



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Charakter der Epigonik. Buchdramen. Christian Dietrich Grabbe. Der Herzog von Gotland. Die historischen Dramen. Don Juan und Faust. Karl Immermann. Andreas Hofer. Das historische Drama. Georg Büchner ...

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



X

Die Epigonen

Der Betrachtung der dramatischen Dichtung aus dem Zeitraum von 1830 bis 1870 ist mit gutem Bedacht die Schilderung der wirtschaftlichen Entwicklung des Theaters während der gleichen Zeitstrecke vorangestellt worden; wir haben so gleich den Maßstab zur Hand, die ideelle und praktische Bedeutsamkeit des von den Dichtern Geleisteten und Erstrebtten aller gegebenen Wirklichkeit gegenüber bewerten zu können.

Die Überschrift „Epigonen“ für die Gruppe der Talente, die in dieser Übergangszeit des deutschen Lebens zum modernen Staat um die Bühnendichtung sich bemühte, entspricht der literargeschichtlich geübten Praxis und soll kein verallgemeinerndes Urteil ausdrücken. Ein gutes Teil der dramatischen Produktion dieser Zeit war allerdings epigonenhaft: sei es, daß die Dichter die Kunstform des klassischen Dramas, ohne sie doch mit gleichgefestigten, wenn auch dem gewandelten Zeitgeist Rechnung tragenden Inhalten erfüllen zu können, aufrecht zu erhalten suchten, sei es, daß man Kompromisse schloß, dem Theater eine Scheinkultur zu erhalten, die so aus sah, als ob der Bühne nach wie vor die Schaffung neuer sittlicher Werte gelingen könne. Die Differenzen, die sich bei solchem Bestreben zwischen Idee und wirklicher Beschaffenheit des Lebens herausstellten, mußten, wenn irgendwie der Boden der Wirklichkeit verlassen wurde, mehr oder minder zu einem Pathos der Phrase, wohl selbst zu innerer Verlogenheit führen, oder jede Abwendung vom lebendigen Theater bewirken, deren Produkte man „Buchdramen“ zu nennen sich gewöhnt hat. Mit dieser Bezeichnung scheint sich in der Regel eine gerechte Kritik aussprechen zu wollen; man prüft aber nur selten, ob ein solches Buchdrama nicht wirklich gibt und vor allem will, was das Theater leisten sollte aber nicht leisten kann, weil es nicht im wirklichen Kulturboden wurzelt, sondern der Vergnügungssucht der Massen

ausgeliefert ist. Und leider nicht einmal der der Massen, sondern mehr und mehr der einer gesellschaftlichen Kaste, der an sittlicher Produktivität nur insofern noch gelegen ist, als diese ihr Herrschaft und Besitzum gewährleistet und doch der schimmernden Politur sozialer Tugend nicht ganz entbehrt. Wenn die Bühnenkunst, in dem Gesamtbegriff, wie wir sie verstehen, dem schöpferischen Gedanken der Zeit so unbeholfen nachhinkt, so entartet ist, wie die des gewerblichen Theaters im modernen Europa, dann kann der geringschätzbare Begriff „Buchdrama“ immer noch einen hohen Ehrentitel bedeuten. Als Buchdramen galten in Frankreich, trotz der freilich mehr demonstrativen als überzeugenden Erfolge von ‚Hernani‘ und ‚Ruy Blas‘, die Dramen Victor Hugos; und doch war Hugo der gründlichste Reformator des französischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert: neben der freien, von Shakespeare gelernten Behandlung des Aufbaus, die man in Frankreich Romantik nannte und die die erstarrte klassische Formel des alten Dramas des siebzehnten Jahrhunderts endgültig zerbrach, führte er den sozialen Charakter in Drama weiterer Ausbreitung entgegen. Als Buchdramen hat man bei uns jahrzehntelang Friedrich Hebbels gigantische Würfe behandelt und beiseite geschoben; ebenso Grillparzers Dramen, sowie überhaupt die Schöpfungen derer, die mit dem entstellten Charakter der Schaubühne nicht paktieren wollten und in diesem Sinne just keine auf ihr eigenes Kulturideal vom Theater verzichtende „Epigonen“ sein wollten. Die Miene, sich der epigonischen Schwäche zu entreißen, haben sich freilich viele gegeben — mit lautester Emphase die Jungdeutschen — aber immer werden wir zu prüfen haben, wieviel Vermögen dieser lauten Tapferkeit beigelegt war.

