



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das deutsche Gesellschaftsdrama. Eduard von Bauernfeld. Die österreichische Romantik. Bürgerlich und Romantisch. Hackländer. Gustav zu Pultz. Roderich Benedir. Charlotte Birch-Pfeiffer. ...

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

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

des österreichischen Lebens erschienen im Grunde doch wenig verschiebbar.

Das erkannte Bauernfeld und hielt sich an diese konservative Stimmung, als er sich zum sozialen Lustspieldichter wandelte, wozu ihm die in Wien immer lebhafter als im übrigen Deutschland unterhaltene Berührung mit der französischen Literatur Anregung gab. Er vermied jedoch den Fehler der Franzosen, die Konflikte gewaltsam zu konstruieren und noch mehr den der Deutschen, Programmreden von der Bühne herunter zu halten. Nicht gegen die Säulnis, nur gegen die törichte Gebundenheit des gesellschaftlichen Lebens richtete sich sein aristophanisches Bestreben. Durch eine freiere Entfaltung der Charaktere sollten die sozialen Vorurteile überwunden und dadurch den vorhandenen und drohenden Konflikten die Spitze abgebrochen werden. Die poetische Freiheit der Gestalten in dem Shakespeare-Lustspiel schwebte ihm für seine Wiener Komödie als Muster vor. Die Handlung sollte das Gerippe sein, die Charaktere das Fleisch, so erreichten seine Gebilde in der Tat oft den Schein natürlichen Lebens. Wir schütteln zwar heute ungläubig den Kopf, wenn uns das Fräulein von Rosen, Herr von Ringelstein, die Frau von Linden und andere Typen des Dichters als echte Nachkommen der Beatrice, des Benedikt, der Rosamunde des Speerschüttlers empfohlen werden — wie es um die Mitte des Jahrhunderts geschah — aber wir werden beim Vergleichen mit dem früheren und dem gleichzeitigen deutschen Lustspiel, mit der groben Struktur bei Koberg und Raupach, doch finden, daß hier wirklich vornehme Gewandtheit und wenn auch nicht gerade französischer, so doch ein feiner Wiener Esprit das Wort führen. Schließlich gibt nur ein Schelm mehr, als er hat.

Bauernfeld war ein gebildeter Unterhalter seiner Gesellschaft, der die Lehrhaftigkeit, die er dabei beabsichtigte, in die Form einer liebenswürdigen Causerie kleidete. ‚Der kategorische Imperativ‘, ‚Krisen‘, ‚Das Tagebuch‘, ‚Aus der Gesellschaft‘ waren im guten Sinne des Worts Komödien, Bilder, in einem auf Verschönerung und romantischen Schimmer zugeschliffenen Spiegel gezeigt, worin die gesellschaftlichen Vorzüge und verzeihlichen Schwächen, wie sie auf der Oberfläche gesitteter Geselligkeit erscheinen, die vorhandenen tieferen Probleme maskieren müssen. Dann hatte Bauernfeld, als sicheres Mittel, stets einen Schuß patriotischer Moral zur Verfügung, der ihm gut zu Gesicht stand. Zu einem Triumph nutzte er diese Gabe aus, als er, 1848, den jungen „liberalen“ Kaiser in ‚Großjährig‘ auf die Bühne brachte: die lange geduldig zurückgedrängten Empfindungen empfingen durch ihn angesichts des anbrechenden Freiheitslenzes Sprache und hoben den Dichter

auf die Höhe seines Ruhms. Österreich freute sich, „den“ modernen Dramatiker sein eigen zu nennen, der Molière, Shafespeare und Beaumarchais beerbt zu haben schien: denn Phantasie, soziale Moral und Liberalismus, fand man, hatten sich in seiner Komödie zum schönen Bunde vereinigt.

