



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert**

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Das Thesenstück Paul Lindau. Maria und Magdalena. Hugo Berger und Adolf L`Arronge. Dramaturgie im neuen Reich. Karl Frenzel. Oskar Blumenthal. Die zehnte Muse.

---

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



## XV

### Das moderne Drama

Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 ‚Wilhelm Tell‘ aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Gessler und Rudolf der Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden. Das war eine leise Andeutung davon, wie großmütig dankbar die deutsche Bühnenkunst die Niederlage des Erbfeinds und den Sieg der deutschen Waffen — des deutschen Gedankens — auszunutzen sich anschickte. Da sich auf dem heimischen Parnas wohl eine stattliche Anzahl meist recht banaler Lyriker aufhielt, der heißerwartete Dramatiker, der den sittlichen Aufschwung der zu ihrer größten Stunde berufenen Volksseele erhabenen Ausdrucks im dichterischen Bilde festgehalten hätte, sich aber durchaus nicht einstellte, übte man schlecht und recht Barbarenbrauch: man puzte die Feststraßen und die Tempel mit Beutestücken. Und wenn auch hier und da aus aufrichtiger Stimmung heraus ein Tedeum angestimmt wurde: weit natürlicher, herzlicher und freier jubelte sich der Siegesrausch in Melodien der Schönen Helena, der Großherzogin von Gerolstein aus. Meister Jacques brachte seinem Adoptivwaterland schnelle Revanche; nach dem, der der Pariser Ausstellung von 1867 folgte, war er nun auf einem zweiten Eroberungszug durch die deutschen Lande. Die ernsthaft entrüsteten Dramaturgen des zweiten Kaiserreichs und dessen Amüseure, mit Offenbach an der Spitze, rächten die Schmach, daß preußische Schuhnägel Schrammen in das Granitpflaster der Champs Elysées gerissen hatten, durch die Kontribution, die sie den deutschen Theatern und deren Publikum auferlegten.

Die Weltgeschichte beliebte einmal wieder paradox zu sein: zu keiner Zeit konnte man in Deutschland lauter auf das französische „Unsittendrama“ schelten hören als in den ersten Jahren nach dem

Kriege — dafür sorgte schon der entzündete nationale Illusionismus — zu keiner Zeit aber schielte die Neigung der in der Theaterkultur die Führung sich anmaßenden Geister wie damals nach Pariser Mustern und namentlich nach denen des sozialen Dramas. Wir wissen schon, daß Laubes Wiener Stadttheater die bevorzugte dramatische Wochenstube wurde, wo die Dumas und Sardou ans Lampenlicht gehoben wurden und die Niederkünste der deutschen Muse, durch ihre Beziehungen zum französischen Theatergeist des zweiten Kaiserreichs veranlaßt, besonders verheißungsvoll begrüßte Ereignisse.

Der relative Wert des französischen Theatersstücks wurde hier darin gefunden, daß auf einem gegebenen Boden scharf ausgeprägter sozialer Gärungen — und aus diesem selbst erwachsend — jene Gattung sich ernstlich der Aufgabe des Dramas erinnerte, sittlichproduktiv zu wirken. Dabei liefen gewaltsame und schiefe Konstruktionen in Masse unter. Doch wenn das auch nie übersehen werden darf: die kraftvolleren Stücke des jungen Dumas und die Augiers boten doch stets eine Reihe Typen von soziologischer und psychologischer Charakteristik, die der Schauspielkunst neue Aufgaben stellten und den Blick des Publikums erweiterten. Auch durch die Behandlung der interessanten Probleme wurde dem Gewissen der Zeit ein erheblicher Zuwachs an Unterscheidungsfähigkeit und Gerechtigkeitsgefühl geschaffen. Es wurde jedoch auch schon betont, daß die Originale bei ihrem oft nur geringen dichterischen Wert alle Bedeutung einbüßen mußten, wenn eine Estamotage der im gesellschaftlichen Zustand gegebenen Voraussetzungen und der dramatischen Motive vorgenommen wurde, wie das bei den deutschen Bearbeitungen in der Regel geschah. Es entstanden dann Zerrbilder, in denen die Probleme, weil abgeschwächt, trivialisiert und die Lösungen von noch höherer Theatralik erschienen, als sie zuweilen schon den Originalen eignete. Zu solcher Taktik zwang freilich die bei uns hartnäckig festgehaltene Täuschung über den wirklichen Zustand der Gesellschaft; man mochte wohl die Bühne soziologisch reformieren sehen, aber der Pelz sollte gewaschen werden, ohne daß er naß gemacht werden mußte. Auch die französischen Dramatiker kamen im Ethischen zu verschiedenen Ergebnissen: von der Glorifikation der gefallenen Frau bei Hugo, die man nie „insultieren dürfe“, schritt die Dramaturgie zu dem Verdammungsurteil des jungen Dumas, das zur Ausrottung dieser Zerstörerinnen der Familie aufforderte: aber immer eins oder das andere. Kindisch war es, mit dem Motiv zu spielen, einen ungeheueren Aufwand zu machen, um eine fälschlich in ihrer Geschlechtschre beleidigte Frau das Laster beschämen zu sehen und die wirklich Schuldige mit heilsam moralischer Beschämung ihrer Besserung zu

