



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das spanische Theater. Lope de Rueda. Lope de Vega. Autos sacramentales. Calderon und der Hof Philipps IV. Der Verfall.

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

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

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

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

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

das Zeugnis des Cervantes eintritt, stand doch noch auf einer sehr niedrigen Stufe der Kunst. Denn Cervantes schildert wörtlich: „Zur Zeit dieses berühmten Spaniers befanden sich alle Zurüstungen eines Schauspielunternehmers in einem großen Sack und bestanden aus vier weißen Schäferjaden, aus vier Bärten und falschen Reihen herabhängender Locken und endlich aus vier Schäferstäben. Die Schauspiele waren Unterredungen zwischen den Schäfern, und dazwischen schob sich von Zeit zu Zeit eine komische Figur, eine Schwarze, ein Prahlhans, ein Narr oder ein Biskayer, die von Lope selbst dargestellt wurde und ihm Gelegenheit gab, seine Lazzi zu reißen. Die Bühne war aus vier Bänken hergestellt, über welche fünf bis sechs Bretter gelegt wurden. Hinter einem Teppich standen einige Musiker, welche in den Pausen Romanzen absangen.“ Solchen Charakters war die volkstümliche Kunst, die den auch in Spanien eingeführten und besonders streng im kirchlichen Geiste gehaltenen liturgischen Spielen gegenüberstand. Ruedas Nachfolger, Juan de Timoneda und Cervantes selbst versuchten der profanen Theaterkunst mehr Tiefe zu geben, aber ohne Geschick dazu.

Erst Lope de Vega faßte die Neigungen des Volkes zu Liebesintrigen, Ehrenhändeln, zu Prellerei und Verhöhnung landsmannschaftlichen Dünkels — die Ingredienzen seiner Dramen — in lose, aber geschickt geschürzte Handlungen, mit denen er nur den einen Zweck verfolgte, sein Publikum zu unterhalten. Der Spaßmacher spielte in diesen auf offener Straße gespielten Komödien die Hauptrolle. Nur bei so leichter Arbeit mochte Lope de Vega es fertig bringen, die achtzehnhundert Schauspiele zu „dichten“, die ihm zugeschrieben werden, womit er den Rekord aller Welt dramatiker schlägt. Bedenkt man aber, daß gleichzeitig mit ihm noch eine erkleckliche Anzahl von Dichtern tätig war, daß diese primitiven Wanderbühnen allerorten im Lande umherzogen, so ist das im spanischen Volke vorhandene Theaterbedürfnis und das Talent für diese Kunst nicht leicht zu überschätzen. Nur war dieses Theater eben vorerst durchaus nicht religiös gestimmt, vielmehr von so derber Art, daß die Geistlichkeit im Jahre 1598 einen königlichen Befehl durchsetzen mußte, der die Aufführung weltlicher Theaterstücke in Madrid überhaupt untersagte. Lopes Geschicklichkeit aber zeigte sich auch diesem Schläge gewachsen; er warf sich nun auf „geistliche Produktion“, das heißt, er vermischte seine Possen so weit mit einer episodischen Handlung geistlichen Charakters, daß sie die Zensur bestehen konnten. Von dieser Art „heiligen Spielen“ soll er außer jenen achtzehnhundert noch vierhundert geschrieben haben.

Auch der Charakter dieser und der oft von der Kirche selbst inszenierten „Autos sacramentales“ wird stark überschätzt, wenn man

sie auch nur nach den reiferen Proben einer späteren Periode beurteilt. Lange Zeit waren es grobe Spektakelstücke, die während des Fronleichnamfestes beim Straßenaufzug abgespielt wurden. Der Parade voraus wurde ein riesiges Ungetüm aus Pappdeckel gefahren, der „Tarasco“, ein Fabelwesen, ein Bastard vom Seekraaken und Schlange, auf dessen Rücken eine weibliche Figur, die „Babylonische Hure“ thronte; ihr folgte eine Ehreneskorte von Litaneien absingenden Kindern und Volksbanden, die unter dem Schall von Kastagnetten Tänze ausführten. Dann erschien im Zug eine ganze Garde von pappdeckelnen Riesen, die „Gigantones“, zuweilen auch als Mauren oder Schwarze ausgeputzt, und weiter dann, unter Vortritt eines Musikkorps, die hohe Geistlichkeit — mit dem Venerabile unter prächtigem Baldachin. Auch der Hof beteiligte sich an dem Aufzug: der König, die Staatsbeamten, die fremden Gesandten, alle tiefe Zerknirschung der Demut in den Mienen und brennende Lichter tragend. Ganz zum Schluß endlich fuhr der Wagen der Komödianten, die in den Rastpausen vor den Kirchen ihr „geistliches Drama“ abspielten.

