



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Sittliche Produktivität. Religiöse und sozialpolitische Motive. Nationale Einheit und Zersplitterung. Ethik der Stände. Individuelle und soziale Künste. Schaustellung oder Drama. Poetische ...

---

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

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 theatrale 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 Tendenzlose 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

dramatischen Sinne, die innere Handlung, die auf reiferen Stufen des Dramas nur ein geringstes Maß nach außen sichtbar werdender bedarf, die an Teilnahme gewinnt, je mehr jeder der Tendenzen innere, das heißt psychologische Begründung beigegeben ist. Viktor Hugo gab dieser Deutung die präzise Form: *on nomme action au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine, plus il y a alternative de crainte ou d'espérance, plus il y a d'intérêt.* Dagegen liegt das rein Zuständliche, das Gegenstand anderer Kunstformen sein kann, dem Wesen des Dramas gänzlich fern; wenn die Dichtung dahin neigt, das nur Zuständliche in Formen des Dramas darzubieten, und die Gesellschaft, daran Gefallen zu finden, zeigt sich die Quelle des dramatischen Schaffens und Genießens und die der kulturbildenden Kraft der Bühne erschöpft: die sittliche Produktivität ist erschlummert.

Auch diese Lebensbedingungen des Dramas weisen nachdrücklich auf die soziologische Erforschung zur Erklärung der Erscheinungen im geschichtlichen Leben des Theaters, das dem geschichtlichen Leben der Völker immer parallel gehen wird. So zeigte sich für das indische Theater die religiös-soziale Bewegung des Buddhismus von weitester Bedeutung und brachte das Drama dort zur Reife. So fanden wir für die höchste Form des Dramas, für die Tragödie, die das Ethos heroischer Menschheit im Kampf zeigt mit dem Schicksal, — das gleichzeitig als die vertretende Macht des sittlichen Gemeingefühls den Charakter der Notwendigkeit annimmt — jene Zeit des griechischen Lebens am günstigsten, wo glücklich bestandene äußere Kämpfe und eine in der Gärung der Geister sich ankündigende innere Wandlung das Volk gleichsam vor eine Krisis seiner Entwicklung gestellt hatten: vor die freie innere Selbstbestimmung von schicksalsschwerer Entscheidung. Da dieser Entscheidung in der sozial-politischen Wirklichkeit das in der Tragödie gezeigte Ethos ermangelte, glitt die Kultur des griechischen Theaters von ihrer Höhe herab. Wir werden also mit vollem Recht dem sozial-politischen Charakter eines Volkes oder einer Periode eine ganz allgemeine Kausalität für die Theaterkultur zumessen dürfen und zu dem naheliegenden Schluß kommen, daß die Differenzen im Gemeinempfinden eines Volkes doch die Möglichkeit einer gemeinsamen Verständigung offen lassen müssen, daß ihr ideeller Charakter ferner nicht durch Einmischung materieller Interessen getrübt werden darf. Nur so kann doch ein Volk fähig sein, den unbestochenen Richter abzugeben, der das Recht schöpfen soll auf dem dramatischen Forum. Nur so wird das Drama seinen Zweck erfüllen: das von den richtenden Gewissen geschöpfte Urteil dem sittlichen Gemeinempfinden zuzuleiten und

eine höhere Gerechtigkeit jenseits der zeitig gerade bedingten, formalen, zu begründen. Und weil diese Bedingungen nur selten sich erfüllt zeigen, weist die Geschichte des Theaters so wenige und immer nur kurze Perioden wirklich nationaler dramatischer Kultur auf.