überlassen. So verlogen leijetreterisch war man zur Kozebue-Zeit nicht gewesen, als man die ausländischen Stücke für deutsche Verhältnisse „nationalisierte“, worauf das jetzt beliebte dramaturgische Verfahren doch auch hinauslief.

In diese verlockende Bahn lenkte das deutsche Drama ein Zögling der Laubeschen Schule, der sich zu seiner Mission durch eifriges Studium an Ort und Stelle, also in Paris selbst, vorgebildet hatte und nun als der soziale Dramatiker der neuen Gesellschaft hervortrat: Paul Lindau.

Aus der kritischen Sehde, in die er um sein erstes Stück ‚Marion Delorme‘, von Laube in Leipzig zur Aufführung gebracht, mit Rudolph Gottschall verwickelt wurde, war Lindau als der gewandtere Sechter siegreich hervorgegangen und hatte sich seitdem durch die ‚Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters‘, dann durch die Begründung der ‚Gegenwart‘ als energischen Repräsentanten des modernen Geistes im erweiterten Vaterland legitimiert. Nachträglicher Kazenjammer kann die Feststellung nicht verhindern, daß Paul Lindau tatsächlich im Bereich der Bühnenkultur und der verwandten Gebiete damals der Wortführer des Zeitgeistes war, wie unter ganz ähnlichen Umständen, in den Jahren nach den Befreiungskriegen, Adolf Müllner der Verwalter deutschen Geistes sein durfte. Durch keine nachträgliche Kritik kann ferner die Bedeutung eingeschränkt werden, die 1873 der nächsten dramatischen Darbietung dieses Usurpators in der allgemeinen Schätzung beigelegt wurde: dem Schauspiel ‚Maria und Magdalena‘, das als die erste gelungene Übertragung des Geistes und der Technik des französischen Gesellschaftsstückes auf deutsche Verhältnisse begrüßt wurde. Ein halb idiotischer Kommerzienrat hatte seine Tochter erster Ehe verstoßen, die die Schuld einer Pensionsgenossin großmütig auf sich genommen und sich so kompromittiert hat, dann aber eben diese Pensionsfreundin seiner Tochter als zweite Gattin ins Haus geführt. Im Glanze verschlissener Theaterromantik, freilich auch mit dem Odium der „Bühnenkünstlerin“ beladen, taucht die Märtyrerin engherziger Bürgermoral wieder in dem inzwischen bedenklich brüchig gewordenen Milieu des Vaterhauses auf: als ein Engel des Lichtes natürlich, der das sündige Bewußtsein der ihr nun als Stiefmutter gegenübertretenden Freundin zur Magdalenenreue treibt. Vor dieser Wiedererweckung des deutschen Ewigweiblichen mußten allerdings die anrühigen Gestalten der französischen Literatur verblassen — von der fragilen Nonne des Abbé Prevost ab bis zur Dame aux Camélias — denn hier war das Verführerische mit dem nur deutschem Gemüte eigenen Edelmut gepaart. Mit welcher Kühnheit zeigte sich Lindau hier zugleich als Verwalter heimischen Dichtergeistes: aus der verfänglichsten Situa-

