



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die Neu-Klassizisten. Martin Greif. Adolf von Schack. Heinrich Bulthaupt.  
Paul Heyse. Adolf Wilbrandt. Kriminaldramatik. Richard Voß.

---

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



wandte Dynamit vermissen ließen. Das traf unter anderen Martin Greif, der sich in seinen Höhenstaudramen ‚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 Tragicers 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



in ‚Hairan‘ eroberte er doch nicht einen Zollbreit Neuland, Seine Römertragödien ‚Nero‘, ‚Gajus Gracchus‘, ‚Arria und Messalina‘ bieten plastische Gestalten und gut gesteigerte Situationen, zuweilen auch einen Ausbruch echter Wärme, so daß sie geschätzte Repertoirestücke wurden, aber sie rühren nicht an die bewältigende Größe, die darzustellen sie vorgeben. Moderne Fragen griff er zaghaft an; am glücklichsten in der lebenswürdigen Komödie ‚Die Maler‘, unselbständig in der ‚Tochter des Fabricius‘ und ganz unglücklich in der politischen Sphäre wie in ‚Marianne‘ und ‚Neue Zeiten‘, wo er als sozialer Heilkünstler erschien.

Die in der Tochter des Fabricius behandelte Frage der durch unsere Straffjustiz zerbrochenen Ehre gehörte zu denen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in eine neue Beleuchtung gerückt wurden. Unter der deterministischen Tendenz der Zeit trat die pathologische Betrachtung der moralisch Entgleisten in den Vordergrund. Die pathologischen Ursachen strafbarer Handlungen ließen für eine ganze Gattung von Verbrechen und Vergehen ein höheres Maß von Verständnis und Mitleid erwachen. Wenn schon das Vergehen gegen die Gesellschaft Sühne heischte — wie die Krankheit der Krisis bedarf — sollte dem Entsühnten — dem Genesenen — doch eine volle Rehabilitation nicht versagt bleiben. Wie die geschärfte Logik des Gewissens im konkreten Fall jedoch immer wieder auf den unerschütterlichen Widerstand gesellschaftlicher Moral stößt, was ja zu allen Zeiten ein gangbares dramatisches Motiv war, das wurde nun in neuen Beleuchtungsnuancen ein Lieblingsthema des modernen Theaterstücks. Auch die rückständige Ohnmacht unseres Strafprozesses mit seinen Indizienbeweisen und der psychologisch oft ungeheuerlichen Bewertung der Zeugen, einige krasse Urteile, die laut als Justizmorde ausgerufen wurden, mehrten die Neigung für das Genre der „Zuchthausstücke“. Besonders Richard Voß kompromittierte durch solche seine sonst feineren Problemen nachsinnende Phantasie; während jedoch die meisten seiner fast immer novellistische Vorwürfe behandelnden Dramen nie recht zum Leben kamen, erzielte er mit ‚Eva‘, ‚Schuldig‘ und ‚Alexandra‘ dauernde Theatererfolge. Verwandte Themata lockten sogar Rosegger auf die Bretter (Am Tag des Gerichts) und den Novellisten Karl Emil Franzos (Der Präsident).

Der Aufschwung der Erzählkunst, der auf heimischem Boden namentlich an Gottfried Keller anknüpfte, durch die französischen Romanciers in der Linie Balzac, Flaubert, Daudet, Zola, durch die Skandinaven Kjeland und Björnson, durch die Russen Gogol, Turgenjeff, Dostojewskij und Tolstoi gefördert, machte sich in diesem Zeitraum auch auf den Bühnen bemerkbar: es versuchten sich viele



auf jenem Gebiete sich auszeichnenden Talente nun auch im Drama, blieben hier jedoch in der Regel ohne Wirkung. Vertiefere Psychologie, feinere Gänge in den sittlichen Folgerungen, guter Geschmack in der Vermeidung verbrauchter Schablonen traten als relative Vorzüge bei diesen Versuchen erfreulich in Erscheinung. Daß dadurch der Kreis des auf der Bühne Möglichen erweitert und die Aufmerksamkeit auf neue Probleme gelenkt wurde, ist nicht zu verkennen; aber ein eigentlicher Dramatiker ging aus dieser Richtung nicht hervor. Dieser Titel muß auch dem Jüngsten dieser Gruppe versagt bleiben, Maxime Gorkij, obwohl dessen „Nachtasyl“ am Ende dieser Periode den stärksten Theatererfolg der neuen Zeit bedeuten mag.

