



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Das Theater im Mittelalter. Die geistlichen Schauspiele. Mysterien und Moralitäten. Einmischung der Laienelemente. Volksschauspiele. Die französischen Körperschaften. Einfluß der Renaissance. ...

---

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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



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

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

Hier stoßen wir also auf die Anfänge der bürgerlichen Komödie:



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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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