



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Volksschauspiele. Das Passionsspiel von Oberammergau. Städtische Volksspiele. Das Spiel- und Felthaus in Worms. Luther- und Reformationsspiele.

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

schaffen hat, in seiner organischen Einheit begriffen wurde. So sehr war man daran gewöhnt, in der Oper und namentlich in der humoristischen Oper nur gefällige Details zu schätzen. Gerade die Meistersinger galten im ominösen Sinne als Zukunftsmusik, bis endlich vorzugsweise dieses Werk das Gesetz des gegenseitigen Durchdringens aller künstlerischen Elemente am deutlichsten enthüllte.

Als dann doch der merkantile Geist des Theaters aus dem so viel besprochenen, von überschwenglicher Begeisterung emporgeshobenen, von haßvoller Feindschaft herabgezogenen Werken Wagners Vorteile zu erlangen sich anschickte, als auch die neueren Opern Wagners in dem Spielplan Aufnahme fanden, begann man zunächst sie für den Hausgebrauch, für die Bequemlichkeit der Schablone zurechtzumachen. In welcher Verfassung man an den meisten deutschen Theatern beispielsweise die Meistersinger aufführte, ist kaum zu beschreiben. Duzende von „Nummern“ wurden herausgestrichen; die Gesänge Davids, der Lehrbuben, Walters um ihr halbes Leibestück verkürzt. Warum nicht? Man verfuhr mit diesen Gebilden, wie böse Buben mit den Wespen: man schnitt sie in der Mitte durch; das schien ohne jede Bedeutung, da das Kopfende ja noch Leben genug aufwies. Der seelische Höhepunkt des ganzen Werks, der sogenannte „Wahn-Monolog“ des Hans Sachs, wurde fast überall ganz fortgelassen. Auch darin ist wesentliche Besserung eingetreten; aber eine Erfüllung der Stilsforderungen wird man immer noch nur an den Bühnen finden, wo in jenem Stil erwachsene Dirigenten wirken. Die Routine der gewöhnlichen Oper versagt da. Das Musikdrama Wagners ist ein Stück Vollnatur, in das man sich „hineinleben“ muß, statt es zu lernen oder zu studieren wie ein anderes Musikstück. Darum wird man kaum sagen können, kaum hoffen können, daß das Wirken dieses eminenten dramaturgischen Geistes den grundzügigen Charakter der europäischen Opernbühne dauernd verändern wird. Diese Anstalt wird immer die Wahlstatt mehr der Moden, der entzündeten künstlerischen Passionen als die der ethisch gerichteten dramatischen Kräfte sein.

Zum Musikdrama Wagners aber gehört, wie der Geist, der es zum Leben weckt, auch das Milieu der Stimmungsbereitschaft, wie Bayreuth es bietet. Die im artistischen Sinne ihm endlich zugefallene Souveränität eines internationalen dramatischen Musikers würde Wagner, wenn er sie erlebt hätte, jederzeit großen Herzens eingetauscht haben gegen eine volle Erfüllung des an sein Festspielhaus geknüpften kulturellen Gedankens. Hier ist darum der Ort auch der Erscheinungen zu gedenken, die an diesem Gedanken sich entzündet oder neu belebt haben, bei denen namentlich das wesentliche Moment der Stimmungsbereitschaft herzustellen versucht worden ist.