„Wollten die Hoftheaterintendanten unsere Stücke nicht geben, nun wartet nur, die Revolution wird euch schon lehren, was ihr der jungen deutschen Literatur schuldig seid“, so, meinte Robert Prutz, habe das junge Geschlecht vor 1848 gedacht; „das fischblütige Publikum sollte erst durch große politische Ereignisse erwärmt werden, . . . bis ein jugendlich empfängliches Parterre, das tags die Klubs und Kammerdebatten besuchte, herangezogen wäre“. Bis dahin — meinte man — müsse jeder, dem es um das lebendige Theater zu tun war, an sich halten oder für das, was er sagen wollte, eine Verkleidung suchen, um die freiheitliche Kontrebande den Argusaugen der Obrigkeiten zu verhüllen. Nicht jeder hatte Neigung, als ein Winkelried auf dem Schlachtfeld der Geister zu enden.

Der Ruhm eines solchen Heroismus ward in der Schätzung des damaligen Zeitgeists in vollem Maße einer Erscheinung zuteil, die in gewissem Sinne eine ähnliche Rolle spielen wollte wie Victor Hugo in Frankreich und die, wie dieser, auch nur auf der Schwelle

einer gärenden neuen Zeit möglich war: Christian Dietrich Grabbe.

Dem der Hegelischen Dressur entlaufenen Dichter- und Denker- geschlecht war im allgemeinen ein tiefer Haß gegen die Weltlüge, gegen die soziale und politische Jämmerlichkeit der Zeit und deren philosophische Überstiegenheit eigen. Bei Grabbe gesellte sich diesen Empfindungen ein krankhafter, an Größenwahn grenzender Ehrgeiz. Daß er hoch hinaus gewollt hat, machte ihn zu einer der interessantesten Erscheinung der deutschen Literatur; und noch heute begegnet man der Klage um seinen an der Stumpfheit der Zeit zerbrochenen Genius. Im Grunde aber war dieser Zuchtmeisters- sohn aus Detmold eine zwar genial beanlagte aber auch unglückliche und gefährliche Natur. Gefährlich, weil dieses kraftgenialische Gebahren, dieser „Qualm des erhitzten Verstandes“, wie Emil Kuh sein Wesen treffend bezeichnet, in der gärenden Zeit, die diesen Caliban der Dichtkunst geworfen hat, geeignet war, vollends alles Maß zu verrücken und den Zusammenhang mit der Natur, den die Kunst, auch wenn sie eines neuen Geistes Verkünderin werden will, nicht entbehren kann, zu zerstören. Die Absurdität hat zwar in manchen Kunstarten ein — wenn auch bedingtes — Recht und kann sich zuweilen mit einer raffinierten Schönheit umkleiden, deren Reiz nur dem Philister entgeht oder zuwider ist: nur dem Drama gegenüber hat die Absurdität kein Recht; sie behält ihm gegenüber wenigstens nie recht. Es gibt in der ganzen Weltliteratur, in der Geschichte der Bühne, kein absurdes Drama, keines, das je „gelebt“ hätte. Schon die Verschröbenheit und die Übertreibungen der Gefühlsphantastik der Romantiker hatten den Fruchtboden des Dramas durch ihre Experimente bedenklich verdorben; es fehlte nur noch diese krampfhaft emporgeschraubte, in einen Veitstanz der Gedanken umschlagende Geistigkeit, wie sie uns im ‚Herzog von Gothland‘ entgegentritt, um die Karikatur einer dramatischen Poesie zu vollenden. Nicht minder beklagenswert waren dem überhaupt möglichen Theater gegenüber die formalen Übertreibungen Grabbes. Bei keiner anderen Nation hat der Hang zum Überschreiten aller durch die dramatische Absicht selbst gezogenen Grenzen sich so unselig entwickelt wie zeitweise in Deutschland; und zwar trat dieser Hang immer gerade dann in Erscheinung, wenn das lebendige Theater sich noch gar nicht aufgerafft hatte, nur erst das gediegene Erbe der Väter zu erwerben und in Tat umzusetzen. Grabbe hat darin das Stärkste geleistet.