\* \* \*

In Gerhart Hauptmanns erstem aufgeführten Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ nennt der Dr. Loth Henrik Ibsen „ein notwendiges Übel“. Loth, der verbohrt Doktor jenes Stücks, ist hier vielleicht nur das Sprachrohr für den Dichter der Weber selbst. Dieser spricht das Verhältnis einer Verpflichtung aus — vielleicht aus Verehrung und Neid gemischt — und zugleich die Hoffnung, über Ibsen hinauswachsen zu können. Jedenfalls aber auch, was ist: daß Henrik Ibsens Werk eine Art poetischer Schicksalsmacht darstellt, die im letzten Jahrhundertviertel, in Deutschland namentlich, das dramatische Schaffen bestimmt hat und darüber hinaus, neben dem Einfluß Nietzsche, auch die sittliche Beurteilung der wichtigsten sozialen Fragen. Den meisten war Ibsen eine rätseldunkle Wolke, über dem gesamten kulturellen Leben zusammengeballt, bald vernichtende Wetterschauer niedersendend und grelle Blitze austreuend, dann aber auch wieder Ausblicke freilassend in einen Äther von befremdend-seltener Leuchtkraft, Ausblicke, die doch wieder aller derer Bangen weckten, die das liebliche Blau am Himmel und den Frieden kündenden Regenbogen als Symbole erlösender Dichtung wünschen. Wie eine Elementarmacht hat der Skandinave auf das geistige und künstlerische Wachstum dieser Periode gewirkt; selbst die ihn bekämpften unterlagen seinem Einfluß. Verwünscht, wie selten eine neue Erscheinung, von allen Kunst- und Gemüsegärtnern mit sicherer Kundenschaft, die mit schauerndem Entsetzen gewahren mußten, daß zwischen ihrer Aussaat ein krauses, stachelichtes Unkraut emporwuchs, das mit seinen dunklen Blüten von Schwülem, den Atem raubenden Duft doch die Blicke aller auf sich zog.

Wäre Henrik Ibsen in jeder Schöpfung seines reichen Lebenswerks der sieghafte Meister der Kunst, als den er in einigen Würfeln sich zeigt, wäre er stets so glücklich in der Formung des Gefäßes,



wie er helllichtig ist beim Schürfen nach verborgenen Gängen der das Leben bewegenden Elemente, im Entdecken verstecktester Quellen der physischen und seelischen Triebe, verwegen im Erfassen der meist gemiedenen Probleme, die Gegenwart würde ihn als den Dramatiker der modernen Welt erkennen müssen und die Zukunft ihn als diesen bestätigen. Aber die oftmals ungelöste Dissonanz von innerer und äußerer Form, das Versagen der plastisch-bildenden Kraft, die das Gesetz der geistigen und technischen Perspektive des Dramas vom Dichter fordert, läßt ihn uns eher als einen Vorläufer, denn als einen Erfüller betrachten. Der Grund ist ausgehoben, Entwürfe über Entwürfe kühnster Gestaltung sind vorgezeichnet, ein Baumaterial von erlesenster Pracht ist herbeigeschafft, der Kunstgriff zu einem Mörtel von organischer Bindekraft ist erfunden: wir harren des Baumeisters, der schwindellos auch noch auf die Spitze des höchsten Turms den Kranz der freien Schönheit zu hängen vermag.

Ibsens erste dichterische Periode, die eng an die nach Entfaltung drängende Bühne seines Geburtslandes, der er als Dramaturg diente, geknüpft war, hat zur Zeit ihrer Entstehung keinen merkbaren Einfluß auf Deutschland geübt; die Jugendwerke, für die Entwicklung des Menschen und des Dramatikers ausschlußreiche Dokumente, bieten in zumeist überkommenen Formen noch unsicher entworfene Gemälde von parabolischer Umschreibung der originellen geistigen Hauptrichtungen der späteren Dramen und der unwühlenden ethischen Kraft, die in diesen zutage trat. Der verlockenden Aufgabe aber, das in bedeutsamen inneren Wandlungsprozessen sich vollziehende Heranwachsen der Ibsen eigentümlichen Probleme hier zu verfolgen, widersteht sich der Zweck dieser Darstellung. Wir haben in seinem Werke das aufzusuchen, was unmittelbar unsere Dramaturgie beeinflusst hat; und auch hierbei werden wir besser den tatsächlichen praktischen Verlauf dieses Einflusses betrachten als den ethischen und ästhetischen Entwicklungsgang des Dichters selbst. Denn in dem Umstand, daß Ibsen erst mit den Werken seiner letzten Periode die wichtige Bedeutung für die deutsche Bühne erlangte, liegt ein gutes Teil des Widerstrebens gegen ihn und des Kampfes, den er entfesselte, begründet.

Er kam zu uns mit den Dramen, die man, etwas zu sehr verallgemeinernd, die der Gesellschaftskritik genannt hat, worin die kunstvolle Verschleierung und Herauswickelung der Probleme an Voraussetzungen geknüpft sind, die in solcher Sonderheit — Individuen und Milieu angehend — auf unserm Theater etwas befremdend Neues darstellten. Der nächste und noch sanfte Einwurf gegen Ibsen war darum auch der, er konstruierte in rabulistischer Weise besonders verzweifelte Fälle, wodurch denn die gesuchte sittliche