



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Ernst von Wildenbruch. Die Karolinger. Behandlung der Geschichte. Furor
theatralicus. Harold. Die nationale Rethorik. Der Menonit. Die Quitzows
und die vaterländischen Dramen. Patriotische ...

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

eine breite Brücke. Oft ist die größere Wahrhaftigkeit aber auch Schein, weil hinter dem stark bestechenden Lokalkolorit der Sprache die mangelhafte Zeichnung des Psychologischen und selbst noch die Trivialität nur besser versteckt bleiben.

Daß sich in Anzengrubers Drama einmal ein Dichter ganz mit der seelischen Strebung ausgesprochen ethischen Charakters einer — wenn auch eng begrenzten — Volkheit im Einklang zeigte, darf als eine der seltenen glücklichen Ausnahmen in unserer Theaterkultur bezeichnet werden. In Österreich versuchte später Karl Karlweis Anzengrubers Nachfolge und kam in den Volksstücken ‚Das grobe Hemd‘ und ‚Der kleine Mann‘, desgleichen in ‚Goldene Herzen‘ der Wiederherstellung eines solchen Verhältnisses leidlich nahe. Er erschien als Abfolge von Anzengruber und Bauernfeld. Auf ähnlichen Wegen treffen wir Margarete Langkammer (‚Die Überzähligen‘ 1895) und Philipp Langmann (Bartel Turaszer, 1897), jene mit bemerkenswerter Innigkeit, dieser isfländisch vergrößernd. Hier ist auch Max Burdhard mit ‚Bürgermeisterwahl‘ und ‚s Katheri‘ zu nennen.

Wer im „Reich“ den gleichen unermesslichen Vorteil wahrnehmen wollte, als Dichter aus der Seele seines Volks zu sprechen, wie Anzengruber, dem boten sich keine so einfach gegeneinander gruppierten Elemente dar, wie dort Kirche und Staat einerseits und Volkstum und Freiheit andererseits. Aber die vielfältig zerspaltenen Interessen umschlang doch das gemeinsame Band der nationalen Idee, der patriotischen Aufgabe, deren schwerere Hälfte, nach der Erfüllung durch das Schwert, noch zu leisten war. Vermochte einer diesem Ethos auf den Grund zu gehen und ergriff er es etwa im Sinne der großen gestaltenden Leidenschaft wie Bismarck, so mochte die Zeit reif sein für einen Dramatiker, der genial sich neben jenem Riesen hätte behaupten können. Und wirklich meldete er sich. Zunächst in zwei Heldensängen aus der jüngsten Zeit; aber auch eine Reihe von Dramen hatte er im Pult liegen, denen die Bühnen bisher sich spröde verschlossen gezeigt hatten: Ernst von Wildenbruch.

Die ersten Jahre nach dem Krieg hatten wenige Schauspiele nationalen Inhalts gebracht; man kann Wilbrandts ‚Graf Hammerstein‘ dahin rechnen, ‚In der Mark‘ von Hans Hopfen, ‚Liebe um Liebe‘ von Spielhagen, neben denen manches Schwächere noch versucht wurde, das nicht zu befriedigen vermochte. Und doch bettelte ein Drama von so „heißem Atem“ wie Wildenbruchs ‚Karolinger‘ lange vergeblich um Zulaß auf die Bretter, bis endlich, am 6. März 1881, der Herzog von Meiningen ihm auf seiner Bühne den Bann brach: dem Drama und seinem Dichter. Zwei Jahre vorher schon hatten Berliner Studenten im Nationaltheater den ‚Menonit‘ aufgeführt,

der dem Stoff nach der Gegenwart näher lag, wie Wildenbruch in seiner unfreiwilligen langen Wartezeit überhaupt sehr nachdrücklich der Gestaltung moderner Probleme nachstrebte. Es war bezeichnend für die Zeit und wurde bedeutungsvoll für den Dichter, daß gerade die al fresco gezeichnete Karolingertragödie seinen Erfolg entschied — und sein Fach bestimmte. Noch im selben Jahr wurde sie am Berliner Viktoria-Theater Jugstück; 1882 nahm das Königliche Schauspielhaus sie in sein Repertoire.

