire als den gegen Racine und Corneille moderneren Tragödiendichter, doch erschienen auch von den altfranzösischen Klassikern ‚Merope‘, ‚Rodogune‘ und ‚Der Cid‘. Mit diesen Dramen sollte „eine Epoche beschleunigt“ werden, die Schauspieler „zu einem wörtlichen Memorieren (sic), zu einem „gemessenen“ Vortrag, zu einer „gehaltenen Aktion“ zu veranlassen. Von Shakespeare standen im Spielplan: ‚Julius Cäsar‘, ‚Macbeth‘, ‚König Johann‘, ‚König Lear‘, ‚Der Kaufmann von Venedig‘, ‚Romeo und Julia‘ in Schlegels Übersetzung, dazu ‚Othello‘ nach wie vor in der von Doh.

Für diese Zeit setzte Goethe nun auch die von ihm früher und später oft gezeigte Lässigkeit gegen das Verlangen des Publikums, das er doch „zu vergnügen“ in erster Linie sich vorgenommen hatte, außer Geltung. Er hatte den guten Kindern bisher lieb und breit den Willen getan; der Weimarische Spielplan bis 1798 unterschied sich in nichts von dem anderer Bühnen, und Goethe lobte sogar die breite Bettelsuppe der Kozebue und Iffland ganz aufrichtig als die recht befömmliche Hausmannskost für das Theaterpublikum: „man

kann lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wiederkommen“, sagte er noch zu Eckermann. Nun hatte er aber auch die Ungenügsamkeit und den Unbestand der Menge an vielen Proben erfahren. Rückblickend meinte er hierüber: „man nahm sich alles sehr zu Herzen. Stücke, Schauspieler, Aufführung, alles wird entweder gebilligt oder gemißbilligt, wobei denn Vorurteil und Laune herrschend werden und man sich weder des Lebens recht freuen, noch den Tadel sehr zu Herzen nehmen kann.“ So ganz von Zeit und Zeitgenossen abzuhängen, von dem, „was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum hören und sehen will, . . . was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille bleibt“, behagte ihm länger nicht und er entschloß sich, „diesem Strom und Strudel des Augenblicks“ wohlbedachte Maximen entgegenzusetzen, sie durch festes Beharren und kluge Nutzung der Gelegenheit zur Ausübung zu bringen.

Im Gegensatz zu späteren administrativen Anschauungen weiterblickender Theaterleiter war Goethe aus den gleichen Gründen einem häufigeren Wechsel der Schauspieler geneigt: „es ist gewissermaßen ein Unglück, wenn das Personal einer Bühne sich lange nebeneinander hält, ein gewisser Ton und Schlendrian pflanzt sich leicht fort, . . . wird ein Theater nicht oft genug durch neue Subjekte aufgefrischt, so muß es allen Reiz verlieren.“ So rechtfertigte er seine Maßnahmen vor dem Herzog und zeigte sich „fest entschlossen, sich keinen Schauspieler vom Publico weder auf- noch abzutieren zu lassen, weil er dessen Grillen, Unbestand und Ungenügsamkeit nur allzusehr kenne“. Zu dieser Zeit wurde zwischen Schiller und Goethe sehr lebhaft auch schon die Frage erörtert, die später vom jüngeren Dumas, als das französische Sittenstück pädagogische Bedenken wachrief, wieder aufgegriffen wurde: „Schiller hatte den guten Gedanken“, erzählte Goethe Eckermann, „ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, auch jede Woche ein Stück bloß für Männer zu geben. Allein dies setzte eine sehr große Residenz voraus und war in unseren kleinen Verhältnissen nicht zu realisieren.“ Es stimmt zu diesen Anregungen Schillers und zu der später auch von Dumas gefundenen Rechtfertigung, wenn er an anderer Stelle fortfährt: „und dann, was tun unsere jungen Mädchen im Theater? Sie gehören gar nicht hinein, sie gehören ins Kloster, und das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind. Als Molière schrieb, waren die Mädchen im Kloster, und er hatte auf sie gar keine Rücksicht zu nehmen.“

Ergibt sich aus allen diesen Äußerungen, daß Goethe dem Publikum gegenüber mit seinen Reformen keinen leichten Stand hatte, so war andererseits auch der Herzog für die ästhetische Richtung der



neuen Epoche nicht recht zu gewinnen. Von Schillers ‚Jungfrau von Orleans‘ wollte der fürstliche Herr ganz und gar nichts wissen; das Heldenmädchen mußte ihre ersten Schlachten in Leipzig schlagen, wo mit dieser Vorstellung ein jubelnder Sieg für Schiller, der zweite große populäre, der dem ‚Räuber‘ gleichkam, errungen wurde. Aber doch brachte in jedem Jahr ein neues Schillersches Stück dem Theater einen Festtag: vor der ‚Jungfrau‘ war ‚Maria Stuart‘ erschienen, als heiteres Zwischenspiel wurde ‚Turandot‘ gegeben, dann folgte ‚Die Braut von Messina‘ und endlich ‚Wilhelm Tell‘. Ja der dramatische Genius Schillers zeigte Siegfriedsstärke genug, auch die Brunhilde der Goetheschen Dichtung aus ihrem Schlummer mit grollenden Träumen zu wecken: ‚Iphigenie‘ beschritt die neugeweihte Szene. Auf ‚Mahomet‘ folgte Voltaires ‚Tancred‘ und ‚Zaire‘; und endlich durfte nach langer Pause auch ‚Göz von Berlichingen‘ seinen Kernfluch wieder zum Fenster hinausschmettern.

Bei der Bearbeitung des ‚Egmont‘ durch Schiller zeigte sich schon, daß unser Dichter fremder Gestaltung gegenüber als Dramaturg nicht immer glücklich war. Auch der Mißgriff, den er bei der des ‚Macbeth‘ tat, gehört dieser Betrachtung an. Gewöhnlich beging hier Schiller gerade die Fehler, gegen die er sich sonst stets flammend entrüstete: er suchte eine grob dualistische Fassung herzustellen und zog, mehr als billig, sentimentalische Elemente zur Wirkung herbei. Im ‚Macbeth‘ erschienen nun die Hexen, die flüchtige Nebelbrut der zum Verbrechen lockenden gärenden Gedanken des Ehrgeizes, als riesenhafte Nornen, von Männern auf Kothurnen dargestellt, die pervers-grazile Lady als eine Dirago, als die wiedererstandene Gorgo ehernen Gepräges. Auch die Bearbeitung des ‚Nathan‘ durch Schiller kann uns heute als eine Verbesserung kaum erscheinen. Was bedeuteten aber diese Mißgriffe dem einzigartigen Aufschwung gegenüber, den das Theater in jenen Jahren nahm, dessen Schönheit durch die ihr innewohnende Tragik nur erhöht wird . . .

