



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Jungdeutschen. Karl Gutzkow. Jugenddramen. Das Urbild des Tartuffe.
Ariel Acosta. Der Königsleutnant. Heinrich Laube. Die Karlsschüler.
Schillers Demetrius. Robert Prutz. Rudolf Gottschall. Karl ...

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

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 Pulsschlag 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‘,

„Ottfried“, „Die Schule der Reichen“. Um ihrer ausgesprochenen Tendenz willen öffneten sich ihnen die Bühnen doch nur widerstrebend, und ihre schwache Wirkung zeigte, daß dem verhärteten oder noch gleichgültigen sozialen Gewissen der Zeit auf diesem Wege kaum beizukommen war. Das immer noch romantisch verkleidete „verkannte Genie“ in der Heldenrolle wurde, da ihm der populäre Ruhm mangelte, der Welt allmählich gleichgültig. Man suchte deshalb nach fester umrissenen Gestalten von geschichtlich beglaubigter kultureller Bedeutung, und Gutzkow hat hierin die ersten glücklichen Griffe getan: es gibt kaum noch zwei Dichtungen, die den in den Köpfen der Jungdeutschen schwärmenden Geist der Zeit so treu und verhältnismäßig auch so reif zum Ausdruck bringen, wie das „Urbild des Tartüffe“ und der dem lebenden Theater so wert gewordene „Uriel Acosta“, In ihrer Art sind es Meisterstücke. Psychologische Kunst muß man in ihnen nicht suchen, ja nicht einmal die Absicht zu einer solchen; „aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit“, sagt Gutzkow selbst, wollte er zu seinem „Urbild“ die Veranlassung genommen haben. „Am Bundestage, in Osterreich, in Sachsen und Preußen waren die Bücher-, Zeitungen- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg . . .“: da haben wir gleich die ehrlich gegebene Motivierung für den tendenziösen Charakter dieser Schauspiele. Es ist daher beinahe müßig, die zwar absichtsvoll betonten, darum aber oft auch herzlich schief gesehenen historisch-sozialen Grundlagen dieser Stücke zu bemängeln oder der Glaubwürdigkeit der Charaktergestaltung nachzuspüren. Diese Schauspiele gaben sich eingestandenermaßen als dramatisierte Polemik. Unleugbar aber ist doch in „Uriel Acosta“ auch ein starkes Stück Innerlichkeit des Dichters eingeflossen. Der geistige Konflikt war immerhin erlebt. Den Schmerz, eine geliebte Braut aufgeben zu müssen, hatte Gutzkow schon in der Novelle „Der Saducäer von Amsterdam“ künstlerisch von sich abgetan; als ihn nun die Verfolgung seines Wirkens durch den Bundestag, der Abfall seiner Freunde und eine fast vollständige Boykottierung traf, bis es ihm endlich gelang, in Dresden als Dramaturg wieder festen Fuß zu fassen, wandelte er dort, 1846, die genannte Novelle, die bitteren Kämpfe seines Überzeugungslebens breiter hineinverflechtend, in das Trauerspiel „Uriel Acosta“ um. Mehr als in jedem anderen seiner Dramen hat hier eine geläuterte künstlerische Objektivität die Schärfen der Tendenz verwischt; mehr, als sonst bei Gutzkow oder bei seinen Genossen zu finden ist, hat das Bild der gegnerischen Welt milde Tönungen erfahren: in der interessanten Gestalt des de Sylva und auch noch in der des Manasse. Vor allem aber muß