tion sondergleichen, wo eines wirklichen Fürsten Werbung die Tugend der Heldin ins Schwanken zu bringen droht, rettet eine Anleihe bei Goethe; eines der herrlichsten Gedichte des Sakrosankten muß, verstümmelt und um den Sinn verfälscht, zu einem trivialsten Theatercoup herhalten, nur damit die seelenreiche Sirene ihre Rolle als virgo regeneratrix in der angesumpften Gesellschaftsmoral siegreich durchführen kann. Was uns jedoch heute in diesem Lehrstück einer neuen Dramaturgie nur noch humoristisch berührt, da wir zur Ent-rüstung keinen Grund mehr haben, das wurde damals ganz ernsthaft als ein hohes Verdienst gepriesen. „Einen Hauch der Wahrheit und der unmittelbaren Wirklichkeit“ fand Karl Frenzel, der erste nach Rötischer wieder zur Bedeutung gelangte Theaterkritiker Berlins, über das Stück gebreitet.

„Diana“, 1875 aufgeführt, brachte zwar Lindaus durch jene Tat befestigte Herrschaft wieder etwas ins Schwanken; doch mit jeder Persiflage der immer das wahre Verdienst und das Talent verfolgenden kritischen Hämlinge und all derer, die die Moral in Literatur und Kunst bedrohen, befestigte Lindau seine Position wieder durch „Ein Erfolg“, dem nun Jahr für Jahr ein Stück folgte, das regelmäßig sofort in den Spielplan der ersten Bühnen aufgenommen wurde: „Tante Therese“, „Verschämte Arbeit“, „Johannistrieb“, „Gräfin Lea“ u. a., in denen immer die geschickte Ausbeutung der gerade im Schwange befindlichen Allerweltsmeinung, mit wirksamem Feuilletonistenwitz verbrämt, für die dramatische Gestaltung aufkommen mußte, bis nach und nach selbst der Witz versagte und an seine Stelle die ohnmächtige Persiflage trat, die die unbequeme heraufkommende neue Kunstanschauung lächerlich machen sollte, wie in der „Sonne“. Die letzte Zuflucht fand Lindau dann im Kriminal-Pathologischen: „Der Andere“ und „Nacht und Morgen“ schlichen als schlimme Erinnerungen an die Galeerensträflingsromantik über die Bühnen.

Dem literarischen Wert nach ebenso unbeträchtlich wie schließlich ganz ephemere in der theatralischen Wirkung, wäre Lindaus Erscheinung als die eines der vielen Repertoireversorger einfach auf die Debetseite des dramaturgischen Hauptbuchs zu kontieren, wenn er nicht geflissentlich eine Stellung in der deutschen Theaterkultur, wie sie ungefähr hundert Jahre früher Diderot in Frankreich zugefallen war, beansprucht und zu behaupten gesucht hätte. Man hat mit der Gattung zu rechnen, die er gestaltend und programmatisch zur Herrschaft führte: das Drama, das sich gerade soviel literarischen Anstrich zu geben weiß, daß es die optimistische Täuschung unterstützt; in dieser Gestaltung moderner Probleme sei eine Aufgabe erfüllt, die ernsthaft und mit vertieftem Vermögen zur Sozialpsychologie der

neuen Zeit einen künstlerischen Beitrag liefere, wohl gar helfen könne, unser Leben umzugestalten.

