



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Der 30jährige Krieg und seine Folgen. Niedergang des Volkstums.
Scheidung der Stände. Gelehrtenbildung des 17. Jahrhunderts.
Luxuskunst der Höfe. Die Rokoko-Oper. Haupt- und Staatsaktionen. ...

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

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-

liebigen Gebiet der Kunst bringt dafür den Beweis. Wenn wir auf den religiösen Bildern der mittelalterlichen Kunst den heiligen Gestalten der Legende fast immer kräftige Volkstypen in andächtiger Teilnahme gesellt finden, so tritt an ihre Stelle in den nun heraufkommenden Zeiten die mit Helm und Harnisch bekleidete, mit den Symbolen der Herrscherwürde ausgerüstete Allegorie, tritt an die Stelle der schlichten Innigkeit die heroische Pose aufgepußten mythologischen Gesindels. In den Satiren und Lehrgedichten noch des 16. Jahrhunderts ist der moralische Gesamtgeist des Volkes, wie bei Sebastian Brant, der eigentliche Stoff und Inhalt. Das Volksleben war das schürende Element der Literatur der Reformation; im Simplizissimus haucht es seinen Sterbeseufzer in satirischem aber schon ohnmächtigem Groll aus, um dann für lange Zeit zu verstummen. Die freien und Reichsstädte waren seine Pflegestätten gewesen, in den fürstlichen Residenzen und in den verarmten Mittelstädten war es unter der verknöchernenden Obhut des Beamtentums erstorben oder zu erbärmlicher Unselbständigkeit entartet. Zur Nation gehörig zählten nur der Adel, die geborene, und das Beamtentum, die gezüchtete Aristokratie, die beide nicht einen der Vorzüge aufwiesen, die, nach Roscher, eine Aristokratie innerlich berechtigen: die weder Milde besaßen, noch Wohltätigkeit und Toleranz übten und am allerwenigsten fähig waren, selbstlose Hingabe an die Allgemeinheit zu entwickeln. Namentlich das zur Stütze der Fürstenpolitik herangezogene Beamtentum, kriechend nach oben und hochmütig nach unten, schob sich als Mauer zwischen die oberen Stände und das Volk. Dieses aber dachte wie die späteren Inder: „Die Welt ist in Gewalt der Götter, die Götter in der Gewalt der Gebete, die Gebete in der Gewalt der Brahminen: folglich sind die Brahminen unsere Götter.“ Die ständischen Korporationen und Einrichtungen, früher die Beförderer allerlei volkstümlicher Kultur, wurden abgeschafft oder ihrer Bedeutung entkleidet; in zopfigen Äußerlichkeiten fristeten sie ihr entstelltes Dasein in den Innungen und Schützengilden weiter, deren große Ehrentage nun die waren, wo sie in tarifierten Aufzügen den Pomp fürstlicher Feste vermehren helfen durften. Von den stolzen, von kräftigem Gemeingeist beseelten Gewerkschaften, von den königlichen Kaufleuten des 15. und 16. Jahrhunderts, die Kunst und Wissenschaft als Ehre und schönen Luxus gepflegt hatten, war kaum eine Spur mehr übriggeblieben. Dafür vegetierte nun ein kleines, serviles, nur immer dem nächsten Vorteil zur Stillung der dringendsten Lebensbedürfnisse nachhaftendes Handwerkertum und eine Gesellschaft erbärmlicher Krämer, die täglich eifrig die Köpfe zusammensteckte, um auszukundschaften, — nicht etwa wo neue Konjunkturen, das Wohl und den Reichtum der Stadt und des Landes

zu mehren sich bildeten, sondern: welche neue Mode für den Zugschnitt der Perücken, für den Putz der Hof- und Bedientenkleider, welche neuen Artikel für die Maskeraden, Gelage und Feste nach Pariser Mustern oben protegirt wurden und wie man da eilig hinterher sein könne. Diesen Zustand, der hundert Jahre etwa ohne merkliche Änderung andauerte, hat man im Auge zu behalten als das Milieu, in dem das Theater bei uns seine Lehrjahre durchlaufen und seine Bildungen ihre erste Eigenart empfangen haben.

