



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

I. Kapitel: Lehr- und Wanderjahre

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



I

Lehr- und Wanderjahre

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

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

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

jährlich schon reichen Lohn ein, den das Publikum in aufgestellte Sammelbecken zu legen pflegte, so daß gelegentlich berichtet werden konnte: „Die Aktoren der Komödie haben sich als Bestien betrunken.“ An den Höfen war die Schulkomödie hingegen nicht „goutiert“; dort erlabte man das dramatische Bedürfnis lieber an phantastisch-alegorischen Aufzügen — man denke an die Maskenszene zwischen Adelheid und Franz in Goethes Götz! — an Schaugepränge, Ringelstechen, wobei der Hofnarr und der Hofzwerger als Clowns ihre Rollen spielten. Wie so die Entwicklung der höfischen Künste bald andere Wege einschlug, erwuchs anderseits der Schulkomödie im gewandelten Geiste der Reformation ein eifernder Feind. Anfänglich zwar war ihr das Papsttum ebenso wie der Protestantismus geneigt gewesen; sie war eine Waffe im religiösen Kampfe, deren man sich auf beiden Seiten gern bediente. Unbequem wurde sie, als die Reformatoren diese dramatischen Übungen immer mehr zur populären Auslegung der Schrift heranzogen. Damit mochten sich schließlich beide Teile nicht befreunden, denn auch auf protestantischer Seite fingen die Übereifrigen, die Puristen, bald an, das ganze Schauspielwesen zum „Hofstaat der großen Hur“ zu rechnen. Luther mußte gegen diese Eiferer sein Kernwort sprechen, daß er das Spielen und Ansehen von Komödien nicht aufgegeben wissen möchte, „erstlich, daß sie (die Schüler) sich üben in der lateinischen Sprache, zum anderen, daß in Komödien, sein künstlerisch erdichtet, abgemalt und hingestellt werden solche Personen, dadurch die Leut' unterrichtet und ein Jeglicher seines Ampts und Standes erinnert und ermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle; ja es wird darinnen fürgehalten und für Augen gestellet, wie sich Jeglicher in seinem Stande halten soll in äußerlichem Wandel wie in einem Spiegel.“ Man sieht, Hamlet könnte wirklich in Wittenberg studiert haben. Unser prächtiger Doktor Martinus aber meint weiter: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben Willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“ Ähnlich trat er für die Pflege der Musik in den Schulen ein, wo von den protestantischen Fürsten, die die Gesangmeister und Instrumentalisten besoldeten, „Kantoreien“ erhalten wurden. Als nach Friedrichs des Weisen Tode der kursächsischen Kantorei die landesfürstliche Subvention entzogen wurde, schrieb Luther: „Etliche von Adel und Scharhanssen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik erspart, indeß verthut man unnütz 30 000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun.“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die der autonomen Entwicklung unserer Bühne das Wort re-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

...eine höhere Produktivität bedingte auch eine veränderte
 Seite der Wirtschaft vorläufig noch nicht. ...
 die Arbeit der Wirtschaften vom Handel über die
 Wirtschaft der Wirtschaften hier geübt und werden im nächsten
 Kapitel nun zu verfolgen haben, wie die Veränderungen im
 die Steigerung der der Wirtschaften zu bringen. ...
 wie die Wirtschaft die wir bis jetzt schon betrachtet haben, weiter aus-
 zuweiten. Diese Arbeit führt uns in die nächste Kategorie der