



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Otto Ludwig, Friedrich Halm u.a. Otto Ludwig als Erzähler. Shakespeare-
Dramaturgie. Der Erbförster. Die Makkabäer. Der Engel von Augsburg.
Friedrich Halm. Oskar von Redwitz. Deinhardstein. Mosenthal.

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

alles Lebens, sich neue Bewußtseinsformen, die den Kampf gegen alte, überlebende aufnehmen müssen, im Menschen gebiert. Dieses Müssen ist jedoch nicht, wie die alte poetische Ethik wollte, durch ein transzendentes Gebot veranlaßt, sondern der tiefinneren Notwendigkeit entspringend, dem psychologischen Wachstum, das auch das geschichtliche bedingt, dargestellt. Auch hier ist die Tragödie in erster Linie auf Psychologie und Charakter gestellt und das Ethische ergibt sich als Postulat. Das ist bei Hebbel der Schritt über den Wallensteindichter, den Schüler des Kantischen transzendentalen Idealismus, hinaus; und in den ‚Nibelungen‘ ist er am entschiedensten getan. Das Drama Hebbels darf darum als ein reifes Zeugnis, — als vielleicht das einzige dichterische — für den im Jahrhundert erlangten Zuwachs an geistiger Welterfassung gelten.

Die überragende Bedeutung Hebbels für das moderne Drama konnte jedoch von seiner Mitwelt nur insoweit begriffen werden, als die moderne Erfassung des Weltgangs selbst erst zu klaren Schlüssen gelangte. Zu des Dichters Lebzeiten waren es nur wenige, die den ganzen Umfang seiner Bedeutung richtig einschätzten; und nur sehr zögernd natürlich vermochte ihm das lebende Theater zu folgen. Die durch die Jungdeutschen und die Spätromantiker wieder ganz an die Konvention verfallene Bühne stand diesen kühn und knorrig gebildeten Gestalten mehr oder weniger hilflos gegenüber und vor den verschlungenen Motivierungen der Dichtung versagte einstweilen auch die durch romantische Sentimentalität und politischen Tugendflügel verbildete Empfänglichkeit des Publikums.

Hebbel hat keinen Rivalen gehabt, nicht bei uns und nicht bei den Franzosen, deren Theater, auf dem Höhepunkt seiner technischen Geschicklichkeit, während der letzten zwanzig Lebensjahre unseres Dichters auch Deutschland beherrschte. Gemeinhin wurde und wird Otto Ludwig neben Hebbel genannt. In der Tat steht er neben ihm, wie der nacheifernde aber den Lehrer nicht selten mißverstehende Schüler neben dem Meister zu stehen pflegt. Ludwigs nicht geringe originelle Begabung büßte sogar bei diesem Versuch, das Werkzeug des Genius an sich zu reißen, ein gutes Teil seiner Ehrlichkeit und damit seiner Kraft ein. Er könnte höher stehen, wenn er als Dramatiker nicht neben Hebbel hätte stehen wollen. Auch er bemüht sich, den Menschen als psycho=physiologische Einheit zu erfassen und sucht sich den suggestiven Tendenzen der Zeit zu entziehen, um näher an die Natur heranzugelangen. Am meisten besticht bei ihm die Wirkung seiner in bildlich=plastischen Vorstellungen arbeitenden Phantasie. Er gibt meist ein in voller Treue erfaktes realistisch durchgeführtes Gemälde des von ihm behandelten Weltausschnitts, wozu ihm eine für seine Zeit bemerkbar reiche Palette zur Verfügung steht.