Wenn die Wagnerianer in zu überhebendem Sinne nur das Kunstwerk des Meisters als ideell mächtig für den festlichen Charakter der Schaubühne betrachteten und betrachten, so haben andererseits die Urheber und Förderer ähnlicher Veranstaltungen, die zu kultureller Bedeutung erhoben werden sollten, das künstlerische Element häufig zugunsten eines rein ethischen oder nationalen irrend unterschätzt. Weil Wagner von der modernen Kunstbühne fort wollte, meinte man, die Abwendung von dem Kunsttheater würde allein schon den schöpferischen Ehrgeiz befruchten und eine gediegene Empfänglichkeit bewirken. Das Volk selbst solle seine Kunst machen; aus einem naiven Bedürfnisse und Geiste nur könne das Gefühlsmächtige geboren werden. In einer Reihe begeisterter Aufsätze hatte schon 1850 Eduard Devrient auf das Passionspiel von Oberammergau hingewiesen, dessen Erscheinen am Schlusse jedes Jahrzehnts seitdem wachsenden Besuch und aufmerksame Teilnahme der dramaturgischen Kritik erfahren hat. Hier schien ein Beispiel gegeben für eine volkstümliche Reorganisation des deutschen Kunstwesens. Ein so gewichtiges fachmännisches Urtheil, wie das Devrients, mochte diesen Glauben nur bestärken. Es bewirkte — wohl allerdings in Gemeinschaft mit den in Oberammergau erzielten gesellschaftlichen Resultaten —, daß man an vielen Orten, in Tirol, Schlesien, Mähren und in der Schweiz, ähnliche Spiele auffrischte. Sie gingen meist auf eingegangene Bräuche aus dem siebzehnten Jahrhundert zurück, wo sie infolge von Gelöbnissen in Kriegs- und Pestgefahr eingerichtet worden waren. Zweifellos knüpften sie sogar an noch ältere Traditionen aus der Zeit der eigentlichen Kirchenspiele an. In Bayern allein gab es nach dem Dreißigjährigen Krieg in ungefähr sechzig Orten solche Spiele. Nach den von Adolf Pichler zusammengebrachten Zeugnissen waren jedoch die immer schon sehr groben Kunstformen im Laufe der nächsten hundert Jahre allenthalben bis zur äußersten Grenze verwildert, so daß für die Gegenwart überall ganz neue Grundlagen geschaffen werden mußten. Dabei wirkte nun Oberammergau als Muster; zunächst die tatsächlich vorhandene religiöse Gefühlsmacht des dargestellten Stoffes, die sich suggestiv leicht auch auf ein weltlich gestimmtes Publikum überträgt; dann aber eben die herangereifte künstlerische Fertigkeit der ganzen Veranstaltung. Nur daß man anderwärts keinen dramatischen Stoff fand wie den des Passionstextes der Evangelien, dieses immer noch stärksten uns als Ereignis geltenden Gleichnisses des Heilandgedankens, und daß eben die Kunst der Oberammergauer nicht von solcher Zufälligkeit war, wie sie schien, vielmehr das Resultat einer mehrhundertjährigen sorgfältigen Pflege.

Die dichterisch-musikalische Form des dortigen Passionsspiels

hatte eine Wandlung durch die Stile der Jahrhunderte durchlaufen. Dabei war ersichtlich das Bestreben lebendig gewesen, die Ausdrucksmittel der künstlerisch zeitlichen Empfindungsweise anzupassen. Dann ist die Bevölkerung von Oberamergau als eine Volksfamilie zu betrachten, die auch im profanen Beruf einer Kunst obliegt: der der Bildschnitzerei. Der ausgeprägte bildlich-plastische Charakter der Passionsaufführung kann deshalb nicht, wie es geschehen ist, auf willkürliche Einflüsse der Münchner Künstlerschaft zurückgeleitet werden: er hängt vielmehr mit der dauernden Beschäftigung künstlerischer Art zusammen. Trat dann von Fall zu Fall noch eine anregende Beratung hinzu, so konnte leicht eine harmonische Vollendung erreicht werden, die prima vista selbst mit den willigsten Kräften gar nicht zu erzielen ist. Wenn irgendwo, ließe sich in Oberamergau die Beobachtung machen, wie angeborene Kräfte in ununterbrochener Übung ihre freie Entwicklung erfahren, sofern keine Scheidung der Lebensäußerungen in nützliche und in solche, die auf die Kunst gerichtet sind, eintritt; daß freilich jeder Mensch ein geborener Künstler ist, aber dieses Vermögens nur teilhaftig bleibt, wenn es als Haupttrichtung des Lebens selbst genommen wird. Und zwar nicht von heute auf morgen oder während eines sogenannten Unterrichts, sondern durch Generationen: als Kultur. Dem Oberamergauer ist seine Berufung zu den Spielen der ideale Gedanke seines Lebens, der stets und nachhaltig verfolgte Wunsch, dem alle zehn Jahre Erfüllung wird. Der heuer einen Knaben des Jerusalemer Volks darstellt, lebt dem Ehrgeiz, nach zehn Jahren einen Jünger des Herrn spielen zu können. So wandelt sich in jedem Einzelnen die vorherrschende Empfindung allmählich in ein stets lebendiges Bedürfnis, in eine alle Ausdrucksbewegung bestimmende Fähigkeit, das zu werden, was ihm gewissermaßen als innere Form vorschwebt. Und dieser Prozeß wird durch keine Ansprüche von außen verwirrt wie beim Menschen moderner Zivilisation, der ein Produkt seines hundertfältig kombinierten Milieus ist. Eine solche Erziehung zur Kunst, wobei die ererbten Anlagen eine große Rolle spielen, ist leichten Anlaufs nicht nachzuholen. Auch kommen in Oberamergau zu dem großen Aufwand an strebender und langsam herangereifter Kraft noch außergewöhnliche äußere Mittel: 1890 ist dort etwa eine halbe Million nur an Eintrittsgeldern eingekommen, womit wieder die denkbar größte Sorgfalt für die Ausgestaltung der nächsten Spiele bestritten wurde. Die Proben zur Oberamergauer Passion, in der ungefähr siebenhundert Menschen mitwirken, sind jedesmal sechs Monate im Gang. Die erreichte Vollendung steht also im Verhältnis zu einer Summe von Begabung, Streben und Mitteln, vor allem aber auch einer vertieften Emp-

