



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Kulturgeschichtliche Einflüsse. Das Volksschauspiel und der Humanismus.  
Schulkomödie. Einflüsse der Reformation. Luther über das Theater.  
Musikpflege und Kantoreien. Hans Sachsens Bühne in Nürnberg.

---

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



## I

### Lehr- und Wanderjahre

Nach den im einleitenden Kapitel dargelegten Grundsätzen der in diesem Buche anzuwendenden Methode darf zunächst eine Schilderung der sozialen und geistigen Zustände, die des 19. Jahrhunderts Grundlagen gebildet haben, erwartet werden, obwohl es nicht leicht ist, einen Komplex von Erscheinungen und Bewegungen, den man doch immer nur ganz willkürlich in die zeitlichen Begriffsschranken eines Jahrhunderts einspannt, in einem vorbereitenden Kapitel summarisch abhandeln zu wollen. Was uns heute ein großer Strom erscheint, das setzt sich — um ein Bild und ungefähr auch die Worte Taines zu brauchen — aus so vielen und vielerlei Quellen, Bächen und Flüssen zusammen, daß hier nur die wesentlichen dieser Zuflußgebiete für sich und in ihren besonderen Bedingungen und Eigenschaften betrachtet werden können. Und auch hierbei ist noch die Beschränkung zu wahren: daß zwar kaum ein Umstand ganz bedeutungslos für die zu betrachtende Kultur erscheint, daß aber besonders die in den Vordergrund zu rücken sind, die eine engere Verwandtschaft mit der Schaubühne verraten, also die Zustände allgemeiner Art, die weniger in örtlichen als in zeitlichen Merkmalen sich aussprechen. Das hat die Theatergeschichte, die sich mit Vorliebe auf örtliche Bühnenchronik beschränkte und zumeist aus einem ganz engen Kreise das doch von viel weiter her Genährte zu erklären suchte, bisher gewöhnlich verabsäumt. Gewiß sind einige Städte mit der Eigenart ihrer Theaterkultur für die gesamte Entwicklung von hoher Bedeutung gewesen: vor fünfzig Jahren noch hatten Begriffe wie Hamburger Schule, Wiener Schule, eine typische Bedeutung. Auch diese Bildungen aber waren doch mehr oder weniger nur Niederschläge allgemeiner geistiger und wirtschaftlicher Bewegungen. Die Flut- und Ebbeerscheinungen des allgemeinen Lebens, die sie bedingten, müssen von Fall zu Fall, mit Rücksicht auf das Theater von ganz Deutschland, ihrem wesentlichen Charakter nach betrachtet werden.

Der Schilderung der Kindheit des deutschen Theaters, die kaum früher zurück als bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts zu rechnen ist — denn hier wurde ein ganz neuer Faden gesponnen, der an die alten Mysterienspiele und die theatralischen Übungen der Hans Sachs-Zeit nur lose anknüpfte — braucht eine weitläufige Analyse des Zuständlichen jedoch kaum voranzugehen. In welcher Verfassung Deutschland aus den Nachwehen des Dreißigjährigen Krieges hervorging, ist genugsam bekannt; wir dürfen hier gleich ein Bild der Kunst selbst, die künftighin in ihrer Entwicklung betrachtet werden soll, als Zustandsschilderung vorausschicken: Was brachte die deutsche Bühne mit, als sie anfing, sich in die Reihe der „kulturbildenden“ Faktoren zu stellen? Welche Aufgabe und welches Bewußtsein derselben lebte in diesem Institut, als Lessing, Goethe und Schiller das Theater als Werkzeug ihrer höheren Absichten aufgriffen? Indem diesen Fragen die Antwort gesucht wird, muß an gehöriger Stelle schon immer weit genug ins Allgemeine gegriffen werden, das dann an der Schwelle jener Zeit, die uns eingehender beschäftigen soll, nochmals in methodischer Darstellung zusammengefaßt werden mag.

Bei der kurzen Betrachtung der deutschen Mysterienbühne sahen wir, wie durch die Einmischung der Laienelemente, namentlich des städtischen Proletariats, das Theater als Mittel der religiösen Propaganda den Händen seiner ersten Nährväter, der Geistlichen, zu entchlüpfen drohte. Dieses Laienelement wieder auszuschalten, wurde daher im selben Maße Aufgabe und Tendenz der Geistlichkeit, als sie überhaupt fortschritt, sich mit den staatlichen und kulturellen Aufgaben zu befassen und als eigentliche Obrigkeit sich zu fühlen. Solange der scholastische Geist herrschte, hatte man besonders Philosophie und Ethik bei den Alten gesucht; erst mit Anbruch des Humanismus gewannen auch die profanen Schriftsteller der Antike die Beachtung gelehrter Kreise. Und nach den Mustern namentlich römischer Autoren legte man die bildende Hand nun an die theatralischen Künste. Die Bühne wurde — das war die Hauptförgel! — von der Straße fort in die Mauern der Klosterschulen verlegt; und um das Volk noch nachdrücklicher auszuschließen, dichtete man — *sit venia verbo* — die Komödien nun in lateinischer Sprache, so daß nur der gelehrte Mann ausübend an ihnen sich beteiligen konnte. Diese „Schulkomödie“ stand das ganze 15. Jahrhundert hindurch in Blüte: in Wien bei den Schotten, wo Wolfgang Schmelzle, der österreichische Hans Sachs, ihr Dichter war, in Berlin bei den Franziskanern im Grauen Kloster, und ähnlich in den meisten deutschen Städten, wo Universitäten oder höhere Schulen bestanden. In Breslau trugen sie den Dichtern und den jugendlichen Komödianten

