



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die neue Dichtung. Minna von Barnhelm. Götz von Berlichingen. Sturm und Drang. Das Hamburger Nationaltheater. Lessings hamburgische Dramaturgie. Krieg gegen die französischen Klassiker. Shakespeare. ...

---

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

raschte das deutsche Theater auch schon die Zeit seiner Erfüllung, das heißt, es wurde vor die größten Aufgaben gestellt, die ihm seitdem zugefallen.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte Klopstocks lyrisch-religiöse Weihe die aufstrebenden Geister mächtig berührt. Unter der noch immer aus der Fremde hereingeholten künstlerischen Form loderte nun doch die Flamme starker Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit, das aufrichtige Ethos deutschen Wesens, das sich seiner mythisch-heroischen Herkunft besann. Aus der Ode der theologisch-moralischen Bevormundung erwachte den Menschen das Verlangen nach trunkenem Hingabe an die als göttlich empfundene Natur. Die Kriege des großen Preußenkönigs mochten alles Drangsal kaum durchlebter schwerer Zeiten in Erinnerung gebracht haben, sie hatten aber auch die Freude an heldenhafter Menschheit von neuem geweckt. Man empfand, daß sie im letzten Sinne doch Kämpfe waren für einen neuen Geist der Humanität, für Freiheit und Wohlfahrt, die nun auch in Preußen aufzuleuchten begannen. Und wenn der Dramatiker einen neuen sittlichen Wert schaffen, neuen Lebensinhalt aus den im Spiel gezeigten einander widerstrebenden Lebensmächten entwirren soll, so muß Lessings ‚Minna von Barnhelm‘ einwandlos als die erste nationale dramatische Tat der neuen Zeit begrüßt werden. Mehr wert aber ist, daß sie als solche auch verstanden wurde, daß sich die junge Kunst und das kunstunmündige Volk in diesem Falle zum erstenmal inniger berührten. Jene erwähnten neunzehn Aufführungen in Berlin durften eine sieghafte Zuversicht erwecken, daß die freigewordene individuelle Empfindung, die Freude an schlichter, natürlicher Auffassung des Sittlichen die Binden der Konvention, die das Leben zweihundert Jahre eingeschnürt hatten, zu zerreißen im Begriff waren. Was kluge Einsicht in das Wesen der Kunst, was ein scharfer beobachtender Verstand, ein gerechtes und gütiges Gemüt aus dem anonymen Strom der Zeit schöpfen konnte, das spricht aus diesem Prologlustspiel in heute noch unverwelkter Frische. Dennoch schöpfte Lessing doch nur von der bewegten Oberfläche des Zeitstroms; er langte noch nicht hinunter bis auf den Grund, wo aus verborgenen Quellen dem Strome die Wasser zuschießen. Der aber, der das vermochte, der aus der Klaue des Löwen das deutsche Drama schuf, das in seinem großen erleidenden Helden, in seiner bunten Bilderreihe die Seele der Vergangenheit an die der Freiheit winkenden Zukunft knüpfte, der kam dann für das deutsche Theater um zehn Jahre zu spät. Schon hatte auf diesem die Sentimentalität sich so befestigt, daß ‚Götz von Berlichingen‘ zwar in die literarische Bewegung mächtig einschlug, auf der Bühne aber zunächst kaum Wirkung tat. Und der dem ‚Götz‘ folgenden Sturm- und Drangdichtung

blieb das Theater — bis auf einige Ausnahmen — sogar ganz verschlossen.