findung dieser Lebensaufgabe, ist Ausfluß einer gewachsenen Kultur und von einem rasch entzündeten guten Willen nicht herzustellen.

Bei den Nachahmungen von Oberammergau trat darum auch immer der weite Abstand zutage, der das Werk des Dilettanten von dem des schöpferischen Künstlers trennt. Die größten Anstrengungen geschulter Kräfte, wie der Maler, die Schaupläze und Kostüme mit weitgehender Sorgfalt herrichteten, der Berufsregisseure, die die Spieler zu leiten suchten, haben nirgends über den Dilettantismus hinausgeführt. Nie ist mehr erreicht worden, als was jeder bei den historischen Festzügen und ähnlichen Veranstaltungen, die ein Sport der letzten fünfundzwanzig Jahre waren, zu größerem oder geringerem Entsetzen kennen gelernt hat. Bei all dieser Kunstpflege volkstümlichen Charakters kommt im günstigen Falle fast immer nur eine etwas stilvoll geordnete Maskerade zustande, durch die das Alltagsleben hindurchgrinst. Schon nach der bildlich-plastischen Seite zeigt sich die heutige volkstümliche Kraft in der Regel ganz unzureichend. Was man dieser Art in den verschiedensten Gauen unseres Vaterlands sehen konnte und kann, ist eigentlich immer nur trübselig über die Maßen. Im technischen Sinne mögen die Andreas-Hofer-Spiele in Meran als die relativ gelungensten gelten: hier war die zeitige Nähe des Stoffes, die unmittelbare Wirklichkeit von Milieu, Kostüm und Menschen ein besonderer Vorteil.

Alle diese berührten Mängel aber treten in noch verstärktem Maße hervor bei den Städtischen Volksspielen, die sich als eine dauerhafte Einrichtung eingebürgert haben. Weder im Ganzen noch im Einzelnen wird man bei diesen Luther-, Reformations- und Gustav-Adolf-Spielen auch nur annähernd die stilvolle Harmonie erreicht finden, die jedes szenische Bild, ja noch jeden Teilvorgang in Oberammergau auszeichnet. Dennoch möchte man die mit der Pflege dieser Spiele verknüpfte Hoffnung gelten lassen und teilen: daß eine häufige Wiederholung solcher Kunstübungen nach und nach eine Kultur der körperlichen Beredsamkeit, der darstellerischen Begabung unserem Volke einpflanze, daß sich so der Charakter des Theaters allmählich der virtuosen Künstlichkeit, der konventionellen Hüllen entkleide und aus einem blühenden Volksboden neue bildende Kräfte ziehe. Aber abgesehen davon, daß unsere moderne Zivilisation nicht entfernt dazu angetan ist, ihre Menschen, etwa im Sinne der Oberammergauer Bauern, das Ziel einer immanenten Kunstfähigkeit und Kunstbereitschaft als ein vornehmliches oder doch als ein wesentliches verfolgen zu lassen, daß also bei den allermeisten diese Beschäftigung nur ein Sport neben anderen Sports, ein Dilettantismus neben einem Duzend anderer Dilettantismen bleiben wird, fehlt auch allen diesen Anläufen die eigentliche Seele:

das Drama fehlt, dessen Ideenstrom zusammenflöße mit der Empfindungsweise, mit den Leidenschaften, mit der ethischen Grundbereitschaft der Zeit, des täglichen Lebens und Wirkens.