Nicht leicht bieten zwei starke Talente einer Epoche bei verwandtem Ausgangspunkt und innerem Gehalt doch so scharf ausgeprägte Gegensätze in der Anwendung der Mittel wie Anzengruber und Wildenbruch. Nahm jener jegliche Motivierung aus der nächsten Nähe, so daß sich Idee und Motivierung bis auf die letzten Wurzelfasern im umliegenden Erdreich verfolgen lassen, so knüpfte dieser, namentlich in den geschichtlichen Dramen, die treibenden Motive an die am meisten im Profil vor springende Anekdote der historischen Überlieferung — an die *fable convenue* — und an mehr kühne als überzeugende Unterstellungen psychologischer Art. Das Nächste, in den real- und wirtschaftspolitischen Umständen der geschichtlichen Perioden Gegebene genügte ihm nicht oder erschien seiner Phantasie allzu nüchtern; er brauchte ein bunteres Gespinnst, von romantischerer Färbung, und immer ein letztes Maß von aufwühlenden Leidenschaften, um das Geschehnis im dramatischen Sinne passend zu gestalten. Während jedoch die schlichten aber ergreifenden Gebilde Anzengrubers höchstens achtungsvoll beiseite geschoben wurden, fiel den pathetisch gruppierten Schilderungen Wildenbruchs der Preis der öffentlichen Gunst zu.

Gerade in den Karolingern trat dieser Hang, die von der Geschichte gegebenen und an sich völlig genügenden Motivierungen theatralisch zu überladen, einer frei erfundenen und übrigens dichterisch glänzend ausgestatteten Gestalt zuliebe andere, ganz unmögliche, immer nur vom nächsten Bedürfnis diktierte einzuschieben, in aller Deutlichkeit verlegend hervor. Aber wie der Dichter dann, von seinen eigenen Erfindungen berauscht, in jagendem Tempo über die Klüfte, die bei seiner Art, immer ein Äußerstes an ein Äußerstes anzureihen, notwendig entstehen mußten, hinwegsetzte, riß er auch seine Hörer mit sich fort. Das Gewaltsam-Unmögliche beispielsweise der Beziehungen zwischen Bernhard und Abdallah, das grausame und dabei für das Drama selbstmörderische Opfer der Maurin, die hybride Kraftproherei des Kastilianers inmitten einer Situation unmittelbarer und nicht wegzuräsonnierender drohender Gefahren wird man immer nur als Betäubungen des am Möglichen haftenden Verstandes empfinden. Doch behielt der Zuschauer keine Zeit, sich gegen

diese Betäubungen zu wehren; der durch solche Mittel entfesselte Strom der Leidenschaft riß zu immer weiteren, immer heißeren Begebenheiten stürmisch mit sich fort.

Um diesen Preis, das heißt, vermöge dieses Preisgebens der einfachsten Bedingungen dramatischer und psychologischer Logik, vermochte Wildenbruch allerdings das totgesagte und wirklich fast nur noch künstlich, nur ängstlich lebende geschichtliche Drama zu einer Wirkung zu bringen, die in diesem äußerlichen Maße selbst den Klassikern und namentlich den Klassizisten des Jahrhunderts stets versagt geblieben war. Am 7. März 1882 folgte im hannoverischen Hoftheater ‚Harold‘, mit dem wirklich imposanten ersten Akt und der stark fesselnden Entwicklung, die wieder fortreißt bis zu dem Punkt, wo Harold dem Normannenherzog den berüchtigten Eid schwört; von hier an tritt ein Mißverständnis, dem das Gefühl nicht mehr folgt, an Stelle des tragischen Motivs. Das dritte der jugendlichen Dramen, ‚Der Menonit‘, zeigte durch die zwar stark verzerrte aber doch nicht ungläubhafte Schilderung einer sozialen Gewalt, die der nationalen Idee als Hemmnis entgegentritt und in ihrem vernünftigen Geist als eine treffende Symbolisierung des auch in der Gegenwart wieder dem nationalen Gedanken feindlich gegenüberstehenden Industrialismus gelten mochte, durch die Tragik, die sich für einen jungen Idealisten in diesem Milieu enthüllt, eine gute dramatische Anlage. Nur war auch hier wieder die Motivierung losester Art und ärgerlich obendrein, da sie hauptsächlich von dem vollständig haltlosen und unkonsequenten Charakter des Menonitenältesten Waldemar ausging, der uns doch als der Vertreter gerechter Menschlichkeit gelten soll. Auch in dem modernen Drama dieser ersten Periode ‚Opfer um Opfer‘, mit seiner schönen, durchsichtigen Prosa und den bescheidenen, doch darum überzeugender gezeichneten Menschen, dieselben Vorzüge und dieselben Fehler bei der Konstruierung der dramatischen Motive. Aber schließlich, als Gesamtergebnis dieser Eindrücke, begrüßte das damalige Deutschland in Wildenbruch doch einen Dichter von ganz außergewöhnlichem Vermögen und poetischem Schwung. Er war eine Hoffnung für viele.