Im Morgengrauen des neunten Maitags von 1805 weckte man Goethe mit der furchtbaren Botschaft: Schiller ist tot! Es währte lange, ehe das Echo des Schmerzes, das ganz Deutschland durchschallte, auch aus dem Hause am Frauenplan in Weimar vernommen wurde. Goethe suchte, seiner Art in allen ähnlichen Katastrophen getreu, die ungeheuere Bewegung zu verbergen und schien das Unwiderussliche gelassen zu tragen, zumal es lange schon zu fürchten gestanden hatte. Aber er fühlte tiefer als alle, was dieser Verlust ihm und dem Werke bedeutete — und daß er nun wieder einsam stand in einer Welt, die, vom Genius für eine Weile aus ihrem stumpfen Behagen aufgerüttelt, nur dann vor dem Zurücksinken auf ihr alltägliches Niveau bewahrt bleiben mochte, wenn ein stets lebendiger Strom neuen

Schaffens und großen Geistes sie durchflutete. Und diese Hoffnung war nun dahin — schien so mit der Wurzel ausgehoben, daß der lähmende Schmerz den immer klaren Blick Goethes gerade da trübte, wo er das fernere Geschick der deutschen Bühne, des deutschen Dramas, vielleicht, ja zuversichtlich, zu weiterer fruchtbarer Entfaltung zu bringen, der machtvoll Berufene war: denn der Erbe der dramatischen Krone meldete sich, und unter den Schatten seines Mißmuts stehend, erkannte Goethe ihn nicht.

Goethes ablehnendem Verhalten gegen Heinrich von Kleist gingen unglücklicherweise unmittelbar die Jahre voraus, in denen sein durch Schiller hochgeschürter Anteil am Theater, von Widerwärtigkeiten und Enttäuschungen mancherlei Art bedrückt, merklich in sich zurückgesunken war. Das war nicht gleich zu erkennen, aber es machte sich symptomatisch bemerkbar; seine Seele war überhaupt nicht mehr beim Theater; dieses bedeutete ihm mehr und mehr nur ein pflichtgemäßes, im Grunde aber verdrießliches Geschäft, das er besser hätte gleich fahren lassen, wenn er dazu imstande gewesen wäre. Das jedoch widersprach der ihm eigenen Beharrlichkeit für jede Sache, die er einmal mit Interesse ergriffen; er wollte sie zum mindesten als ein systematisch geordnetes Ganzes seinen Erfahrungen einverleiben und der Welt zurüklaffen. Was ihn in den Jahren nach Schillers Tod von Theaterarbeiten für den Augenblick noch wieder fesselte, rüdte doch bald nachher in eine kühle, objektive Betrachtung. Die Jahre von 1798 bis 1805 hatten fast den Feuergeist der ersten in Weimar wieder erweckt und das leidenschaftlich bewegte Spiel der „tollen“ Tage zu einer wirklich ernsten, fruchtbaren Leidenschaft gewandelt, nun trat der akademische, der kühl die Erscheinungen registrierende Goethe hervor. Das flatternde Gelock des Apollon Musagetes wurde sorgfältig zu einem vorschriftsmäßigen Zopf gedreht und geflochten. Was in jenen Jahren getan worden war, war für die Dichter selbst getan worden, für die Sache, wenn man will, kaum noch für das Publikum, auch kaum noch mit einer Hoffnung, die breite Masse zu gewinnen, denn — wir lesen es ja fast in jedem seiner Briefe an den Freund — auch Schiller dachte herzlich gering von diesem Publikum. Darin bestachen auch ihn die lauten Erfolge nicht, die seinen Dramen, namentlich in Berlin, wo Jßland sie als für die damalige Zeit glänzende Prunkschaustellungen behandelte, zuteil wurden. Er wußte, daß auch dort, wie in dem kleinen Weimar, höchstens „ein paar Duzend Menschen“ mitgerissen wurden in wirklicher Begeisterung, die sich dann suggestiv auf die Massen übertrug. Am Hofe selbst war Schiller mehr gescheut als beliebt gewesen; und selbst in der guten Gesellschaft von Weimar bestand eine breite Partei, die gegen die ästhetische Richtung und ihre Herrschaft am Theater fortgesetzt wühlte.

Das hatte sich, 1802, Kozebue zunutze gemacht, der sich durch Goethe gekränkt fühlte, weil dieser, den befreundeten Schlegels zuliebe, aus den ‚Kleinstädtern‘ Kozebues alle auf jene gemünzten Anspielungen herausgestrichen hatte. Von Kozebue war mit Hilfe jener Partei ein geräuschvolles Fest vorbereitet worden, auf welchem man Schiller eine geschmacklose Huldigung bereiten wollte; in der doppelten Absicht: Goethe zu kränken, zugleich aber Schiller ganz von der Hofpartei abzuprennen. Der Skandal unterblieb dank Goethes Gewaltmaßregeln. Kozebues Anwesenheit in Weimar hat Goethe überhaupt sicherlich keinen Anlaß zu den immerhin milden Urteilen über ihn gegeben: er war es in erster Linie, der die auch in Weimar immer bereite Opposition gegen die vornehmere Dichtung schürte. Gewiß war jede erste Aufführung eines literarischen dramatischen Werks ein bedeutsames Ereignis, aber die Kassen füllten auch in Weimar und selbst in Lauchstädt nur die Opern und die Familienstücke.

Aus einer weiteren Entfernung gesehen, gab Goethe Eckermann das im Grunde doch Illusorische dieser Blütezeit auch schonungslos preis: „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 Duzend Stücke wie die ‚Iphigenie‘ und den ‚Tasso‘ geschrieben haben. An Stoff war kein Mangel. Allein, wie gesagt, es fehlten die Schauspieler, um dergleichen mit Geist und Leben darzustellen, und es fehlte das Publikum, dergleichen mit Empfindung zu hören und aufzunehmen.“

Bei ihren Einwirkungen auf die Schauspieler waren die beiden Dichter planmäßig Hand in Hand gegangen: Goethe hatte seine Belehrung mehr auf das Technische der Kunst gerichtet, während Schiller durch Vorträge und Gespräche, zu denen er die Mitglieder der Gesellschaft oft in sein Haus zog, die Auffassung zu vertiefen gestrebt hatte. Es lag in der Natur der Sache, daß bei den meisten dieser so Angeregten nur immer für den gerade verfolgten Zweck Resultate erreicht wurden. Schauspieler schlechtthin sind nie geneigt, eine dauernde Anspannung an eine Sache zu setzen, die sich nicht auch geschäftlich bewährt und dadurch ihrer Meinung nach als von eigentlich wertvoller Art sich erweist; wozu für undankbare Aufgaben die Kräfte anstrengen, wenn der sichere Erfolg bei der leichten Theaterware ohne alle Mühe zu haben ist? Das brachte den beiden Mentoren oft bittere Enttäuschungen: „Ich will mit den Schauspielern nichts

mehr zu schaffen haben“, schrieb Schiller schon am 28. April 1801 an Goethe, „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“ Trotzdem ermüdete seine liebenswürdige Natur nie, auch den Unvermögenden und Ungezüglichen freundlich zu ermutigen oder zu trösten.