In etwas radikaleren Bahnen als Bauernfeld, mit mehr journalistischem Anstrich als dichterischem Geist, verfolgte Friedrich Wilhelm Hackländer dieselben Ziele. ‚Der geheime Agent‘ wirkte als eine gelungene satirische Schilderung des Diplomatenums, das sich seit dem Wiener Kongreß der Kritik der Späßen bloßgestellt hatte. Ein reicher Anempfinder war Gustav zu Putlik, dessen dem Theater zuneigendes Blut bald von dieser, bald von jener Strömung in poetische Wallung gebracht wurde, und der darum sehr ungleiche Produkte zutage förderte. Das wertvollste vielleicht im ‚Testament des Großen Kursürsten‘. Auch L. Feldmann und Karl Töpfer vertraten als fruchtbare Theaterdichter besseren Geschmaç und eine tendenzlose Humanität in braven Stücken, wie sie der Tag braucht und die Jahre verwehen. Weder zu einer herben, die Glut unter der Asche aufblasenden Kritik gelangte diese soziale Komödie, noch zu einer passenden objektivierenden Schilderung des wirklichen Zeitzustands, die den Blick hinausgelenkt hätte auf neue Ufer eines neuen Tags. Ihre Dichter erlagen alle in irgendeinem Sinne der liberal-romantischen und melodramatischen Verkünstelung.

Nur einer machte sich frei davon, weil er das Absterben der Romantik in der neuen bürgerlichen Gesellschaft zeitig vorausah und sich entschlossen zum „gesunden Menschenverstand“, wie wir bei uns ja wohl nennen müssen, was der Franzose bon sens heißt, sich herüberschlug. Das war Roderich Benedix. Sollte das Philisterium des neuen Geschlechts keinen Himmel haben? War diese teuere Spezies des Geschlechts während der freiheitlichen Bewegung am Ende gar ausgestorben? Der Erfolg, den Benedix davontrug, zeigte, daß sie noch in ganzer Fülle der Gesundheit lebte und ihr poetisches Jenseits nicht aufgegeben hatte. Und der die Pforte dieses Jenseits hütende Petrus wurde Benedix. Man ging in seinen Himmel ein hocherhobenen Hauptes, tugendhaft, schlicht, — nicht mehr mit dem pathetischen Überschwang der à la Iffland verkleideten Rousseauschüler, sondern heiter und derb, aber im Kerne auch anständiger als die berüchtigten Lebenskünstler Kokebues. Am liebsten brachte Benedix von diesem Himmel ein Stückchen herab in die deutsche Bürgerstube, wo es ein warmes Behagen verbreitete, alle Ecken und Winkel lieber Gewohnheiten freundlich beleuchtete und die Schwächen, den dort aufgestauten Staub lächelnd vergoldete. Nicht immer freilich blieb es den Schwächen gegenüber beim Be-