Daß diese Hoffnung, soweit sie dem Drama zugute kommen sollte, leider getrogen hat, wissen wir. Von Schritt zu Schritt war das zwar redliche aber doch erfolglose Ringen des Dichters zu beobachten, die geschichtliche Materie zu objektivieren und sie gleichzeitig doch geistig, seinen ethischen Absichten gemäß, zu durchtränken. Im Kampf zwischen der Skepsis der aus der Geschichte redenden Tatsachen und den Wünschen eines patriotischen Ethikers, verließ ihn mehr und mehr die Kraft, die ihm schmerzliche Realität der Dinge zur künstlerischen Wahrheit zu heben; er stellt sie abseits in seine Dichtung als

mit grellen Farben angestrichene Ungeheuerlichkeiten und überredet mit einem bald wie Trunkenheit sich gebärdenden Pathos seine Zuschauer, gleich ihm an diesen Hindernissen vorbeizujagen ins Reich des freien Willens, der inneren Zuversicht auf die Kraft. Daß neben dieser „Kraft“ der Abgrund der Unwahrhaftigkeit liegt, soll und muß die Illusion übersehen; und nur solange der Illusionismus seine belebende Wirkung übte, just so lange war Wildenbruch der Dichter der Zeit — wie er sein Opfer war. Und doch ist aus tausend Zügen seines dichterischen und menschlichen Temperaments — aus seinen künstlerisch feinen und oft meisterhaften Novellen — ersichtlich, daß er mit glühender Seele einem ethischen Ideal nachhängt, aus einem Übermaß von Willen, von Drang nach dem Ziel die Hindernisse im Sturm zu nehmen für erlaubt hält. Gerade auf dem Theater — oder nur auf dem Theater — billigte er sich das zu. In einer Zeit fast verzweifelter Sehnsucht nach einem Aufschwung der Herzen will er Fanale entzünden, deren flammender Schein symbolisch eine Morgenröte zu erweckender nationaler Energie vortäuscht. Gewiß im besten Glauben: die wirkliche Morgenröte werde kommen und den Tag ankündigen, da das neue innere Deutschland geboren werde. Je weiter weg von der Erfüllung dieser Hoffnung wir gerieten, desto stärker trat das Verfehlt dieser Dichtung hervor; sie berührt, nun betrachtet, wie eine von Wind und Wetter verblichene Festdekoration, die nur für die erhöhte Stimmung der Stunde berechnet war. Manches ist darunter von einer Art, die einen dauernderen Bau geziert hätte; Wildenbruch selbst ist eine Kraft, die trotz aller Verirrungen ein Stück deutschen Lebens darstellt. In den älteren Dramen, im ‚Menonit‘, in ‚Väter und Söhne‘, in dem freilich fast unverzeihlich theatralischen ‚Neuen Gebot‘ schlug er Töne von Innigkeit und Macht an. Und am entscheidendsten traf immer der Appell an das sittliche Gewissen der Jugend, der er den Weg zur Tat zeigen wollte:

„Ich werde tun, — das ist das Machtgebot,
Mit dem der Mann den finstern Riesen Zukunft
Gebietend unter seine Füße zwingt.“ (Der Menonit)

Man mußte ihn lieben, wenn seine Liebe laut wurde für die deutsche Erde:

„Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,
In dessen Auge die Verzweiflung wohnt.
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?“

Du meinst, es sei der Tau — du irrst dich,
 Die Tränen sind es, welche Deutschland weint —
 O heil'ges Land, wann enden deine Schmerzen?" —
 (Der Menonit.)