Erst die herüberwehende Lenzluft der italienischen Renaissance erweckte auch in Spanien das Bedürfnis nach einer kunstgemäßen Ausbildung des Theaters. Denn so feindlich die Spanier der Gegenreformation in Italien selbst der Kultur der Renaissance entgegentraten, zögerten sie daheim doch nicht, von ihr aufzunehmen, was zum Schmuck des Lebens, zu erhöhter Pracht des Hofes und der Kirche dienen konnte. An den Vorbildern der italienischen Dichtung erst entwickelte sich auch das spanische Drama zu der uns überlieferten klassischen Form. Dieser Einfluß ist bei Calderon, dem Liebling des luxuriösen Hofes Philipps IV., deutlich erkennbar. Anfangs ganz in mystisch-religiöser Allegoristik befangen, verfaßte auch er zahlreiche heilige Spiele, die uns indes gar nichts sagen und wenig von den Leistungen seiner vielschreibenden Vorgänger abstechen. Nur in den nach Renaissance-Mustern gebildeten Dramen erblüht sein poetisches Talent, die phantasiereiche Innerlichkeit, die Glut seiner gläubigen, nach Erlösung dürstenden Seele. Hier übertrifft er nun allerdings seine Vorgänger weit und auch die späteren französischen Tragiker; er wenigstens besitzt die Fähigkeit, romanisch-christlichen Lebensinhalt durch die antike Dramenform fluten zu lassen. Sein Theater ist volkstümlicher als das Corneilles und Racines, es umfaßt die Kultur der oberen und der unteren Stände gleichmäßiger; und darin lag ein großer Vorzug, der in der Folge wirklich ein Stück echter Theaterkultur ohne Dissonanz erstehen ließ. Diese stolze Höhe des spanischen Theaters wurde erst unter dem genannten König erreicht, zu einer Zeit also, da die nationale Größe

zwar schon dem Niedergang sich zuneigte aber doch noch ein ausgeprägtes soziales Ideal dem Volke eigen blieb: „Kein anderer Wunsch war in ihm lebendig,“ mit Taine zu reden, „als der, die Religion und das Königtum durch gehorsame Hingabe zu verklären und um Kirche und Thron einen Chor von Gläubigen, Kämpfern und Anbetern zu bilden.“ Diesem Geiste bereitete der glanzliebende Philipp IV. in dem Theater eines Calderon, Moreto y Cabanna, Geronimo Cancero y Velasco, Antoni de Solis das prächtigste Gewand. Prunk und Reichtum der Szene, der Kostüme und die Technik der Maschinerie gediehen hier zu einer bis dahin unbekannteren Entwicklung. Die zauberhaften Vorgänge in den Dramen Calderons, die die Welt Ariosts in Wirklichkeit umsetzten, fanden auf der Madrider Bühne eine Darstellung, die keine Illusion hinter sich ließ.

Das spanische Theater dieser Zeit ist es, das, wie erwähnt, Molière studierte, das unser Lessing wegen seines Reichtums an Motiven, seiner ausgebildeten dramatischen Technik schätzte, das unsere Romantiker begeisterte, weil es die Mitte hielt zwischen der strengen Form antiker Muster und der freieren Willkür ritterlich-christlicher Phantastik. Sein Ideen-Born zeigte sich jedoch bald erschöpft; die Nation entbehrte in den folgenden Jahrhunderten nicht nur aller entwickelnden Kräfte, die dem Drama hätten Nahrung geben können, ihre Führer unterbanden diese sogar noch in geradezu verbrecherischer Weise. Ein Land, das drei Jahrhunderte hindurch jährlich etwa tausend seiner geistig freieren, regsameren Menschen auf den Holzstoß und in die Kerker der Inquisition schickt, beraubt sich seiner Kulturentwickler, seiner dramatischen Dichter. Wenn es in der Folge noch solche gab, so entartete ihr Talent zu einer Uhrmachergeschicklichkeit, die ein Modell mit ganz geringfügigen Verschiebungen der Anordnung endlos wiederholt. Unintelligenz, Aberglaube und die Liebhaberei an Stiergefechten ist übrig geblieben von der ideal-frohen Welt Calderons, bis der revolutionäre Geist der Neuzeit auch das spanische Theater ganz und gar international umwandelte.

Noch ein Zentrum vorzeitiger, ausländischer und diesmal uns engverwandter Theaterkunst ist zu betrachten; in ihm begrüßen wir auf unserem historischen Streifzuge „gelobtes Land“, denn die vom englischen Theater Shakespeares unserer modernen Entwicklung gegebenen Anregungen sind, wenn auch nicht die ersten, so in jeder Beziehung doch die nachhaltigsten gewesen. Hier endlich treffen wir auf ein wesentlich aus Eigenem entstandenes Theater einer vorwiegend germanischen Rasse, deren keltisch-gallische Beimischungen der Schwerefälligkeit der angelsächsischen Temperamente wohlthuend zu Hilfe gekommen waren. Energische Beweglichkeit, Trieb zu raschem, bestimmtem Handeln und eine Fähigkeit zu schneller Erholung von er-