Mit den Männern der Weimarischen Gesellschaft mochte es angehen; Dohs und auch sein Nachfolger im Sach der jungen Helden, Oels, waren bildsame Naturen, Graff eine stark wirkende Individualität, der es nur an Schule und an Schwung für die Tragödie fehlte; schlimmer sah es mit den Frauen aus, die über den Geschmack der Zeit zum Sentimentalen nicht hinauszuhoben waren. Die schöne Sängerin Karoline Jagemann spielte, wie wir sahen, auch einen Teil der jugendlichen Hauptrollen im Drama; aber die Bereitwilligkeit, mit der sie diese Aufgaben nach und nach an Amalie Malcolmi, Pius Alexander Wolffs spätere Frau, abtrat, weil ihr in ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung die mühselige Placerei mit den hochgespannten Aufgaben überflüssig erschien, verrät schon, daß sie nicht die Persönlichkeit war, deren Seele für eine Iphigenie, eine Prinzessin von Este, eine Stuart, Isabella oder Thekla gestimmt ist. Die einzige Schauspielerin der deutschen Bühne, die ihr in ihrer klassischen Periode das Muster großer Weiblichkeit hätte stellen können, spielte damals in Hamburg noch muntere Liebhaberinnen und sang in der Operette: Sophie Schröder. So fehlte dem Goethe-Theater ganz besonders die tragische Heldin; ein empfindlicher Mangel, wenn man der Reihe hoher Frauen gedenkt, die durch die Dichtung unserer beiden Großen schreiten. Amalie Malcolmi war zu zart, zu unsinnlich nach der Seite der Erscheinung hin und trotz eines lebhaften Temperamentes und einer edelen Empfindung nicht eigentlich poetisch. Manche ihrer Mängel berührten sich mit denen ihres späteren Gatten, dennoch ist dieser, Pius Alexander Wolff, im besten und edelsten Sinne als der eigentliche Meister des Goetheschen Stils zu betrachten.

Für die Zeit der hohen Schule und der großen Feste war er fast zu spät nach Weimar gekommen; erst 1803 hatte ihn sein Weg dorthin geführt. Vom ersten Tag ab aber und namentlich nach seiner rasch erworbenen Reife war es dieses bildsame Talent, dieser anschmiegsame feine künstlerische Geist, der Goethe noch über Schillers Tod hinaus zu lehrhaft sorgendem Interesse am Theater anregte und ihm für seine Pflanzung häufig noch einen herzlicheren Anteil entlockte. Die schönste Freude bereiteten ihm Wolff und dessen Frau, als sie im Jahre 1807 ‚Torquato Tasso‘, den Goethe ängstlich vom Bühnenlichte fern gehalten, heimlich einstudiert hatten und nun zu einer ersten, vielgerühmten Wirkung auf der Szene brachten. Die

Ausbildung Wolffs, der mit Grüner nach Weimar gekommen war, hatte Goethe den Anlaß zu den ausführlichen Didaskalien über Schauspielkunst gegeben, deren er später erwähnt; und aus den damals niedergelegten Notizen, die man sich allenthalben durch Goethes anschauliche Belehrung erläutert denken muß, hat erst Eckermann dann die vielverrufenen ‚Regeln für Schauspieler‘ verfaßt, die unter Goethes Namen in dessen Werken gehen. Sie sind durchaus als die tendenziös verstärkten Gegenmaßregeln, die den willkürlichen Naturalismus der Mannheimer Schule einzudämmen bestimmt waren, aufzufassen. Was jedoch in Regeln niemals zu bannen ist und was auch bei der schriftlichen Fixierung der Übungen gar nicht betont zu werden brauchte, da es zwischen Meister und Schüler ausgetauscht wurde, das geistige Fluidum, die Erhebung zum Gegenstand der poetischen Fiktion, war natürlich weder damals noch später aus diesem apokryphen Gesetzbuch zu erlernen. In seiner zielbewußten Reaktion gegen den Naturalismus suchte Goethe, nach genauerer Kenntnis der schauspielerischen Schwächen, durch feste Form zu ersetzen, was an Inhalt nur zu oft ganz fehlte oder sich unzuverlässig und willkürlich enthüllte; vor allem aber sollte, durch den strengen Stil, des Dichters kunstvoller Anteil sichergestellt werden. Fehlte nun das geistige Band, wurde die Vorschrift von jugendlichem, über das Maß der Dinge hinauseiferndem Enthusiasmus oder vom Pedantismus müde gewordener dramatischer Lastträger ergriffen und ausgelegt, so mußte das Ergebnis auch entweder Übertreibung oder hölzerne Manier sein. Und darum mag das Für und Wider der Urteile der Zeit über den Goethestil wohl beides zu Recht bestehen.

Die „Weimaraner“ fanden mit ihren klassischen Vorstellungen, für die ihr Stil gebildet war, im Jahre 1809 in der Stadt der ältesten Theaterkultur, in Leipzig, begeisterte Aufnahme und veranlaßten selbst in ganz anderen Bahnen wandelnde Kritiker, wie Müllner und Blümner, zu bewundernder Anerkennung. Die Empörung in der Gesellschaft Goethes war daher nicht gering, als bei ihrem zweiten Erscheinen in Leipzig ein Pamphlet erschien, das ihren Ruhm grausam zerpflückte: ‚Saat von Goethe gesäet dem Tage der Garben zu reifen‘. Der ungenannte Verfasser nannte darin die Weimaraner „Seminarschauspieler“ und folgerte: „Die, wenngleich unsterblichen, Meisterwerke beider merkwürdiger Männer (Goethes und Schillers) sind, wenn dem Unwesen nicht mit Kraft entgegengetreten wird, mit dem Untergang der deutschen Bühne erkauft.“ Ein Schauspieler, der in Weimar bei Goethe vergebens Anstellung gesucht hatte, Karl Reinhold, hatte sich die unedle Rache dieser sogar mit Zoten reichlich gewürzten Broschüre geleistet. Von weit objektiverem Wert, aber immerhin noch von einer leicht durchsichtigen Parteinahme diktiert