Mehr noch als bei den alten haben wir bei den modernen Völkern die Rassenvermischungen in Betracht zu ziehen: schon die Entwicklung der natürlichen Kunstanlagen wird sich deshalb oft ganz unverzüglich differenzieren. Dazu treten dann die sozialen Zerklüftungen durch die politischen und wirtschaftlichen Vorgänge. Dem Namen nach haben die modernen Völker zwar die Sklaverei überwunden und haben die ganze Masse der ehemals Unterworfenen, Unfreien in den Volkskörper als gleichberechtigte Genossen aufgenommen; aber auch als gleichfühlende? In unseren durch die Schranken der Stände zerspaltenen Völkern ist das Gleichen sittlichen Gemeinempfindens gewöhnlich auf ein geringstes Maß beschränkt. Nur unter ganz besonderen Bedingungen durchströmt einmal ein so starker sittlicher Aufschwung die ganze Volkheit, weist die politische und wirtschaftliche Tendenz auf Ziele hin, die ein so breites Lebensgefühl in allen Volksschichten gleichmäßig erwecken, daß das Theater zu seinem vollen Ausdruck gelangen kann: wie es in der spanischen Kultur für kurze Zeit sich begab, als es gelungen war, die vorherrschenden Instinkte des Volks mit den Ideen des Katholizismus und der Nationalehre ganz zu durchtränken; in der englischen, solange das innere Leben, und besonders das religiöse, durchaus von der nationalen Entfaltung bestimmt wurde, das heißt, bis zur erneuten Spaltung der Volkheit durch den Puritanismus. Beim griechischen Theater konnten die Epochen seines aristokratischen Charakters und seines demokratischen, als solche der Blüte und des Verfalls, deutlich auseinander gehalten werden; und in der französischen Bühnenentwicklung beobachteten wir schon ganz scharf die Trennung in „Gesellschaftskunst“ und „Volkskunst“. In der indischen Kultur blieben die Rassen Grundlagen leidlich unerschüttert und unvermischt, bei der griechischen traten sie schon hinter die politischen und wirtschaftlichen Parteiungen zurück, und in den europäischen Kulturen des späteren Mittelalters, wie in denen des 16. und 17. Jahrhunderts, sind sie durch die ausgesprochene Trennung in Stände überall aufs schärfste vollzogen. Vornehm und Gering, Reich und Arm, Gebildet und Ungebildet: so viel soziale Unterschiede, so viel Differenzierungen des sittlichen Gemeingefühls. Auf diesem Punkte der Kultur entsteht nun die für das Leben des Theaters so brennende Frage nach einem trotz aller Interessengegensätze möglichen Lebensideal, das als ein der ganzen Nation wünschenswertes höheres Bild des Lebens der künstlerisch-sittlichen Empfindung vorgerückt werden könne.

Sollen die vorhandenen Kräfte mitwirken zu einem nationalen Drama, das Ausdruck allgemeiner Empfindungen ist, so muß eine obere Reihe von Begriffen, Vorstellungen, Ideen des Lebens als außer Zweifel stehend von allen angenommen werden. Über den Kreis des Wirklichen hinaus, der von den Interessengegensätzen der sozial ungleich Bedachten und der dem Blute nach ungleich Begabten bewegt wird, muß der Kreis eines Möglichen allen gleich wünschenswert und ihrer Phantasie erschlossen sein.

In der Kunst des Theaters kann dieser Kreis des Möglichen nur im Gebiete der Sittlichkeit liegen. Der Sittlichkeit, im Sinne des Zusammenfließens der Vorstellungen von Stärke, Güte, Tugend, Trefflichkeit und des Willens zu diesen Gütern — die „konkrete Identität des Guten und des Willens“ nach Hegel — die als oberste, immer wieder aus unklaren Zuständen sich losringende Empfindung eines inneren Zieles jeder nach Entwicklung drängenden Vollheit sich ankündigt; der Sittlichkeit, deren Begriff durch jede Art geltender, sozial befestigter „Moral“ nicht erschöpft erscheint, und die darum oft genug im graduellen oder auch wesentlichen Widerspruch zu dieser sich befindet. Denn stellen die aus dem Aufeinanderwirken der Menschen in einer Gemeinschaft sich ergebenden Formen: Gesetz, Recht, Ordnung, Brauch und Pflicht den Kreis der Wirklichkeit dar, den empirische Vernunft und die durch soziale Rücksichten bedingte Notwendigkeit geschaffen haben, so umschließt eben jener Kreis des Möglichen die Vorstellungen des unbedingten, natürlichen, ewigen Verhältnisses des Menschen zu Gott, Welt, All, Natur, wie immer der weitere Bereich des Daseins erfährt werde.