jährlich schon reichen Lohn ein, den das Publikum in aufgestellte Sammelbecken zu legen pflegte, so daß gelegentlich berichtet werden konnte: „Die Aktoren der Komödie haben sich als Bestien betrunken.“ An den Höfen war die Schulkomödie hingegen nicht „goutiert“; dort erlabte man das dramatische Bedürfnis lieber an phantastisch-alegorischen Aufzügen — man denke an die Maskenszene zwischen Adelheid und Franz in Goethes Götz! — an Schaugepränge, Ringelstechen, wobei der Hofnarr und der Hofzwerger als Clowns ihre Rollen spielten. Wie so die Entwicklung der höfischen Künste bald andere Wege einschlug, erwuchs anderseits der Schulkomödie im gewandelten Geiste der Reformation ein eifernder Feind. Anfänglich zwar war ihr das Papsttum ebenso wie der Protestantismus geneigt gewesen; sie war eine Waffe im religiösen Kampfe, deren man sich auf beiden Seiten gern bediente. Unbequem wurde sie, als die Reformatoren diese dramatischen Übungen immer mehr zur populären Auslegung der Schrift heranzogen. Damit mochten sich schließlich beide Teile nicht befreunden, denn auch auf protestantischer Seite fingen die Übereifrigen, die Puristen, bald an, das ganze Schauspielwesen zum „Hofstaat der großen Hur“ zu rechnen. Luther mußte gegen diese Eiferer sein Kernwort sprechen, daß er das Spielen und Ansehen von Komödien nicht aufgegeben wissen möchte, „erstlich, daß sie (die Schüler) sich üben in der lateinischen Sprache, zum anderen, daß in Komödien, sein künstlerisch erdichtet, abgemalt und hingestellt werden solche Personen, dadurch die Leut' unterrichtet und ein Jeglicher seines Ampts und Standes erinnert und ermahnt werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen gebühre, wohl anstehe und was er thun solle; ja es wird darinnen fürgehalten und für Augen gestellet, wie sich Jeglicher in seinem Stande halten soll in äußerlichem Wandel wie in einem Spiegel.“ Man sieht, Hamlet könnte wirklich in Wittenberg studiert haben. Unser prächtiger Doktor Martinus aber meint weiter: „Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Buhlereien darin sein, da man doch um derselben Willen auch die Bibel nicht lesen dürfte.“ Ähnlich trat er für die Pflege der Musik in den Schulen ein, wo von den protestantischen Fürsten, die die Gesangmeister und Instrumentalisten besoldeten, „Kantoreien“ erhalten wurden. Als nach Friedrichs des Weisen Tode der kursächsischen Kantorei die landesfürstliche Subvention entzogen wurde, schrieb Luther: „Etliche von Adel und Scharhanssen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden an der Musik erspart, indeß verthut man unnütz 30 000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun.“

Daß aus dem Volkstum selbst die Kräfte gezogen werden könnten, „gesellschaftliche“ Künste zu entwickeln, kam für Luther schon gar nicht mehr in Frage. Aus den Kantoreien hat sich dann bei uns in ziemlich gerader Linie die Oper an den fürstlichen Hofslagern entwickelt.

Schon zu Luthers Zeit repräsentierten nur noch die Fürsten, der Adel und allenfalls noch die Gelehrten das „Vaterland“, das „Volk“. Die Fürsten aber des 16. Jahrhunderts hatten gemeinhin schon ganz andere Gelüste, als dem Gedeihen ihrer Völker, ihrer „Untertanen“ Aufmerksamkeit zu widmen; kaum deren leibliches Wohl lag ihnen am Herzen, geschweige denn das seelische oder gar das ästhetische. Der „gnädige Herr“ Luthers war eine Ausnahme und vererbte seine künstlerische Neigung auf manchen seiner Nachfolger: die kursächsischen Lande können als die Wiege unseres nationalen Theaters betrachtet werden — wenn es in ihr auch nicht gerade sehr weich gebettet war — und Luthers freimütigem Eintreten verdankte die unmündige Kunst diesen ersten Unterschlupf bei einem Wohltäter. Freilich waren mit dieser Huld auch alle Übelstände verknüpft, die angenommene Kinder zu ertragen haben. Denn obschon das ganze 17. Jahrhundert hindurch die deutsche Bühne unter dem Schutze des Protestantismus stand, obschon fast ausnahmslos Protestanten ihre Vorkämpfer waren, so blieb der Stand der Amtsgenossen unseres Reformators doch auch ihr schlimmster und eifervollster Feind. Bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts wurde gerade in protestantischen Landen sterbenden „Komödianten“ in der Regel das Sakrament und ehrliches Begräbnis verweigert; und schlimmer als diese unschädliche Maßregelung drückte die moralische Gleichnerei der Orthodoxie auf die freie Entwicklung der Bühne.