ist das Urteil, das Friedrich Ludwig Meyer, der Biograph Schröders, diesem, seinem Freunde, im Jahre 1810 von Lauchstädt meldete: „Heißt das Ensemble, daß sämtliche Herren und Damen in Gottes Namen ihre Rollen vertauschen können und ziemlich einer gespielt haben könnte wie der andere, so läßt sich dieser Gesellschaft das Ensemble nicht absprechen.“ Diese Aussetzungen waren gewiß nicht ohne Berechtigung. Goethe hatte für die Schauspielkunst einen „Kanon der Schönheit“ festzustellen gesucht, dem ähnlich, der seiner Auffassung nach das Schaffen auch der bildenden Künstler bestimmen sollte; er blieb nicht dabei stehen, dem gegebenen Inhalt den vollendeten Ausdruck zu fordern; dieser Ausdruck sollte neben seiner dramatischen Bedeutung auch immer noch eine solche rein plastischer Schönheit haben, für welche ihm, wieder wie bei den bildenden Künsten, allein das antike Ideal vorschwebte. Er hat merkwürdigerweise der von Diderot formulierten Forderung des Naturalismus: das Publikum als die vierte Wand der Bühne zu betrachten, also gar keine Rücksicht auf dieses zu nehmen, nicht die Einschränkung gegenübergesetzt: daß die Erkennbarkeit der dramatischen Linie für das Publikum dennoch diese möglichste Natürlichkeit zu regeln habe, sondern sich glatt für das Gegenteil entschieden: der Schauspieler müsse in erster Reihe stets für das Publikum und zu diesem spielen. Das verschwenderische Lob, das andere und die allermeisten Kritiker dem Goethe-Theater spendeten, galt auch gewöhnlich nur Wolff und seiner Frau, dann aber dem feierlichen Gesamtton der Darstellungen. Wolff namentlich hatte das von Goethe empfangene lebendige Gesetz lebendig und in voller Harmonie zu seiner bedeutenden Individualität zu entwickeln verstanden.

\* \* \*

Die Totenklage um Schiller war nur das düstere Vorspiel, das die schwerste Leidenszeit der deutschen Länder in dem Jahrhundert einleitete. Der Sieg Napoleons in der Jenaer Schlacht brach für eine Reihe von Jahren das Selbstbestimmungsrecht des deutschen Genius, der nun im Gefolge des Imperators gehen mußte. Der dadurch bewirkte Druck auf das öffentliche Leben machte sich auch in Literatur und Kunst bemerkbar: ihre Regsamkeit wuchs noch, da dem Tätigkeitstrieb der Weg nur nach dieser Seite frei gelassen war, aber der Rest von aktueller Bedeutsamkeit, die mit dem Abklingen der revolutionären Tendenzen sich merklich schon von Jahr zu Jahr vermindert hatte, ging nun vollends verloren. Den starken Ton der Leidenschaft hatte nur Schiller noch angeschlagen; alle anderen waren reflektiv geworden, wirklichkeitsabgewandt und entweder dem neu-

belebten antiken Ideal nachstrebend oder dem der nun von einer zweiten Generation aufgegriffenen Neigung zur Romantik.

Die Gründe für den vorwiegend so undramatischen Charakter der älteren und der jüngeren Romantik werden im nächsten Buch zu erörtern sein; hier können die Tatsachen für sich sprechen, die auf Goethes Theaterleitung Einfluß übten. Darüber war Goethe schon mit Schiller einig gewesen, daß die dramatische Dichtung von den Zeitgenossen keine Erweiterung der Gattung zu erwarten hätte. Der kräftigen Stütze des vielvermögenden Freundes beraubt, sah Goethe sich nun ein wenig in der Lage seines Zauberlehrlings: die romantischen Geister, die er anfangs gerufen und die sich mit ihrer — von Goethe wohl gefürchteten aber doch geduldeten — Exaltation um ihn gedrängt hatten, wurde er nun nicht los. Er hatte sich schon mit Schiller darüber verständigt, daß dieses „geseklosen, irrlichterlierenden“ Friedrich Schlegels ‚Alarcos‘ ein unmögliches Werk sei; nun nahm er es doch auf seine Bühne und kam in die bedenkliche Lage, dem Weimarschen Publikum, das dem sonderbaren Drama mit lautem Hohne begegnete, aus der Theaterloge, sich hoch aufrichtend, das berühmte „Man lache nicht!“ entgegen donnern zu müssen. Ein zweiter Mißerfolg war der des Bruders, August Wilhelm von Schlegels ‚Jon‘. Die Bahn aber dieser Experimente, die das Drama aus der Plattheit herausführen sollten, verfolgte er trotzdem weiter, selbst wenn sie zur Skurrilitäten führte, wie die Aufführungen einiger Komödien des Plautus und des Terenz, von Einsiedel bearbeitet, mit antiken Gesichtsmasken.

Endlich kam dann aus dem Romantikerkreis doch auch eine Anregung, die zunächst Goethes wärmste Teilnahme fand: die Neubelebung Calderons und der spanischen Dramatiker. ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ von Calderon wurden gerühmte Darstellungen der Goethe-Bühne; an der ‚Großen Zenobia‘ desselben Dichters aber erkaltete Goethes Anteil wieder merklich. Das katholische Pathos Calderons, die edle Schwärmerei dieser ritterlichen Romantik war das eigenste Gebiet der Darstellung für Pius Alexander Wolff. Vom ‚Standhaften Prinzen‘ hatte Goethe schon Schiller seine hohe Wertung vertraut: „ja ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wiederherstellen“. Bemerkenswert ist auch der Versuch, den Goethe mit Alfieris Tragödie ‚Saul‘ machte. Dagegen trat er nun in die Phase der Abwehr gegen den Shakespeare-Kult ohne Schranken, den die Romantiker um ihn herum — sogar mit unzarter Polemik gegen Schiller und ihn selbst — inszenierten. Von Wolff, mehr als je zu verstehen ist, beeinflusst, kam Goethe in seiner oppositionellen Stellung zu der schlimmsten Geschmacklosigkeit, die er als