Wie weit er dafür verantwortlich gemacht werden kann — da es ausgesprochen in seiner Absicht lag, die stümpernden Vorgänger, Schiller, ja selbst Shakespeare zu übertrumpfen — wie weit er

hierbei von seiner pathologisch getriebenen Natur gestoßen wurde, kann füglich auf sich beruhen, da man zu seiner Zeit und noch lange nachher nicht zu der Objektivität gelangte, den Dichter und sein Werk psychologisch zu betrachten, vielmehr das geniale Moment fast lediglich in der Tendenz suchte. Hält man daneben nun die Macht der großen Begabung, die im einzelnen unverkennbar ist, der man sich noch heute schwer entziehen kann, so wird es begreiflich, daß eine solche Erscheinung für die künstlerische Bildung überhaupt eine Bedrohung bedeutete, für die so sehr auf klares Wollen angewiesene Schaubühne aber geradezu eine Gefahr. Diese zuchtlose Überspanntheit verheerte den Geist der klassischen Kulturepoche ganz ähnlich, wie der zerstörende Einfluß eines Borne, und rückte an die Stelle des großen, von Leidenschaften bewegten Menschheitsbildes die Zerrbilder pathologischer Naturen, die mit sittlichem Maß gar nicht mehr gemessen werden können. Daß es pathologische Charaktere gibt, die mit vollem Recht im Mittelpunkt auch des Dramas stehen können, braucht nach Shakespeare nicht mehr bewiesen zu werden; die hatte auch das antike Theater schon gekannt, das einen tollwütigen, unter den Viehherden seiner Mordlust fröhnenden Ajax auf die Szene führte. Wesentlich ist dabei jedoch, daß der erkrankte Charakter — hat doch jede Leidenschaft ihre pathologische Seite — im engsten Zusammenhang mit der sittlichen Bedeutsamkeit des aufgerollten Problems bleibt; an bloßen Delirien sich zu ergötzen, hat ein reifer Dramatiker seinem Publikum nie zugemutet. Bei Grabbe findet sich zumeist, was Kleist zu Unrecht vorgeworfen worden: die Verwirrung des Gefühls; aus Lust am Chaos, aus der Laune des — meist nicht nur geistigen — Rausches. Er ist der dichterische Prophet eines Anarchismus, der weder im Sittlichen, noch im Philosophischen, noch endlich in der Natur ein Zentrum seiner schrankenlosen Willkür anerkennt. Seine leitenden Charaktere schweben durchaus im Element des Abstrakten; sie gleichen explodierenden Feuerwerkskörpern am nächtlichen Himmel, deren Wesenheit in der Luft verpafft. Wir staunen sie als künstliche Phänomene an, die uns wohl sinnlich fesseln, deren Ursächlichkeit uns aber nur ein Lächeln entlockt. Zuweilen läßt der Gehirnparoxismus ihn los und die dann hervorquellende Empfindung der menschlich-natürlichen Seele gibt schmerzlich Zeugnis von der Mißhandlung, die sie in seinem Werk sonst unter dem Druck einer steten Überspannung erleiden muß. So kommt zwar nie ein ästhetisch erfreulicher Gesamteindruck zustande, wohl aber häufig, angesichts dieser Oasen poetischer Innerlichkeit, eine von Mitleid überherrschte Erschütterung. Grabbe hat in ‚Marius und Sulla‘, in ‚Hannibal‘, namentlich aber in ‚Heinrich VI.‘ Bilder und sogar Szenen, die seinen Ehrgeiz,