lächeln; es gab und gibt Dinge, mit denen der Philister keinen Spaß versteht, an denen er die rauhe Kraft seiner gesunden Moral entfaltet. Wie herzlos ist Benedix gegen das „überzählige“, vom Glück ausgeschlossene Mädchen, die alte Jungfer, wie banal steht er zur Frauenfrage, die er in ‚Doktor Wespe‘ verhöhnt, wie brutal erfährt er überhaupt jedes tiefere soziale Problem seiner Zeit! Aber es muß zugegeben werden, daß er seine Mängel ganz aufrichtig als Vorzüge empfand, seine Schwäche als Kraft. Kein Skrupel ist ihm je gekommen, daß er das Bild der Welt am Ende nur der gefälligeren Wirkung zuliebe fälsche. Er ist ganz eifervoll von seiner Wahrhaftigkeit überzeugt. Sein Auge war wirklich auf irgendwelche Höhe und Tiefe des Daseins gar nicht eingestellt. Er buk gesundes, für den Theatermagen des Publikums leicht verdauliches Brot; und man konnte noch zufrieden sein, daß er es war, der den Großbetrieb der dramatischen Nahrungsmittel von Raupach übernommen hatte. Raupachs mit historischen Rosinen und philosophischen Zuckermanteln überfüllte Lebkuchen hatten immer schlechte Träume verursacht; bei Benedix lachte sich das Publikum in den berühmten Schlußabrechnungs- und Verlobungsszenen, bei denen es selten weniger als vier glückliche Paare gab, so gründlich aus, so daß gesunder, traumloser Schlaf als Folge sicher war. Wie mußte, vor 1848, ein Stück wie ‚Der lange Israel‘ herzerquickend wirken! Das gemäßregelte bemooste Haupt, dieser ewige Student mit dem goldenen Herzen, mit der platonischen Liebe durch zwanzig Jahre zu dem braven Hannchen, wie glich er aufs Haar den vielen relegierten Kämpfern für deutsche Freiheit und für deutsches Recht! Wie beschämte die tugendhafte arme Näherin die bestechliche, boshafte Präsidentin. Blieb da auch nur ein Zweifel an dem endlichen, ewigen Sieg der Tugend über alle Niedertracht und Korruption? Zur Wahrhaftigkeit von Benedix gehörte, daß er durchaus mit heimischem, der eigenen Kultur entnommenem Material arbeitete; er würde sich geschämt haben, sich von kolportierten Ideen dichterisch begeistern zu lassen. Er hielt das mit der Würde eines deutschen Mannes nicht vereinbar. Doch wurde er darum auch nicht selten überflügelt in der Gunst der Menge von der einzigen ebenbürtigen Rivalin, die ihm hier entstand, von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Unbekümmert um geistige Eigentumsrechte verarbeitete diese rastlos tätige Frau — auch in ihren sogenannten Originalschauspielen — aufgelesene und angelesene Motive sonder Wahl und Grundsatz, wenn sie sich nur in irgendeinem Sinne zu einer dramatischen Situation gefügig erwiesen. Bei dieser fragwürdigen Praxis schmuggelte sie in der Tat manches interessante psychologische, erotische oder soziale Problem aus der modernen französischen und

englischen Literatur in den Vorstellungskreis des deutschen Theaterpublikums. Zur Emanzipation der Frau stellte sie sich wohl viel freier als Benedix, vergaß dabei aber nie, was sie der deutschen Moral schuldig war: die sieghafte Kraft des freigewordenen Weibes fand stets einen Partner in dem zu wahrhaftem Edelmut geläuterten, sich hingebenden Mann; und selbstverständlich blieb Hymens segnende Herrschaft bei ihr stets in Ehren. Wenn spleenige Lords die Gouvernanten ihres Haushalts heiraten, durch tiefe Gegensätze der Bildung und der Lebensgewohnheiten zerrüttete Ehen wieder zu sonnigem Glück zusammengeleimt werden, weil die Frau, ehe sie aus dem Haus ihres bedenklich brüchig gewordenen Gatten davonläuft, rasch noch einmal ein sentimentales Lied singen muß, wenn uneheliche Dorfkinder voll Klugheit und Tugendhaftigkeit in die Schulzenfamilie hineinheiraten, wenn Fürsten und Minister, durch den Freimut künstlerischer Revolutionäre besiegt, ihr Herz der aufgeklärten Menschenliebe öffnen, dann hat Frau Charlotte den Beweis geliefert, daß dank ihrer Muse das tausendjährige Reich des Glücks dieser ganz unsinnigerweise durch soziale Sorgen verdüsterten Welt schon sehr nahe gerückt ist. Es gibt keine gesellschaftlichen Gegensätze, die das Herz nicht besiegt; es darf keine geben: der von der Liebe bewegte freie Wille gleicht sie alle aus. Jede Spielzeit der Jahre von 1830 bis 1860 hat ein neues Birch-Pfeiffer-Drama gebracht, das allen — ohne Ausnahme — deutschen Bühnen das „Saisonstück“ wurde; denn diese Frau war eine Macht, vor deren Ungnade selbst die Hoftheater-Intendanten zitterten. Und immer dankbar waren ihr die Schauspieler für die guten Rollen, die sie ihnen schrieb.

