



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das englische Theater Shakespeares.

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

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 Delasco, 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-

littenen Störungen zeichneten das Volk der britischen Inseln schon durch das Mittelalter aus. Das erprobten die zahllosen dynastischen und ausländischen Kämpfe wie die nicht minder zahlreichen inneren politischen Katastrophen. Ein zäher Wirklichkeitsinn ist dem Sinn für das Notwendige verwandt — und hierin haben wir die Vorbedingung für die moderne Tragödie, die von Shakespeare datiert.

Zunächst freilich bietet das englische Theater bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts kaum ein anderes Bild als das des Mittelalters überhaupt. Die Mysterien und Moralitäten standen als „Miracles“ und „Moral-Plays“ in der reichsten Entfaltung und hatten starke Wurzeln in volkstümlichen Schaubedürfnissen. Der bei den Franzosen geschilderte Prozeß der Verweltlichung der geistlichen Spiele begann auch hier schon sehr früh, aber er vollzog sich reiner, besonnener; er sonderte Ernst und Scherz ziemlich scharf. Der Komik, dem Sozial-Profanen waren besondere Zwischenspiele eingeräumt, die „Interludes“, die für sich eine abgeschlossene Handlung darstellen und daher oft von den bürgerlichen Darstellern auf „Gastspielreisen“, die sie in die Schlösser des Adels unternahmen, mitgenommen wurden. Dadurch wurde zeitig ein berufsmäßiger Schauspielerstand herangebildet, der, mit Schutzbriefen für die einzelnen Grasschaften ausgerüstet, seine Bühne in allen Teilen des Landes aufzuschlagen pflegte. Zu den kirchlichen Spielen kehrten sie dann wieder in die Hauptstädte zurück. Die offizielle Kunst behielt also ihren moralisch-allegorischen Charakter noch bei. Das änderte sich fast mit einem Schlage, als unter Heinrich VIII. die Verstaatlichung des Kirchenwesens sich vollzog. Es klingt in der englischen Theatergeschichte wie ein Wunder, welchen Wandel diese Kunst in dem halben Jahrhundert, von 1531 bis zum Erscheinen der ersten Dramen Shakespeares, durchgemacht hat.

Der Schritt Englands aus dem Mittelalter heraus in die neue Zeit hinein war kulturell auf allen Gebieten und nach allen Richtungen hin ein entschlossener, einschneidender und erfolgreicher. Mit ihm fing das Land an, seine Weltmacht zu begründen, rang Spanien die Herrschaft über die Seewege ab, lenkte den Handel in seine Häfen und eröffnete auch den Errungenschaften der Renaissance-Bildung seine Pforten, bildete aber fast alle übernommenen Muster zu besonderer nationaler Eigenart um, wie es auch mit starker Betonung seiner nationalen Sonderheit gegen die die Gesellschaft zersetzenden Folgen der religiösen Bewegung sich wahrte. Die Städte und namentlich das für damalige Zeit schon gewaltige London blühten mächtig auf; ein froh sich äußerndes, auf wirtschaftlicher Wohlfahrt beruhendes Selbstbewußtsein ließ die bürgerlichen Schichten vielseitiger Bildung sich zuneigen. Und aus den Parlamentskämpfen, den Par-

teigungen des Adels, den irischen Revolten und den kontinentalen Händeln floß, möchte man sagen, eine beständige dramatische Aktualität in die Empfindung des Volkes, aus der das Theater Vorteil ziehen konnte. Die politische und soziale Komödie und Tragödie lagen in der Luft dieser Zeit; die Bühne brauchte nur zuzugreifen — und sie griff zu. Man war so reich an Stoff und Bedürfnis, daß man nicht, wie andere Nationen nach verbessernden Mustern zu suchen brauchte; man goß nur neuen Inhalt in die alte Form und hatte ein Theater, dem Hoch und Nieder leidenschaftliche Teilnahme zollten.

