



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Einleitung (Soziologische Dramaturgie)

---

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



## 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 unvergängliche 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 schmählich 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 Frondienst 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, im 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 im 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 Arena-belustigungen, für die einfache Komödie blasirt geworden, anderseits 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 Kastensystem 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 Rāmāyana, 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 theatrale 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 Erden-dasein 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 ‚Mritscharatika‘, 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‘, Bhavabhuti, im 7. Jahrhundert nach Christi Geburt, so darf eine tausendjährige Dauer dieser volkstümlichen Theaterkultur angenommen werden. Würde man zweifeln, ob König Sudraka oder Bhavabhuti der indische Shakespeare genannt zu werden verdient, so fällt dagegen die Verwandtschaft des dritten großen indischen Dramatikers dieser Zeit, Kalidasa, 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 ‚Oidipus 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 verhöferten 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 Geleß 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 empfindelndes 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 Geleß 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 Benützung 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 Platos 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 Witz 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 freier 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 antitem 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 bodenwüchsigem 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 albernen 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 Grivolitäten, 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 Schwerefülligkeit 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 ausleuchten 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 „Natturreligion“ 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 fortreibende 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 erlebter 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 Jungfrauenschaft 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 unverzüglich 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 Allgemeinschaft 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 ausspricht. 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 hochinsitzenden 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 Ingrimm, 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 Stepsis 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.