



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Entwicklung der Künste und Genesis des Dramas. Spieltrieb und
instinktive Kunstanlagen. Kunst als Ausbruchsbewegung.
Psycho-physiologische Abteilung. Pantomime. Freudenfeste und
Trauerfeiern. Wurzeln ...

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

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 „Naturreligion“ 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 forttreibende 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

Gabe begleitende Vermögen der Sprache, das als ein offenbartes galt — alle künstlerischen Neigungen als metaphysische Bedürfnisse und Fähigkeiten dar, als den Menschen vor allen seinen Mitgeschöpfen auszeichnende Vorrechte.

Heute sehen wir das Bedürfnis nach rhythmischer Erhöhung der Empfindungen, nach gleichnishaftem Ausdruck für seelische Vorgänge als von vornherein gegebene biologische Triebe an, die ursprünglich eng mit den auf die Lebenserhaltung überhaupt gerichteten verknüpft sind und allmählich erst zu gesonderten künstlerischen Anlagen sich entwickeln. Wir erkennen zunächst schon in der Sprache selbst die in einem langen Prozeß gewordene Kunstlautform für Ausdrucksbewegungen, die der Affekt des Willens zunächst diktiert hat, und denen die Dinge der objektiven Welt gewissermaßen nur als Form gebendes Substrat gedient haben. So sehen wir gerade die Empfindungen — die ästhetischen Qualitäten des leiblichen Organismus — als die Quellen, denen die Vorstellungen in einer ursprünglich engsten Verknüpfung von Kunsttrieb und Erkenntnis entspringen. Eine sichere Vermutung von diesem Verhältnis ist zuerst Herder aufgegangen, und er gibt ihr in seinen Untersuchungen über den Ursprung der Sprachen Ausdruck: „Allen Sinnen liegt Gefühl zugrunde, und dies gibt den verschiedenartigsten Sensationen schon ein so inniges, starkes, unaussprechliches Band, daß aus dieser Verbindung die sonderbarsten Erscheinungen entstehen... Wir sind voll solcher Verknüpfungen der verschiedensten Sinne.“

Die heutige psycho=physiologische Betrachtung zeigt uns, daß es die Äußerungen der mit den Sinneneindrücken verknüpften Empfindungen sind, die durch einen ausgelösten Willenssaft das Verständigungs= und Mitteilungsmittel für subjektive und objektive Erfahrung zustande bringen und damit das Wissen um unsere Seele und um die Seele anderer. Folgen wir dem von Wilhelm Wundt in seiner ‚Völkerpsychologie‘, in den beiden Bänden ‚Sprache, Mythos und Sitte‘, gewiesenen Weg, so erkennen wir in der Gebärdensprache schon jede künstlerische Fähigkeit vorgebildet und einbegriffen. Die Pantomime, als eine Urform aller darstellenden Künste, hebt den soziologischen Charakter dieser ins Licht, und ihre Verknüpfung mit den frühesten Kultbedürfnissen ist im Grunde das, was wir als religiösen Ursprung der Kunst verstehen. In ihr, der Pantomime, haben wir darum die Urform nicht nur der dramatischen Kunst, sondern die aller Künste zu suchen, die, wie Musik, Tanz, Bildnerei und Malerei, später sich loslösen und selbständig machen, die wir aber bei primitiven Völkern ebenso noch in ihrem ursprünglichen Verband antreffen wie wiederum im reifen Kunstwerk eines höchstentwickelten Volks, in der Tragödie der Griechen. Wenn Richard

Wagner diese sich als das Vorbild seines „Worttondramas“, das alle Künste wieder in sich einschließen sollte, erfaß, so griff er in genialer Intuition wirklich nur wieder auf das in der natürlichen Entwicklung der Menschheit gegebene Urverhältnis der künstlerischen Anlagen zurück.