Der nächste beim Abbau dieses aufgedeckten Erzganges im dramatischen Bergwerk war Hugo Bürger, recte Lubliner, dessen ‚Frauenadvokat‘ Laube 1874 am Wiener Stadttheater aus der Taufe gehoben hatte, der dann in den ‚Modellen des Sheridan‘, ‚Gabriele‘, ‚Die Frau ohne Geist‘ in etwas bescheidener aber doch ähnlicher Weise Problemchen der guten bürgerlichen Gesellschaft höchst moralisch abhandelte. Mit ein paar glücklichen Griffen mischte dann Adolf L'Arronge den von Paris entlehnten Gesellschaftston mit volkstümlicheren Elementen, wie sie die alte Berliner Posse geboten hatte, wobei er oft einen guten Blick für die veränderte Situation zeigte, die das Emporkommen plutokratischer Neigungen und Torheiten in den bürgerlichen Kreisen ergeben hatte. ‚Mein Leopold‘ brachte ihm einen breiten Erfolg und der Bühne einen Zuwachs im volkstümlichen Genre. Besser noch war die Mischung von drastischer Posse und Gemütsromantik in ‚Doktor Klaus‘ getroffen. Was immer der Wirkung sicher gewesen war, das wirkte auch hier: dummdreiste oder aus Dünkel in Schwäche fallende Emporkömmlinge, idiotische und verschmierte Clowns und die in altbewährter Gurli-Naivität sich gebärdende höhere Tochter. L'Arronge stand, von jeglicher Bühnenroutine gestützt, auf sicherem Boden zwischen Jffland und Kozebue. Bald lockte jedoch auch ihn das zur Zeit so beliebte soziale Problem zur eigentlichen Sittenkomödie, und auch er bewies hier die geläufig gewordene Skrupellosigkeit, die aus Paris bezogenen Motive zu deutscher hausmachener Arbeit umzugestalten. Aus der ‚Famille Benoiton‘ von Sardou wurden ‚Hasemanns Töchter‘. Damit beschritt er eine Sphäre, in der sein Geschmaç unsicher wurde, so daß ‚Wohltätige Frauen‘, ‚Haus Loney‘ schon ärgern konnten; die Spätfrucht aber, ‚Solos Vater‘, womit er an das ‚Vierte Gebot‘ Anzengrubers zu streifen wagte, zeigte völlige Erschöpfung.

Dieses Dreigestirn Lindau=Lubliner=L'Arronge bezeichnet eine fünfzehn Jahre hindurch die Herrschaft behauptende theatralische Oberflächenkultur, hinter der, wie die Originalwerke selbst, aus denen diese Dramatiker und ihre Nachfolger ihre Kunstmittel bezogen, auch sonst alles Urwüchsige und Bedeutsame, aus vermögenger Kraft Geborene, das an die Türen der deutschen Theater klopfte, zurückstehen mußte.

Diese Herrschaft wäre, trotz dem alles beschönigenden Illusionismus, in dieser Breite nicht möglich gewesen, wenn gleichzeitig nicht fast jeglicher höhere Gesichtspunkt bei der berufenen dramaturgischen Vertreterschaft der öffentlichen Meinung gefehlt hätte. Zweifellos hatte sich diese Vertreterschaft ihrer Aufgabe schon in der

vorangegangenen Periode nicht gewachsen gezeigt; fast alle Kraft war nur auf den einen Punkt verpufft worden, dem Theater größere Freiheit zu erobern. Nun hatte man seit 1869 die Theatergewerbe-freiheit, die Bahn war den nach Entfaltung strebenden Kräften frei-gegeben; den wirtschaftlichen und den künstlerischen Talenten bot sich die breiteste Möglichkeit dar, den verheißenen Aufschwung her-beizuführen — und die Früchte blieben hinter den bescheidensten Er-wartungen zurück. Auch die Kritik, der hier die Aufgabe erwuchs, schöpferisch zu befruchten, gesundem Unternehmungsgeist den Boden zu bereiten, wucherischem aber doppelt scharf auf die Singer zu sehen, versagte: sie sank mehr und mehr zur Reklame für Geschäftsinteressen herab. Vornehmere, literarisch gerichtete Kritiker wurden ärgerlich-oder ironisch-resigniert, wie der fein-sarkastische Theodor Fontane, der von Zeit zu Zeit ein scharfes Wort in die verseichtete dramatur-gische Diskussion jener Tage warf. Oder wie der eben schon er-wähnte Karl Frenzel, dem damals die Führung in der Theater-kritik Berlins zufiel. Ein guter Teil seiner Urteile liegt in der ‚Berliner Dramaturgie‘ gesammelt vor; und gewiß werden wenige sie heute lesen können, ohne einen allertrübsten Eindruck zu empfangen. Man kann sich diese artistische und ethische Stumpfsheit bei einem Mann, dessen aufrichtige Überzeugung nicht in Zweifel zu ziehen ist und den an keine Cliqueswirtschaft ein Interesse band, nur durch den Mangel jeglicher auf ein festes Ziel der Theaterkultur gerichteter Einsicht erklären. Woher sonst diese beständige Abwehr, wenn irgend-wo versucht wurde, den Spielplan aus dem Schatz früherer starker Dichtung zu bereichern, endlich auch wieder einmal die großen Gegenstände der Menschheit auf die Bretter zu rücken? Eine trost-lose Unfruchtbarkeit im empfangenden und im gebenden Sinne spricht aus diesen dramaturgischen Zeitdokumenten: eine verständliche Ver-drossenheit über den Effektizismus der Epigonen — wobei nur leider fast alle Gradunterschiede vergessen wurden — und ein immer noch verstärkter Rationalismus im Sinne der von Julian Schmidt befolgten Methode: alles, was sich nicht auf der graden Heerstraße des gesunden Menschenverstandes hält, von vornherein als verfliegen zu betrachten. Eine verknöcherte Nüchternheit, die sich gegen jede vertiefte oder mit breiterem Pathos verfahrenende Darstellung des Lebens zur Wehre setzt, als stünde das Vaterland in Gefahr. Immer erfährt das Große, Starke, Wurzelwüchsige, das an die Kraft Appel-lierende kühlste Ablehnung und nur das zahm gewachsene Mittel-maß, nicht selten auch die offenbare Trivialität gewinnt dieser Kritik ein gefälliges Lächeln ab: „weil hier Idee und Handlung sich decken“, meint Frenzel; während er sich oft verpflichtet fühle, „in den Schilder-ungen des gesellschaftlichen Lebens, welche die Bühne uns bietet,

