



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Entwicklungslehre und Ihre Ethik. Darwin. Das jüngste Deutschland und der Naturalismus. Zola und Schule. Die Illusion der Willensfreiheit. Die Erotik im Naturalismus. Der Kampf gegen die Form.

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

In jegliche Richtung der Phantasietätigkeit und der Empfänglichkeit drängte sich nun aber, infolge der unendlich gesteigerten Regsamkeit und ihrer Verknüpfung mit den als schreienden Forderungen auftretenden Bedingungen der Zivilisation, das wiedererwachte ethische Gewissen der jungen Generation. Hatte der Einfluß der Entwicklungstheorie, seit dem Erscheinen der „Entstehung der Arten“, 1859, und in noch stärkerem Grade seit dem anderen grundlegenden Werke Darwins, der „Abstammung des Menschen“, 1871, immer nachdrücklicher jeden Rest von transzendentalen Überzeugungen verdrängt, so erwachte nun das Bedürfnis, dem Menschen doch wieder ein Ziel sittlicher Vollendung zu suchen, das, selbst vielleicht nur vorgeahnt, die Regelung dieser Entwicklung bestimmen könnte. Hier fehlte jedoch — von Wagners Reformkunst, die eine Kulturphase für sich darstellt, immer abgesehen — jeder stärkere Einfluß künstlerischer Art auf heimischem Boden. Wie weit in ihrer germanischen Eigenart die Geisteswelt Henrik Ibsens, deren Einfluß Ende der siebziger Jahre begann, etwa diesem Bedürfnis entgegentam, wird bei der Betrachtung des Dramas dieser Periode näher zu prüfen sein. Gesah hier wirklich eine Befruchtung auf die Kräfteäußerungen der Zeit, so muß man doch auch auf die hohnvolle Abweisung hinweisen, die alle Parteien des Opportunismus diesem Werk durch Jahrzehnte entgegensehten. Hier, bei Ibsen, stieß der „Revers des Darwinismus“, die Idee des sozialen Altruismus, das Bestreben, der Frau in ihrem fast jeglicher Menschenaufgabe übergeordneten Mutterberuf eine weitgehende Freiheit einzuräumen aber auch eine gleich starke sittliche Verantwortung aufzuerlegen, auf fast noch blindere Abneigung, als sie die rein physiologische Entwicklungsethik der Darwin-Schule hervorgerufen hatte.

So griffen die Jüngstdeutschen, als sie aus der Verstreung sich endlich zu der unvermeidlichen „Schule“ zusammengeschart, der Mehrzahl nach und mit Vorliebe doch die negativen Seiten der ethischen Wortführer der neuen Zeit, wie Ibsen und Tolstoi, auf. Auch aus der gallisch-romanischen Literatur loßten am stärksten die Erzeugnisse auf der Bahn des naturalistischen Positivismus. Es ist bezeichnend, daß die deutsche naturalistische Schule sich fast ausschließlich unter den Fahnen Emile Zolas sammelte, also gerade jener extremen Spitze einer Kunstentwicklung zuneigte, die in Frankreich selbst das gediegene und immer an die besonderen Fähigkeiten der Rasse gebundene Bestreben, wie es von Balzac ab die Taine, Renau, Guyot, Flaubert, Gautier, Goncourt u. a. in glänzenden Leistungen dargelegt hatten, zu einem reinen und durch die größte Exaktheit vertieften literarischen Ausdruck des Jahrhundertgeistes zu gelangen, sensualistisch veroberflächlichte.