Schiller und Shakespeare zu übertreffen, gerechtfertigt erscheinen lassen könnten, wenn es nicht eben die ihm durchaus versagte Fähigkeit wäre, die den echten Dramatiker ausmacht: das aus der Harmonie des Weltganzen Herausfallende ihr wieder einzuordnen — durch Umkehr oder tragischen Untergang. Grabbes Tragik entflieht fast immer einem Dämonium, in welchem Bosheit und Dummheit sich die Hand zum Bunde gereicht haben. Am kläglichsten aber scheiterte er, wo er bedeutsam symbolisch werden wollte, wie in ‚Don Juan und Faust‘. Es entging ihm völlig, daß diese beiden mythischen Gestalten der schöpferischen Volkspantasie dramatisch einander gegenüber zu stellen, ihre symbolische Bedeutsamkeit aufheben hieß, da beide ja die lediglich durch verschiedenartige Rassenanlagen bedingten Erscheinungsformen eines und desselben typischen Vollmenschentums sind: der Mensch der „unendlichen inneren Anlage“ im Konflikt mit dem Gewordenen und Gesetzten menschlicher Ordnung. Indem Grabbe ihnen außerdem noch magische Kräfte als Beihilfe gab und sie so zu fraßenhaften Drahtpuppen seiner absurden Phantasie gestaltete, mußten sie alle metaphysisch-typische Bedeutung einbüßen. Ihr Schöpfer erscheint hier eher als ein armseliger Scholastiker des dunkelsten mittelalterlichen Dualismus, denn als ein seiner Zeit vorausleuchtendes Genie — wie er sich wähnte und dessen rühmte. Ebenso unreif als Organismus ist der ‚Napoleon‘: der durch Kalenderanekdoten charakterisierte Kaiser ist ein nur grotesker Held, der unerträglich wäre, wenn das wetterleuchtende Hirn des Dichters nicht eine Reihe episodischer Geschichts- und Milieubilder in ausgezeichneter Plastik um ihn herum hervorzuzaubern vermocht hätte. Und hier liegt seine Stärke: der geschichtlichen Situation gegenüber hat er oft Momente dichterischer Intuition; da wird sein Geist zuweilen sibyllinisch hellichtig. Sein skeptischer Verstand greift da ohne Sentimentalität zu, ohne das zu jener Zeit im Hegelischen Sinne oft betonte Vorurteil, das eine lenkende sittliche Gerechtigkeit voraussetzt, zu teilen. Er hält sich da ganz an das nackte realistische Motiv und steigert dieses oft zu gewaltiger Wirkung. Hierin überragt er Victor Hugo, der im ‚Cromwell‘ ähnliches versucht hat, bei weitem und steht als einsamer Deuter der „Realpolitik“ in seiner Zeit. Sein ‚Hannibal‘, die beiden Höhenstaufendramen, ‚Marius und Sulla‘ sind reich an charakteristischen Schönheiten Shakespearescher Prägung, und trotz der mangelnden formalen Bewältigung muß ihnen als dramatisierten Geschichtsbildern der Preis vor allen ähnlichen Versuchen des Jahrhunderts zugesprochen werden.

Der lebendigen Bühne hat Grabbe zu seiner Zeit nichts geben und das Theater späterer Epochen hat von ihm dauernd nichts retten können, obwohl es an Versuchen, ihn bühnenfähig zu machen, nicht

gefehlt hat. Je mehr die Gebärde der Größe, die er geflissentlich zur Schau trägt, besticht, desto mehr enttäuscht, wenn sein Werk in Leben umgesetzt wird, die innere Hohlheit dieses „Weltpathos“. Geht man aber dem psychologischen Problem dieser Erscheinung näher auf den Grund, betrachtet man sein Wirken als Ganzes, so tritt an die Stelle des romantischen Bedauerns über ein gescheitertes großes Talent der gerechte Unwille über eine Natur, die ihre gewollte und großgezüchtete Geseklosigkeit uns als Genialität überordnen will. Man lese nur Grabbes ‚Shakespeare-Manie‘, um von der widerlichen Art, wie er sich jenseits aller Entwicklungsnotwendigkeit auf sein überheiztes Ich stellte, einen Begriff zu bekommen. Seine Briefe ergänzen das Bild noch: ein frecherer Zynismus, sich selbst um jeden Preis vorteilhaft in Szene zu setzen, wird in der Geschichte der deutschen Literatur nicht leicht nachzuweisen sein. Es gibt aber keine echte dichterische Größe ohne Größe des Charakters.

