



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Programm der deutschen Klassiker. Lessing und das Hamburger Nationaltheater. Wirtschaftliche Bedingungen. Überblick der Entwicklung.

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

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-

den sittlichen Probleme zu sittlichen Werten sich umbilden: auf die Epoche der griechischen Tragiker, die der patriotisch-katholischen Bühne Calderons, die Shakespeares im London der Elisabeth. Da freilich leuchteten die Ideale, die über das Leben gestellt waren, auch über der Bühne: die Freiheit der unendlichen inneren Anlage in ihrem sittlichen Wesen suchte sich als künstlerische Form in „dauernden Gedanken zu befestigen“.

Das war das Programm, das die Dichter und Ästhetiker, das Schiller feierlich bestätigte, das im Tenor der hochinsitzenden Kritik der ersten Bühnenversuche immer widerklang. Und wenn von „Volk“ und „Nation“ geredet wurde, setzte man stets alle jene Eigenschaften, die zu einer Theaterkultur gehören, als vorhanden voraus. Mindestens meinte man, das damalige deutsche Volkselement sei ein weißes unbeschriebenes Blatt, auf das der Dichter nur die reinen Formen idealer Kunst zu zeichnen brauche, um eine deutsche perikleische Epoche hervorzurufen . . .

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ rief Lessing aus, als der erste Versuch dazu in Hamburg gescheitert war. Aber verstand Lessing das „Nationale“ nicht nur als Gegensatz, als Selbständigkeit gegen fremdes Wesen? Die Abhängigkeit von den Franzosen war sein Hauptkummer; freilich mit mancherlei Recht, aber doch nicht mit dem wesentlichen Recht der Grundbedingung, die bei den von ihm bevorzugten Engländern des 18. Jahrhunderts erst recht unerfüllt blieb. Jener Schmerzensruf berührt aber noch ein anderes, zwar äußerliches, jedoch unendlich wichtiges Moment der Nationaltheaterfrage: das wirtschaftliche, das bei der Schilderung der ersten Schicksale unserer Bühne in greller Beleuchtung erscheinen wird. Da wird ein abgründiger Unterschied sich enthüllen zwischen den Aufwand verschlingenden Kunsttaten in einer auf mehr oder weniger ausgeprägter Sklaverei beruhenden Kultur, wo der Wille eines Fürsten oder einer vorberechtigten Kaste den schaffenden und beisteuernden Kräften befiehlt, und solchen, die ein Volk aus freiem Willen zu errichten und erforderlichenfalls aus eigenem Vermögen zu bezahlen sich anschickt. Ein Volkskunstinstitut wird nicht von einer knechtisch gehorchenden dumpfen Masse zusammengefront; hier wird an die Einsicht aller über den Wert des zu Schaffenden appelliert, damit das Werk werden und seiner Aufgabe gerecht bestehen könne. Wenn dann, wie es, zu Lessings Ingrimm, in Hamburg zum ersten- aber nicht zum letztenmal geschah, ein die Volksseele vergiftender Krämergeist das Interesse dieses künstlerischen Gemeinwesens verwaltet, so wird die Kunstanstalt immer der oft kostspieligen Aufgabe, neue sittliche Werte dichterisch vorzubilden, die materiell einträglichere

vorziehen, den Gelüsten eines Vergnügens und Zerstreuung heischenden Publikums zu dienen. Das ist das andere soziale Moment der Frage, inwiefern das Volk ein „mitschaffender“ Faktor an seinem Theater ist.

Nach diesen Darlegungen könnte dieses Buch leicht ganz und gar von der Skepsis diktiert erscheinen: als wollte es den Beweis erbringen, daß unsere Kultur ein Kunsttheater nicht haben könne. Und ein mißmutiger Anfang wäre damit schon gemacht, daß der Idealismus unserer klassischen Literaturepoche, am Theater seiner Zeit und dem der Zukunft gemessen, als Querköpfigkeit denunziert werde? Wenn schon die Tatsache, daß zu allen Zeiten des verflorbenen Jahrhunderts fast immer nur vom „Verfall“ des deutschen Theaters und nie von einer Blüte desselben die Rede gewesen ist, solchen Skeptizismus rechtfertigen würde, so lohnte es doch nicht, ihn in solcher Ausführlichkeit zu entfalten, und vor einem Schwelgen im Mißvergnügen bewahrt den Verfasser die Liebe zu einem Beruf, zu einer Kunst, der er des Lebens besten Teil gewidmet hat.