Neben der von Raupach an Benedix und die Birch-Pfeiffer übernommenen Theaterhegemonie bedeuteten eigentlich alle hier betrachteten dichterischen Talente nur herzlich wenig. Die Bühnen spielten ja von Zeit zu Zeit eines der von den Autoren mit zäher Ausdauer angebotenen, von der Kritik empfohlenen literarischen Dramen, aber meist nur, um endlich des Drängens überhoben zu sein und eigentlich auch immer nur mit „Achtungserfolgen“. Dabei ist zu betonen, daß Benedix und die Birch-Pfeiffer schon ein besseres Genre repräsentierten; unter diesem gab es noch die breite Flut der läppiſchen Situationschwänke aus dem Französischen, gegen die selbst die kräftigere aber auch rohere einheimische Produktion schwer aufkam. Hier wären Angelys Possen und Schwänke zu nennen, die namentlich in Norddeutschland beliebt waren, wie ‚Von Sieben die Häßlichste‘ und ‚Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten‘. Die Possen Nestroys, die Raimund überall fast ganz verdrängt hatten, wurden in Süd- und Norddeutschland gleich häufig gegeben; leider gerade

am wenigsten jene, die in ihrer drastischen Satire und in ihrer Parodie eine oft sehr glückliche Kritik der Gesellschaft übten: „Zu ebener Erde und oberer Stoß“ (Das Urbild aller Vorder- und Hinterhauskomödien), gelangte nicht zu der unverwüßlichen Beliebtheit von „Lumpazivagabundus“ und „Einen Jux will er sich machen“; Nestroys glücklichster Einfall „Der Zerrissene“ fand seine Zeit noch nicht reif für die parodistische Stepsis, die hier das politische Gewissen der Zeit verspottete. Sein fruchtbarster Nachfolger an der Wiener Volks- und Possenbühne wurde O. S. Berg, von dem allmählich hundert- und fünfzig Stücke in den Spielplan kamen. Karl von Holtei bewährte sein Talent auf jeglichem Gebiete mit volkstümlichen Erfolgen: „Lenore“, „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „Hans Jürge“, „Der alte Feldherr“, „Die Wiener in Berlin“ und „Die Wiener in Paris“ beherrschten dauernd die Bühnen. Den „Geadelten Kaufmann“ von C. A. Görner hat man lange Zeit als eine gelungene soziale Komödie geschätzt. Zwischen Holtei und Angely die Mitte haltend war Karl August Lebrun ein fruchtbarer Possendichter; und Plösz in München stellte das alte Verwandlungsstück vom „Verwünschten Prinzen“ mit Erfolg auf die Bühne. In Frankfurt a. M. schuf der auch als artistischer Leiter des Theaters elf Jahre hindurch tätige Karl Malß eine lokale Volksposse: „Der Bürgerkapitän“ und „Herr Hampelmann und die Landpartie nach Königstein“. In Dresden suchte Gustav Käder als fruchtbarer Possendichter zwischen Raimund und Nestroy die Mitte; mit „Robert und Bertram“ behauptete er sich bis in die Gegenwart.