den gänzlichen Mangel jeder tieferen Erfassung seiner Widersprüche und Gegensätze hervorzuheben". So war es freilich konsequent, daß er Benedix pries und Lindau als eine Verheißung begrüßte. Im Jahre 1873 endlich brachte auch das Berliner Schauspielhaus, wie um eine Probe auf den erstarrten geschichtlichen Sinn des Publikums und seine politische Mündigkeit zu machen, die Königsdramen Shakespeares, wobei man die Bearbeitung Dingelstedts durch eine pietätvollere, künstlerisch aber ungeschicktere von Ochelhäuser vertauscht hatte. Die Berliner Kritik jedoch und Frenzel an der Spitze fand das ganze Unternehmen tadelnswürdig bis zur Verdammung. „Uns hält aber nur die Ehrfurcht vor dem großen Dichter von einem lauten Gelächter zurück“, wenn — meint Frenzel — die Königin im Zweiten Richard klagt:

„O Green, du bist Wehmutter meines Wehs,  
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn“.

Man mag sich vorstellen, wie ermutigend für einen Dramatiker von fühnerer Konzeption der Menschheitsaufgabe die Botschaft war, daß nun schon Shakespeare selbst die ehrfurchtsvolle Nachsicht dieses erlauchten Geschlechts von 1873 brauchte! Doch wären solche Entgleisungen des Urteils aus einer gebieterisch nach neuem Inhalt und neuen Formen drängenden Weltanschauung immer noch zu verstehen, auch über die stets nörgelnde Ablehnung, die Grillparzer, Hebbel und selbst Kleist erfuhren, könnte man wegsehen, wenn sich irgendwo neben der fühlen Konstatierung eines neuen ringenden Lebens auch eine Anschauung von diesem und etwas wie ein Ansporn zu kühnen Anläufen bemerkbar gemacht hätte. Doch wie man Wagner als bösen Feind der deutschen Kunst oder doch als einen grotesken Wirtkopf betrachtete, so stellte man sich auch zu Ibsen, zu Anzengruber, die für jene Zeit noch gar nicht ernsthaft in Betracht kamen. Nur was aus der Koterie der Literaten hervorging, wurde, wenn schon nicht mit ausgesprochenem Lob, so doch mit freundlicher Nachsicht aufgepäppelt.

In Wien behauptete die führende Stellung als kritischer Berater dieser Zeit der uns in seiner Stellung zu Bayreuth schon bekannte Ludwig Speidel. An artistischer Kultur im Stil und an Feinheit der Analyse ein Meister, zeichnete doch auch ihn eine untrügliche Treffsicherheit aus, für das echte und Entwicklung verbürgende Kunstwerk stets beißenden Spott zur Hand zu haben. War es Männern wie Frenzel und Speidel aber noch ehrlich um die Sache zu tun, so wurde das Amt des Kritikers nun auch mit Vorliebe von spekulativen Talenten gesucht; von robusteren Naturen, die die vielfach korrumpierte Situation des theatralischen Treibens für ihre persönlichen