Den Zusammenschluß der vorher als „individualistisch“ gekennzeichneten jungen und oppositionellen Kräfte zu einer Schule, deren Hauptgruppen sich in Berlin und in München sammelten, kann man vom Jahre 1885 datieren. Während der etwa fünfzehn Jahre seiner Wirksamkeit fiel diesem Naturalismus die zu allen ähnlichen Wendepunkten der Entwicklung eigentlich typische Aufgabe zu, die Frühlingsstürme nun einmal zu erfüllen haben: das welke, in einem langen Winter verfaulte Laub fortzufegen aus dem Walde, damit neuen Keimen Luft und Licht werde. Konnte die latent empfundene Kraft des Naturalismus zur bestimmten Anschauung der Form eines möglichen Entwicklungszieles, fürs Leben wie für die Kunst, nicht gelangen, so ist ihm doch zuzuerkennen, daß es ihm nicht an Ethos fehlte: er sah dieses in rücksichtsloser Wahrhaftigkeit. Und seine Logik, daß dem Aufbauen das Einreißen vorausgehen müsse, läßt sich nicht wohl bestreiten. Den überall in die Enge und in die Zweifel getriebenen Geist beherrschte nunmehr ein wahrer Abscheu vor allen Deduktionen, vor allen Schlüssen und sogenannten Ideen, die, aus dem Leben sich ergebend, in der Kunst ausgesprochen werden könnten. Nach der durch seine französischen Vorbilder ausgegebenen Lösung wollte auch der deutsche Naturalismus zunächst nichts weiter, als Protokoll führen über die Vorgänge in Natur, Gesellschaft und Geschichte, über das Tatsächliche. Er bekannte sich, einerseits von dem herrschenden Illusionismus angeekelt, andererseits aus Mangel einer nicht zu formulierenden ethischen Spitze des gegenwärtigen Geisteszustands, nach Zolas Ausdruck, als „ein Kind der bejahenden materialistischen Philosophie zu Ende des Jahrhunderts“ und verschmähte, auch hier wieder Zola glaubend, zunächst allen Symbolismus, „diese letzte Zuckung des sterbenden Ideals, das sich nicht erdrosseln lassen kann, ohne sich zu verteidigen“.

Die Irrtümer eines solchen Vorgehens lagen vor deren Begehen dem Einsichtigen schon eben so klar zutage wie jetzt, nach vollbrachten Taten und nach ausgespielter Rolle. Eine Kunst, die tatsächlich nur Protokoll führt über die in dem gedehnten Prozeß des Lebens sich äußernden Kräfte, die nicht zu der geistigen Freiheit sich ermannen, das „verdrießliche Durcheinanderklingen der unharmonischen Menge“ der Erscheinungen in Rhythmus aufzulösen und ihr ein Ethos gegenüberzustellen, bleibt immer selbst im Chaos stecken. Sie wetteifert mit der Statistik, ein Überwiegen des Schädlichen, Hemmenden, Häßlichen, Unfruchtbaren als den Charakter des Lebens, als die neue Ansicht vom Leben selbst zu betonen. So begnügt sie sich, das, was sie in keiner höheren Ordnung aufweisen kann, seiner Intensität noch ausdrucksvoll zu schildern. Und hier, in dieser letzten Fähigkeit, war auch unserem Naturalismus allerdings vergönnt, unzweifelhafte

neue Werte der Ausdrucksfähigkeit im Kunstmittel zu schaffen, die bei einigen seiner Vertreter, wie Arno Holz, Wilhelm Bölsche, Johannes Schlaf u. a. an bildlicher Kraft der Beobachtung außerordentliches darboten.

Seinen Hauptmißgriff tat der Naturalismus wohl in der Folge-
rung, daß der Determinismus auch die in allem Ethisch-Künstlerischen
so wesentliche Aufgabe des Illusionismus — hier also des mensch-
lich notwendigen Illusionismus, der Fähigkeit zur Illusion — er-
sticken müsse. Tatsächlich aber spielt das Leben seine Prozesse immer
nach den gleichen Regeln und vermöge der gleichen Kräfte ab: der
„Schein der Willensfreiheit“ bleibt eine psychologische Tatsache, die
durch die philosophische Erkenntnis nicht aus dem Apparat der Seele
ausgeschaltet wird, ist eine mit jeglichem Lebenstrieb selbst untrenn-
bar verknüpfte Kraft und immer auch das für andere allein sichtbare
Motiv in allem menschlichen Handeln. Indem der Naturalismus
seine wissenschaftliche Erkenntnis an Stelle der Anschauung setzte,
geriet er dahin, den Wert alles solchen äußerlich sichtbaren Handelns
gering und als der künstlerischen Darstellung unwert zu schätzen. Er
bevorzugte darum die fertigen aber doch überhaupt nur vermöge des
illusionären Handelns möglich gewordenen Zustände, die er nun auf
ihre aller Illusionierung entkleidete Beschaffenheit hin analysierte.
Er zerlegte und kritisierte das Handeln; und wo er wirklich aufbaute,
bevorzugte er die Registrierung der einzelnen Vorstellungen und
Eindrücke, wie sie sich etwa dem Pathologen aufdrängen oder wie
sie der kinematographische Apparat registriert und wahllos wieder-
gibt.