Seine Novellen ‚Zwischen Himmel und Erde‘ und ‚Die Heitererei‘ reihen sich würdig den klassischen Erzählungen der deutschen Literatur an; sie sind Musterstücke volkstümlicher Erzählungskunst, zu denen Goethe, Jean Paul und Kleist den Nachstrebenden geleitet haben: sie stehen künstlerisch höher als Hebbels Versuche auf diesem Boden. Mit Immermann hat er diese Seite der Poesie, die dann in Gottfried Keller den deutschen Vollender fand, am reifsten weiterentwickelt. Als Dramatiker aber schritt Ludwig nicht sicher. Er hat vorgegeben, sich an Shakespeare geschult zu haben und kommt auch als einflussreicher Dramaturg des Briten in Betracht: aber er hat Shakespeare doch nur in einigen Zügen besser als seine Vorgänger, in anderen dafür um so gröblicher mißverstanden. Auch er blieb an dem Begriff der „dramatischen Schuld“ hängen und huldigte der Schule, die den Untergang der Desdemona, Cordelia und der zahlreichen Opfer des tragischen Weltgangs „sittlich“, das heißt, durch eine „Schuld“ rechtfertigen zu müssen glaubte. Auch für Ludwig war Shakespeare, und der dramatische Dichter überhaupt, der beglaubigte Amtsverweser der sittlichen Weltordnung, der Richter, der schuldlos natürlich niemand strafen darf. Also wollte auch er sich nicht damit begnügen, nur der Erklärer der um sittliche Prozesse entbrannten Welt- und Menschenhändel zu sein. Darum konnte er bei Hebbel, der ihn anzog, den Kern der Sache auch nicht treffen oder mußte ihn wieder verundeutlichen. Zudem ist es ein dunkler Fleck auf dem sonst sorgsam gewahrten und eifrig ins Licht gesetzten Prestige seiner geistigen Werkstatt, daß er die Schülerabhängigkeit von Hebbel zu verbergen suchte, als Kritiker das Vorbild gar zu schulmeistern sich unterfing. Denn es ist sicher nicht zu schroff, wenn man sagt, daß Ludwigs erfolgreiche Dramen ihren Lebensatem ganz und gar von Hebbel borgen und darum, wenn auch sonst manche eigene Vorzüge des Dichters darin zur Geltung kommen, mehr „echaußiert“ als lebendig erscheinen. Innere Einheit und Geschlossenheit der Charaktere, die nur der Weltbetrachtung des genialen Blickes aufgehen, vermochte sein Talent nicht zu erreichen. Es lehnte sich an die fremde Intuition an, ohne in deren Kraft völlig aufgehen zu können; dem stand schon sein Begriff der tragischen Schuld im Wege. Damit ist aber immer auch eine Vergrößerung der empfangenen Bilder verknüpft.

Das zeigt sich im ‚Erbförster‘, der die eisige tragische Luft der ‚Maria Magdalena‘ herzustellen sucht, wobei dem Imitator nur selbst der Atem gar zu bald ausgeht und das geliehene Bewußtsein versagt, so daß er in seinen tragischen Nöten nach den Helfern und Helfershelfern die Hände ausstreckt, die in der Schicksalstragödie unseligen Angedenkens schon so übele Dienste gekeistet hatten. Von

dieser Unbeholfenheit abgesehen, hat er das Vorbild in einzelnen Zügen überraschend gut getroffen. Dann wieder begeisterte ihn Hebbels Judith-Drama, seine ‚Makkabäer‘ zu schaffen; aber wieder versagt nach der glänzenden Exposition die Kraft, die psychologischen Konsequenzen der Charaktere zu ziehen, die kulturellen und ethischen Kräfte zusammenzustraffen. Feuer und Blut müssen, das Weltgericht in der Kriemhild-Tragödie nachahmend, einen Schluß und eine Lösung bewirken, deren theatralische Schrecken in keinem gefühlsgerechten Verhältnis zu dem Vorhergegangenen stehen. Im ‚Engel von Augsburg‘ neigt Ludwig, Hebbels herbe ethische und darum vielgetadelte Auffassung des Geschichtlich-Zuständigen verschmähend, der Behandlung des Stoffes (Agnes Bernauer) im gleichen Sinne zu, wie ihn etwa Friedrich Halm gefaßt hätte. Das Wichtigste: einen eigenen Baustil für das Drama fand er nirgend; er ahmte in Studornamenten, die er auf seine mangelhaft und ohne überzeugendes Gesetz konstruierten Gliederungen aufklebte, den Stil Hebbels nach: wenn das ein Verdienst ist, so kann es Ludwig nicht geschmälert werden. Seine ethische, philosophische und ästhetische Formel besticht zwar durch eine größere Klarheit, als sie Hebbel eignet, ist aber trotzdem nicht selten schief in der letzten Logik: die größere Helligkeit wird durch die Beleuchtung vom rationalistischen Grunde bewirkt, von dem Ludwig, als Kind seiner Zeit, nie ganz los kam.