Trotz dieser so nachdrücklichen patriotischen Tendenz blieb gerade den kräftigsten Dramen die königliche Schaubühne in Berlin verschlossen: durch das ‚Neue Gebot‘, das die Frage des Zölibats behandelt, fürchtete man den wiederhergestellten Frieden mit Rom zu trüben (aus gleichem Grund wurden später die beiden Heinrich-Dramen abgelehnt), und in ‚Väter und Söhne‘ hatte der Dichter zu unerlaubt an die wundeste Stelle der jüngeren preußischen Geschichte, an den Festungsverrat nach der Jenaer Schlacht gerührt. Das nationale Drama aber im Sinne der staatlich beschützten Kunst sollte geflissentlich nur dem Ruhm der Dynastie dienen — der Wildenbruch zudem verwandtschaftlich nahesteht. Auch diese Bahn glaubte des Dichters Optimismus ohne Gefahr betreten zu können. Er begann die Dramen-Serie aus der preußischen Geschichte: ‚Die Quikows‘ (1888), in denen er die früher schon nach Shakespeares Muster mit Glück versuchte Einschaltung von humoristischen Prosa Szenen ausdehnte zu breiten volkstümlichen Genrebildern in märkischer Mundart (der Berliner Kalfaktor Radebusch in Väter und Söhne und hier in den Quikows Köhne Finke sind als gelungene Gestalten hervorzuheben, denen sich später in der Haubenlerche der Lumpenfaktor Ale glücklich anschloß), ‚Der neue Herr‘, ‚Der Generalfeldoberst‘ und ‚Gewitternacht‘.

In den Quikows lag bereits der Verzicht auf ein motiviertes Aneinanderbinden der Begebenheiten offen zutage: erregte Stimmungen des Majoritätswillens der in Mitleidenschaft gezogenen Volksmassen hatten das treibende dramatische Agens zu ersetzen. Und als man Wildenbruch diesen bedenklichen Weg zum Vorwurf machte, ihm zeigte, daß er zudem den Geist der Epoche doch gar zu tendenziös gefärbt habe — einmal dem demokratischen Ideal zu liebe und dann doch wieder zur Verherrlichung des sein Pfandrecht in der Mark ausübenden Hohenzollern — war er mit der doppel-schneidigen Rechtfertigung bei der Hand: diese Dramen der vaterländischen Geschichte sollten „keine Werke für die Literatur“, sondern solche für das lebendige Volk werden. Das war ein arger Irrtum, das lebendige Volk mit einem Theaterchor gleichzustellen, der stets prompt in Hurra Stimmung gerät, wenn ein patriotisches Stichwort fällt oder die schwarz-weiß geviertelte Zollernstandarte bei den Akt-schlüssen in der Luft herumgequirt wird. Lebendig bleibt ein Volk nur im Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit; aus der Hand der Wahrheit empfängt der Poet — und der Dramatiker vor allem

— der Dichtung Schleier. Aus Licht gewoben, prangt der — gewöhnlich aber nicht in den Landesfarben.

Seitdem wollten Wildenbruch und die „Literatur“ nie recht wieder zusammenkommen. Wie er bedauerlich irrte, als er sich im ‚Heiligen Lachen‘ über die Stepsis und den Pessimismus der Zeit, die endlich gegen den Illusionismus wehrhaft sich regten, zu Gericht setzte und mit weder Einsicht noch Geschmac verratenden allegorischen Scherzen das Ringen eines neuen Geistes verspottete, so war man auch gegen ihn nun in Bausch und Bogen unbilliger, als objektiv immer gerechtfertigt sein möchte. Wieviel Wildenbruch dennoch vermochte, zeigte ‚Die Haubenlerche‘. Ein verständiges Erfassen der sozialen Fragen ging gut zusammen mit einer hier vortrefflichen Gestaltung der Charaktere, die in ihrer Gebundenheit und Motivierung in hohem Grade befriedigen konnten. Nur in der tragischen Wendung des Schlußaktes, mit der überflüssigen Notzüchtigungsszene, zerriß der theatralische Hang wieder die sicher gelenkte Teilnahme für das Schicksal seiner Menschen.

Auch in ‚Meister Balzer‘ ging Wildenbruch diesen ihm so besonders wohl anstehenden Weg schlichter Menschlichkeit. Das reichste psychologische Gemälde möchte in ‚Christoph Marlow‘ entfaltet sein, wo auch der tragische Absturz des Helden einmal ganz als innere Handlung verläuft, die von außen her zu stützen der Dichter freilich dem Wahrscheinlichkeitsbedürfnis wieder schroffste Zumutungen stellt. Die übelberüchtigte Gattung der Dichter- und Künstlertragödie wird im Marlow dennoch einmal erträglich, weil das Erleiden einer unzulänglichen Kraft, die vor einer höheren zusammenbricht, geschildert wird und diese Unzulänglichkeit sich in wildem Schmerz und nicht in sentimentaler Nachruhmepoesie auslebt. Neue Züge zur Charakteristik seines Werks haben die späteren Arbeiten Wildenbruchs, ‚König Heinrich‘ und ‚Kaiser Heinrich‘, ‚Wilehalm‘ und ‚König Laurin‘, ferner ‚Die Tochter des Erasmus‘ nicht hinzugefügt. Angesichts so starker und selbst in den verfehlten Würfen immer noch versöhnender Dichterkraft aber erschien es dann fast als eine zu grausame Erfüllung des Fluchs der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böseres noch gebar: die patriotische Dramatik eines Joseph Lauff, mit den hohlen Machwerken ‚Der Burggraf‘ und ‚Der Eisenzahn‘.