der Ausdruck des Schmerzes über die franke Zeit und die verfinsterte Humanität als echt empfunden werden. Die theatralische Gewandtheit des rhetorisch starken Dramas verschaffte diesem eine große und dauernde Schätzung in jenen Jahrzehnten, einen Ruhm, der sich durch die Verbote, die das Stück von Zeit zu Zeit trafen, nur steigerte. Gutzkow meint zutreffend, sein Uriel sei eine Art Barometer der öffentlichen Stimmung gewesen, da er mit jeder freierlicheren Strömung bald freigegeben, mit jedem strafferem Anziehen der reaktionären Zügel bald wieder verboten worden sei. In leidlich reiner Kunstsphäre bewegt sich auch das später entstandene historische Lustspiel ‚Zopf und Schwert‘; vielleicht die erfreulichste Arbeit Gutzkows, in der ein glücklicher Anlauf genommen ist, das historische Element aus den Charakteren zu rekonstruieren. Dann aber brachte er das trostlos alberne Festspiel zur Säkularefeier von Goethes Geburt: ‚Der Königsleutnant‘. Hier war ein Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht: die teuere Gestalt des jungen Goethe als Hosenrolle durch ein Theaterdämchen auf die Bühne gestellt, — das war die des jungdeutschen Geistes würdige Festgabe und die Huldigung an den Genius! Aber die andauernde Beliebtheit auch dieser größten Schwäche Gutzkows zeigt, daß er das Niveau des herrschenden Theatergeschmacks nur durchaus richtig bemessen hatte. Hier wäre auch noch seines dramaturgischen Versuchs, den zweiten Teil des Goetheschen Faust der Bühne zu gewinnen, Erwähnung zu tun: er hat die Helena-Tragödie aus der Dichtung herausgeschält und auf die Dresdner Szene gebracht.

Von vornherein volle Segel der groben Theaterromantik auf seinem Fahrzeug setzend, übernahm im dramatischen Argonautenzuge Jungdeutschlands nach dem goldenen Nließe des Erfolgs Heinrich Laube die Führung. Wenn in Gutzkows dramatischem Ringen fast immer eine Entschuldigung durchklingt: daß der Poet, der er doch gern sein wollte und auf anderem Gebiete auch war, dem Kampfgebot der Zeit sich unterordnen müsse, so daß sein Werk ihn immer von einem leisen Leidenszuge umspielt zeigt, verlegt bei Laube die robuste prahlende Gesundheit des dramatischen Parteingängertums jedes feinere Gefühl. Gutzkows Temperament entlud sich in einer glut pessimistischer Klage; Laube dagegen stützte sich breit und behäbig auf die demokratisch-philiströse Empfindung der Allgemeinheit: immer besorgt, nur sie nicht zu verletzen, immer eifrig, ihr zu schmeicheln. Wie von einer Volksversammlungsmehrheit votierte Grundsätze höherer Weisheit klingen die flachen aber gespreizten Gedanken seiner Sprache; er sagt immer das Selbstverständliche, immer das, was sein Publikum hören will. „Kühne Zweiterhandgedanken ohne Tiefe“ räumt ihm Brandes ein; viel-