Goethes ‚Göz‘ wurde im Jahre 1773 von der Kochschen Gesellschaft in Berlin aufgeführt; Brückner, der seiner Zeit als der beste Darsteller von Helden galt, spielte ihn, aber die Chronik erzählt von einer nur schwachen Wirkung. Nicht besser erging es ein Jahr später ‚Clavigo‘. Und hier schon drängt an solchen Beobachtungen jene Erkenntnis sich auf, der der aufrichtige Freund des Theaters bei der Betrachtung seiner weiteren Schicksale zu seinem Schmerz nicht wieder entfliehen kann, die allen Wünschen und allen zeitweise erfüllten Hoffnungen sich anhängt wie die Last einer Kette: die Eduard Devrient geschlossen sah, die Kluft „zwischen Dicht- und Schauspielkunst, zwischen höherer Bildung und volkstümlichem Theater“, sie gähnte wieder auseinander, sobald die deutsche Dichtung aus der Unmündigkeit gelehrsamere Anempfindung erwuchs und zum freien Flug des Genius ausholte. Mochte die Professorenweisheit noch so viel vom geläuterten Geschmack des Volkes schreiben und sprechen und die zunehmende Bildung des Bürgerstandes preisen, das Theater schien nach wie vor der Ort, wo die Roheit zu Kraftproben sich gereizt fühlte und der Protest der dumpfen Massen gerade gegen die Bildung sich Luft machte. Zwei Monate nach der ersten Hamburger Aufführung der ‚Minna von Barnhelm‘ mußte die dortige Theaterleitung in den Zwischenakten dieses Lustspiels Luftspringer auftreten lassen, um das vom ganzen Vaterland mit Jubelstimmen begrüßte Stück dem süßen Pöbel annehmbar zu machen. Das geschah unter Lessings Augen, wenn auch nicht mehr unter der Ägide dieses ersten deutschen „Nationaltheaters“, und beleuchtet den nachwirkenden Erfolg dieses Unternehmens, an das der regsamste bildende Geist seiner Zeit mit so zuversichtlicher Hoffnung herangetreten war, von dem er in schmerzlicher Verbitterung scheiden sollte, die ihm das schon erwähnte Geständnis abpreßte, einem törichtem Wahne nachgegangen zu haben. Die Geschichte des Hamburger Nationaltheaters ist schon reichlich trübe, wenn man sie sich aus der Dramaturgie Lessings, die doch nur das Literarische und Künstlerische zu reinerer Einsicht zu heben sucht, rekonstruiert, die ganze beschämende Wahrheit liefert jedoch erst die wirtschaftliche Chronik dieses verfrühten Versuchs, unter der Obhut bürgerlicher Vertrauensmänner und auf den Anteil des Publikums ein dramatisches Kunstinstitut zu begründen: alle Gaukelkünste des Meßbudengeschmacks mußten dauernd aufgeboten werden, damit man das liebe Leben fristen und von Zeit zu Zeit eine künstlerische Tat vollbringen konnte. Auch Lessings Urteil war gewiß, wie es ein jedes ist, durch seine Zeit bedingt, aber er war ein Mann von Welt und vermöge seiner wahrhaftigen Natur sicher eher geneigt abzu-

schwächen als zu übertreiben; dürfen wir also glauben, daß die Fähigkeit der Künstler dem Ideale Lessings leidlich zugereicht habe, so fällt um so tieferer Schatten auf das Gemisch von Pöbel- und Philistertum, dem jenes erste Geschenk der deutschen dramatischen Muse dargeboten wurde. Denn in der Tat waren an dieser Bühne die besten Kräfte der Zeit vereinigt: Konrad Ekhof wirkte hier, „der Deutschland überhob, auf den Garrick der Engländer neidisch zu sein“, die Hänfel, von der Lessing die Kunst rühmte, den holprigsten, dunkelsten Vers durch Präzision der Sprache und Innigkeit zur Klarheit zu wandeln, die humorvolle Susanne Mecour, der genial beanlagte Borchers, das Muster derber Jovialität: Adermann, der frühere Prinzipal dieser Truppe, und dessen Töchter Dorothea und Charlotte. Und gewiß waren die feineren Geister auch jener Zeit, die nicht ermüden, diese Namen zu feiern, nicht urteilslos und blind. Einer aber nur hatte Unterscheidungsgabe genug, wußte das Lob nach dem Gegenstand der gestellten Aufgabe zu bedingen: das war Lessing; und so blieb uns vom ersten Nationaltheater wenigstens die ästhetische Geschichte dieser Bühne, die Hamburgische Dramaturgie, als ein köstliches Vermächtnis jener Zeit.

Die Späteren haben diese Schrift gefeiert um ihres Kampfes willen gegen den französischen Kokotogeist im Drama, gegen die Nachbeter des mißverstandenen Aristoteles, um der klugen Anläufe willen, der noch fast ganz regellosen Schauspielkunst Grenzen und Ziele abzustechen. Sie haben immer wieder die Entwicklung aller späteren ästhetischen Anschauung über Drama und Theater an Lessings Darlegungen anknüpfen zu dürfen geglaubt, weil diese Darlegungen durch ihre Begründung in Lessingscher Dialektik als Ergebnisse einer absoluten dramaturgischen Vernunft erscheinen, auch wo sie, wie oft, nur Äußerungen des Zeitgeschmacks sind. Man vergaß dabei, daß Lessing gar nicht beansprucht hat, mit dieser Dramaturgie etwas, wie z. B. den ‚Laokoon‘, geschrieben zu haben: ein Gesetzbuch, bei dessen Abfassung er sorgfältig die Distanz zu seinem Gegenstand gesucht hatte; hier ist vielmehr alles von unmittelbarer Parteilichkeit für einen zeitlichen Zweck diktiert, wobei freilich Wert genug schon dadurch verbürgt ist, daß eine Lessingsche Parteilichkeit das Buch schrieb.