Man findet darum in der Dichtung dieses Jahrhunderts und namentlich im Drama dieser Zeit kaum Spuren, die auf die Stimmung in der Volksseele zurückführen. Aus gelehrter Nachempfindung, aus den Reminiszenzen der humanistischen Bildung allein wucherten bleiche Kellertriebe. Die alte Schulkomödie vegetierte kümmerlich fort; und als einziges Merkmal des sich allmählig wieder regenden nationalen Geistes gab man der Anwendung der deutschen Sprache vor der lateinischen den Vorzug. Leerer Formalismus, in dem selbst jede innigere Regung noch erstarrte, ist das gemeinsame Charakteristikum dieser Ayser, Christian Weise, Opitz, Lohenstein, Gryphius und des biedereren Pastors Rist mit seinem ‚Friedewünschenden‘ und mit seinem ‚Friedejauchzenden Deutschland‘, die uns in den Literaturgeschichten als Vorkämpfer eines nationalen Dramas, als Helfer zu einer deutschen Theaterkunst immer wieder vorgestellt werden. Sie nährten sich wie die ganze deutsche Welt jener Zeit von den Brosamen, die von anderer Nationen Tischen fielen. Von eigener Lebenskraft ist in dieser Literatur des 17. Jahrhunderts, wenn man sie ohne die Beschönigung betrachtet, die ihr durchaus ein nationales Verdienst zuerkennen möchte, nichts zu erkennen. Ganz befangen in der Nachahmung fremder Muster und fremden Inhalts, war ein wenig mehr oder minder Geschicklichkeit der ganze individuelle Unterschied bei den Dichtern, die ihre Seele am freisten fühlten, wenn sie im Dienst höfischer Ansprüche die Allerhöchsten Beilager, Kindtaufen, Krönungen usw. durch Prologe, Festspiele, Singballetts und dramatisch arrangierte Feuerwerke in schwülstiger Rhetorik „submissfest“ verherrlichen durften. In der Lyrik allein der Profanmystik eines Angelus silesius, in den Sinnsprüchen der Logau, Spee und Czepko, im Kirchenlied Gerhardts und Flemings brannten reine Flammen der Dichtung weiter.

Was war schließlich auch an deutschem Schauspiel gelegen? Die einzige Kunstform, die sich der höfischen Gnadensonne erfreute, war die aus Italien eingeführte Oper. — Ihrer Entwicklung, das heißt der der Oper überhaupt, ist in diesem Buche ein besonderes Kapitel bestimmt; aber erst an der Stelle, wo sie eine entschiedene Wendung zu einem eigenen, unseren Rasseanlagen entwachsenen Stil

nahm und ein Ausdruck unserer Kultur wurde. Bis dahin wird sie uns jedoch oft genug als ein Zwittergeschöpf technischer Theaterkünste, als ein Parasit an unserer dramatischen Kunst beschäftigen müssen. Denn gerade weil eine Erscheinung wie Gluck, in ihrer wuchtigen, fast antiken Größe, weil Mozart und Weber doch ohnmächtig waren, dieses Stilungeheuer zu vernichten, darf die alte Oper schlechthin als ein Grundübel, als der Schauspielkunst, als der dramatischen Bühne, als des erhofften Nationaltheaters schlimmster Feind betrachtet werden. Die wirtschaftliche Notlage wäre für das deutsche Theater nie so verhängnisvoll geworden, wenn das Opernwesen nicht bis tief in das 19. Jahrhundert hinein sein Wesen bestimmt hätte. Millionen über Millionen hat es verschlungen, der zehnte Teil des ihm gewidmeten Aufwandes hätte genügt, hundert Jahre früher ein Kunsttheater ernsthaft zu begründen — soweit eben durch Mittel und Einsicht in der Kunst etwas Gesundes geschaffen werden kann — statt dessen mußte das deutsche Schauspiel mit dürftigsten Almosen sich begnügen, damit in den fürstlichen Haushalten scharenweise welsche Musikmeister, Primadonnen mit mehrseitiger Begabung, fettgemästete Kastraten (der Kastrat Sorlisi in Dresden wurde der Reihe nach Kammerherr, Gutsbesitzer und schließlich mit des deutschen Reiches Adel beglückt) schmarrhend gedeihen konnten.