Was wir heute unter der Gattung des französischen Sittendramas verstehen, wie sie sich im ersten Jahrzehnt des zweiten Kaiserreichs charakteristisch in Paris entwickelt hatte, ist von der deutschen Bühne kaum vor Ablauf der in Rede stehenden Periode aufgenommen worden. Die Aufführungen der „Kameliendame“ und der „Pariser Sitten“, 1855, in den neuen Berliner Theatern blieben auswärts einstweilen ohne Nachahmung. Auch Offenbach wurde eigentlich in dieser Periode nur in Berlin und etwa noch in Hamburg kultiviert; in den Mittelstädten, und an den Hoftheatern namentlich, erlaubte man nur seine zahmen Singspiele und höchstens einmal „Orpheus in der Unterwelt“. Das war vielleicht der übelste Umstand beim Verpflanzen dieser Gattungen auf die deutsche Bühne, woraus so häufig der „Verfall“ unseres Theaters abgeleitet wurde, daß man diese französischen Produkte einer ganz bestimmten Zeit bei uns zehn und fünfzehn Jahre post festum aufs Theater brachte: ihr gegen die Zustände einer bestimmten Gegenwart gerichteter Stachel war abgestumpft und nur noch ihr sinnlicher Kitzel wirksam geblieben. Daneben hielt sich die ältere französische Produktion in voller Gunst:

Delavigne, Scribe und Genossen; und ganz besonderen Effekt machte es, wenn einmal ein wirklich sozialistisches Stück herüberkam, wie ‚Marianne, ein Weib aus dem Volke‘ von Dennery und Mallian, das breiten Erfolg mit Pyats ‚Lumpensammler von Paris‘ teilte. Von Madame de Girardin hatte ‚Die Furcht vor der Freude‘ Bürgerrecht bei uns und ‚Lady Tartuffe‘; von Bayard und Dumanoir spielte man den ‚Vicomte von Lettorières‘ und ‚Er muß aufs Land‘, dann namentlich aber den ‚Pariser Taugenichts‘ des Erstgenannten; von Dumanoir und Keranion Jean qui rit et Jeanne qui pleure. Das moderne Gesellschaftsstück des späteren Augier, das des jüngeren Dumas und Sardous dankte wesentlich Heinrich Laube seine Einführung in Deutschland; wir kommen an anderem Orte darum darauf zurück.

Schon ehe die Bühne diese Bahn beschritt, war den Vorgängen am französischen Theater von unseren Literaten viel Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die von der ‚Schule des bon sens‘, namentlich unter Augiers Führung, immer entschlossener aufgenommene Gesellschaftskritik schien auch Deutschland anzugehen. Die Korruption der Moral unter dem zweiten Kaiserreich, die wirtschaftliches, politisches und familiäres Leben gleichmäßig bedrohte, war als Gefahr auch bei uns nicht von der Hand zu weisen. Man hätte deshalb die theaterwirksamen Dramen auch sofort unbesehen herübergenommen, wenn nicht die heikle Frage der Frau gewesen wäre. Davor aber zögerte man, der zweifelhaften Frau in und außer der Ehe bei uns eine psychologische oder gar eine soziologische Bedeutung einzuräumen. Noch drohte in Deutschland gewiß nicht, wie Dumas es formulierte, l'immense prostitution qui nous envahit et qui nous entame. Die Jagd nach politischer Macht und Gelderwerb auf der Bühne zu geißeln, wäre auch in Deutschland zeitgemäß gewesen, die „Dirne“ aber — mit und ohne Eherring — auf ihr zuzulassen, dazu mochte man sich noch nicht entschließen. Wir waren und blieben im Grunde doch immer bessere Menschen, bei denen ein Appell an das Gemüt jeder Gefahr die Spitze abbrechen mußte. Es genügte, wenn die durch die Umwandlung der Gesellschaft auftauchenden Probleme in unserer Weise eine ernsthafte Behandlung erfuhren, wobei die in Frankreich so bemerkenswert vertiefte Technik mit Vorteil und die interessante Erscheinung der kompromittierten Frau mit Vorsicht verwendet werden konnten.

Die ersten Schritte zu einer solchen Anpassung aktueller sittlicher Probleme an deutsche Verhältnisse tat Gustav Freytag in seinen beiden, ganz aus der Märzstimmung des deutschen Lebens heraus geschaffenen Schauspielen ‚Die Valentine‘ und ‚Graf Waldemar‘; beide vor dem Revolutionsjahr geschrieben. In beiden die starke