Theaterleiter auf sein Gewissen geladen hat: milder kann man die Bearbeitung von ‚Romeo und Julia‘, die er 1812 auf seine Bühne brachte, nicht wohl beurteilen. Statt der Dienerzonen eröffnete ein Operetten-Chor das Drama (Goethe pflegte in diesen Jahren in seiner „Mittwochsgesellschaft“ besonders den Chorgesang und melodramatische Rezitation); die Amme und Peter waren, als der Tragödie unwürdige Possenelemente, herausgestrichen und Mercutio seines herben und seines phantastischen Witzes völlig entkleidet; er durfte nicht von der See Mab erzählen, und nur seine Rolle als Kaufbold war ihm gelassen. Einiger Motive der veränderten Stellung Goethes zu Shakespeare ist im zweiten Kapitel bereits Erwähnung getan; zu ihnen kamen andere: von allen Seiten begegnete Goethe diese unerzogene Phantasterei, die Überschätzung des Willkürlichen, des ganz Subjektiven der Romantiker; Shakespeare war ihr Fetisch geworden, an dem sie viel mehr die phantastische Freiheit und den ironisierenden Geist, der über das tiefgesättigte Weltbild seine glänzenden Lichter streut, schätzten als etwa die tragische Gewalt. „Shakespeare“, sagte Goethe später zu Eckermann, „gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch das Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzutun, das ist das Schlimme!“ Und wirklich nur um die silberne Schale war es den Romantikern zu tun.

Der innere Bruch zwischen Goethe und der Romantik war nun nicht mehr zu verdecken. Von ihnen dereinst als der Messias ausgerufen, galt er den Romantikern nun als der Widersacher ihres Bestrebens. Statt an der liebevoll von ihm erschlossenen ewigen Natur, die Goethe mit seinem reinen Menschensinn auch in ihren tiefsten, schattigsten Winkeln sonnig durchleuchtet hatte, sich zu laben, entfesselten die Romantiker einen wahren Hexensabbat von Zauberwesen und Aberglauben. Immer deutlicher trat die Neigung zutage, krankhafte Impulse zu belauschen, das Gruseln und Grauen aus vermoderten Gräften aufzustöbern und in mystischen Entzückungen zu schwelgen. Das wurde Goethe, „der sein nordisches Erbteil aufgezehrt und sich zu der Griechen Tischen gewandt hatte“, allmählich zum Greuel; er haßte die liebestolle christlich-mystische Brunst, die sich rings um ihn entzündete; und wenn er jenen schon als ein alter Heide galt, scheute er sich nun auch nicht, zuweilen mit kräftiger Keule auf das Gespenstervolk dreinzuschlagen. Eben hieraus aber entsprang auch das tragische Mißgeschick, daß er das verheißungsvollste Talent der Zeit, daß er Kleist verkannte.

Seiner Wirkung nach gehört Heinrich von Kleist der Betrachtung der nächsten Periode an; hier mag nur Goethes Verhalten ihm gegenüber beleuchtet werden. Kleist war ihm mit seinem ‚Zer-



brochenen Krug' nahegetreten; aber Goethe wußte mit dem „krausen Zeug“ nichts Besseres anzufangen, als diese wundervolle Charakterkomödie nach analytischer Methode, deren Reiz in der ununterbrochenen und durch nichts aufzuhaltenden Abwicklung des Gewebes beruht, in drei Akte zu zerreißen und so die kunstvoll geplante Wirkung von vornherein zu vernichten. Kleist konnte mit Recht die Schuld an dem Mißerfolg seines Stückes dem allzuwillkürlichen Dramaturgen zuschieben, konnte sich mit Recht auch über die Mißachtung beklagen, die darin lag, daß Goethe mit dem Werk eines lebenden Dichters wie mit dem eines toten verfuhr. Die Hefigkeit, mit der er diese Klage führte, zerschnitt nur leider auch für immer alle Fäden zwischen Weimar und ihm. Goethe erkannte ja unzweifelhaft richtig, welchen folgeschweren Einflüssen das Temperament Kleists in seiner Hefigkeit zu unterliegen drohte, aber er hätte umsomehr Verständnis für die Sonderheit des dichterischen Organismus in Kleist haben und sehen müssen, daß hier das Seltsame, Rätselhafte und Problematische der Menschennatur in den psycho-physiologischen Gründen erfaßt und in ein kunstvolles, durchsichtiges Gewebe verarbeitet war. Goethe meinte, Kleist gehe überhaupt auf die Verwirrung des Gefühls hinaus und suche darin seine Wirkung. Wir schätzen heute in der Dichtung Kleists gerade die Einheit und Sicherheit des Gefühls gegenüber der Verwirrung der Lebensprozesse, wenn der Dichter in seinem eigenen Schicksal ihnen auch unterlag. Wie sich jedoch um die unglückselige zerrissene äußere Existenz des Dichters, durch seine heftigen Ausbrüche verschlimmert, zu Lebzeiten schon viel und teils sogar gehässige Anklage verdichtete, die ihn als einen Querulanten hinstellte, sah ihn auch Goethe als das querköpfige Genie, das sich mit der gegebenen Welt nicht verständigen wollte: „mir erregte Kleist, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, nur Schauer und Abscheu, wie ein von Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“, lautet sein betrübendes Endurteil.

Wie duldsam Goethe als Theaterleiter einer ihm sonst fremden und unsympathischen dichterischen Erscheinung gegenüber sein konnte, wenn sie mit Kraft und dem Scheine nur der Innerlichkeit sich regte, bewies er, als er die unheimlich erblich belasteten Kinder, die Zacharias Werner mit der Muse gezeugt hatte, in liebevolle Pflege nahm. Mit dem ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ dieses Dichters eröffnete er den Reigen der bald fürchtbar überwuchernden Schicksalstragödie. Die Tragödie ‚Wanda‘ von Werner war schon vorausgegangen; dieser ‚Dierundzwanzigste Februar‘ aber brachte erst die ganze Eigenart der Gattung zum Vorschein. Goethe meinte, wie zur Selbstentschuldigung: „das Schreckliche des Stoffs verschwand vor der Reinheit