Interessen nutzten: sich selbst als Dramatiker einzuführen oder, wozu die Konjunktur jetzt äußerst günstig war, sich selbst der Leitung der Theater zu bemächtigen. So hatte ja auch das Junge Deutschland gedacht. Nur waren die journalistischen Dramaturgen jetzt nicht mehr darauf angewiesen, nach einflußreichen Stellungen an den großen Hof- und Stadttheatern zu streben; die Theatergewerbefreiheit bot jetzt loßendere Chancen: statt ein ohnmächtiger Dramaturg, konnte man ein unbeschränkter Selbstherrscher der Bühnen werden, vorhandener, in Privatbesitz befindlicher, oder neu zu begründender. Dieser sehr bestimmende Umstand der Theaterkultur jener Zeit zeigt sich im engen Zusammenhang mit ihrer dramatischen Produktion.

Bei Lindau sahen wir schon die journalistische Machtentfaltung die Basis für die Erfolge des dramatischen Schaffens abgeben. Das wurde nun in Besorgnis erregender Weise allgemeiner Brauch. In der Großstadt, namentlich in dem alle wirtschaftlichen Kräfte an sich reißenden Berlin, flossen Geschäft, Literatur und dramatische Dichtung immer ersichtlicher zum Ring zusammen, zur Clique, die das dramaturgische Gewissen der Gegenwart repräsentierte. Von ihr aus ging die meist gehässige oder sich in nur bittersüße Anerkennung hüllende Feindschaft gegen das Poetisch-Mächtige und Außergewöhnliche. Im vorigen Kapitel sind einige Seiten dieses Treibens schon in die gehörige Beleuchtung gerückt worden; andere mögen sie hier erfahren.

Mitte der siebziger Jahre schaffte sich Oskar Blumenthal, zunächst auch als Kritiker, in Berlin eine einflußreiche Stellung. Mit zersetzender aber der komischen Kraft nicht entbehrender Ironie rodete er alles aus, was auf dem Kartoffelacker oder dem Gartenbeet der Bourgeoisie nicht nützlich oder gefällig schien, und suchte bald auch als Schaffender, in Lindaus Spuren, das neudeutsche moderne Gesellschaftsstück zu pflegen. Wie sollte das neue Drama aber gedeihen, wenn nicht zunächst alles aus dem Wege geräumt wurde, was der beabsichtigten Kultur sich störend erwies? Scheu vor der Größe war dabei belästigend. Blumenthal denunzierte darum eben so dreist den Dichter des Faust als einen Querkopf, wie er sich an Kleist, Grillparzer, Hebbel, Anzengruber vergriff und ärmere Schächer gar unbarmherzig dem Lynchgericht wohlfeilsten Spottes überlieferte. Noch nach einem Vierteljahrhundert hämisch stichelnden Widerstands gegen Ibsen hatte er, der inzwischen die Erfolgsleiter als Verschandler des deutschen Dramas und des Theaters bis zur höchsten Stufe erklettert hatte, den nicht beneidenswerten Mut, den dramatischen Epilog des greisen Dichters, „Wenn wir Toten erwachen“, vor der Berliner Auführung in einem seiner „geschätzten“ Epigramme der Lächerlichkeit preiszugeben. Das Sündenregister des „blutigen Oskar“, so uner-

schöpfflich es ist, hier aufzurollen, wäre ein wohlfeiles Vergnügen: daran zu mahnen aber gehört zu den Pflichten dessen, der die Erscheinungen unserer Theaterkultur registrieren will.

Und an dieser Stelle mußte es geschehen, um die Ironie ins rechte Licht zu stellen, die darin lag, daß Blumenthal doch mitten in dieser Tätigkeit, ja sie selbst dann noch fortsetzend, die Miene eines Sittenschilderers seiner Zeit aufsetzen und mit seinen Schauspielen ernsthaften Beifall finden konnte: ‚Der Probepfeil‘, ‚Die große Glocke‘ und ‚Ein Tropfen Gift‘ überboten Lindau und Lubliner allerdings durch eine glücklicher getroffene Gesellschaftschilderung, so daß er bald die große Hoffnung des „modernen Dramas“ und ihm der Weg geebnet wurde zu einem Theaterthron. Das von ihm begründete und 1888 eröffnete Lessing-Theater in Berlin sollte die Hochburg modernen Geistes werden. Als sein eigener Hausdichter aber glitt Blumenthal, obwohl er sich für seine Firma den Ehrenschild des Begründers des deutschen Theaters geliehen hatte, bald zum nur noch spekulierenden Geschäftsmann hinab, der in fruchtbarer Kompagnieschaft mit Gustav Kadelburg den deutschen Markt versorgte. Mit Literatur und dem Gewissen der Zeit hat die weitere Tätigkeit Blumenthals und seiner Genossen nichts zu tun.