Unter der kritischen Stimmung gegen die bei Wildenbruch geläufigen Ausschreitungen stießen in der Folge leicht alle Versuche, an Stoffen und Charakteren der vaterländischen Geschichte treibende Ideen für die Gegenwart zu entwickeln, auf Argwohn und Mißbehagen. Andererseits hatte die immer ein Außerstes an Sensationen bewirkende Technik Wildenbruchs die Empfänglichkeit bis auf einen Grad stimuliert, daß schlichtere Darbietungen die nun einmal ange-

wandte Dynamit vermissen ließen. Das traf unter anderen Martin Greif, der sich in seinen Höhenstaudendramen ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Die Pfalz im Rhein‘, ‚Konradin‘, dann aber auch in dem Preußendrama ‚General York‘, weit treuer an den Sinn der Geschichte hielt, sich sogar seinen Stoffen eher zu fern stellte, aber doch die herkömmliche Rhetorik der klassizistischen Form nicht abstreifen konnte. Diese Form drückte selbst das glutende Temperament Detlevs von Liliencron in den Konventionalismus hinab, durch den nur hier und da einmal die heiße Flamme zuckt: mit ‚Trifels und Palermo‘, ‚Die Merowinger‘, ‚Knut, der Herr‘, ‚Ranhow und Pogwisch‘ und ‚Arbeit adelt‘ warb unser kräftigster moderner Lyriker vergeblich um den tragischen Kranz. Karl Werder brachte einen ‚Kolumbus‘ von herber Größe in edeler Form. Graf Adolf von Schack kam mit ‚Die Pisaner‘ als Nachzügler des klassizistischen Epigonismus zu Wort und zeigte wohl seine weitblickende Weltbildung aber keine dramatische Kraft. Wie Schack von reifer Kultur geleitet, ist in seinen Dramen auch Heinrich Bultaupt, der in ‚Gerold Wendel‘ den Bauernkrieg, in ‚Eine neue Welt‘ den Kulturkampf zum Gegenstand nahm. Hier wäre ferner Ferdinand von Saar zu nennen mit ‚Hildebrand‘ und ‚Heinrichs Tod‘: von den jüngeren der klassizistischen Form treu bleibenden Dramatikern, Adalbert von Hanstein, der Ottos des Großen Kampf gegen seinen Bruder Heinrich in den ‚Königsbrüdern‘ auf die Bühne brachte.

Unermüdlisch schuf in der neuen Periode Paul Heyse weiter und stellte fast in jedem Jahr seine edelen Linien und sein fein abgestimmtes Kolorit ins Lampenlicht, um häufig zu erfahren, daß er für diese Beleuchtung nicht robuster geworden war als früher. In den glücklicheren Würfen wie ‚Die Weisheit Salomos‘, ‚Don Juans Ende‘, ‚Die Hochzeit auf dem Aventin‘, ‚Maria Danini‘, ‚Maria von Magdala‘ war die Temperatur der echten Leidenschaft, die das Theater heischt, und die Strenge des Tragikers kaum erreicht. In ‚Wahrheit‘, 1892 in Berlin aufgeführt, verwirrte er die bei ihm sonst immer reine künstlerische Form durch polemische Tendenz gegen die Moderne. Weit wie das Darstellungsfeld Heyses ist auch das von Adolf Wilbrandt; auch er gehört zu denen, die in immer gebildetem Sinne die Poesie zu kommandieren wissen, wobei er jedoch nur selten vom dramatischen Gewissen gut beraten wird. Die Psychologie geht selten unter die Oberfläche, und seine Ethik bleibt im Konventionellen haften. Trotz entschlossener Anläufe in den philosophisch-religiösen Dramen ‚Der Meister von Palmira‘ (der sich im Gedankengang berührte mit einer anderen geschichtsphilosophischen „Revue“ in dramatischer Form: ‚Die Tragödie des Menschen‘ von dem Ungarn Madach, die 1892 in Hamburg aufgeführt wurde) und