Während des ganzen 17. Jahrhunderts geschah es nur aus gnädiger Laune, wenn hier und da einmal ein Mächtiger sich bemühtigte, dem deutschen Theaterwesen seine Aufmerksamkeit zu widmen. Und ein Ereignis sondergleichen war es, als 1659 Kaiser Leopold I. während des Faschings in Wien ein Komödienhaus für deutsches Schauspiel auf seine Kosten bauen ließ. Das war als Beispiel immerhin mächtig genug, daß auch in anderen Residenzen, in Kassel, Braunschweig, Mainz, nun vorübergehend einmal deutsche Schauspieltruppen angenommen wurden, die unter „Allerhöchstem Privilegio“ grausam verballhornte englische, italienische und französische Stücke, vornehmlich aber, um doch auch die einheimische Dichtung zu ehren, deutsche Hanswurstmödie und allegorische Staatsaktionen zur Aufführung brachten. Diese Truppen waren gewöhnlich aus Bruchstücken englischer und niederländischer Banden zusammengesetzt und empfingen ihre literarische Reputation in der Regel durch ein paar entlaufene deutsche Studenten. Auch dauerte die Herrlichkeit nie lange; mit verflogener Karnevalstimmung wurde das allergnädigste Privilegium ein Wort, ein Schall und Rauch, kaum hinreichend, diesen Ärmsten allenfalls die Geneigtheit serviler Magistrate, selten aber den Zulauf der zahlungsfähigen Bevölkerung zu verschaffen.

Selbst starker romantischer Begabung müßte es mißlingen, in der Urgeschichte der deutschen Schauspielkunst etwas von der mythischen Heiligkeit zu entdecken, wie sie einen Thespis für den griechischen Menschen umkleidete. Wie man bei wilden Völkern die „Kultur“ einführt, indem man ihnen die aus der europäischen Mode gekommenen Produkte aufhandelt, so wurde die deutsche Theaterkultur begründet durch den Abhub, den die Nachbarländer von sich stießen, der dort kein Brot mehr fand und das nächste sprachverwandte Land nun zu kümmerlicher Fristung seines Daseins durchvagabondierte. Anders sind die „Englischen Komödianten“, die während und nach dem großen Kriege das berufsmäßige Theater in Deutschland begründeten, wohl kaum einzuschätzen. Albert Cohen und Rudolph Genée haben sie uns eingehend geschildert; was diese Autoren Vermutung gelassen, wird zur Überzeugung, wenn man die Literatur dieser Truppen, die seither noch zutage gefördert worden ist, nachprüft. Die Niederlande waren auf der Reise nach dem Kontinent die nächste Station für diese englischen Mimen; dort, wo während des 17. Jahrhunderts dramatische Kunst und namentlich Musik in hervorragender Weise gepflegt wurden, nahmen sie andere ausgestoßene Elemente auf, die günstigstenfalls etwas Berufsdisziplin mitbrachten, aber den charakteristischen und vielleicht auch wertvolleren Zuwachs empfangen sie, wie erwähnt, in den deutschen Studenten. Dieser zur Bühne flüchtende Musensohn ist die interessanteste und sympathischste Erscheinung in der trüben Kindheit des deutschen Theaters; nur, daß auch ihn selten wirkliches und begründetes künstlerisches Bedürfnis auf die Bretter trieb, in der Regel aber der Mangel aller Entwicklungsmöglichkeit, der deutsche Menschen jener Zeit bedrückte: ein unklares Gelüste nach Freiheit, das die Angst vor zeitlebenslangem Joch der Dienstbarkeit in lebhafteren Naturen erweckte, warb dem deutschen Theater seine ersten Talente. Es waren wahrlich keine glänzenden Aussichten, die der Student dieses Jahrhunderts am Ausgang seiner akademischen Lehrzeit zu erwarten hatte, denen zuliebe er darabend der alma mater hätte Treue bewahren sollen. Eine gar nicht oder kümmerlich besoldete Landpfarre, das Los, in irgendeiner Kanzlei des gnädigsten Herrn, hinter dicken Mauern und vergitterten Fenstern, das Leben hinzuvegetieren, das war für große Mehrzahl die ganze zu erhoffende Herrlichkeit, denn für alle hervorragenden Stellen in Staat, Wissenschaft und höfischer Kunst wurden zu jener Zeit fast nur Ausländer geeignet gefunden. Da mochte einem regeren Geist selbst das ärmlichste Komödiantenleben noch verlockend erscheinen, um einmal doch, wenn es nur für ein paar Jahre war, vielleicht nur für eine kurze Ferienzeit, auch Freiheit zu kosten. Dann und wann