Die ‚Dramaturgie‘ ist daher nur bedingt geeignet, die untrügliche Synthese aller in der Zeit lebendigen Kräfte und Anschauungen auf diesem Kulturgebiete darzustellen. Dank dem unbestechlichen Wahrheitsdrange Lessings, der die Grenzen seines eigenen logischen, moralischen und künstlerischen Vermögens nie mit dem Anflug einer Überspannung überschritt, sehen wir aber, worin sein Streben gipfelte, welchen Geist er dem Theater wünschte und als Ordner bestellte:

nämlich den einer bürgerlichen Kunst, die die Erscheinungen des gebildeten Gesellschaftsdurchschnittes in realistischer Nachahmung wider spiegeln sollte. Ihr Wert sollte durch moralische Qualitäten bestimmt sein und etwa noch durch die Charakterisierung des gesellschaftlichen Typus. Wo Lessing daher gegen die Franzosen auf Shakespeare sich berief, wollte er wohl dessen Freiheit der technischen Gestaltung der deutschen Bühne gewonnen wissen, kaum jedoch auch die Freiheit der weithin in mystischen Tiefen der Natur wurzelnden Charaktere mit ihrer ans Dämonische gemahnenden Immoralität, die der Zeit Lessings noch unannehmbar sein mußte. Lessings eigene dramatische Schöpfungen, die ja doch, wie er deutlich genug betont, Lehrstücke noch mehr als freie Poesien sein sollten, lassen die unendliche Distanz klar erkennen, die ihn und seine Zeit noch von der Welt des Briten trennte. Und als dann wirklich Shakespeare auf der deutschen Bühne erschien, geschah es durchaus im Geiste der von Lessing geübten Beschränkung, wenn man seine Stücke der moralischen Fähigkeit der Zeit gemäß zurechtstutzte und nicht selten ihre sittlichen Postulate ins Gegenteil verkehrte, worüber an seinem Orte noch eingehend zu reden sein wird. Es konnte Lessing kaum Ernst damit sein, das Shakespeare-Drama in den Mittelpunkt des damaligen Theaters zu rücken; genug für ihn, daß er diesen Giganten den gehakten französischen Klassikern polemisch gegenüberstellte. Hören wir nur, wie der gewissenhafteste Theaterkünstler, der treueste Schüler Lessingschen Geistes, wie Ekhof sich zu einer Zeit aussprach, als die Frucht der Anregungen durch Herder, Gerstenberg, Wieland u. a. wirklich aufgegangen und bereits die Gegenbewegung unter dem Stichwort „Shakespeare und kein Ende“ eingeseht hatte: er bekennt Jffland, daß er an Shakespeare nicht heran möchte, „nicht weil ich nichts dafür empfinde, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, welche darin aufgestellt sind, sondern weil diese Stücke unser Publikum an die Kost gewöhnen und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder, der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu tun, als daß er sie sagt. Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles“. Natürlich hat so eng und beschränkt Lessing nicht einen Augenblick gedacht, aber in seiner Eigenschaft als Erzieher des Theaters eiferte auch er gegen das wuchernde Treiben der Phantasie, der Leidenschaften auf der Bühne, für deren Heil ihm der ordnende, denkende Verstand, die auf Beobachtung gestützte Nuance zunächst wenigstens wichtiger schien. Damit ging er in den Fußstapfen Diderots, dieses Franzosen, den seine Landsleute unwillkürlich ablehnten, weil er ihnen zu deutsch dachte, wie ja auch Goethe ihn einen echten deutschen Mann genannt hat. Von Diderot übernahm Lessing den Eifer für die „Mittelgattung“ des Dramas, gegen

die Anwendung des Verses auf dem Theater, von ihm den sozialen Charakter der Kunstmaximen — sozial, sofern sie sich auf das Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft stützten. In diesem Bestreben zeigen sich der Deutsch-Franzose und der Kamenzener Pastorssohn als engverwandte Geister, in denen sich der vorstehendste sittliche Trieb der Zeit in aller Deutlichkeit verkörpert hat: die in der bürgerlichen Familie wieder erwachende moralische Selbständigkeit, der Stolz auf schlichte Solidität gegenüber dem Raffinement und den zersekenden Einflüssen der oberen Gesellschaftsschichten. Dagegen bedeutet Lessing in der dramatischen Charakteristik einen wesentlichen Fortschritt über Diderot hinaus, der nur die Schilderung der Standesmoral gelten lassen wollte, „weil der Charakter abgelehnt werden könne, die Pflicht, die aus dem Stande spricht, aber nicht“. Beiden gemeinsam war jedoch wieder das mißtrauische Ablehnen aller die Wirklichkeit überfliegenden Äußerungen genialischer Schwärmerei in Leben, Kunst und Literatur.