In vielen Künsten wird dieses „höhere Dasein“, wie man sagen könnte, sich ganz als Zustand empfindbar machen, in einer gewählten und vom Zufälligen, Rohen, Stofflichen gereinigten Form seinen Ausdruck suchen, in der das Gefühl für das künstlerisch geschauten Objekt ohne Rest aufgeht. So verfährt die Musik, die den wilden, leidenmachenden Strom des Willens in die Ufer der Taktform einengt, durch Rhythmus regelt und durch die Melodie zur harmonischen Empfindung bändigt. So läßt die Baukunst das in den Wirklichkeitsgebilden gefühlbedrückende Gesetz der Schwere dadurch uns freundlich erscheinen, daß sie es auf die tektonische Formel gebracht in ihren Werken wiederholt, durch Gliederung betont und so zugleich für unser nun nicht mehr erleidendes Empfinden aufhebt. So läßt die Lyrik einen einsamen, quälenden Schmerz des Herzens in eine weitere Stimmung trauernder Natur verschwimmen, oder den Jubel einer einzelnen Seele sich in liebendem Erguß verschwenden an die des Alls. Malerei und Plastik bannen die Wesenheit der Erscheinungen in unstoffliche, dem organischen Vorgehen nicht unter-

worfene Formen. Aber bei diesen Künsten allen wird doch, wenn sie nach außen wirken sollen, für diese der Wirklichkeit entrückten und verklärten Formen ein gleichartiges Bereitsein der Empfindung vorausgesetzt. Der Kreis ihres Möglichen muß der Phantasie vieler, wenn nicht aller Betrachtenden und Hörenden erschlossen sein.

Was hier jedoch nur wünschenswert ist, das erscheint beim Drama durchaus notwendig: denn das Drama hat es nicht mit einzelnen Empfindungen, noch mit einzelnen Erscheinungen zu tun: die Bilder, die es gibt — wenn sie zunächst auch nur als Bilder und noch gar nicht als Handlung betrachtet werden — umfassen doch schon Lebensvorgänge vieler Menschen, sie sind an sich schon wesentlich sozialen Inhalts, sind also um so mehr auf das Zueinander und Gegeneinander von verschiedenen Empfindungen und Strebungen angewiesen, wenn seine Konflikte, die aus menschlichem Handeln sich ergaben, eine alle befriedigende Lösung finden sollen. Erst so empfangen diese bildlichen Vorgänge im dramatischen Sinne künstlerische Qualität.

Ein allen begreiflicher Vorgang auf irgendeiner Art Szene, bei irgendeinem Anlaß wiederholt, ist noch nicht dramatische Kunst, so viel Aufwand dazu auch geschieht — dramatische Kunst wird er erst, wo seine Betrachtung unter dem Wunsche steht, dem wirklichen Geschehen eine höhere, für das sittliche Empfinden bedeutsame Wendung zu geben, die in der Wirklichkeit nicht einzutreten braucht. Zu solcher Behandlung eignet sich nur der Konflikt, der neben der empirisch-gesetzlichen Lösung nach geltendem Rechte noch eine besondere Lösung in der allgemeinen Empfindung erfährt: dem Unterliegenden, dem seiner Vergehung wegen Bestraften wird ein reiches Maß von Mitgefühl zuteil, weil eine Quelle seiner Handlungen zutage tritt, deren wahrhaftige, treibende Kraft die Schauenden mit sich reißt, und der Obziegende kann, trotz seines durch Macht oder Recht errungenen Triumphes, unedel erscheinen. So im Drama; und in der Komödie wird der Tor, der Anmaßende, der Liederliche, wenn ihm auch die gerechten Folgen, weil er ihnen gerade noch vorbeischlüpft, nicht treffen, dem Hohn und der Lächerlichkeit überliefert.

