



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Methode der Darstellung. Statt Chronik und Kritik Entwicklungsgeschichte nach soziologischen Gesichtspunkten. Das dramaturgische Programm der Aufklärungsperiode. Schiller über Publikum und Kunst. Das ...

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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