Als Persönlichkeit im schroffsten Gegensatz zu Grabbe steht in demselben Zeitraum Karl Immermann. Wir haben ihn als dramaturgischen Reformator betrachtet und ihn bei diesem Werk als einen Charakter seltener Festigkeit erkannt. Der gleiche Ernst ließ ihn um den Preis des dramatischen Dichters werben, aber auch hier ohne Glück und bleibenden Erfolg. Vor seinen Zeit- und Streben-genossen zeichnete sich Immermann durch seine geistige Energie und durch den Kern unbeirrbarer innerer Wahrhaftigkeit aus; nur mangelte ihm fast jede dichterische Ursprünglichkeit. In vielen Gattungen hat er sich versucht; in keiner aber vermochte er sich soweit über die Einflüsse der ins Schwanken geratenen kulturellen Entwicklung zu erheben, daß seine Objektivität oder seine Subjektivität das notwendige Maß von Stärke entwickelt hätte, wodurch die lebhaft empfangenen Impressionen zu fester Gestaltung hätten gelangen können. Seine Kraft wurzelte im klassischen Boden der Goethe- und Schiller-Zeit; seine Neigungen aber und seine Phantasie nährten sich von der Romantik. Und eine dritte Welt noch zog ihn an: die des realistischen Rationalismus, aus der er Aufgaben der Zukunft abzuleiten strebte. So stritten drei Gewalten um seinen Geist, der sich keiner ausschließlich hinzugeben vermochte aber auch keine aufgeben durfte, weil er gerade ihre Verschmelzung zu einer neuen Form als die vornehmste Forderung seiner Zeit betrachtete.

Er hat diese Dreispältigkeit seines Wesens auszugleichen eine erstaunliche Arbeitskraft eingesetzt. Und wo ihm das einmal gelang, steht er sehr hoch und gediegen da; so in dem trefflichen Oberhof-Idyll mit seinem prachtvollen Hofschulzen, das noch heute, nachdem es für die Bauerndichtung des Jahrhunderts das Muster gegeben

hat, mit der Kraft eines vollen Kunstwerks wirkt. Hier gelangten die in ihm sich mischenden Elemente zur Harmonie. Im Bauer der germanischen Rasse, wie ihn der Westfale repräsentiert, fließen Spiegelungen jener erwähnten drei Tendenzen zur psychologischen Grundstimmung zusammen: das im Geschichtlichen wurzelnde konservative Rechtsbewußtsein, das der Romantik zuneigt, sich gern mit mystischer Bedeutsamkeit umkleidet und doch auch der realistischen Zutat demokratischer Särbung, die als sprichwörtlich gewordene Bauernschlauheit sich äußert, nicht entbehrt. Als aber Immermann dann das gleiche Vermögen im Drama ‚Andreas Hofer‘ zur Anwendung bringen wollte, zerfloß es ihm unter den Händen. Den Stoff hatte ihm sein dichterischer Instinkt richtig gezeigt; aber unter der notwendigen Beleuchtung der politischen Handlung verblaßten ihm die naiv konzipierten Gestalten zu Schemen, die er nun nur noch rhetorisch zu beleben wußte. Da holte er Hilfe aus der romantischen Welt und suchte den mystisch-frömmelnden Zug in dem Helden vom Iselberg zum Schlüssel des inneren Dramas zu machen; dadurch verscherzte er sich die Wirkung auf seine Zeit. An dieser versuchten Zusammenmischung der verschiedenen und auseinanderstrebenden Weltanschauungen scheitert das Drama Immermanns allerwegs; es empfängt dadurch innere Stillosigkeit. Zwischen realistischer und symbolisierender Zeichnung hin- und herschwankend, bei der Erfindung sich immer wieder in den Netzen der Romantik verfangend, immer mehr die Wirkung ins Auge fassend als die straffe Konsequenz der Charaktere und der Idee, zeigt sich die epigonische Unzulänglichkeit seiner poetischen Natur. Auch fehlte ihm zum Dramatiker die sinnliche Kraft, ein wirkliches Lebewesen auf die Beine zu stellen; ebenso die von der Reflexion ungebrochene Leidenschaft.

