



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Schicksalsdrama. Ethik und Schicksalsbegriff im Verfall der Romantik.
Zacharias Werner. Der vierunzwanzigste Februar. Goethe und das
Schicksalsdrama. Adolph Wüllner. Der neunundzwanzigste ...

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

schwung aller Volkskräfte die große künstlerische Tat, die sich der patriotischen an die Seite gestellt hätte, nicht geleistet wurde. Die Antwort ist im vorigen Kapitel indirekt schon zu geben versucht worden; sie konnte damals, wie nach Sedan, nur lauten: daß ein ephemerer Aufschwung der Empfindungen eines Volkes nicht hinreicht, für große Kunstwerke die schöpferische Kraft zu wecken, daß nur eine durch Geschlechter fortgetragene, aus vielen und klaren Quellen genährter Gemeinschaftszug der Volksseele sich schließlich in einer glücklich beanlagten großen Persönlichkeit, oder einer Reihe solcher, zur Kunsttat verdichtet. Das geniale Kunstwerk hat tiefgehende und weitverzweigte Wurzelsfasern, die ihm aus reichgesättigtem Boden die Kräfte zuführen müssen. Die Pflänzchen, die aus dem ausgestreuten Samen schneller Begeisterungen aufkeimen, erwachsen in der Regel nur zu Stauden, deren Blätter gerade frisch und grün genug sind, daraus für die Siegesstimmung die Kränze zur festlichen Dekoration zu winden.

An der wichtigsten Stelle, an der Spitze des Volkes, war man nicht gesonnen, die entfesselte Energie, die den Boden, mit der Zeit wenigstens, tragfähig gemacht hätte, weiter walten zu lassen. Die dieser Arbeit gewachsen gewesen wären, legten, zum Stillstand gezwungen, wie erst das Schwert nun auch die Pflugshare nieder und mürbten in meist unwirksamer Polemik ihre Kräfte ab. Der die verschiedensten Strebungen zu einer höheren Einheit zusammenzwingende Gedanke einer Volkseinheit zerflatterte alsobald wieder, und der Geist der Romantik zog die ihres Ziels beraubten Kräfte noch geblissentlich von der Gegenwart ab. Er wies auf alle Arten von Vergangenheit; das Drama aber braucht, um zu leben, den Glauben an die Zukunft: was da werden kann, muß es, will es zeigen. Wer, wie die Romantiker, von vornherein Geist und Natur überzeugt trennt, Willen und Geschick als einander fremde Mächte geltend macht, der steht vor dem Bau eines Dramas wie vor dem eines Hauses mit Stein und Mörtel, die sich nicht verbinden wollen. Notwendigkeit im Sinne strenger Kausalität ist das innere Gesetz jedes Dramas; und gerade diese Notwendigkeit bekämpfte die romantische Schule — trotz Shakespears. Oder richtiger: sie häufte, um doch den Schein der Tragik zu wahren, das Arsenal der psychologisch bestimmenden Ursachen aus allen Kammern und Winkeln des Aberglaubens, des Wunderbaren, des Zufälligen. Das so leicht zum Fatalismus neigende mystische Gefühl war der Maßstab für das poetische Recht, das ihre Dichter zu schöpfen sich unterfingen. In keiner Dichtungsgattung liegt für eine solche Ethik die Gefahr der Karikatur so nahe wie im Drama.

Das Schicksalsdrama, dieser Bastard der Romantik und der antiken Tragödie, ersann sich eine neue Ate, eine furchtbare Wal-