Soziale Anlässe, Lustentladungen bei erreichten gemeinsamen Zwecken, Erinnerungen gemeinsam erfahrener Schicksale und — als Wichtigstes — religiöse Kulthandlungen, die vorgestellten Gottheiten huldvoll zu stimmen oder ihnen den Dank der Gemeinschaft darzubringen, sind die ersten Anläufe zu dramatischen Kunstformen gewesen. Es waren Darstellungen der Lust, des Triumphs oder der Trauer und des Leidens, wobei es auch bei letzteren darauf ankam, den erschütterten Glauben an das Leben neu aufzurichten. Wem ein Glied gelähmt ist, der erprobt das andere, das rüstig gebliebene, mit gesteigerter Begierde; wo ein Volksgenosse tot niedersinkt, versichern die Überlebenden sich ihres glücklicheren Loses durch eine gesteigerte Lebensäußerung; so haben Tänze und Festprunk bei Totenfeiern unter rohen und auch zivilisierten Völkern ihre tiefe psychologische Begründung nicht minder als die bei Freudenfesten veranstalteten Kampfspiele. Und solche aus dem Triebleben erwachsenden Kunstäußerungen können Brauch sein, ehe noch eine sittlich untergründete Religion befestigt ist.

Mit dieser Anschauung verträgt sich freilich die alte, nach welcher die Künste aus bereits geläuterten religiösen Vorstellungen ihre Nahrung gezogen hätten, nicht mehr. Wir haben das kunstbildende Vermögen, als mit den frühesten Erlebnissen der Seele verwachsen und in die ersten Ausdrucksformen seelischer Regsamkeit einbeschlossen, an sich als einen Grundtrieb verstehen gelernt. Seine Entfaltung drängt vom ersten Bewußtwerden der Seele dahin, ihren Erlebnissen in symbolischen Formen Ausdruck zu geben. Und noch ehe die ursprünglichste Ausdrucksbewegung seelischen Lebens, die Sprache, Verständigungsmittel wird, ist sie schon Symbol für die Beziehung des Innenlebens zur Umwelt, ist sie schon eine früheste künstlerische Schöpfung. Ehe es zu religiösen Anschauungen kommen kann, muß ein Vergleichen der inneren Zustände mit den äußeren, das nur durch das Kunstmittel der Sprache möglich ist, stattfinden, müssen Subjekt und Objekt aneinander sich abmessen: dann erst entsteht das Bedürfnis, in einem Dritten, Höheren sich wieder zu binden.

Bei diesem Abmessen und Vergleichen der inneren und der äußeren Welt wird die Natur bald mit Verehrung, bald mit Furcht empfunden werden; und nur von dieser aus dem Triebleben strömenden Empfindung wird der Ausdruck dieser Stimmungen Farbe und

künstlerische Form empfangen. Die Natur zu vermenschlichen, ihr ihren feindlichen Charakter abzuschmeicheln oder durch schmerzlich empfundene Opfer abzubetteln, ist ein weiterer Anlaß zu festlichen Spielen und Bräuchen. Hierbei wird nicht selten das Groteske voran zu stehen kommen. Denn wie Kinder die Vorstellungen, die ihnen Furcht bereiten, dadurch überwinden, daß sie diese sich selbst in Karikaturen umschaffen, so verfahren in der Regel auch die Völker auf der Stufe der Kindheit: zum rhythmischen festlichen Spiel tritt die Neigung zur übertreibenden Nachahmung. Auf niederen Kulturstufen ist darum der Sinn zur Karikatur auch nur ein künstlerisches Symbolisieren, von derselben Bedeutung wie die Bildung von Mythen, Bräuchen und Göttern bei entwicklungsfähigeren Völkern, die von hier aus weiter, zu immer bedeutungsvollerem symbolischer Erhöhung des Lebens schreiten.