Damit zerstörte er eine wichtige psychische Form im Kunstwerk,
die an sich schon das Ergebnis einer wählenden Tätigkeit unseres
Bewußtseins ist, das vermöge seiner nach Gestaltung strebenden Kraft
über die unfertigen, unbefriedigenden, meist auch Unlust erregenden
Zwischenstufen wegspringt, weil es immer von der Zielstrebigkeit
geleitet wird, einer vorhandenen inneren Wirklichkeit Ausdruck zu
geben. Die Leidenschaftlichkeit jeglicher Art und Stärke, ohne die
namentlich das Drama nicht lebt, braucht die Verkleidung in den
Willen. Es wird wohl kein Zweifel darüber herrschen, daß Shake-
speare schon der größte und strengste dichterische Verkünder der
Willensunfreiheit gewesen ist: die aus dem unverwüßlichen Illu-
sionismus geborene Leidenschaft aber war sein Kunstmittel, den
Determinismus zur tragischen Erkenntnis zu bringen. Der moderne
Naturalismus ersetzte die Leidenschaft mit Vorliebe durch intellektuelle
Erregung beim analytischen Zergliedern und fand seinen Stolz darin,
das rein physisch darzustellen, was die Natur, selbst schon künstlerisch
verfahrend, im symbolischen Gewand psychischer Täuschungen uns

ins Bewußtsein treten läßt. Er wollte eine höhere Wahrheit und verirrte sich in eine niedrigere.

Am empfindlichsten sprach sich das aus in der Behandlung des Erotischen, das der Naturalismus häufigst allen Illusionismus entkleidete, so daß es sich oft nur in seinem nackten Charakter als Brunst zeigte. Als wenn die Hüllen, die die Menschheit sich in einer vieltausendjährigen Entwicklung um dieses Triebmysterium gewebt hat, nicht auch wirkliche psychische Formen wären, die als erhöhte Kräfte sich in die Reihe aller echten Entwicklungsergebnisse stellen können, und die der Empfindung als volle subjektive Wahrheit gelten. Will man alle Begriffe von Sittlichkeit durchaus nur als Ergebnisse des biologisch-soziologischen Entwicklungsprozesses begreifen, muß man sie sogar so begreifen, so liegt doch kein zwingender Grund vor, den aus den immanenten Möglichkeiten entsprungenen Anschauungen der sittigenden Phantasie eine geringere Bedeutung beizumessen. Der Naturalismus aber verwechselte gar zu gern immanent mit transzendent; und so galt ihm alles, was der Menschheit aus dieser niezuerschöpfenden Quelle zugeströmt ist, als überempirischen Entwicklungsunrat, der weggeräumt werden sollte.

Glaubte er, daß nur ein metaphysischer Aberglaube zu den erhöhten Formen, wie sie sich namentlich in den Künsten offenbaren, geführt habe, so mußte er folgerecht auch diesen Formen den Krieg machen. Er wollte nicht einsehen, was doch gerade die Wissenschaft auf dem besten Wege war, fast unwiderleglich nachzuweisen: daß der Trieb zur Kunstform im angeborenen psycho-physiologischen Vermögen des Menschen vorbedingt ist, daß auch die höchstverfeinerte Form des komplizierten Kunstwerks immer nur festgehaltene Ausdrucksbewegung der menschlichen Psyche ist und von außen nichts zu entlehnen braucht. Der Naturalismus wollte die reine Natur geben und gab gerade die durch die ihm so verhaßte Konvention entstellte und verkümmerte Natur.