hat wohl auch der unverwüßliche deutsche Idealismus hinter den erbärmlichen Lappen und Brettern jener Banden eine Welt höherer Bedeutung gewittert, und sicher ist, daß mit der Zeit die erste Besserung des Theaters der relativ doch höheren Bildung dieser Elemente verdankt wurde. Zunächst aber sahen sich diese Überläufer als Lehrlinge eines entsetzlich rohen Handwerks.

Die deutsche Theatergeschichte hält es als Ehrenpunkt fest, daß diese selben englischen Komödianten damals schon Shakespeare unserer Bühne zugeführt hätten. Aber was für ein Shakespeare war das! Ein geschriebenes oder gedrucktes Buch eines Shakespearestückes hat ihnen, wie es scheint, nie vorgelegen, höchstens mochte eine verzettelte Rolle mit herübergekommen sein, mit deren Hilfe nach der Erinnerung an erlebte Aufführungen das Drama rekonstruiert wurde. Nur so sind die Zerrbilder von ‚Hamlet‘ und von ‚Romeo und Julie‘, die wir kennen, zu erklären. Um die Stücke aus dem vorshakespeareischen Repertoire ist es noch ärger bestellt. Wir stoßen in der Literatur der englischen Komödianten aber offenbar auch auf Überbleibsel der deutschen Mysterienspiele jüngeren Ursprungs — natürlich, wie es in der sinkenden Tendenz dieser Zeit lag, nur auf bereits entarteteren. Denn hundert Jahre früher noch ist weder an der englischen noch an der niederländischen Bühne ein solches Maß von Roheit mehr anzutreffen, wie auf der deutschen des 17. Jahrhunderts.

Die albernsten Allegorien, vermengt mit den erbärmlichsten Clownspäßen, wechselten mit den rohesten Effekten bluttriefender Tragik ab. Bei den sehr beliebten Hinrichtungen, Selbstmorden, Totschlägen war volle Natürlichkeit unerläßliche Bedingung; und sie wurde vermittelt mit Blut angefüllter Schweinsblasen erreicht. Hatte sich ein Selbstmörder den Kopf an der Wand einzustoßen, wie das eine sehr bevorzugte Todesart auf jener Bühne war, so befestigte er, laut Regievorschrift, eine Blase mit rotgefärbtem Wasser unter seinem Hut. Schauspieler und Regisseure mußten darum auch in allen Kunststücken des Eskamoteurs durchaus bewandert sein; die Bühne hatte für alle Jahrmarktskünste aufzukommen, und namentlich war das Köpfen, wie es heute noch in den Metzbuden aufgeführt wird, die *pièce de resistance* jeder gerechten Tragödie. In *Titus Andronicus* — nicht in dem Shakespeare zugeschriebenen Drama, sondern in einer früheren, noch weit roheren Behandlung des blutigen Stoffes — wurden die verbrecherischen Söhne der Kaiserin auf der Bühne nach allen Regeln der Metzgerkunst wie Schweine abgestochen. *Naturalia non sunt turpia* stand als erstes Gesetz im dramatischen Kodex jener Zeit.