Die Siegestänze der aufgeputzten und angemalten Wilden, bei lärmender, den Kampf nachahmender Musik der Schlaginstrumente, Hochzeitsbräuche, Festlichkeiten bei Geburt und Tod, bei der Kürung neuer Häuptlinge sind nicht minder dramatische Urformen wie bei beanlagteren Völkern die Naturfeste, die schon reicheren mythologischen Vorstellungen Ausdruck geben. Die Germanen führten bei den Sonnwendfesten die Jahreszeiten und die Naturgewalten als Allegorien vor, als aufgeputzte Puppen oder als verkleidete Menschen; zu Allegorien wandelten ferner die waffentüchtigen Freigeborenen bei denselben Festen die Bräuche der Schlacht und der Jagd, während Ackerbau und Viehzucht zu symbolisieren den Knaben und Mädchen zufiel und den Unfreien, das Natur- und Tierleben in grotesken Vermummungen zur Darstellung zu bringen. Die hierbei beobachtete Rangordnung ist bemerkenswert, denn sie vererbt sich auf reifere Stufen dieser Künste, auf denen das grotesk-komische Element immer den sozial niedrigst Stehenden zufällt. Nicht anders sind die dionysischen und orphischen Feste der griechischen und vorderasiatischen Völker, die mit dem Astarte- und Kybelekultus verknüpften der hamitischen und semitischen Stämme zu betrachten. Sie alle weisen auf die gleiche Linie der Entwicklung und zeigen, daß die ersten Kunstregungen einen ausgesprochen theatralischen Charakter tragen.

Auch drängt sich hier schon ein feherischer Gedanke vor: daß nämlich das Theatralische dem Dramatischen vorausgeht, daß es sich als den Urtrieb darstellt, der durch einen höheren Inhalt erst geädelt werden muß. Nur kommt es auch auf dieser Stufe der Kunstübungen schon zu gewaltigen Erschütterungen der Empfindungen: der rohe Wilde, der die auf dem Kriegszug gemachten Gefangenen zu seinem Siegesfeste aufbewahrt hat, genießt bei deren Marterung und Ab-

schlachtung den grausamen Triumph, Herr über den lebenbedrohenden Feind geworden zu sein; und was er hätte erleiden können, läßt er die seiner Gewalt Verfallenen erleiden: wir werden hier eine der instinktiven Wurzeln des Gefallens an der Tragödie erkennen müssen. Die Opferung der Gefangenen aus Blutdurst oder aus religiösen Motiven finden wir noch bei den Festen der relativ schon sehr kulturfähigen Kelten. Die Darbringung der Jungfrauschafft bei den griechisch-asiatischen Mysterien stammt aus denselben Empfindungsquellen: Grausamkeit und Wollust als noch triebartige Ankündigungen der elementarsten Anschauung vom Charakter des Lebens, der im Vernichten und Gebären sich enthüllt und der Tod und Schmerz als Zwillingsgeschwister des Entstehens und der Lust gerade dem naiven Empfinden eindringlich nahebringt.

Die vertiefte Empfindung für die Erscheinungen der Natur, der reicher werdende religiöse Mythos, die sittliche Bedeutung, die der sozialen Stellung des Einzelnen und des Volkes beigemessen wird, bewirken dann Wandel und Bereicherung der Motive. Ein Hauptanteil wird dabei immer der mehr oder minder entwicklungsfähigen Phantasie zufallen und dem mehr oder minder lebhaften Sinn für Schmuck, Rhythmus und Musik, also den in der Rasse beruhenden künstlerischen Anlagen und technischen Fertigkeiten.

Stellt dieser physiologische Fruchtboden der theatralischen Pantomime gewissermaßen die ästhetischen Vorbedingungen dar, und vollzieht sich im Festspiel dieser Art fast immer schon der wichtige Prozeß der künstlerischen Umwandlung des Lebens, indem dieses außerhalb der Wirklichkeit in einem Bilde der Willkür widergespiegelt wird, wobei Lust und Unlust, in symbolische Formen gegossen, als erhöhte und gereinigte Affekte genossen werden, so liegt der Schluß nahe, daß der befruchtende Keim, der die Pantomime zum Drama im eigentlichen Sinne wandelt, ein Element sein muß, das außerhalb dieses Komplexes von Empfindungen zu suchen ist.