Es ist natürlich, daß die in der Hauptstadt zusammengedrängten gesellschaftlichen Elemente starke Differenzen der Bildung, des Vermögens, der Lebensansprüche aufwiesen: da war Macht, Glanz und Reichtum des Hoflagers, Militär- und Seewesen, Handel und Gewerbe durcheinander gemischt, aber dieses merry old England durchflutete doch der Pulsschlag einer gemeinsamen nationalen Ader, einer einheitlichen Art zu fühlen und zu denken. Die Kräfte hielten sich im Gleichgewicht; die Menschheitsmaschine mit ihren großen und kleinen Rädern arbeitete allen Werte schaffend und zukunftfrohes Leben. Das war der gegebene Kulturboden für die Welt der Shakespeareschen Dichtung. Sie brauchte dieses London, das von hundertfältigen Bewegungen stets durchzuckte, wo jede Stunde wichtige Vorgänge des nationalen Lebens allen zu Gesicht und Gehör brachte und die elementaren Instinkte der Massen aufwühlte, deren Widerspiegelung wir in ‚Julius Cäsar‘, ‚Coriolan‘ und in den ‚Histories‘ bewundern, wo vor allem eine unersättliche Vergnügungssucht Befriedigung aller Art verlangte. Und denken wir uns den „süßen Pöbel“ in diesem Getriebe, wie er die Parterres der siebzehn Theater, die zu Shakespeares Zeit in London spielten, belagert und mit seinen derberen Gelüsten auf seine Rechnung kommen will, so verstehen wir ebensogut die aristokratische Ironie des Dichters gegen die misera plebs wie seine freundliche Rücksicht auf dieses Publikum nicht nur als Kunden: auch auf seinen Wert als Volkselement, die unerläßliche Farbe in dem volltönigen Bilde.

Shakespeare hat gleich seinen Vorgängern die volkstümliche Gestalt der alten Bühne beibehalten, und es unterliegt kaum noch einem Zweifel, daß darin eine Stärke des alten englischen Theaters zu erkennen ist. Dieser „barbarische“ Geschmack, der der Phantasie so viel zu tun übrig ließ, machte hier die inhaltlich doch von allen Bildungselementen der Welt durchflutete Dichtung der Bühne wirklich populär, während dies dem nach antiken Mustern sich umbildenden Theater anderwärts nur unvollkommen gelingen wollte. Unabhängig von

den Mitteln eines naturalistischen Bühnenapparates baute Shakespeare selbstherrlich seine bunte Welt.

Die wir gemeinhin als seine „Vorläufer“ betrachten, die Green und Marlowe, Beaumont und Fletcher, waren alle eher Zeitgenossen dieser Bühnenkultur, und als Vorläufer Shakespeares ist im strengeren Sinne nur John Lilly zu nennen, dessen Manier namentlich in den parodistischen Partien bei Shakespeare wiederkehrt, wodurch sein Verhältnis zu diesem sich bestimmen läßt. Technisch steht Shakespeare auch kaum merklich höher als die oben genannten — nur daß er eben zufällig nebenher der größte Dichter der modernen Welt war und ein tragisches Genie, wie es die Schaubühne seit Aischylos hatte entbehren müssen.

Wenn das deutsche Theater nie einen Morgen großer Erfüllung seines Ehrgeizes aufleuchten sehen und zeitlebens auf einige Großtaten, die seine Geschichte zieren, beschränkt bleiben sollte, so wird unter diesen immer die an erster Stelle stehen: Shakespeare, den Dramatiker der germanischen Welt, seinem Volke wieder erweckt zu haben. Dieses Verdienst fällt der deutschen Bühne zu, denn die Vettern jenseits des Kanals vermochten den Giganten nicht festzuhalten. Vom Puritanismus äußerlich unterdrückt, fand das englische Theater, als es wieder aufleben wollte, die alten Schatzgruben verschüttet: der Skeptizismus in geistiger Richtung, der Utilitarismus in praktischer, waren die wesentlichen Inhalte des Lebens geworden. Der Geist einer zwar scharfsichtigen, energischen aber auch nüchternen, phantasieleeren Weltanschauung, der nur dem greifbaren Vorteil nachjagt, hat die Neigungen erstickt, das Dasein auch in seinem problematischen Charakter reizvoll zu finden und aus diesem gerade die Kraft zu schöpfen, neue Lebensideale in dramatischen Erfindungen zu enthüllen. Ein Dramatiker ist daher auch in der ganzen Reihe der tüchtigen englischen Geister seit Shakespeare nicht zu entdecken; erst in der jüngsten Gegenwart regen sich wieder verheißungsvolle Kräfte. Seine Auferstehung im Geist aber hat das Drama Shakespeares in Deutschland erlebt; drüben diente es mehr oder weniger als Vorlage zu Ausstattungsparaden, in denen sich jedoch an den auch entstellt noch unverwüstlichen Gestalten des Dichters eine starke Schauspielkunst fortentwickelte.