Aber diesen groben Formen der im Drama ausgelösten poetischen Gerechtigkeit gesellen sich feinere der ästhetisch-sittlichen Empfindung: erscheint das Gesetz, unter dem das soziale Leben verläuft, als ein mit unempfindlicher Notwendigkeit sich vollziehender Mechanismus des äußeren Daseins, so enthüllt die dramatische Dichtung die organisch-psychische Werkstätte des inneren Lebens. Dem Endlichen, Zeitlichen stellt sie in den Trieben, Leidenschaften, Empfindungen, Vorstellungen, in den Affekten das Unendliche und Ewige der Gattung entgegen, wie es im Individuum sich äußert: der Notwendig-

keit als sozialem Produkt die innere Freiheit des Einzelnen. So löst das Drama die fertige Form der empirischen Wirklichkeit immer wieder in den flüssigen Prozeß des Lebens auf und, indem es den Reichtum an Möglichkeiten von Lebensformen aufweist, fordert es das soziale Gesamtbewußtsein zu einer Produktivität auf, die seine Versteinerung verhütet.

Das Vorhandensein sittlicher Probleme bei einem Volk wird also über die Gestalt seiner theatralischen Kultur entscheiden. Ein Volk, dem nichts mehr daran liegt, immer tieferen Einblick in das Wesen des Lebens zu gewinnen, das aufhört, seine sozialen Formen seinem fortschreitenden Erkennen anzupassen, braucht das Drama als Ausdruck seines sittlichen Strebens nicht, weil es auf dieses selbst verzichtet. Ein solches Volk muß deshalb noch nicht jeder künstlerischen Kultur bar sein: es kann in allem, was das Leben schmückt, eine hohe Reife erreichen, kann auch den individuellen Kunsttrieben eine glückliche Entwicklung verbürgen — dazu reicht eine kleine Schar von talentierten Künstlern aus — nur ein Theater eben bringt es nicht zuwege, weil dieses von der sittlichen Gesamtproduktivität abhängt.

Dramatische Kunst ist darum erst dann „national“, wenn ihre Probleme als Merkmale vorwärtstreibender Entwicklung aus der Volkheit erwachsen. Ein Theater, das sich auf die Verteidigung edelerer Lebensenergien gegen eine die Masse beherrschende Nützlichkeitmoral beschränken muß, kann, wie im Athen des Perikles, eine stolze Höhe behaupten, aber der Abgrund liegt ihm nahebei, wenn Volksmajorität erwächst, die das Dasein als sittliche Verpflichtung zu erfassen keine Fähigkeit mehr aufbringt.

Eine andere Gefahr für das Theater liegt in einem quietistischen Artistentum, das von einer Szene träumt, die ein Ort der Weihe und der Andacht, des Friedens, der Harmonie und Schönheit wäre, wo das Leben ganz in edeln Rhythmen und hehren Klängen verflärt erschiene. Diese Auffassung findet weder im theoretischen noch im praktischen Wesen des Theaters eine Stütze und entfernt sich von jedem Gesetz der Erfahrung, das uns die Schaubühne, wo sie in Blüte steht, stets als das künstlerische Forum zeigt, wo die sittlichen Rechtsfragen der Menschheit ihren Wahrspruch empfangen.

Schon die Vorstellungen, deren das Drama sich bedient, und die zu den mehr empfundenen als ausgesprochenen Urteilen anleiten sollen, müssen ferner dem Publikum des Theaters vertraut sein. Das Bild, das der Dichter von der höheren, dem Leben übergeordneten Welt entwirft, darf dem Volk als Zuschauer und Richter nicht fremd sein. Nicht auf die Art der Vorstellung kommt es an: sie kann theistisch, pantheistisch, atheistisch sein, sie kann im Mystischen sich

verlieren oder den Weltprozeß als seelenlosen Mechanismus sehen — nur darauf, daß eine gemeinsame Empfindung die Gedankenwelt der Szene mit der des Auditoriums verbinde. Anders kann der organische Zusammenhang zwischen Volkheit und Bühne nicht gewahrt bleiben. Man kann nicht mißtrauisch genug sein gegen die Meinung, daß das Theater oder die Kunst eine Weltanschauung schaffen könne: wo es Kunst und nationales Theater gab, waren sie dank einer vorhandenen, die große Mehrheit des Volkes beherrschenden starken und im Ethos der Allgemeinheit einheitlichen Weltanschauung da. Erst für die bei aufgeschlossenen Kulturnationen unausgesetzte Erweiterung und Differenzierung der Weltanschauung kann unter günstigen Umständen das Theater ein „bildender“ Faktor werden, indem es durch eindrucksvolle künstlerische Behandlung der sittlichen Probleme dazu hilft, die verflachenden, ablebenden und wesenlos — ideallos — werdenden Formen der sozialen Gefühlswelt mit neuer Lebenskraft aus dem Schacht immer vertiefterer Erkenntnisse zu erfüllen und so ihren Wandel zu bereiten.