Solange in einer einheitlichen und festgeschlossenen Volksgemeinschaft nur natürliche und soziale Vorgänge des allgemeinen Wohls, wie etwa der Kampf gegen einen feindlichen Nachbar, Anlaß und Inhalt der pantomimischen Spiele geben, wird diesen immer ein vorwiegend lyrisch-epischer Charakter anhaften: das Geschehene wird wiederholt und in einem von der Gemeinempfindung nirgends angezweifelten Sinne feiernd dargestellt werden. Das dramatische Moment entsteht erst dann, wenn in der sittlichen Wertung von Handlungen, die Individuen, Gruppen oder gewisse Stände aus Gründen der Leidenschaft begehen, eine Spaltung eintritt. Mit der Behandlung solcher Vorgänge verknüpft die Darstellung dann nämlich den sehr wesentlichen Zweck: den entstandenen sittlichen Zwiespalt zu

beheben. Die Kämpfe der Götter um die Weltherrschaft in den Mythologien der Griechen und der Inder, die solche Spaltungen und Wandlungen des sittlichen Gemeinempfindens in symbolischer Weise umschreiben, sind darum bei beiden Völkern auch die nächstliegenden Stoffe für das Drama. Das Theater wird, während es bis dahin ein Festplatz war, zum Forum, auf dem die Frage um Billigung oder Mißbilligung der in den Willenshandlungen bedeutsamer Persönlichkeiten — als welche oft auch die Völker, mit denen man im Streit liegt, erscheinen — sich ankündigenden sittlichen Ansprüche vor und von der Volksgenossenschaft zum Austrag gebracht wird. Ein Volk, dessen sittliches Gemeinempfinden so jedem Zweifel, jedem Problem unzugänglich wäre, daß Handlungen aller Art nur einen einheitlichen Sinn der Deutung und Wertung zuließen — und vielleicht gar nur den des Nichtwichtignehmens — würde nie zum eigentlichen Drama vorschreiten, wenn es auch theatralische Spiele von beträchtlichem Aufwand besitzen könnte.

Nur wo dem sittlichen Empfinden des Volks ein Bestreben innewohnt, den Ring von Sitte, Recht und religiösen Vorstellungen neuen Erfahrungen von der Menschenseele entweder anzupassen und so zu einer Erweiterung dieser ideellen Mächte zu gelangen, oder aber, wo menschlich begreiflich, also verzeihlich, gegen diese Mächte verstoßen wurde, im Gemeinempfinden eine diesem Begreifen und Verzeihen angepaßte neue Gerechtigkeit zu begründen, einen neuen sittlichen Wert zu schaffen, hebt sich das Schauspiel zum Drama. Von einem so beschaffenen sittlichen Gemeinempfinden wird man sagen können, es neige zur sittlichen Produktivität; und wir werden in diesem Begriff das Element erkennen, das den die dramatische Poesie erzeugenden Keim in den künstlerischen Fruchtboden der Völker senkt.

Zu den bestgeglaubten und doch am häufigsten mißverstandenen Thesen der philosophischen Ästhetik gehört die, daß das Kunstwert das Tendenziöse ausschließe. Für das Drama aber muß eine wesentliche Einschränkung dieses Satzes gefordert werden: wo ein Kampf um sittliche Ansprüche ausgetragen wird, können die Träger dieser Ansprüche des tendenziösen Charakters gar nicht entkleidet erscheinen. Die Forderung an den dramatischen Dichter, tendenzlos zu schildern, kann darum nichts anderes heißen, als daß er mit der gewissenhaftesten Unparteilichkeit, wie der die Verhandlung leitende Gerichtsvorsitzende, die Tendenzen der sich bekämpfenden Parteien in all ihrer wahren Beschaffenheit ans Licht bringe, den Spruch aber dem sittlichen Gemeinempfinden überlasse. Es wird dies der Spruch sein, dem auch er in seiner Doppelseigenschaft als Dichter und als Richter beitrifft. Dieser tendenziöse Kampf ist eben die „Handlung“ im