Weil unser Volk so viele tüchtige Eigenschaften besitzt und für die nächsten Jahrhunderte berufen sein könnte, innerhalb einer internationalen Zivilisation endlich eine eigene, einheitliche Kultur, vorbildlich für alle ihm verwandten Nationen, zu begründen, soll hier an einer der bisherigen Kulturleistungen, die auch dem Oberflächlichsten noch durchaus vertraut erscheint, über die aber auch so viele Meinungen vorhanden sind als Köpfe im Vaterland, gezeigt werden, wo der Hebel zu jenen Zielen angelegt werden kann. Ergibt sich dabei, daß der gerade Weg, der auf eine kurze Strecke hinaus vom Glanz des idealistischen Gestirns am Morgen dieses Jahrhunderts so verheißungsvoll beleuchtet wurde, doch bald in dichter Wildnis sich verlor, so spricht das dennoch nicht gegen den Weg und nicht gegen die Leuchtkraft des Gestirns.

Haben wir denn auf irgendeinem Gebiete auch nur einen der damals angebahnten Pfade zu Ende gehen können? In vorher gar nicht zu bemessender Weise sind während dieses Jahrhunderts schon alle äußerlichen Lebensverhältnisse auf ganz andere, damals nicht geahnte Bedingungen gestellt worden; allein an die praktischen Fähigkeiten des Menschen sind Anforderungen herangetreten, für die zunächst jede ererbte Übung fehlte. Man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, daß selbst die Sinne und Nerven des Menschen des 19. Jahrhunderts erst eine Umbildung erfahren mußten. Wer den Aufgaben nachdenkt, die während dieser Zeitstrecke auch den deutschen Menschen — und diesen besonders — bei dem durch tausend Ursachen unendlich komplizierten Kampf ums Dasein zu fielen, der wird Schillers „reißten Sohn der Zeit“ mit schmerzlicher Ironie um

seine schöne Illusion beneiden: was dem Seher heller Tag erschien, war fahle, ungewisse Dämmerung; und nicht einem Triumph des Menschen galt es im neuen Jahrhundert, sondern einem nie erlebten Um- und Umbilden, einem Um- und Umlernen. Der Revolution der Zivilisation, das heißt also der wissenschaftlichen, technischen und wirtschaftlichen Zustände, folgte die Revolution der Gedankenwelt, gegen die die blutige Katastrophe in Frankreich, die erst die Liquidation längst falliter Gebilde, noch nicht aber die Gründung einer neuen Welt bedeutete, nur ein lärmendes Theaterstück war. Das echte Drama wurde vom kommenden Jahrhundert dann erst wirklich gelebt. Nun harren wir der künstlerischen Kraft, die uns verstehen lehrt, was wir gelebt haben.

Erwacht dieses Verständnis, dann ist vielleicht auch der Zeitpunkt nahe, daß wir zu dem deutschen Nationaltheater kommen, welches das vergangene Jahrhundert sich schuldig bleiben mußte. Mußte: weil zwar seit nun dreißig Jahren die äußere nationale Form sich gebildet hat, die innere herzustellen aber die große und heute fast noch schwerer als zu Lessings Tagen zu erfüllende Aufgabe ist. Schwerer, weil die kulturellen Probleme gegen jene Zeit an Zahl und Gewicht so bedeutend sich gemehrt haben.

Im Ausblick auf diese vermehrten Schwierigkeiten fehlt es nicht an Stimmen, die mit vielleicht nicht ganz unberechtigter Stepsis die Möglichkeit eines nationalen Kunsttheaters überhaupt verneinen, die diese ganze Kunst als erledigt, als des Anteils ernsthafter Menschen nicht mehr würdig erachten, wie sich denn in der Tat schon durch mehrere Geschlechter eine geistige Elite unseres Volkes vom Theater gänzlich abgewendet hat. Dieser Unterschätzung soll man keine Überschätzung gegenüberstellen, wie es die Dramaturgie des Jahrhunderts fort und fort getan hat: nach allem hier Dargelegten kann eine künstlerische Theaterkultur eines Volkes nie ein Ziel sein, sondern immer nur ein Symptom: ein Zeichen hoher Gesundheit und organischer Fortbildungskraft des Körpers. Wie eine unkünstlerische Theaterkultur Symptom des Gegenteils ist, zudem aber immer auch ein äußerst belehrender Spiegel der wirklichen Zustände. Man nennt die Bühne eine Welt des Scheins, des schönen Scheins sogar: man könnte sie die Wahrhaftigkeit selbst nennen. Vor ihrer butalen Empirie wird alle bunte Phrase zunichte und selbst wenn die Bühne verfällt, erfüllt sie doch noch unerbittlich die Aufgabe, die ihr der erhabene Dramatiker unseres Stammes gewiesen hat:

Der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild
und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner
Gestalt zu zeigen.