terin und Vollzieherin rächenden Geschicks. Außerhalb aller Natur, in den mystischen Nebeln eines Zwischenreichs spukte diese dämonische Macht, dem Menschenwesen und seinem sittlichen Willen ebenso feindlich und ungerecht, wo sich bei den Alten das selbst die Götter beherrschende Schicksal im letzten Sinne doch immer der Sache der Menschlichkeit gerecht erwies. Mangelhafte Kenntnis der antiken Tragödie hatte dieses Mißverständnis bewirkt. Man kannte fast nur Euripides; und von Sophokles namentlich ‚König Ödipus‘, der das Paradigma werden sollte für den Begriff des Schicksals im Sinne der Alten. Man übersah, daß die antike Vorstellung der Götterwelt doch nur eine Verklärung menschlicher Zustände war, und daß in der echten Tragödie nie der Wahn bestand, daß die Götter als Vertreter des Schicksals menschlichen Verfehlungen gegenüber unerbittlich wären. Man dachte nicht an die Orestie, wo der Dichter die Erinyen in die freundlich waltenden Eumeniden sich wandeln und dem in schwerster Schuld nach der Grube sich senkenden Haupt des Orestes Erlösung werden läßt. Nicht an den koloneischen Ödipus, den die Götter nach furchtbarer, leidvoller Reue doch in ihren Olymp emporziehen. Auch Schiller malte sich die antike Schicksalsidee zu einseitig und das Schema des König Ödipus für die ‚Braut von Messina‘ kann nicht verkannt werden, wenn auch schon darauf hingewiesen wurde, wie Schiller das Hauptgewicht der fatalistischen Verknüpfung von dem gewalttätigen Charakter der fürstlichen Familie abhängig machte: durch „Greuelthaten ohne Namen, finstere Verbrechen“ wurde sie dem verblendeten Trotz der Überhebung zugetrieben, die dann erst die unnatürlichen Voraussetzungen zum weiteren tragischen Absturz des Geschlechts veranlaßte. So wirkt bei Schiller das Geschick als eine eminent sittliche Macht — worauf es doch immer ankommt — während es im Schicksalsdrama der Nachahmer der Antike als ein dem Menschengeschlecht überhaupt feindlich gesinntes „Prinzip“ zur Geltung kommt. Auf Fledermausflügeln senkt es sich nächtlich auf die Erde herab, bebrütet die Wohnstätten der Menschen, haucht den Schlummernden Ahnungen und Träume ein, spricht seine blutigen Zauber über Schwerter und Dolche und verflucht die kommenden Tage, die ein — oft sogar nur eingebildetes — Verbrechen jähren. Ahnungslos beschreitet der meist kindlich gute Mensch von Keimen des Fluchs schon verseuchten Schauplatz dieser Erde; selbst die Reinheit eines Cherubim und die Einfalt eines Kindes schützen ihn nicht vor den verderbenbringenden Schlingen: schuldlos=schuldig fällt er ein Opfer des Molochs Vorbestimmung.

Zacharias Werner aus Königsberg in Preußen war der Urheber dieser Wahngelbte. Wir würden Werner heute ohne Zagen eine psychopathisch schwer belastete Persönlichkeit nennen: seine Mut-

ter verfiel dem Wahn, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn Werner der Heiland der Welt. An einem vierundzwanzigsten Februar erlöste der Tod diese Mutter und beraubte Werner gleichzeitig eines Jugendfreunds. Das gab ihm den Anlaß zu dem einaktigen Trauerspiel ‚Der vierundzwanzigste Februar‘. Nur der Inhalt dieses Zerrbildes kann eine Vorstellung davon geben, wie ungeheuerlich jene Vorfälle im Kopf dieses Dichters nachgewirkt hatten. In gerechten Zorn wirft der schweizer Landmann Kunz Kuruth dem das Weib des Sohnes in blindem Haß begeisternden Vater ein Messer an den Kopf. Der Alte erleidet in der erstickenden Wut einen Schlagfluß, woran er — am 24. Februar — stirbt. Von da ab heftet sich Kuruths Schicksal an den Ort und an den Tag. Er hat zwei Kinder; und als die Mutter an einem der ominösen Februartage ein Huhn geschlachtet hat, gerät der siebenjährige Knabe über das Messer, das selbe natürlich, das Kunz einst nach seinem Vater geworfen hat, und spielt mit seinem zweijährigen Schwesterchen „Hühnerschlachten“ — mit tödlichem Erfolg. Vom Fluch dieser in kindlichem Unverstand begangenen Tat gejagt, ist der Knabe in die weite Welt gegangen und verschollen. Mit den einsamen Kuruths ist's immer bergab gegangen und endlich, wieder an einem vierundzwanzigsten Februar, kommt der Exekutionsbefehl vom Amte ins Haus, der sie ins Elend hinausweist. Der Vater faßt den Entschluß, sich andern Tags in den Abgrund zu stürzen. Da öffnet sich in stiller Mitternacht die Tür und ein fremder Wandersmann bittet um Obdach. Seine wohlgefüllte Geldtase reizt Kunz Kuruth zum Mord: einmal soll das verfluchte Messer, das nach dem Kindermord nun endlich sorgfältig aufbewahrt wurde, doch auch Segen bringen; er stößt es dem Fremden in die Brust, der sterbend — man braucht es nicht erst zu sagen — sich als seinen Sohn Kurt zu erkennen gibt. Das Stück wurde, wie erwähnt, von Goethe im Jahre 1810 auf die weimarische Bühne gebracht und rief eine wahre Epidemie der Nachahmung in Deutschland hervor. Als Komposition stellt es freilich Werners ärgste Geschmacklosigkeit vor, aber es bestach und kann noch bestechen durch eine gewisse poetische Kraft in der derb und realistisch gehaltenen Zeichnung der Charaktere, die damals gegen die Ifflandischen Platitüden eine neue Note aufwies. In seinen älteren Dramen war Werners fatalistischer Hang als eine zum Mystischen neigende Innigkeit des religiösen Empfindens hervorgetreten; so in den ‚Söhnen des Tals‘, im ‚Kreuz an der Ostsee‘. Und sein Lutherstück ‚Die Weihe der Kraft‘ ist sogar heute noch erträglich vermöge seiner religiösen Innerlichkeit. Das erklärt Goethes Verhalten diesen Dichtungen gegenüber: „Es kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderbarlich vor“, schrieb er 1808, mit Hinblick auf Werner an Jacobi, „das Kreuz auf meinem eignen Grund