In großentworfenen Zügen, auf breitem Fundamente, schuf Friedrich Schön in seiner Vaterstadt Worms dieser Kunst eine Zentralpflegestätte im Städtischen Spiel- und Festhaus. Otto March errichtete einen durchaus sachgemäßen Bau, wieder unter Anwendung der antiken Muster, namentlich der amphitheatralischen Anordnung. Die Bühne wiederholt in festen architektonischen Formen Skena und Orchestra des griechischen Theaters als „Vorbühne“ für Aufzüge und Massenszenen und als „Hauptbühne“ für die intimere dramatische Handlung. Orchester und Sing-Chor werden im Rücken des Publikums placiert. Zwischen Vorbühne und Auditorium breitet sich ein neutraler Raum für das rein epische Element, durch den Prologsprecher repräsentiert, der also eine Mittelstellung zwischen Drama und Volk oder — wie man sich zu denken hat: Chor — ausfüllt. So sollte der gefühlsmäßige Kontakt zwischen Kunstwerk und Zuschauer schon in der architektonisch-technischen Anordnung einen Ausdruck erhalten, was an sich auch in stimmungsvoller Weise erreicht wurde. In Hans Herrig fand das Wormser Spielhaus seinen Dichter, dessen dramatischer Prolog ‚Drei Jahrhunderte am Rhein‘ das Haus, 1889, weihte. Herrigs ‚Lutherspiel‘ und Wilhelm Henzens ‚Heilige Elisabeth‘, ein zweiter ‚Luther‘ von ihm und ferner sein ‚Ulrich von Hutten‘ sind dort gespielt worden. Einen dritten ‚Luther‘ und einen ‚Gustav Adolf‘ für Volksspiele schuf Otto Devrient, die in vielen Städten die Vorlagen zu bürgerlichen Volksspielen geben.

Die Absicht bei dieser Stoffwahl ist nicht zu verkennen: diese Dichter der Volksbühne gingen die Geschichte zurück auf jene Epochen, wo ein starkes nationales Pathos, von einem Geschehen, von einem Helden ausstrahlend, eine breite kulturelle Bedeutsamkeit erlangt hatte. Dieses Pathos sollte ihnen den Impuls herleihen für einen gewissermaßen wiederzuerweckenden antiken Chor, der eben von der Bürgerschaft dargestellt wurde. Dabei lief eine leicht durchsichtige Berechnung unter: das ganze Gewicht der eigentlichen dramatischen und in den individuellen Konflikten sich entladenden Handlung mußte auf eine oder höchstens zwei Gestalten konzentriert werden, auf die Protagonisten im antiken Sinne, durch Berufsschauspieler vertreten. Für die zweite Reihe, für den nächsten Ring individualisierter, aus dem Chor hervortretender Charaktere war schon eine weise Beschränkung im Abmessen der ihnen aufzuerlegenden dramatischen Aufgabe geboten. Und doch sollte hier auch genügende Entfaltungsmöglichkeit für schauspielerische Kräfte aus dem

Bürger-Chor gewahrt sein. Aus diesen Umständen erhellt, daß die Volksspiele nur eine sehr grobschlächtige dramatische Kunstform ins Auge fassen konnten. Die Stoffe aus der Reformation verleiteten schon dazu oder gaben es an die Hand, daß ethische Stimmungen nicht, wie es doch sein sollte, aus dem Drama geboren wurden, daß vielmehr das Drama auf vorausgesetzte und als überlieferte Teilnahme, als religiös-konfessionelle Tendenz vorhandene und leicht zur Begeisterung zu entzündende Stimmung sich aufbaute. Die Konzentration der inneren Handlung auf die eine Hauptfigur — denn die zweite Hauptrolle, gewöhnlich eine weibliche, gab mit jener in der Regel doch nur einen Akkord — machte es unvermeidlich, diesen Charakter überwiegend rhetorisch zu halten. Das psychologisch-dramatische Moment ist bei diesen Volksspielen zu so nebensächlicher Bedeutung herabgedrückt, daß man schon deshalb eher eine Gefahr als eine Hoffnung aus dieser Bühnenreform entspringen sieht. Statt der Darlegung eines Weltzustands, wie er sich in großen, von Leidenschaften bewegten Charakteren spiegelt, empfängt man die schönrednerische Verherrlichung geschichtlicher Persönlichkeiten im immer schon bereiten Reflex einer vorausgesetzten und doch ganz einseitig tendenziösen Stimmung.