und Sicherheit der Ausführung". Auch Werner und die Schicksals-  
tragödie werden uns später noch eingehend beschäftigen müssen. Als  
eine weitere Frucht der Romantik ist dann noch ‚Die Tochter Jephthas‘  
(in Weimar ‚Jephtha‘), das Trauerspiel von Ludwig Robert, dem  
Bruder der Rahel von Darnhagen, zu nennen. Tied hatte diesem  
vielfach problematischen Eifer Goethes gegenüber wahrlich kein Recht,  
ihn als Theaterdirektor anzuklagen und zu äußern, daß er, „so sehr  
er das Schlechte verabscheue, fast eine noch größere Furcht vor dem  
Genialischen zu haben scheine“; wenn Goethe sich bei Kleist auch  
irrte, das „Genialische“ der Zeitgenossen, dem Tied hier das Wort  
redet, war wirklich nur auf eine Verwirrung des Gefühls gerichtet,  
war das Produkt einer hyperästhetischen, mehr oder minder gewalt-  
samten Bildung, wie eben bei Ludwig Robert, der als ein Typus der  
romantischen Abfolge gelten kann. Zudem blieb die Romantik, wie  
die ideale Kunstpoesie, trotz all der ihr in Weimar bereiteten Fest-  
tage unpopulär; die Konzessionen an die Phantasie, die die Roman-  
tiker machten, riefen sogar immer größere Urteilslosigkeit der Menge  
hervor und verstörten die Geister von neuem, die durch die „Ver-  
nunft des Schönen“ zu bändigen und zu bilden doch gerade die  
Aufgabe der Schaubühne sein sollte.

Goethe ward endlich dieser Versuche müde, die immer nur un-  
gesuchte, falsche Wirkungen hervorriefen; er hatte die Empfindung,  
in einem „fieberkranken Geschäft“ zu stecken, wo man selbst fieber-  
krank werde. Was er auch alles versucht hatte, dieser Anstalt  
eine solide Bedeutung zu geben, immer wieder wurde sie von außen  
her als ein Schauplatz betrachtet, wo jede Neigung, die zufällig ein-  
mal in der Gesellschaft erregt war, ungestüm ihr Recht verfechten  
zu können meinte, wo jede Willkür der zum Handwerk Gehörigen  
sich befugt glaubte, zu ihrem Vorteil die wichtigsten Grundsätze über  
den Haufen zu werfen. Goethes vornehmstes Talent, die Dinge sach-  
lich zu sehen und zu nehmen, wurde hier denn doch auf zu harte  
Proben gestellt, und der Unwille darüber, wenn immer wieder  
Leidenschaft und Unverstand in seine sicher gezogenen Kreise hinein-  
tölpelte, entlud sich nun zuweilen in despotischen Maßnahmen. Er  
ließ unbequeme Rezensenten aus der Stadt weisen, wie im Jahre  
1809, wo ein solcher vom Theaterpersonal in einer Eingabe als  
„hämischer Pasquillant und Verleumder einer guten Anstalt“ ge-  
kennzeichneter Kritiker gemäßregelt wurde. Karl August verfügte,  
„daß der Betreffende ausfindig zu machen und falls er ein Fremder  
sei, der sonst keine nützlichen Geschäfte hier treibe, ihm insinuierten  
zu lassen, daß er seinen Aufenthalt anderswo nehmen solle“; und  
Goethe hat diesen Ukas gegengezeichnet. Die Theaternotizen im  
‚Journal des Luxus und der Moden‘ mußten seine Zensur passieren;

er selbst wollte den Wert des Geleisteten nach dem Aufwande redlicher, eifervoller Hingabe bestimmen. Als Böttiger eine Broschüre über das Weimariſche Theater in Druck geben wollte, vereitelte es Goethe, indem er die Kabinettsfrage ſtellte: „wenn ſie gedruckt wird, lege ich mein Amt nieder“. Der als öffentliche Meinung auftretende ſoziale Geiſt hatte keinen Anteil an der Entwicklung dieſer Bühne gehabt, ſo reſpektierte ihn Goethe auch in keiner ſeiner Äußerungen und wollte vielmehr ihn leiten als ſich von ihm leiten laſſen.

Den Störungen von außen hätte Goethe, getreu ſeiner Art, die Welt zu nehmen wie ſie iſt, wohl lange noch eine im Grunde geſaſſene, erzieheriſche Abwehr entgegengeſetzt; ſchlimmer war die Unterwühlung des Werkes durch ſeine eigenen Geſchöpfe und daß ſelbſt er das Gift nicht unſchädlich machen konnte, das, der korrumpierten geſellſchaftlichen Anſchauung vom Theater entſteigend, immer wieder die verheißungsvollſten Bildungen zerſtört hat. Man hat dieſes Kapitel der Goethezeit lange mit einem Schleier verhüllt, um die häßlichen Flecken im Schimmer dieſes Bildes nicht ſehen zu laſſen. Erſt die Verwaltung des Goethe-Schiller-Archivs hat, ohne auf die Erben der großen Zeit eine im Grunde doch nur beleidigende Rückſicht zu nehmen, durch Mitteilung der lange verborgen gebliebenen Akten dieſen Schleier gehoben. In Wahles Quellenbuch vom Goethe-Theater, Band VI der Schriften der Goethe-Geſellſchaft, lieſt man den traurigen inneren Zuſammenhang. Das ſchwer einzudämmende, mit Goethe ſelbſt zu reden, von Naturkraft ſtrokende Temperament des Herzogs Karl Auguſt, das in ſo vielem Guten durch ſeine Energie die Kulturaufgabe des ihm innig befreundeten Dichters unterſtützte, zeigte ſich hier auch mit der gleichen Zähigkeit bei dem Schädlichen beharrend. So wurde der fürſtliche Freund ſelbſt zum Zerſtörer dieſer Goethe-Pflanzung. Goethe mochte wohl eins gegen das andere abwägen, wie er es dem Herzog gegenüber zu tun gewohnt war, da immer das Gute doch bedeutend überwog: daß er ſo lange die für ihn damit verbundene perſönliche Kränkung verwinden konnte, zeigt ihn in faſt übermenſchlicher Größe — oder Schwäche. Auch iſt bei der Betrachtung dieſer Verhältnisse im Auge zu behalten, daß von einer „moralischen“ Stellungnahme Goethes hier nicht die Rede ſein kann. Das Institut der fürſtlichen Maitreſſe war jener Zeit ein vollſtändig toleriertes. Goethe ſelbſt hatte die ſchöne Marquiſe Brancioni, das Vorbild der Leſſingschen Orſina, 1780 in ſeinem Haus als Gaſt gefeiert; und ſo ſehr er das erkaltete Verhältnis des Herzogs zu der Herzogin um deren hohen ſeelischen Anlagen willen beklagte, fand er die Neigung zu der ſchönen Karoline Jagemann gewiß nicht außer der Ordnung. Außer der Ordnung war nur, daß die Jagemann als des Herzogs Freundin, wie das leider zur psychologiſchen

Konsequenz der „Primadonna assoluta“ in solcher Stellung gehört, das Theater als ihre Domäne zu beherrschen trachtete. Das gab allzu schroffe Gegensätze: die Pflanzschule einer idealen künstlerischen Theaterkultur — und die Interessen einer in der fürstlichen Gunst sich sonnenden Diva waren nicht in Einklang zu bringen.