und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dies doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderbarlichsten Formen darstellen". Er sollte bald mit Grauen erkennen, wohin sich dieses „Ideelle“ verirren konnte; der ‚Dierundzwanzigste Februar‘ brachte davon die Ankündigung. Gerade der rohe Gehalt dieses Stückes war dazu ange-
tan, die aus dem Zufälligen abgeleitete Zwangsvorstellung als ein theatralisch prächtig wirkendes und schließlich ja auch kinderleicht anwendbares dramatisches Motiv in Umlauf zu bringen.

Der erfolgreichste Nachtreter Werners war der Weizensfelder Advokat Adolf Müllner. Schon die Geschmacklosigkeit, nun auf den ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ einen ‚Neunundzwanzigsten‘ folgen zu lassen, kennzeichnet seinen Geist. Das Stück ist die nur als haarsträubend zu bezeichnende Geschichte eines Mannes, der gegen den Willen seines Vaters ein Mädchen geheiratet hat; am 29. Februar, an seines Vaters Todestag, erfährt er, daß seine Frau ein uneheliches Kind seines eigenen Vaters ist. Er ersticht den Sohn, der diesem Bunde der Blutschande entsprossen ist und liefert sich dem Gericht; die Mutter will zur Sühne ihrer unfreiwilligen Schuld den Gatten erst an den Galgen hängen sehen, um dann auch ihrerseits ein verfehltes Dasein ehrenvoll abzuschließen. Ist Werner in seinem Stück, den Charakteren angemessen, knorrig und derb, so widert bei Müllner die sentimentale Bejammerung des Geschicks aufs höchste an. Eine Szene von solcher Ekelhaftigkeit wie die zwischen Vater und Sohn, wo dieser, ein elfjähriger Knabe, seinen „Erzeuger“ beredet, ihn zu töten, um das Verhängnis zu versöhnen, ist glücklicherweise vereinzelt auf dem deutschen Theater geblieben. Der hier ausgespielte Effekt aber, durch kindliche Altflugheit Wonnen der Theaterührung zu wecken, kam nun noch mehr in Mode: Kinderszenen wurden ein stehender Trieb des Rühr- und Schicksalsdramas, nachdem sie vom ‚Göb‘ aus durch die Ritterstücke, das Familiendrama und bei Kockebue die gehörige Abwandlung schon durchgemacht hatten.

In Wien wurde Müllners Stück abgelehnt, weil die Zensur, ihrer Vorschrift gemäß, so grobe Störungen eines geordneten Familienverhältnisses auf der Bühne nicht gestatten durfte; das Leipziger Publikum, sonst stark im Banne Müllners, mochte die Geschmacklosigkeit ebenfalls nicht gelten lassen. Dafür ist um so bemerkenswerter, daß Iffland großen Gefallen an dem Stück fand und den Dichter „ermutigte“, ein Drama ähnlichen Inhalts, das den Abend füllen würde, zu schreiben. Gewiß ein interessanter dramaturgischer Beitrag zur Zeit, wenn man sich erinnern will, daß Iffland in