* * *

Aus den betrachteten Erscheinungen ein zutreffendes allgemeines Gesetz abzuleiten, würde uns auch heute, wo wir die geschichtlichen Zusammenhänge in leidlich scharfer Beleuchtung sehen, immer noch recht schwer werden; noch weniger war man dazu am Ausgang des

18. Jahrhunderts imstande. Die schon erörterte Neigung jener Zeit, die Leistungen vorwiegend unter den moralischen Gesichtspunkt zu stellen, behinderte das Erkennen der unendlich verwickelten Zusammenhänge in den älteren Kulturen. Dieser Neigung unterlag Lessing sowohl wie Herder, die beide zwar die Anfänge einer Naturgeschichte der Kunst schufen, die aber doch immer von schon verhältnismäßig reifen Stufen der Zivilisation ausgingen, wobei dann Begriffe wie Herders „Natturreligion“ als feste und überall gleichmäßig vorhandene Werte in Rechnung gestellt wurden. Rousseaus Evangelium von der ursprünglichen Gleichheit aller Menschen und der am Ende des 18. Jahrhunderts die Geister fortreibende ideale Subjektivismus führten immer weiter von jener Bedingtheit weg, an die, fast mehr noch als in Politik, Sitte und Recht, in der künstlerischen Kultur die Erscheinungen gebunden sind. Es war die Stärke und das Verhängnis jener Zeit, daß man felsenfest glaubte, eine Sache brauche nur auf die richtig erkannte Theorie eingestellt zu werden, auf daß sie vernunftgemäß von selbst weiter wachse. Heute, nachdem wir ein Jahrhundert erlebt haben, das das Gesetz der Entwicklung auf den Thron gehoben hat, müssen wir in den Literatur- und Kunstdenkmälern, selbst der alten Völker, doch schon erheblich spätere Resultate unendlich langer Erfahrungsreihen erkennen. Es mag darum nicht überflüssig sein und zudem interessant genug, sich in die Zustände zu versetzen, die vorausgehen mußten, ehe überhaupt ausgeprägte Formen der Kunst, und namentlich sozialer Kunstpflege, bei den Völkern entstehen konnten.

Daß auf der ersten Stufe der Menschheit wahrscheinlich der Spieltrieb der Ausgangspunkt aller Kunst gewesen ist, hat ebenfalls schon Schiller, im Einklang mit der vorgeschritteneren Kunstphilosophie seiner Zeit, betont. Diese erkannte auch die verlockende und veredelnde Macht der in der Natur vorfliegenden Rhythmen als lehrende Kraft und die Formen der Umwelt als die zur Nachahmung herausfordernden Vorbilder. Dagegen mißverstand sie noch die inneren Antriebe, über bloße Nachahmung hinauszuschreiten. Der erkenntnistheoretische Dualismus konnte das im menschlichen Körper selbst biologisch angelegte und psychologisch sich auswirkende Gesetz, das gegebene Gefühl für Symmetrie, das durch Blutumlauf, Atmung und Gangbewegung sich selbst gebärende rhythmische Gefühl, die Bedeutung des reichausgestatteten pantomimischen Muskelapparats nicht ausreichend halten zur Erklärung der auch unabhängig von der Außenwelt sich ausprägenden Formen ausgesprochen subjektiver seelischer Erlebnisse. So lange die den Menschen vor allen Geschöpfen besonders auszeichnende Gabe der Vernunft als eine transzendente eingeschätzt wurde, stellten sich — vor allem das diese