„Ich hatte mich vor zwei Feinden zu hüten,“ läßt Eckermann Goethe sagen, „die mir hätten gefährlich werden können. Das eine war meine leidenschaftliche Liebe des Talents, die leicht in den Fall kommen konnte, mich partiell zu machen. Das andere will ich nicht aussprechen, aber Sie werden es erraten. 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. Dadurch aber, daß ich mich durchaus rein erhielt und immer Herr meiner selbst blieb, blieb ich auch Herr des Theaters, und es fehlte mir nie die nötige Achtung, ohne welche jede Autorität bald dahin ist.“ Dieser Ausspruch ist für das sittliche Verhalten Goethes, der wohl wußte, daß „regieren und zugleich genießen“ schlecht zusammengeht, ebenso bezeichnend, wie er eine wichtige, leider nur zu oft übersehene Verpflichtung für seine Nachfolger in diesem Amt aufstellt. Aber Goethe sagt nicht die volle Wahrheit und verschweigt, daß seine Autorität dennoch und gerade dadurch untergraben wurde, daß er den obersten Chef seiner Anstalt schweigend jener sittlichen Achtung entband, die er sich selbst der künstlerischen Aufgabe gegenüber zum Gesetz gemacht hatte. Die Jagemann wurde ihm, auch ohne sein Verschulden, dennoch zum „abziehenden“ Magnet. Denn diese immerhin ausgezeichnete Künstlerin begegnete dem Herzensstark Goethes mit der verletzendsten Nichtachtung seines Werks.

Ihr Haus wurde mit der Zeit immer mehr der Mittelpunkt und Sammelplatz aller Unzufriedenen, Widerstrebenden, aller, denen das reine Kunstwesen Goethes im Innersten zuwider war. Bei ihr versammelte sich die Partei des breiten Philistergeschmacks, zu ihr trug man alle Wünsche, die man nach oben hin und über Goethe hinweg anbringen wollte; jede Intrige wurde bei ihr geschmiedet. Der Regisseur Becker war ihr Freund und folgte ihr blindlings gegen seinen eigenen Chef, der ihn denn auch endlich 1809 entfernte. An seine

Stelle als Hausfreund der Jagemann trat dann der Bassist Strohmeyer, ein geschätzter Sänger, aber ein schlimmes Exemplar des rüpelhaft-widrigen Komödiantencharakters, dem jede Scheu vor der höheren Natur, und wär's die eines Goethe, fremd ist. Unzählige Konflikte entstanden und wurden vertieft durch die Zerklüftung in der Hofgesellschaft und im fürstlichen Hausstand selbst, wo namentlich der junge Hof, die vornehm denkende Erbherzogin, Großfürstin Maria Paulowna, begründete Abneigung gegen die Jagemann hegte. Goethe bat fast in jedem Jahr, ihm das unwürdige Geschäft, unter solchen Zuständen Ordnung zu erhalten, abzunehmen, aber der Herzog lehnte hier gerade doppelt hartnäckig ab. Es müsse sich ein Modus finden lassen, meinte er, das Theater trotzdem seiner Aufgabe unter Goethes Leitung zu erhalten; er glaubte, nach überlieferter Anschauung vom Theaterwesen an Fürstenhöfen, damit nur sein gutes Recht zu behaupten. Goethe solle sich in ein „vernünftiges, natürliches und den hergebrachten Dienstgewohnheiten angepasstes Arrangement fügen“. Wie „vernünftig“ und „natürlich“ diese Dienstgewohnheit aufgefaßt wurde, spricht aus folgendem Vorgang: Ein unglücklicher Tenorist namens Mohrmann vereitelte der Jagemann die zweite Aufführung der Oper ‚Sargino‘ von Paër; er war heiser geworden, was ihm ein ärztliches Zeugnis bestätigte. Die Jagemann, empört, daß sie um die augenblickliche Darstellung einer Glanzrolle gebracht werden sollte, rief aus: „Wenn der Hund nicht singen kann, so soll er bellen; und er muß singen!“ Sie klagte ihr Mißgeschick dem Herzog, und dieser bestrafte, Goethe in der Angelegenheit ganz übergehend, den Sänger mit Hausarrest, um dann erst dem Chef der Bühne den Befehl zugehen zu lassen, nach welchem Mohrmann „bis Ende nächster Woche zu entlassen und über die Grenze zu schaffen“ sei. Goethe gehorchte dem Befehl, aber er entließ den Sänger erst, als er ihm durch warme Empfehlung ein Unterkommen am Kasseler Theater vermittelt hatte.

Solcher sich häufender Vorkommnisse müde, schlug Goethe vor, die Oper, den Sitz der Kavalen, vom Schauspiel ganz zu trennen; doch ging das in den kleinen Verhältnissen wohl am wenigsten an. Der Herzog suchte nun aber wirklich Goethe das unmittelbare Befassen mit solchen Geschäften zu ersparen: er meinte ihn entlastet, wenn er nur die Oberleitung behielte, die Wächner aber für das Laufende direkt vom Herzog die Befehle einzuholen hätten. Das wies Goethe natürlich als die noch schlimmere Zumutung ab, drang jedoch auf eine gründliche Sündierung des Verhältnisses; „denn gerade weil ich Durchlaucht dem Herzog so sehr und fürs ganze Leben attachiert bin, so mußte ich mich von einem Geschäfte entfernen, bei dessen neuer Einrichtung ich in Gefahr lief, mich selbst entweder für