Goethes ‚Iphigenie‘ nur „eine sein sollende griechische Simplizität, die oft in Trivialität ausartet“, gefunden hatte. Die Frucht dieser Aufforderung war ‚Die Schuld‘ Müllners, ein Drama, das wie kein zweites der ganzen deutschen Literatur seit Lessing und Schiller seine Zeit in Bewegung setzte. Eine Inhaltangabe würde, der vielverschlungenen Greuelmotive wegen, zu weitschweifig werden müssen; man bezeichnete es treffend, wenn man es eine Karikatur des ‚König Ödipus‘ nannte. Der Gluch knüpft sich hier an die Verwünschungen einer alten Vettel. Zwar war Müllner stolz darauf, daß sein Ödindur die Prophezeiung mißachtet und freien Willens zu seinen Untaten schreitet; aber welchen Wert kann diese psychologische Vertiefung beanspruchen, wenn sich zuletzt doch alles fügt, wie die beleidigte Bettlerin als Mandatarin des Schicksals vorausgesagt hat? Der Erfolg des Stückes erhob Müllner zum dramatischen Papst der ganzen Periode; einer Würde, in der er sich sonnte und spreizte, die er in seiner Theaterkritik unter unangenehmster Betonung seiner Unfehlbarkeit zur Geltung zu bringen wußte. Nach der ‚Schuld‘ wuchsen die Schicksalsdramen wie Pilze in einem feuchten August aus der Erde. Da sie aber nur das eine Thema variierten, hielt in dieser krassen Form die Richtung doch nicht allzulange vor. Mit ‚König Ungurd‘ und ‚Die Albaneserin‘ hatte Müllner zudem wenig Glück; die Kritik rächte sich an ihrem maliziösen Vorsprecher und nicht zuletzt wandte sich die strengere Richtung der Romantik, Tief an der Spitze, gegen diese Werner-Müllnerschen Mißgeburten. Von hier aus begreift sich, daß die Romantiker immer weiter weg vom stofflichen Sensualismus und ins Extrem der Geistigkeit rückten. Ihre Kritik half jedoch wenig; der Geschmack für die abenteuerlichsten, absurdesten Verwicklungen war nun einmal entzündet: Bruder-, Vater- und Kindermord, unbewußter Inzest, Bigamie, verschollene Kinder, verführte Bräute; dazu Sterndeuterei, Symbolistik, Traumkunst, Somnambulismus: es war eine Lust zu leben in dieser Welt rohester Theatralik! Aus solchen Ingredienzien braute Houwald, ein sentimental gerichteter Verherrlicher der Schicksalsidee, seine rührsamen, gern gesehenen Schauspiele zusammen. Ein mysteriöses Geheimnis spielt darin immer die wesentliche Rolle: im ‚Leuchtturm‘ heftet sich das Schicksal an den Ort, im ‚Bild‘ hat es ein Requisit behext. Sein beliebtestes Stück war ‚Die Heimkehr‘, die die sattsam bekannte Geschichte behandelt, die in Tennysons ‚Enoch Arden‘ noch heute das Entzücken aller Badfische erregt. Eine bloße Angabe aufs ohngefähr von Titeln dieser Gattung gibt eine hinreichende Vorstellung von deren Wert: da gab es eine ‚Braut im Grabe‘ von Bibra, eine ‚Blutbraut‘ von Smets, von Schrödinger den ‚Gluch‘, eine Bigamietragödie ‚Das Brautpaar‘ von Piper usw. usw. . . .

Unter diesen dramatischen Knochenhauern mußte ein Talent wie Ohlenschläger, der „dänische Schiller“, fast erhebend und reinigend wirken. Sein ‚Agel und Walburg‘, lange Zeit ein Repertoirestück, erwarb ihm auf der deutschen Bühne Bürgerrecht. Mit ‚Correggio‘ aber eröffnete er den Reigen jener Künstlerdramen, die nun dreißig Jahre lang, an der Hand der Kunst- und Literaturgeschichte, vom Theater aus das Wesen des Genies dem Publikumsverständnis vermittelten. Der älteste romantische Roman, Tiecks ‚Sternbald‘, hatte diese durch Goethes ‚Tasso‘ geweckte Neigung genährt. Natürlich blieben die Nachtreter in weitem Abstand zu diesen Vorbildern: ihnen war gewöhnlich nur daran gelegen, solche Helden zu wählen, denen ein gewisses Maß von Sympathie von vornherein dadurch sicher ist, weil der Kranz des Nachruhms über ihren Bildern schwebt und, während der Dichter sie die Leiden des irdischen Jammertals durchschreiten läßt, dauernd zur Erhebung stimmt. Shakespeare, Camoens, Rubens, Palestrina, Petrarca, Windelmann, Beethoven: fast kein bedeutender Mann fehlt in der Reihe dieser meist ganz trivialen dramatischen Betrachtungen des Genies, die auch mit Laubes ‚Karlschülern‘ und mit Gukłows ‚Königsleutnant‘ noch keinen Abschluß fanden. Auf Ohlenschlägers ‚Correggio‘ folgten damals zunächst ‚Hans Sachs‘ von Deinhardstein und ‚Albrecht Dürer in Venedig‘ von Schenk mit populärem Erfolg. Vom Freiherrn von Schenk, dem reaktionären Minister Bayerns, wurde auch das Trauerspiel ‚Belisar‘ mit leidlichem Anteil aufgenommen, wie denn überhaupt eine Zeitlang das historische Genre Schillers noch eine gewisse Beliebtheit behauptete. In den Spuren des Wallensteindichters ging auch der zahme Österreicher Collin mit den Dramen ‚Regulus‘, ‚Coriolan‘ und ‚Balboa‘. Ein Anempfinder nach allen Seiten hin war der als Theaterpraktiker nicht unbedeutende Braunschweiger August Klingemann, der sein kleines Talent nur leider an zu gewaltigen Tragödienproblemen, wie ‚Moses‘ und ‚Ahasver‘ versuchte. Allmählich aber stumpfte der Sinn des Publikums für den geschichtlichen und mythischen Heroismus merklich ab; die Stimmung für die das Leben „verschönende“ Kunst bereitete sich vor und fand eine erste volle Befriedigung in der ganz aus dem romantischen Boden erwachsenen, unser Theater immer noch heimsuchenden ‚Preziosa‘ des Schauspielers Wolff; das Zigeunermädchen in seiner süßen Unnatur hätte damals der Musik eines Weber gar nicht bedurft, um endlich das vom Schicksalsdrama übergruselte Publikum mit reiner „Erlösungspoesie“ zu entzücken.