Noch weniger freilich ist von eigenem Stil bei der Gruppe zu bemerken, die, um Hebbel und Ludwig herum, das ernste Drama weiterzuführen Anstrengungen machten. Äußerlich von der klassischen Tradition beeinflusst, Epigonen der Form, quälten diese Dichter ihre gehirn- und herzweiche Weltanschauung, die von allen Richtungen Eindrücke empfangen hatte, in den dramatischen Rahmen. Man könnte sie Epigonen der Epigonen nennen, diese Friedrich Halm, Oskar von Redwitz, Deinhardstein, Salomon Hermann Mosenthal. Wenn eine warme Empfindung, eine dichterische Schönheit, ein kluges Wort, eine liebenswürdige oder selbstmutige Humanität, die hier und da einmal hervorblickten, irgend etwas über den Wert des Dramas entschieden, so wäre namentlich Friedrich Halm manches Gute nachzusagen. Da aber die Wahhaftigkeit des Weltbildes im Drama das allein Wertvolle und dauernd Poetische ist, diese aber bei Halm nie auch nur in Frage kommt, vielmehr, wie bei den anderen dieser Gruppe, nur in sentimentaler Verzerrung in Erscheinung tritt, haben die Werke dieser Dichter als Faktoren einer künstlerischen Kultur der Bühne überhaupt auszuscheiden. Ihre Verfasser brachten als Theaterdichter schlecht und recht ihr Stückchen „Poesie“ auf die Bretter aber keine

dramatische Kunst. Eine Auseinandersetzung, wie dennoch eine ‚Deborah‘, ein ‚Sohn der Wildnis‘, eine ‚Philippine Weller‘, ein ‚Hans Sachs‘ die zeitgenössische Bühne beherrschen und drei bis vier Jahrzehnte lebenskräftig wirken konnten, würde nur schon weitläufig Erörtertes wiederholen. Schlimm war jedoch, daß man zum Beispiel Mosenthals ‚Deborah‘ wirklich als „Dichtung“ nahm, als ein ‚Zeitdrama‘ von hohem sittlich-sozialem Wert: so sentimental pathetisch war das liberale Bürgertum jener Zeit, daß die rührsame Geschichte von dem steirischen Bauernjungen und der mit der ganzen alttestamentarischen Heiligkeit angepuzten Judendirne, samt dem aus der Versenkung heraufbeschworenen Geist Josephs II., die Gemüter in tiefe Erregung zu setzen vermochte. Zu einer Zeit, als längst das Pariser, Wiener und Berliner Judentum in einer fast feudalen Machtfülle über den Geld- und Industriemarkt herrschte, längst die durchaus sicheren Fundamente einer neuen Gesellschaftsordnung geschaffen hatte und wahrlich auf Verteidigung durch sentimentale Menschenliebe und Toleranz keinen Anspruch mehr zu erheben brauchte.

* * *

Den Ausgang einer anderen, schon erwähnten Linie, die zu einer Art deutschen Sittendramas, zum Gesellschaftsstück, führen sollte, haben wir in Eduard von Bauernfeld zu betrachten. Er hatte als Schüler der Romantik begonnen, der österreichischen Romantik, die bis zum achtundvierzigsten Jahre der Wiener Literatur das Gepräge gab. ‚Der Musikus von Augsburg‘, ‚Die Geschwister von Nürnberg‘, ‚Fortunat‘, die Dramen seiner ersten Periode, zeigen eine freundliche harmonische Begabung, indes noch keinen bestimmten Charakter. Ein Stück Josephinismus, ein Stück Raimundische Märchenphantastik, und der der Donaustadt eigene Phäakenhumor dem romantischen Grundstoff beigemischt — mehr einstweilen nicht. Dabei lebenswürdig heiter, wie denn die österreichische Romantik sich gesündere Züge bewahrt hatte: ein liebes Wiener Mädel, nur ein wenig sentimental angehaucht, aber doch noch mit weit frischeren roten Wangen der sinnlichen Freude als ihre deutsche Schwester, die bedenklich zur Hysterie neigte. Man blieb in Wien sorgloser, anmutiger und schätzte die Gegensätze, die sich in der Gesellschaft aufstauten und zu vertiefen drohten, nicht allzuernst ein. Darum hielten sich die Dichter von der Geschmacklosigkeit fern, die Probleme demagogisch oder mit ideologischer Verstiegenheit zu behandeln. Es entbrannte keine Geisterschlacht unter den Poeten; die neuen Ideen flossen sacht in die alten, liebgewordenen Anschauungsformen ein. Die Situationen und die Einrichtungen