den elendesten Menschen zu halten, oder mich mit meinem Fürsten alle Tage zu überwerfen". Die gewünschte „Sundierung“ kam endlich auch zustande durch die Einsetzung einer Hoftheaterkommission, in der namentlich Kirms, jetzt Kammerrat, alles das sachlich und formell erledigen sollte, was Goethe unangemessen oder unangenehm scheinen konnte. Der Regisseurposten wurde nach Beckers Abgang mit dem tüchtigen und Goethe redlich ergebenen Anton Genast (der Schiller entzückende Kapuziner im Lager des Friedländers) besetzt und so abermals ein Kompromiß geschaffen. Die Abbröckelung aber war auch durch ihn nicht aufzuhalten. Selbst die Getreuesten des Meisters verwilderten zeitweise unter der Erschütterung der Disziplin. Wolff, jedenfalls in seiner Eitelkeit verletzt, daß an Beckers Stelle nicht er Regisseur geworden war, konnte an Blümner nach Leipzig schreiben: „Goethes Stolz und Übermut wird täglich fühlbarer und unerträglicher“, — als wenn Wolff nicht recht gut gewußt hätte, was dem Ehrgefühl des Dichters täglich zugemutet wurde! Als Strohmeyer einen jährlichen Urlaub zu Gastspielen vertragsmäßig zugesichert haben wollte, vermochte Goethe nur durch beharrliches Betonen der Unmöglichkeit solcher Begünstigungen in den engen Personalverhältnissen des Theaters diesen Anspruch zurückzuweisen; als Trost erbat sich die Jagemann für ihren Freund den Titel eines Kammerjägers vom Herzog, und Goethe mußte seinem brutalsten Feind, dem hämißlichsten Zerstörer seines Werkes, diese Auszeichnung dekretieren. Als er nun Ende des Jahres 1813 gar noch einen Gehilfen in der Intendanz erhielt, der ihn unterstützen sollte, um den er aber nicht gebeten hatte, den Grafen von Edeling, wurde er auch des Dekretierens bald müde. Weder seine eigenen Intentionen wollte er länger der übelwollenden Bosheit ausgesetzt sehen, noch die seiner Amtskollegen mit seinem Namen decken, und so erließ er eine Anordnung, nach der selbst die Rollenausteilung, das eigentlichste Intendantenvorrecht, von der Kommission zu zeichnen war, „wenn sie nichts zu erinnern finde, indem für mich gar zu viel Unangenehmes entsprang, daß ich dasselbe gewissermaßen persönlich behandelte“.

Eduard Devrients Darstellung, als ob Goethe sich an seine Stellung als Theaterleiter angeklammert hätte, ist durch die Veröffentlichung der archivalischen Dokumente — die deshalb hier herangezogen wurden — hinfällig geworden. Wir sehen, wie er widerwillig sich in das Unvermeidliche schicken mußte. Auch dem „kranken Geschäft“ gegenüber mochte er mit seinem Antonio denken: „wir hoffen immer, und in allen Dingen ist besser hoffen als verzweifeln; denn wer kann das Mögliche berechnen?“ Hier und da war doch vielleicht noch einmal eine Tat möglich, die den Guten zur Freude

werden konnte; und noch bestimmender für sein Nachgeben mag die verdrießliche Doraussicht gewesen sein, was aus dem Theater werden mußte, wenn einmal die kunstlose Clique Herrschaft darüber gewann. Darum sorgte er auch, daß nach seinem endlichen Abgang in seinem Sohne August ein Kommissionsmitglied vorhanden blieb, das den Goetheschen Geist zu wahren imstande war.

Des Alten Teilnahme für den inneren Gang der Dinge erlosch dagegen fast gänzlich, als im Frühjahr 1816 das Ehepaar Wolff die Bühne verließ, um dem Rufe des Grafen Moriz von Brühl zu folgen, der das Berliner Hoftheater nach Ifflands Tod neu zu organisieren sich anschickte. Beschämende Reibereien — für die Kommission beschämend wie für Wolffs — über alte Garderobesachen, an denen das Eigentumsrecht zweifelhaft war, hatten diesen Abschied eingeleitet. Goethe schlug den widerlichen Streit nieder und ließ ihn ziehen, diesen einzigen folgamen Schüler, von dem er sagen konnte: „So viel ich auch ins Ganze gewirkt habe und soviel durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur einen Menschen nennen, der sich durchaus nach meinen Grundsätzen gebildet hat: das war der Schauspieler Wolff.“ Und Wolffs wurden, in Berlin Fuß fassend, im wirklich treuen Sinne die Vermittler des klassischen Goethestils an der weiteren deutschen Bühne; sie allein strahlten den lebendigen Geist zurück, wie sie ihn in Weimar empfangen hatten, und wirkten, die vielverlästerte Schule der Weimariſchen Technik dem überall herrschenden Naturalismus als Edelreis aufzupropfen. Mit ihrem Abgang war die klassische Theaterperiode von Weimar beschloſſen; es fehlte nur noch das Satyrspiel nach der hohen Tragödie:

Zum Geburtstag der Großfürstin, wie die spätere Großherzogin Maria Paulowna in Weimar stets genannt wurde, hatte man gegen ihren und gegen Goethes Willen den ‚Schutzgeist‘ von Kozebue als Feststück angeſetzt, weil die Jagemann es so wünschte, um der fürstlichen Frau eine Probe ihrer größeren Macht zu geben. Wieder kam es zu einem heftigen Skandal und wieder hat Goethe um seine Entlassung, die ihm wieder abgelehnt wurde. Die Partei der Maitresse triumphierte und holte nun unmittelbar darauf, den verhaßten Direktor zu kränken, zu einem noch empfindlicheren Streich aus: Da war ein Schauspieler Karsten, der mit einem dressierten Pudel durch Deutschland zog und diesen vierbeinigen Künstler in einem Rührstück ‚Der Hund des Aubry‘ produzierte. Nach diesem ganz außergewöhnlichen Kunstgenuß war auch die Weimariſche Geſellſchaft lüſtern, und der Herzog war diesem Wunsche bereits so günstig „gestimmt“ worden, daß er selbst ein Gastspiel des Pudels auf dem Hoftheater anregte. Goethe erwiderte zunächst ganz laſonisch, daß schon nach den Hausgesetzen Hunde nicht auf die Bühne gebracht

werden dürften. Aber die Kommission beschloß gegen seinen Willen, den in Leipzig weilenden Karsten zu engagieren. Auf diesen Affront erklärte Goethe in schroffen Worten, er habe mit einem Theater, auf dem ein Hund spiele, nichts mehr zu tun. Er fuhr kurzerhand nach Jena, von wo er ein nun sehr bestimmtes Abschiedsgesuch an den Herzog richtete. Diesmal endlich wurde es „in Gnaden genehmigt“ und nicht ohne den Ausdruck der Hoffnung hinzuzufügen: daß Goethe „die bei dieser Veränderung ihm zuwachsende Muße auf die sehr wichtigen Geschäfte der Anstalten für Wissenschaft und Kunst mit demselben Eifer verwenden werde, wie er zeither sich bemüht hat, diese Aufträge mit besondrer Auszeichnung zu besorgen“. Goethe empfing dieses Dokument beim Ordnen der Jenaer Bibliothek; er hatte sich bereits einen neuen „Auftrag“, für Kunst und Wissenschaft mit Eifer zu sorgen, selbst erteilt.