Die nähere Betrachtung der Folgen dieses Krieges gegen die Form fällt hauptsächlich dem Kapitel dieses Buchs über die Schauspielkunst zu; hier hat er nachhaltig gewirkt, während schon jetzt vorweggenommen werden darf, daß er aufbauend im wesentlichen Teil der Theaterkultur, im Drama, nur Ohnmacht verriet. Stark war er eigentlich nur auf den Gebieten der bildenden Künste zuweilen in der Lyrik und namentlich im Roman, welche Form der Dichtung sich als das Feld seiner erfolgreichsten Betätigung erwies. Hier stellte sich seinen Absichten kein innerer Widerspruch entgegen: er gab das Zuständliche.

Den Hauptzug seiner Weltanschauung beherrschte die einsichtsvolle Bescheidung zur Stespsis und die Neigung, das Leben als Tragi-

komödie zu begreifen. Hier arbeitete seine kritische Analyse ganz im Einklang mit dem fortschreitenden Gedanken der Zeit: den Ektizismus auf allen, namentlich aber auf den künstlerischen Gebieten zu erschüttern und auszuschalten. Schaffend brachte er einen schätzenswerten Zuwachs in der vertieften Darstellung innerlicher Zustände, die er auf die reine psycho-physiologische Formel stellte, wodurch eine Erweiterung ästhetischer Nuancierung bewirkt wurde. Er weckte das Mißtrauen gegen das synthetische Verfahren der Dichtung nach Voraussetzungen einseitiger oder dogmatischer Weltanschauungen und schärfte selbst dadurch, daß er die höhere aber oft hohlgewordene Form zerstörte, den Sinn für eine sachgemäße Behandlung der Form an sich. Er bannte das trivial gewordene Sprachbild, das, wenn auch noch so vornehmen Ursprungs dichterischer Empfindung, immer wieder und ganz schablonengemäß angewendet, selbst den neuen Gedankeninhalt in altmodischer Uniform erscheinen ließ und so die Fortentwicklung der Sprache hemmte. Er führte einen heilsamen, weil unvermeidlichen Krieg gegen den retrospektiven Formalismus, der seit Windelmanns Tagen und dann in weiterer Anlehnung an die von der Romantik neugeschaffenen mittelalterlichen und fremdländischen Muster das Jahrhundert beherrscht oder doch durch das Gewicht der großen Autoritäten solche Herrschaft sich angemacht hatte. Und nach dem Kampfe zeigte sich, daß wirklich nur der Gegner auf der Strecke geblieben war, der für seine Niederlage reif war und gekennzeichnet. Nie aber gelang es ihm, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ hatte, aus der Welt fortzudekretieren, nie, das Bedürfnis nach Form selbst zu ertönen. Es ging dem Naturalismus, wie es beim Topf schlagen zu gehen pflegt: die alten Schlüssel brechen in Scherben, aber das Huhn flattert davon.

* * *

Die reaktionären und die idealistischen Gegenbewegungen, die Anarchie des Naturalismus zu brechen, bezeichnen die letzte Wendung des Zeitgeistes im abgelaufenen Jahrhundert. Das „unsinnige, gewaltsame Herz“, das, nach Jean Paul, durchaus für etwas Ewiges, Göttliches schlagen will, suchte sich aus der polypenhaften Umarmung dieser Richtung freizumachen. Im seltsamsten Kontrast zu den wirklich herrschenden Lebensformen einer durchaus materiell gerichteten Staaten- und Gesellschaftsbildung regte sich und regt sich ein Renaissancebedürfnis, das freilich in seinen einzelnen Strebungen der ideellen Bedeutung und der Gediegenheit nach sehr ungleichwertig und problematisch erscheint. Das wuchernde Wachstum auf vielen Gebieten der Künste, durch die ungemein gesteigerte Regsam-