So wohlfeil aber kommen wir aus Volkeskraft nicht zu einer nationalen Schaubühne; so einfach, wie er hier sich spiegelt, ist der Prozeß des Lebens nicht. Künstlerisch und ethisch dürfte selbst auf langen Bahnen der Entwicklung das Volk als solches nicht dazu gelangen, sich gleichsam selbst dramatisch zu exponieren. Man setzt bei solchen Hoffnungen Zustände voraus, die nur auf frühen Kulturstufen der Völker vorhanden sind, wo alle Kräfte der einen, wenn auch noch ganz naiven, dafür aber doch wirklich einheitlich-mächtigen Idee des metaphysischen oder nationalen Mythos hingegeben sind. Diese Stufe kennen wir aber fast nur als eine Hypothese völkerpsychologischer Betrachtung, für die in einer Reihe von Erscheinungen bei sogenannten Naturvölkern noch allenfalls symptomatische Merkmale aufzufinden sind. Jede Stufe vorgeschrittener Kultur bei geschichtlichen Völkern zeigt uns diese Strebungen, wie eben bei den Indern und den Griechen, bereits in das Medium des gestaltungsmächtigen Dichter-Künstlers eingeflossen. Durch diesen wird es nun als Kunstwerk in wuchtigen Ausdrucksmitteln dargelegt, und allein durch deren Kraft werden die längst disparat gewordenen künstlerischen Instinkte und Empfänglichkeiten in jene ästhetische Hypnose versetzt, die eine erschütternde Wirkung der Schaubühne ermöglicht. Der größte Dichter und die größte Kunst nur zeigen sich noch mächtig genug dazu. In Oberammergau vertritt den großen Dichter das Menschheitspoem der Heilandslegende in ihrer un-

wandelbaren ethischen Bedeutsamkeit, und zu Hilfe kommt die durch Jahrhunderte gepflegte künstlerische Bereitschaft einer Volksfamilie. Bei den bürgerlichen Volksspielen fehlt in der Regel beides: der Dichter — dem hier die Flügel gebunden wären — und die darstellerische Begabung, deren Stelle die liebe Eitelkeit vertritt.

* * *

Das von Herder vorausgesagte Kunstwerk, das durch Regeneration und Vereinigung der getrennten Kunstfertigkeiten und Kunstarten, mit der Musik als Grundelement, im Drama und in einer dem Wesen der dramatischen Aufgabe entsprechenden Kultur des Theaters seine Erfüllung finden sollte, war durch ein Zurückleiten der künstlerischen Mittel auf deren primitive Qualitäten gewiß nicht herzustellen. So bedauerlich im Sinne wirklicher Kultur die Trennung der Künste, ihre Selbständigmachung als Virtuositäten sein mag, so kann doch der moderne Mensch den Anspruch nicht ausschalten, die Künste, wo sie etwa sich wieder zur Einheit zusammenschließen, alle ihre erworbene Entfaltung und Vertiefung darlegen zu sehen. Nur ihre eigensüchtige Ausdehnung soll ihnen hierbei verwehrt sein; als dienende Glieder sollen sie sich einem Ganzen wieder einordnen. Dies konnte nur durch den schöpferischen Willen einer all dieser Künste selbst mächtigen Persönlichkeit, eben durch den „Mann“, den Herder kommen sah, den Dichter-Künstler bewirkt werden. Und wenn das Drama auf seinen hohen Ausdruck kommen sollte, mußte dieser Dichter-Künstler mit der vertieften Beherrschung der kunsttechnischen Talente auch den in der vorhandenen Kultur wirkenden ethischen Kräften einen vorwärts deutenden Ausdruck finden. Jede Anarchie — auch die der Künste — wird nur durch eine Gesetzmäßigkeit besiegt, die das größte Maß von Freiheit und Kraft einem höheren Zweck, als er bis dahin erkennbar war, entgegensetzen versteht.

In weitumfassendem Sinne ist Wagner als der Begründer einer solchen Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Das größte Maß von Freiheit und Kraft ist in den Mitteln seines Kunststils entfaltet und im Werke von Bayreuth enthüllt. Allerdings nicht, wie es die nach dem Volksspiel drängende Richtung der Kunstethiker forderte, durch eine primitivere Verwendung der Künste, vielmehr durch eine sehr erhebliche Erweiterung und Vertiefung ihrer Mittel. An der der Musik zugefallenen Wirkung ist zu ermessen, wie dieser Künstler in einem fast unfehlbaren Instinkt die Entwicklung der modernen Psyche und der Differenzierung ihrer ästhetischen Empfindsamkeit vorausgegriffen hat. Der Kampf gegen Wagner, den Musiker, erscheint darum auch