leicht sind es auch nur Allerweltsgedanken, die durch die aufgeblasene Bedeutsamkeit, in der sie einherschreiten, tief erscheinen. Guzkow hatte die leidenschaftliche Teilnahme für seine Stoffe und Probleme merklich unbeholfen gemacht: ‚Richard Savage‘, sein sozialistischer Erstling, ist kindisch dilettantisch in der Führung der Handlung. Laube, dem die Leidenschaft nur auf der Zunge lag, zeigte gleich eine viel reifere technische Fertigkeit. Die Theaterwirksamkeit seiner Stücke ist fast immer mathematisch sicher. Das schaffte ihm den Ruhm eines unfehlbaren Bühnenmanns, eines Dramaturgen, wie ihn das Jahrhundert noch nicht gesehen habe. Man sah zwar, daß er die technische Geschicklichkeit nur durch strupellose Vergrößerung der Motive erreichte, nur dadurch, daß er die Charaktere, unbekümmert um ihre Treue gegen sich selbst, seinen Absichten gemäß wie die Bausteine eines Gewölbes nach rechter Steinmetzart zurecht hieb, aber man verkannte doch auch nicht, daß er immer ein wirklich wohnliches Haus fertig brachte. Das war schon etwas, nachdem die romantischen Baumeister so lange Zeit nur Lustschlösser aufgeführt hatten. Das architektonische Rezept Laubes war an sich auch nicht zu verachten: die zugespitzte Szene, die gegipfelte Rede beherrschte er mit Meisterschaft; von ihm aus breitete sich diese Technik als eine dramaturgische Mode aus, der keiner mehr auszubiegen den Mut hatte. Jedes Aktfinale klang in einer rhetorischen Fanfare aus. Eine andere Bühnenwirksamkeit kannte man kaum mehr; bis endlich der Naturalismus mit ihr aufräumte. Die Poesie hatte in Laubes dramatische Werkstatt keinen Zutritt; kein Hauch lyrischer Empfindung, kein musikalisches Element durchströmt das Machwerk dieses rationalen Bühnenzimmermanns; kaum daß einmal eine leisere Seite des Gemüts angeschlagen wird. Dabei hat er erstaunlich wenig Variationen zur Verfügung. Am farbigsten geben sich noch die Lustspiele ‚Kokoto‘ und ‚Gellert und Gottsched‘, auch ‚Der bengalische Tiger‘; sonst ist es eigentlich immer dasselbe Stück, das er uns bietet: nur die äußeren Umstände sind geändert; innerlich zeigt sich dieselbe Welt, mit denselben Phrasen der immer gleichen Puppen, die nur die Namen und die Kostüme wechseln und dann Monaldeschi, Struensee oder Essex heißen. Seinen populärsten Erfolg, den dauerndsten, brachten ihm ‚Die Karlschüler‘. Seines revolutionären Inhalts wegen wurde das 1846 geschriebene Schauspiel fast in allen Staaten verboten; so wurde es geradezu das Festspiel in der endlich gekommenen Stunde des Sieges die Ära der anbrechenden Freiheit zu begrüßen. Und man fand dieses Spiel so schön, daß es darum allein gelohnt zu haben schien, Revolution zu machen. Fünfzig Jahre hat nun dieser verzerrte, hysterische Schiller, den Laube der Nation vorfälschte, Bürgerrecht auf allen deutschen Bühnen. Eine andere

Verfündigung an unserem ideenmächtigsten Dichter beging Laube, als er dessen ‚Demetrius‘ zu Ende dichtete. Und wieder nahm das deutsche Theater dieses Machwerk, das jede Absicht des Originals auf den Kopf stellt, den wundervollen Torso erwogener Plastik durch Ofenseherarbeit ergänzt, mit dauerndem Beifall auf.

Im unmittelbaren Anschluß an Jungdeutschland steht als Dramatiker Robert Prutz mit seinen historischen Trauerspielen ‚Moritz von Sachsen‘ und ‚Karl von Bourbon‘. Dichterische Kraft fehlt auch ihm durchaus; Rhetorik allein muß für die Wirkung aufkommen. In der gleichen Richtung begann Rudolf Gottschall mit einem ‚Ulrich von Hutten‘ und einem ‚Robespierre‘. Sein historisches Lustspiel ‚Pitt und Fox‘ entsprach lange Zeit einem herrschenden Geschmack für die durch Gutzlows ‚Urbild‘ eingeführte politisch-literarische Anekdote im dramatischen Kleide. Man liebte ferner Stücke, die die Komödie in der Komödie, auf dem Theater die Theaterintrige abhandelten, und Dichter und Publikum zeigten sich dabei von der französischen Bühnenliteratur der Zeit stark beeinflusst: von Viktor Hugo nahm man die charakteristische Phantastik, das Pathos, und suchte damit die geschickten Schemata, deren Technik der Verwicklung der Situationen von Scribe, Delavigne, Dennery und Legouvé übernommen war, aufzuputzen. Später hat Gottschall die Reife der klassischen Formen des deutschen Dramas angestrebt; da jedoch erlahmte seine Kraft bis zum völlig erblähten Eklektizismus: in den glatten Formen einer ‚Katharina Howard‘ pulsiert auch kein Tropfen warmen Lebensblutes mehr.