Eine obere Reihe von Ideen, Vorstellungen und Begriffen, die, als außer Zweifel stehend, gemeinsam angenommen wird, ist ja allein das, was wir als „Seele einer Volkheit“ ansprechen; das ist das eigentliche Nationale, das die Sonderheit eines Volks Begründende, das sich auch in seiner Kunst unterscheidend von der Kunst anderer Kulturen ausdrückt. Weil es die einer ganzen Volkheit sich enthüllenden sittlichen Probleme sind, die sich an die in der Empfindung aller lebende und wirkende Weltanschauung wenden, so ist es eben diese, die Weltanschauung, die das Volk im Theater aus einem passiv empfangenden zu einem aktiv mitschaffenden Faktor macht. Hat eine dramatische Handlung überhaupt eine über bloße sinnliche Erregung hinausgehende Bedeutung, so setzt sie stillschweigend das Verständnis ganzer Reihen von Motiven voraus: der künstlerisch stilisierte Teil des Dramas, den Dichter und Darsteller besorgen, spielt gewissermaßen nur die einfache Melodie: im Zuschauer antwortet die Seele mit den harmonisierenden Akkorden, und so erst entsteht ein volles symphonisches Gemälde der beseelten Welt.

Aus diesem Verhältnis einer idealen Schaubühne zur Volkheit darf jedoch nicht ohne weiteres der Rückschluß gezogen werden, dem unsere ästhetische Dramaturgie so lange zuneigte: daß das Theater an sich und unter allen Umständen die sittliche Produktivität eines Volkes fördere. Ein Aischylos würde, mit allen materiellen Mitteln reichlich ausgestattet, bei der Mission scheitern, den Papuas Geschmack an der Orestie beizubringen, oder, in anderer Lesart: die Entwicklung der Bühne geschieht bei jedem Volke nach Maßgabe seiner sittlichen Anlagen und Bedürfnisse, die bei verschiedenen



Völkern und gar erst in den verschiedenen Kulturen durchaus nicht die nämlichen zu sein brauchen.

Eine Theaterkultur, die der mitschaffenden Kraft ihres Volkes entbehrt, hat immer nur zwei Entwicklungsmöglichkeiten vor sich: sie wird entweder unvolkstümlich, esoterisch, experimentell — wird Literatur im berüchtigten Sinne des Wortes sein und dann ohne künstliche Ernährung in Form von Subsidien, die sie von Einzelnen oder von einem beschränkten Kundentkreis empfängt, nicht leben können, oder sie muß, koste es was es wolle, die Konsonanz mit dem Volk aufrecht erhalten, um ideell und materiell bestehen zu können. Sie rückt dann die dramatischen Vorwürfe, das heißt also die sittlichen Probleme, in die Beleuchtung der in der Breite vorherrschenden und allen verständlichen Weltanschauung. Ihre Dramatiker entwöhnen sich, die Verdikte aus dem Geist eines ideal empfundenen Weltgesetzes zu sprechen, sie geben Kompromisse, bei denen die aufs Praktische gerichtete menschliche Vernunft sich beruhigen mag; sie suchen konventionelle Ausdeutungen der aufgeworfenen Fragen oder setzen an die Stelle eines der Allgemeinheit innerlich doch nicht verständlichen Wahrspruches die klingende Phrase. Sinkt das ethische Niveau des Volkes zur Philistrosität herab, so reißt es unwiderstehlich das Theater mit auf seine Stufe. Das wird in allen Theaterepochen dieser Art am deutlichsten sichtbar, wenn man den Blick auf die Wandlungen richtet, die sich die dramatischen Meisterwerke starken Seelentums je und je gefallen lassen mußten. Ihr tapferes, wenn auch rauhes Ethos wird von den Schwächlingen dann geradezu als unsittlich verkündet, und die Lösungen werden ihrer Herbigkeit und Schärfe entkleidet, um einer engeren, als verständiger empfundenen Weltanschauung angepaßt zu erscheinen. So wirken die geistigen Zustände eines Volkes wie die Gesetze der natürlichen Anpassung auf die künstlerische Absicht. Wer sich ihnen nicht unterordnen will, begibt sich seines Lebensrechts. Und das allein entscheidet den Wert einer Theaterkultur, ob in ihr die eine, einzige, in ihrem Wesen begründete Tendenz zum glücklichen Ausdruck kommt: innerhalb der festgefügtten sozialen Gebilde die unendliche innere Freiheit und Entfaltungsmöglichkeit des Menschen darzulegen, oder ob an ihre Stelle die einzelnen zeitlichen Meinungen treten. Ob die Muse des Theaters Priesterin der Ewigkeitsidee ist oder Dienerin der vorteilhaften Meinung.

