



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

II. Kapitel: Das Nationaltheater

---

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



## II

### Das Nationaltheater

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



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

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

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



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

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

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



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



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

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



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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

\* \* \*

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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



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

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



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

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

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



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

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

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



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