Der Begründung der Blumenthalbühne war, 1883, die des Deutschen Theaters in Berlin als eine vereinzelt gesunde Folge der Theatergewerbefreiheit vorangegangen. Von hier aus sind zwar der Theaterkunst wesentliche Bereicherungen zugeflossen; ihre literarische Richtung aber hielt sich — obwohl mit löblichem Eifer das Repertoire der Klassiker und namentlich der Nachklassiker, der Kleist, Hebbel, Grillparzer, in vorgeschrittener Bühnenkunst lebendig gemacht wurde — von dramatischem Neuland ängstlich fern und ging meist nur im Gleise des Herkömmlichen und Konventionellen. Das mehr oder weniger geschickte Handwerk behauptete auch hier die Führung.

Erwägt man das beträchtlich erweiterte Absatzgebiet, seit 1869 um etwa neunzig neue Theater bereichert, und hält man dazu, daß die Zeit durchaus optimistisch und noch wenig geneigt war, vertieften Problemen näher zu treten, so erklärt sich das raschwuchernde Gedeihen der industriellen Dramatik. Man sah die Muster raffinierter Mache mit breitem Erfolg belohnt; das erlernbare Geschäft eines Dramatikers erschien darum als ein ungemein aussichtsreiches. Und so unbefriedigend in jeder ernstlichen Betrachtung der damalige Zustand sein mochte, es durfte noch als ein Trost empfunden werden, daß man, infolge gesteigerter Nachfrage, jeden kleinen Zuwachs an lebendig erfahreter Wirklichkeit wenigstens dankbar begrüßte und zu würdigen anfing. Man sah die Oberfläche der Zeit — aber auch nur diese — mit mehr Realismus erfaßt, als dies in den Jahren

von 1850 bis 1870 den Theaterversorgern möglich gewesen war. Das schätzte man, wie bei den Genannten, auch an den Stücken von Ernst Wichert: ‚Ein Narr des Glücks‘, ‚Ein Schritt vom Wege‘, ‚Post festum‘, ‚Der Freund des Fürsten‘, ‚Die Realisten‘ und ‚Goldsucht‘; ferner an der fruchtbaren Tätigkeit von Gustav von Moser, der die nach 1870 von neuem Nimbus umstrahlte Gestalt des preussischen Leutnants serienweise in schneidigen und gefälligen Exemplaren auf die Schwankbühne schickte; an Julius Rosen, an Franz von Schönthan, der, 1879, mit dem ‚Mädchen aus der Fremde‘ debütierte und dann, allein oder mit verschiedenen Mitarbeitern, wie Moser, Kadelburg, Koppel-Ellfeld, eine Reihe unterhaltender Theaterstücke schuf, worunter sich namentlich ‚Krieg im Frieden‘, mit dem typischen Leutnant Reif von Reiflingen, und die derbe Theaterparodie ‚Der Raub der Sabinerinnen‘ die Gunst bewahrten.

Gewichtigere Eindrücke auf die Moral der Zeit erstrebte Felix Philippi, dem auch das Berliner Deutsche Theater die Wiege seiner zweifelhaften Größe wurde, auf dem er, 1886, mit ‚Daniela‘ erschien. Seiner effektsüchtigen Theatralik gefellte sich in der Folge der schlechte Geschmack, irgendeinen aktuellen „Fall“ der Zeitgeschichte in erschrecklich verzeichneten Handlungen und Figuren zu illustrieren. Ihm und noch manchem Genossen seiner Art ist hier die ehrenvolle Bestätigung auszustellen, daß unsere besten Theater ihnen stets frohlockend ihre Bretter einräumten, während die wirkliche neue Dichtung kaum oder erst unter dem Druck einer lange um Gehör schreienden Bewegung Zulaß erhielt. Damit ist freilich auch für diese Zeit nur die alte Erfahrung bestätigt: daß in unserer Theaterkultur immer nur die banalen Macher das ‚Große Licht‘ anzünden, während die echte Dichtung es nur spät erst zu einem matten Leuchten bringt.