In Lessings Kampf gegen die französischen Klassiker, den er mit der vollen Ehrlichkeit eines tendenziösen Parteimanns führte, war immer das Hauptziel, den Geist des neuerwachenden Rationalismus gegen den Überschwang auszuspielen. Das hat man später verallgemeinert: wie es ausgemacht galt, daß Lessing Shakespeare dem deutschen Theater erobert habe, so betrachtete man als die andere Wohltat, daß er das Joch des französischen Geistes, das unsere Bildung und namentlich unser Theater bedrückte, gebrochen habe. Als Goethe, der Achtzigjährige, Eckermann in Erstaunen setzte, daß er Gedichte Voltaires noch auswendig rezitieren konnte, bemerkte er: „es geht aus meiner Biographie nicht deutlich hervor, was diese Männer (die französischen Klassizisten) für einen Einfluß auf meine Jugend gehabt, und was es mich gekostet, mich gegen sie zu wehren und mich auf eigene Füße in ein wahres Verhältnis zur Natur zu stellen.“ Dieser Einfluß Voltaires namentlich, von dem Goethe sagt, daß er die ganze sittliche Welt seiner Jugend beherrscht habe, lag ja freilich auf dem Theater der Zeit wie eine Diktatur und war namentlich darum so unerträglich geworden, weil es nicht jener Geist in seiner Ursprünglichkeit war, der diese Kultur befruchtete, sondern der mit dem Pedantismus Gottscheds und seiner Genossen verquidete. Das erklärt die Schärfe des Kampfes bei Lessing, den dieser mit kritischen Keulenschlägen führte, wo Goethe, als er uns aus den „Franzosenneken“ befreite, immer doch der verehrende Schüler großer Meisterschaft blieb.

Aber auch auf heimischem Gebiete ist die Lessing zu dankende Wohltat nach zwei Richtungen hin einzuschränken: einmal stellte er durch seinen Franzosenhaß die damals kaum gewonnene, auf eine

feste Tradition — eben die französische — gestützte Berufsbildung der Schauspielkunst wieder in Frage, ohne ihr, wie die nächste Phase der Entwicklung schon zeigen sollte, doch eine eigene sichere Grundlage geben zu können; dann aber war es nicht minder bedauerlich, daß er nicht nur die ihm schädlich dünkende konventionelle Form der Verachtung preisgab, sondern auch die keiner Kultur mehr entbehrliche weittragende Gedankenwelt, die hier zu einem kunstschönen Ausdruck gereift war, an den Pranger stellte. Man mag sich drehen und wenden wie man will: Lessing bestellte hier den Geist nüchternster Opportunität zum Büttel über die höhere Bildung und setzte den Stolz der logisch-moralischen Konstruktion zum Richter über die schöpferische Phantasie. Unter dem Druck seiner starken Autorität hat man in den folgenden hundert Jahren bei uns kaum darüber nachgedacht, ob es denn wirklich ein Vorteil für unser Theater war, daß unsere Dramaturgen die Corneille, Racine und Voltaire als wertlose Fossile betrachteten. Zu Lessings Zeit war die nächste Folge dieser Belehrung, daß die Schauspieler hochmütig auf die beschränkenden Regeln der französischen Kunst herabblitzten und auf eigene Faust an einem naturalistischen Stil sich abmühten, der sie von den Aufgaben, die die Zeit ihnen bald stellen sollte, weit abführte. Damit aber soll kein Fehler konstatiert sein, sondern nur eine Tatsache, die eben in dem wohlbegründeten Verhalten Lessings und Diderots dem lebendigen Theater gegenüber vollauf gerechtfertigt erscheint. Das Theater, das diese beiden wollten, war, wie sich auch später noch betäubend erweisen sollte, schließlich doch das in der Zeit allein mögliche. Wir werden oft darauf zurück zu lenken haben, wie nüchtern weise die ‚Dramaturgie‘ den Bezirk abgrenzte, in dem das Theater der nächsten Generationen sich sicher bewegen konnte; es sollte ein Schauplatz sein, wo keine Höhen und Firnen erhabener Weltanschauung, keine Katarakte furchtbarer entfesselter Leidenschaften, keine Stürme aus den Tiefen der Menschennatur den Ausblick in ein sanftes, von weichen Wellen und gelinden Winden bewegtes Lebensbild störten, wo höchstens die Gewitter einer hier und da lasterhaft ausbrechenden Leidenschaft vorübergehend das stille Behagen des tugendhaften Bewußtseins erschüttern, wo Mitleid und Furcht nicht, wie die Griechen es wollten, gereinigt, sondern höchstens „in erhabener Rührung“ beschwichtigt werden sollten.

Das Ziel der praktischen Moral, das die Aufklärung des 18. Jahrhunderts verfolgte, sehen wir an diesem Zeitpunkt also auch dem Theater vorgerückt. Wie es Diderot und Lessing mit Nachdruck formuliert hatten, galt es für die Bühnen ihrer Länder, für Frankreich und Deutschland, die nächste Generation hindurch als Gesetz. Die