Gesunde und glückliche Epochen können freilich eine Theaterkultur von verhältnismäßig äußerer Unreife haben und umgekehrt solche des ethischen Niederganges eine große Blüte der theatralischen Technik erreichen, deren äußerlicher Glanz den Stillstand der sittlichen Produktivität blendend verdeckt. Und da man keinem Volke den

Selbstmord zumuten kann, das Eingeständnis sittlicher Unproduktivität freiwillig auszusprechen, ist es nur zu natürlich, daß gerade in solchen Epochen äußerlichen Theaterglanzes die Ohnmacht der sittlichen Kraft nach allerlei heroischen Gebärden drängt oder zu poetischer Heuchelei die Zuflucht nimmt.

Wenn die Zeit Shakespeares die groteske Posse des Lebens mit seiner blutigsten Tragik eng verknüpft genoß, so war dies bedingt durch die unverwüßliche Lebenskraft ihres Volkes, das, so hoch es die greifbaren Vorteile des Daseins bemessen mochte, durch die Fähigkeit, dieses Theater ohne Sentimentalität erfrischend und nicht erschreckend, nicht bedrückend zu empfinden, den Beweis lieferte, daß es das Leben als gut und lebenswert auch mit seinen stärksten Schmerzen empfand und vor seinem Nebeneinander von Werden und Vergehen nicht zu beschönigenden, sänsftigenden, tröstenden — aber mehr oder minder auch verlogenen — Bildern entführt zu werden brauchte.

Geringe Verschiebungen nur im Leben der Völker, ein Wandel im sozialen Charakter, in der politischen Richtung, im religiösen Zustand — und ihre Bühnen versielen einer Scheinkultur, weil der eine wesentliche Pfeiler der echten künstlerischen des Theaters mürbte, weil die mitschaffende Kraft des Volkes versagte. Dichtkunst und Schauspielkunst mochten in solchen Niedergängen noch lange ihre erworbenen Qualitäten bewahren: das sahen wir bei den Griechen, deren technische Bühnenkunst noch tausend Jahre die Römerwelt befriedigen konnte. Es war immer das Erschlaffen der Produktivität des sozialen Elements, das das Ende jener Blüteperioden herbeiführte. Die „Imponderabilien“ gingen verloren, die die Theaterkultur bedingen; und daran starb ihre künstlerische Seele, wenn auch ihr Leib noch dauern mochte.

Was lückenhaft in dieser Begründung des soziologischen Moments der Schaubühne erscheinen mag, was absichtlich unerörtert blieb, um nicht gewaltsam bestimmende Grundsätze zu konstruieren, das wird bei der Darlegung des Lebensganges der deutschen Bühne noch eingehender hervorgehoben und an den konkreten Vorgängen entwickelt werden. Hier waren die Vorbedingungen zu betrachten, die mehr oder minder als gegeben angesehen wurden, als das deutsche Theater in die Periode seiner Mündigkeit trat.

Damals aber blickten die edelsten Geister der Deutschen ausschließlich auf jene spärlichen Momente im Leben der Völker, wo die Kräfte in Reife stehen, wo ein neuer Ring am Baume der Menschheit in Bildung begriffen ist, wo eine allseitige Bereitschaft bei allen Gliedern und Gruppen der Volkheit bemerkbar sich regt und die aus dem Zusammenfluß der tatsächlichen Lebensinteressen erwachsen-