In dem der Revolution folgenden Jahrzehnt nahm das im geschichtlichen Gewand einhererschreitende Drama liberaler Tendenz abermals einen neuen Anlauf und stellte nun mit Vorliebe Revolutions- und Reformationshelden in seinen Mittelpunkt, wobei gewöhnlich die durch die Resignation gewonnene Einsicht in den tragischen Charakter der Weltgeschichte besser gewahrt wurde, als dies die Dramatiker vor dem tollen Jahr vermocht hatten. Karl Griepenkerl erregte in der Literatur Aufsehen mit einem ‚Robespierre‘ und ließ ein weiteres Revolutionsdrama, ‚Die Girondisten‘, folgen; Gutzlow brachte seinen ‚Wullenweber‘, H. Meyer einen ‚Franz von Sickingen‘, Laube den ‚Prinz Friedrich‘, Gustav Kühne eine ‚Verschwörung von Dublin‘, und selbst Raupach zog auf seine Weise die Lehre aus der Revolution in einem ‚Mirabeau‘. Im wesentlichen starb jedoch mit den fünfziger Jahren diese Gattung ab; der erstarkende bürgerlich-liberale Geist verlangte eine aktuellere Behandlung seiner Ideen von Freiheit und Glück, wollte das Drama vor allem in seiner Sphäre sich bewegen sehen, wollte Fleisch von seinem Fleisch.

Damit bereitete sich eine neue Schule des bürgerlichen Schau-

spiels vor, der in Österreich durch Bauernfeld schon vorgearbeitet war, als deren glücklichster und gediegenster Vertreter sich in Deutschland dann Gustav Freytag hervortat. Auch der Sinn für humoristische Abwandlung der Probleme gewann mit der Verebbung des revolutionären Stromes Oberhand. Man sehnte sich wieder nach objektiverer künstlerischer Behandlung auch der in Geschichte und Sage gegebenen Stoffe, wie sie der allgemein gehobenen Bildung der allmählich besonnen werdenden jüngeren Generation entspräche. Ein neues Dichtergeschlecht, das sich nicht mehr durch den Haß der Rationalisten gegen die deutschen Klassiker verwirren ließ, das mit neidischen Wünschen auf jene, nun in der Ferne schon in ihren reinen, klaren Linien sich abhebende Welt der Ideale blickte, strebte heraus aus der Öde, die die Zeit der Gärungen zurückgelassen. Noch überblickte man die tiefspurigen Veränderungen des Zeitgeistes nicht, sah nicht den Weg, den er einschlug, oder verabscheute ihn, wenn man ihn erkannte. Man gab sich der Illusion hin: um von so viel Verwirrung zu genesen, brauche man an die Epoche jener verlassenen Kultur nur wieder anzuknüpfen und meinte, ein gelinder Beisatz von demokratisch-rationeller Weltanschauung müsse einer Dichtung, die sich sonst eng an die Vorbilder Schillers und Goethes angeschlossen, schon zeitgemäße Kraft verleihen. Man erstrebte einen Neu-Klassizismus.

An diesen, einen gründlichen Irrtum einschließenden Epigonglauben verschwendeten sich zahlreiche Talente der Zeitstrecke zwischen 1850 und 1870; viel schöne Wärme und manche tiefe Begabung, bessere, als sie durchschnittlich das Junge Deutschland aufzuweisen hatte, ist an die Verkehrtheit dieses Wollens verpufft worden. Diesem Klassizismus war ein gewisses absichtliches Verschließen gegen neue Möglichkeiten eigentümlich, und so enttäuschte er die Wünsche der Hellsiehenden, die den allmählich sich abklärenden Resultaten der sozialen und individuellen Psychologie neue Kunstformen erstehen zu sehen hofften und ebenso auch die gröberen Instinkte der Massen, die widerwillig nur auf die pathetische Romantik, an die sie gewohnt waren, verzichten mochten.

Das Theater der Zeit konnte in keinem Sinne mehr ein Pantheon sein, in das eine neue hochgeartete Kunst neben die bereits dort aufgestellten Bildwerke ihre nach einem festen Stil der Tradition harmonisch gebildeten Gestalten — auch wenn sie sich in einem bewußten Abstand hielten — hätte rücken können. Es war wirklich nun ganz Arena geworden, oder ganz „Kulturausstellung“, nach Muster der in Schwung gekommenen Ausstellungen für Industrie. Dies verkannte die Generation der verspäteten Stilisten und mühte sich vergeblich, den Gang dieser Entwicklung aufzuhalten. Eine