Die der autonomen Entwicklung unserer Bühne das Wort re-

dende Geschichtsschreibung möchte zwar auch aus dieser wüsten Anfangsepochē unseres modernen Theaters noch allerlei kleine Merkmale aufkeimenden besseren Geschmacks zu ruhmwürdigen Taten deutschen Geistes aufbauen; wir gewinnen dadurch aber wenig an Verständnis und verlieren viel an Einsicht in die Grundzusammenhänge zwischen sozialem Geist und Kunst. Der Riß von Unkultur, der die bezeichneten beiden Jahrhunderte hindurch gähnte, ist durch den Roman vom deutschen Theater am wenigsten zu verkleistern. Das Tragische dieser Einsicht wird durch die Erinnerung daran noch verschärft, daß Spanien und England im selben Zeitraum ihre größten Epochen des Dramas und des Theaters erlebten, und daß in Frankreich die Steigerung der künstlerischen Kultur zu gleicher Zeit ununterbrochen in zunehmender Verfeinerung fortschritt. Warum aber, statt zu verteidigen und zu verklären, erklärt man nicht lieber? Es ist weder ein Wunder noch eine Schande, wenn ein Volk in dreißig langen von unsäglicher Unmenschlichkeit erfüllten Kriegsjahren verrotzt; unter der Furie eines Kampfes, dem noch dazu in seiner zweiten Hälfte jedes ethische Moment, das auch die herbste Tragik im Geschehe eines Volkes immer noch fruchtbar machen kann, gefehlt hat. Durch dreißig Jahre hatte man die Bestie im Menschen wüten sehen; aus der zitternden Furcht und der Niedergeschlagenheit breiter Volksschichten war allmählich, wie es einem in solchen Zeiten stets sich bewährenden psychologischen Gesetz entspricht, eine Perversität der Empfindungen hervorgegangen. Daher das andauernde Gefallen an blutigen Schauspielen und grausigen Aufregungen, die Freude an roher Rüpelei in moralischen und geschlechtlichen Dingen; Erscheinungen, die, am Geist des Volks im 15. und 16. Jahrhundert gemessen, einen Rückfall in Unkultur bedeuten. Die ganz Mitteleuropa berührende Verschärfung der Gegensätze zwischen den Ständen verhinderte den Ausgleich in Sachen des Geschmacks; und das schlimmste war, daß die höhere Gesellschaft, die ihre Prägung von den Höfen empfing, an Roheit der Gesinnung den niederen Ständen kaum etwas nachgab. Über dieser Schicht war bloß der Firnis spanischer und französischer Etikette in einer undurchdringlichen Schicht gelagert, der alle wahre Empfindung ersticken machte. Einzig die alten Erblaster waren unverbildet geblieben: die Saufgelage hatten sogar ungeheure Dimensionen angenommen; damit aber die feinere Bildung der Zeit zu ihrem Rechte komme, veranstaltete man bei den oft zwölfstündigen Tafeleien Vorstellungen von musikalischen Schäferspielen, in denen ‚Phyllis und Amor‘ eine lächerlich aufgeschminkte Parodie der in der Wirklichkeit in zügelloser Roheit empfundenen und geübten Erotik vorkaufelten.

Die neue geistige und moralische Epoche heraufzuführen war darum in Deutschland besonders schwer, da gerade in dieser Zeit, wie in wenigen anderen, der Geist der Massen vollständig versagte und die große Erscheinung des einzelnen fehlte, oder daß die Wirkung starker Persönlichkeiten, soweit solche dennoch auftauchten, an der weisen Vorsorglichkeit der staatlichen Instanzen abprallte; denn außer dem eigensüchtig verfolgten wirtschaftlichen Interesse war in der deutschen Politik jener Zeit, die die Hauspolitik der Fürsten war, mit verschwindenden Ausnahmen, ein Ziel, das Volk aus seiner seelischen Niederlage aufzurichten, nicht vorgesehen. Im evangelischen Deutschland fehlte es hierfür an geeigneten Institutionen; selbst die Universitäten erlitten an ihrem im humanistischen Zeitalter gereiften Zustand unter dem Perückenstaub schlimme Einbuße. Die protestantische Geistlichkeit, die vermittelnd zwischen Staat und Volk stand, war, soweit sie nicht zelotisch alle Weltlust und die freien Künste überhaupt verfolgte, dem Beamtengeist anheimgefallen, war servil geworden wie alles, was sein Brot von oben empfing. Die Zeit, wo ein Luther die Fürsten abkanzeln und mit feurigen Worten zur Pflicht anhalten durfte, war längst vorüber. Dagegen bewährten sich nun die zur Bekämpfung des Protestantismus in den katholischen Ländern getroffenen Maßnahmen in dem Bemühen, dem niederliegenden Volke das bekömmliche geistige Brot zu reichen. Die kluge Taktik der Väter Jesu, die den alten Faden der an die Kirche geknüpften Kulturüberlieferungen nicht reißen lassen wollten, nahm sich neben den anderen Interessen der Bildung und der Künste auch des Theaters an. Sie rief in Oesterreich und in Bayern die Schulkomödien neu ins Leben, und Jesuiten waren die ersten, die die relativ reife Kunst Lopes de Vega und die reiche Calderons auf die deutsche Bühne verpflanzten. Bemerkenswerter aber noch ist die von ihnen zuerst versuchte Wiederbelebung der griechischen Tragödie, besonders der des Euripides. Sie nutzten die begehrlichere Schau- lust der südlichen Völker an den hohen Festtagen, als welche nun die fürstlichen Geburtstage in erster Reihe galten, geschickt für ihre Zwecke aus: in den Iudi Caesarii, wie die zu solchen Gelegenheiten gedichteten Festspiele hießen, durfte neben der Glorifikation des Staatshauptes auch die der Kirche natürlich nicht fehlen. Wien und München waren bis ins 18. Jahrhundert hinein die Schauburgen dieses Jesuitentheaters.