Nicht gern ist der unechten Muse dieser Richtung der Vortritt in diesem Kapitel eingeräumt worden; doch da die Zeitfolge den Chronisten nun einmal bindet, und er von den zuerst sichtbar werdenden Erscheinungen ausgehen muß, war an diesem Stiefgeschwister der neun Göttlichen, das tatsächlich fünfzehn Jahre lang die Pforte zur Schaubühne im neuen Deutschen Reich bewachte, nicht vorbeizukommen. Natürlich ist diese Pseudomuse auch später nicht von ihrem Platz gewichen: konnte sie sich doch als die Vertreterin eines Geschäftshauses gerieren, dem sich immer neue Kommanditäre mit immer raffinierterem Spürsinn für das, was ein guter Artikel zu werden verspricht, anschlossen. Es wird nun von den „Dichtern“ zu reden sein, die auch dieser ersten Periode der Neuzeit schon lebten.

\* \* \*

Don der politischen Einheit Deutschlands ausgeschlossen, hat Österreich gewisse, seine soziale Kultur berührende Kämpfe des Zeitgeists mit innigerer Beteiligung ausgetragen als das ganz in seinen wirtschaftlich-politischen Sorgen aufgehende Reich. Ehe sich der ehemaligen Ostmark noch das äußere politische Mißgeschick erfüllte, hatten dort, nach der Gegenrevolution, die Kämpfe um die Verfassung und das Zustandekommen des Konkordats eine starke Erregung der Gemüter bewirkt. Der 1860 endlich errungenen und doch so kärglich freiheitlichen Verfassung, die dem Klerikalismus die breiteste Machtentfaltung einräumte, waren kaum fünf Jahre Lebensdauer beschieden gewesen. Und ehe noch aus der wieder heraufgekommenen politischen Anarchie ein neuer Weg in die Ordnung gefunden wurde, brachte der Deutsche Krieg von einundzwanzig Tagen die furchtbare Niederlage. Der Staat, der so lange, im — unverdienten — Glück nach außen hin, mit geradezu frivoler Konsequenz dem reaktionären System eine Hochburg gewesen war, schien nun mit einem Male der allgemeinen Auflösung entgegenzugehen. In um so schlimmerer Situation, als sich die ungarische Reichshälfte aus dem Wirrwarr ihre Selbständigkeit zu retten verstand, während die cisleithanischen Lande und namentlich das stammdeutsche Element in der trostlosen nationalen Zerrissenheit sich einer ohnmächtigen Staatsleitung preisgegeben sahen, die nach außen hin bereits Bankrott gemacht hatte und sich bereitfand, nun auch die inneren Interessen seiner wertvollsten Volkheit zu opfern. Der lange aufgehäuften Unwille des deutsch-österreichischen Volks entlud sich darum in dem Haß gegen das Konkordat, durch das wichtige Güter der Gewissensfreiheit wiederum der päpstlichen Vormundschaft unterstellt erschienen. Der Reichsrat von 1867 erlebte aus allen Landesteilen und Städten jenen Adressensturm, den die maßlose Sprache priesterlicher Herrschsucht der cisleithanischen Bischöfe verursacht hatte: man entrüstete sich über die Unterstellung der Kirche, der Widerstand gegen das Konkordat sei eine Revolution gegen Gott, Thron und Vaterland; das Volk wolle doch nichts anderes, als eben seinen Gott, seinen Thron und sein Vaterland fremden Einflüssen entreißen. Dann kamen die Jahre heißer Kämpfe um die Zivilehe und die staatliche Schulaufsicht, um die Regelung der Konfessionsfrage. Und wieder, nach jedem kleinsten Erfolg der Freunde einer freien Verfassung, wurde von allen Kanzeln gegen die Greuel einer Gesetzgebung gepredigt, die gestatte, daß die Leichen von Ketzern auf katholischen Friedhöfen ruhen dürften, die durch Zulassen von Misch- und Zivilehen das Konkubinat zur staatlichen Einrichtung erhebe! Und immer — wie stets — zeigte die Krone sich schwankend gegenüber Rom wie gegenüber der Volksfrage: so in dem berüchtigten Fall, wo man