Den herben Spott, den Platen im ‚Romantischen Ödipus‘ über Immermann ausgoß, hat er als Dichter vielleicht verdient; als Charakter und strebenden Geist konnten ihn die scharfgeschliffenen Pfeile Platens nicht verwunden. Die romantischen Stücke Immermanns: ‚Die Prinzen von Syrakus‘, ‚Cardenio und Celinde‘, ‚Ghismonda‘, ferner eine Reihe von Lustspielen zeigen, gleich den Anläufen Tiecks, die Schwächen der Schule. Mit dem ‚Trauerspiel in Tirol‘, wie der ‚Andreas Hofer‘ dann getauft wurde, mit ‚Kaiser Friedrich II.‘ und mit der Trilogie ‚Alexis‘ beschritt er dann den nun bald viel gepflegten Boden des historischen Dramas. Und hier enthüllt sich bei ihm schon die ganze Schwäche des späteren Epigontums, das nicht mehr fest im Zentrum einer Weltanschauung steht und dem in Folge davon auch die dichterische Bewältigung der Welt und ihrer Geschichte nicht mehr gelingt. Von seinen zahlreichen Nachfolgern auf

diesem Gebiete unterscheidet sich Immermann aber doch dadurch, daß er es wenigstens versuchte, seine Menschen aus den historischen Zuständen zu entwickeln — statt sie, wie es die Dramatiker des liberalen Rationalismus taten, als Puppen zu schaffen, die mit rhetorischen Lappen des Zeitgeists und seiner Forderungen behängt wurden, um so, unter dem Schein der historischen Begründung, die Kunst in den Dienst der Tendenz zu stellen.

Eine reifere Form dieses nun heraufkommenden historischen Zeitdramas hätte vielleicht der jung verstorbene Georg Büchner erreicht. Seine Tragödie ‚Dantons Tod‘ hat Kraft und Schwung der Idee und zeigt kühnste Aufdeckungen psychologischer Tiefen. Doch fehlt Sicherheit der Komposition, deren Mangel durch jugendlichgenialischen Überschwang nicht ausgeglichen wird. Mehr Geschlossenheit der Form im Sinne der klassischen Periode erstrebend, beschritt die gleiche Bahn der ebenfalls frühzeitig verstorbene Michel Beer. Ein wohlthuender Idealismus, der sich von allen kraftgenialischen Ausbrüchen und roher Tendenz freihält, regt in ‚Struensee‘ die Schwingen; aber die Charakteristik ist unselbständig und auch unglaubwürdig, wie die ganze Behandlung des Struensee-Konfliktes nur oberflächlich. Von einem Einblick in die politischen Motive dieses Handels, der den sozial-staatlichen Zerfallsprozeß an der Jahrhundertwende in einem verlockend interessanten Milieu widerspiegelt, ist wenig zu merken. Dann suchte Beer, seine Dichtung in ferne Schleier einer fremden Weltanschauung vorsichtig einhüllend, im ‚Paria‘ der sozialen Humanitätsfrage der Zeit die künstlerische Antwort. Aber diesem ungleichen Bruder des erfolgreichen Meyerbeer, in den ästhetischen Teegesellschaften Berlins aufgewachsen, fehlte schließlich der Pulschlag des echten Talents ebenso wie der der echten Leidenschaft; nur die soignierte Bildung eines jüdischen Freigeists legt leise, vorsichtig den Finger in die Wunden der Zeit.

Solche Vorsicht grundsätzlich weit von sich weisend und aller Leisetreterei abgeneigt, sahen die der Fahne zugeschworenen Jungdeutschen im geschichtlichen Drama ein unmittelbarste Wirkung versprechendes Agitationsmittel. Ehrgeiz und Geschicklichkeit mußten da freilich häufig genug das Talent ersetzen; einen Dichter von Haus aus suchen wir unter ihnen vergebens.

Am redlichsten, wenn auch die Spuren angestregten Gleißes nie ganz zu verwischen fähig, rang Karl Gutzkow um diese Krone. Nachdem er mit einem ‚Saul‘ und mit einem ‚Nero‘ ziemlich unglücklich debütiert hatte, warf er sich in die Pose eines dramatischen Saint-Simon: das soziale Problem — so wie es der jungdeutsche Liberalismus erfaßte — bildet den Kern der nun folgenden Familiendramen: ‚Richard Savage‘, ‚Werner oder Herz und Welt‘,