Wo irgend sonst die gelehrte Bildung mit den Künsten sich beschäftigte, verfuhr sie nach gleichem Rezept: überall wurden nun die Ergebnisse der humanistischen Bildung im Dienst einer platten Nützlichkeitsmoral verwendet, der kaum erfaßte Begriff der antiken Tugenden zeitgemäß umgebildet. Es wiederholte sich der schon von

der Scholastik eingeschlagene Vorgang, einen neuen Geist auf den Stamm der alten Kultur zu pflanzten, nur daß jetzt nicht mehr die civitas dei des heiligen Augustin den Eiferern vorschwebte, sondern — wie es der Moral der Zeit entsprach — der Begriff des absoluten politischen Staates mit fürstlicher Spitze. Der Mensch war Untertan, Ding, Begriff ohne Selbstzweck geworden, für den man den höchst unpassenden, weil widersinnigen Namen „Subjekt“ mit Vorliebe anwandte, da ihm doch nichts weniger als subjektive Bedeutung zugebilligt wurde. In fast aller Dichtung jener Zeit redete darum auch nicht der Mensch seine Sprache, sondern die ihm beigelegten Attribute: die Tugend spreizte sich in göttlichen, das Laster in höllischen Gebärden; Gerechtigkeit, Großmut, Vaterlandsliebe, vor allem aber Demut und Gehorsam wandelten als Mummereien durch die empfindungsleere Zeit. Die gelehrten Vormünder der deutschen Bühne brauchten, als sie ihr endlich die helfende Hand reichten, kaum eigene Erfindung anzustrengen; das französische und italienische Theater der Zeit lieferte alle nur wünschenswerten Vorlagen. Und selbstverständlich darf bei dem Mangel an eigener Schöpfung deren Verwendung noch als ein Verdienst erscheinen. So besteht der Ruhm des ersten deutschen gebildeten Theaterleiters, des Magisters Deltzen, den die Geschichte uns kündigt, denn auch zu Recht; zwar äußerte er sich nicht so pomphaft wie der des von Cervantes verewigten Lope de Rueda, aber er knüpfte dafür an einer wirklichen zivilisatorischen Tat an, deren unmittelbare Wohltat in der Zeit sofort empfunden wurde. Die Chronik erzählt, daß dieser berühmte Mann bei seinen Einzügen in Nürnberg und Breslau sogar von Deputationen des Rats am Weichbild der Stadt empfangen wurde.

Dem Magister Deltzen verdankt unsere Schauspielkunst die ersten Grundzüge einer Handwerksregel, die ihr zu jener Zeit zu schaffen wohl noch mehr Ausdauer als Ingenium und Bildung erforderte. Denn noch stand die ganze Schauspielerei auf der mehr oder weniger talentierten, immer aber zügellosen und oft auch frechen Improvisation, die ja auch kein eigenes Gewächs deutschen Geistes, vielmehr Nachahmung italienischer Sitte war. Der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, ist, mancherlei Einschränkungen ungeachtet, ein großer Bewunderer der italienischen Commedia dell'Arte, der Stegreiffkomödie; er läßt durchblicken, daß durch sie die natürliche schauspielerische Begabung besser genährt worden sei als durch die nun bald folgende Einschränkung in die französische Technik. Richtig scheint mir, daß das Stegreiffspiel zunächst wohl die größere schauspielerische Begabung voraussetzt; auch daß sie da, wo die Anlagen der Rasse unterstützend zu Hilfe