Unter den gleichen Einflüssen verkümmerte auch die in den Hochburgen deutschen Bürgertums von der Reformation hervorgerufene Wiederbelebung volkstümlicher Theaterkunst. Hans Sachsens Bühne in Nürnberg war ein Ende, aber kein Anfang, ein letztes Aufladern des Volksgeistes vor der hereinbrechenden Nacht. Wir sollten überhaupt diesen als Bürgertypus so prächtigen Hans Sachs nicht auch als Künstler und Dichter und ebensowenig das Theater seiner braven Anstrengung zu einer Höhe hinauf lobpreisen, wo das grob geschnitzte Holzbild dieser dramatischen Muse in der Sonne der gleichzeitigen spanischen und englischen Kunst überhaupt nicht bestehen kann. Es ist geschmacklos, ihn als Dritten im Bunde mit Calderon und Shakespeare zu nennen; wir freuen uns ohne diesen Seitenblick seiner inniger als eines biderben, humorvollen, obwohl moralischen Wohltäters des deutschen Geistes und brauchen es nicht zu bedauern, daß der künstlerische Meistersingerzopf nicht länger wuchs. Sein

Nürnbergers Theater und die gleichzeitigen Fastnachtspiele in den mitteldeutschen und in den schweizerischen Städten waren zwar die letzten innerlich ungebrochenen Regungen eigenartigen Volkstums gegenüber der gelehrten und theologischen Wendung unserer Literatur und Kunst, aber es fehlte ihnen der Geist der Entwicklung, der im tieferen Grunde des Kulturbedürfnisses gewurzelt hätte, wie es an Trägern solchen Geistes mangelte, die künstlerisch über das platte Mittelmaß hinausgeragt hätten. Diese Kunst war die Abendröte einer abgelebten Zeit, die einmal noch mit einem goldenen Schimmer die Giebel und Türme der rüstigen Nürnberg, der reichen Augusta Vindobona und der paar anderen freien Reichsstädte rührend verklärte. Übrig blieben von ihr nur konventionelle Bräuche, die bei jährlich wiederkehrenden Lustbarkeiten geübt, den Sinn kräftigerer Zeiten nun in leeren Maskeraden widerspiegeln. Um dieser tragischen Rolle willen, die er in unserer Kultur spielte, lebt uns Hans Sachs besser im Lichte der Dichtung Goethes und der Musik Wagners weiter als in seiner eigenen Kunst.

Nicht der Muse fiel die Aufgabe zu, das kulturelle Leben der Deutschen weiter zu entwickeln; Frau Sorge nahm ihren Platz ein und erschien ganz als das graue Gespenst des Faustdichters, das unser Volk „niemals fertig“ werden lassen sollte. Unter diesem Gespenst seufzten die für Jahrhunderte ihrer Selbständigkeit beraubten Stände der Bauern und Kleinbürger, die, obwohl von dem blutig erstickten Aufrufen in den Bauernkriegen her geborene Feinde, nun ein gemeinsames Schicksal erlitten und Opfer der machtlüsternden Fürsten wurden. Von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab ist in der deutschen Geschichte von einem Volkstum kaum mehr zu reden. War diese in den Raubkriegen der Zeit hin und her gezerrt, von Steuerdruck und Fronden wirtschaftlich verelendete Bevölkerung, die nach dem Satz *cujus regio ejus religio* unter Umständen selbst ihren Glauben in dreißig Jahren sechsmal ändern mußte, ein Volk zu nennen? Und Schlimmeres brachte das nächste Jahrhundert. Man muß sich das furchtbare Antlitz der Jahre, vom Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges bis zu Goethes Geburt etwa, vergegenwärtigen, die entsetzliche Niederlage des nationalen Sinnes und der Volkswirtschaft in Deutschland, um die Schwierigkeiten zu begreifen, die der Entwicklung des neuzeitigen Geistes, des Denkens, der nationalen Literatur, der Philosophie und der freien Künste hindernd im Wege standen. Zu dem Mangel an großen volkstümlichen Persönlichkeiten trat in dieser wüsten Zeitstrecke der jeder nationalen Initiative.

Das Schwergewicht des Lebens war ganz und gar der Entwicklung der fürstlichen Absolutie zugewendet, die in sich, nach Versailler Muster, Staat und Volk verkörpert fühlte. Jeder Blick auf ein be-