Das war, was man damals die „höhere Richtung“ nannte, wie sie der durch die romantische Novellistik und Lyrik allmählich verbreiteten besseren Bildung entsprach, denn man empfand in ihr

wohltuend die Erhebung über die platte Wirklichkeit der Iffland=schule. Ihr wesentlicher Charakterzug war die Buntheit: Handlung, Schauplatz, Kostüm mußten aus der Gegenwart irgendwo hinaus=deuten. Auch das Schicksalsdrama, obwohl mit Vorliebe in den Familienkreis versetzt, wurde gern in ein absonderliches Milieu und Gewand gekleidet. Die Ritterromane, die Künstlergeschichten aus alter Meister und Reden großen Tagen hatten diese verlogene Behandlung des „historischen Stils“ bewirkt. Und als dann gar die lange Reihe der prächtigen Gestalten Walter Scotts in Deutschland ihren prunkenden Einzug hielt, war des Schwärmens für goldene Rüstungen, für märchenhaft schöne Edeldamen auf milchweißen Zeltern, für den Glanz und Schimmer fürstlicher Hoflager, für Tjost und Lanzenbrechen kein Ende mehr. In der Wiederaufrichtung all dieser romantischen Herrlichkeit sollte sich die Zeit der begonnenen Emanzipation erfüllen. Man zauberte das altdeutsche Städteleben, das der hervorragend politischen Tätigkeit seiner Bürger die Kulturblüte verdankte, im Glanz einer friedvollen Glückseligkeit den Blicken wieder vor und berauschte sich daran um so mehr, als man für die Gegenwart von jener Tugend so gar nichts ausbringen konnte: weder den reifen Sinn, „die Stadt zu besorgen“, noch die durch künstlerische Neigung geadelte Handwerkstüchtigkeit. Im Theater aber zog man wieder nach Italien, nach dem Orient, besiegte man Türken und Heiden und pflanzte das Banner „christlich=deutscher“ Kultur in allen Stätten der Welt wieder auf. Zu Hause las man dann im Rotteck, der in keiner besseren Bürgerfamilie fehlte, wie Otto Bähr in seiner ‚Deutschen Stadt vor sechzig Jahren‘ versichert, die wunderbaren Begebenheiten nach und freute sich der wachsenden Bildung. Besonders hatte auch Friedrich von Raumers Geschichte der Hohenstaufen den Sinn für altdeutsche Vergangenheit wieder aufgefrischt; Immermann und namentlich Grabbe wurden durch sie angeregt und endlich der praktisch fruchtbarste Dramatiker der Zeit, der deshalb nun hier vorangestellt werden mag: Ernst Raupach.

Raupach war ein fleißiges und umsichtiges Talent, das jene vorherrschenden Stimmungen geschickt auszubeuten verstand. Von der Romantik nahm er, was mit Erfolg von ihr zu verwenden war, fühlte sich aber gleichzeitig als deren Bekämpfer im Sinne der rationalen Aufklärung, die der Emanzipation des deutschen Bürgertums neue Ideale zuführen wollte. Leider waren die meisten dieser Ideale polizeilich verboten; nur auf dem Gebiete des Glaubens ließ man einer Bewegung, die eine nationale religiöse Selbständigkeit herbeizuführen geeignet war, ziemlich freie Bahn. Die zahlreichen Konvertiten der romantischen Schule hatten das protestantische Gewissen des Bürgertums nachgerade doch in Beunruhigung gesetzt und man