



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pröltz, Robert: Zola und der Naturalismus auf dem Theater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Zola und der Naturalismus auf dem Theater.

Von Robert Pröls.



mil Zola hat nicht nur auf dem Gebiete des Romans, sondern auch auf dem der Kritik großes Aufsehen erregt und hier fast ebenso eifrige Anhänger und Gegner gefunden wie dort. Wie man von der Richtung seines Geistes und Talents auch denken mag, an ihnen selbst wird niemand mehr zweifeln. Ein Mann dieser Art verdient aber immer gehört zu werden. Man wird immer bei ihm eine, wenn auch einseitige und über ihr Ziel hinauschießende Wahrheit voraussetzen dürfen und selbst noch aus seinen Irrthümern lernen können. Unter andern sind von ihm zwei Schriften unter demselben Titel erschienen: *Le naturalisme sur le théâtre*. Die erste kürzere bildete die Einleitung zum vierten Bande der *Annales du théâtre et de la musique* von Edouard Noël und Edmond Stoullig (1878), die andre umfangreichere erschien erst in diesem Jahre als besondres Buch. Beide enthalten außer der Zusammenfassung der Ergebnisse seiner kritischen Thätigkeit im Voltaire eine rückhaltlose Kritik des damaligen Zustandes des Pariser Theaters und eine offene Kriegserklärung gegen die daselbst herrschenden Ansichten und Theorien, denen er seine eigne Ansicht vom Theater und Drama entgegenstellt.

Es ist möglich, daß ein Autor zugleich ein großer Dichter und ein bedeutender Theoretiker und Kritiker ist, es ist aber häufiger, daß beides sich nicht in demselben Maße zusammen findet. Es ist daher nicht immer möglich, von dem einen auf das andre zu schließen. Ich will daher bei der Betrachtung dieser beiden mir vorliegenden Schriften lieber von dem Dichter und dessen Werken ganz absehen, um ihnen um so vorurtheilsfreier gegenüberzutreten zu können. Auch will ich mich zunächst mit dem kritischen Theile derselben beschäftigen, ob schon er in dem spätern Bande enthalten ist, und will die Betrachtung des positiven Theils erst nachfolgen lassen, für welchen die wichtigen Stellen in jener erstern kleinern Schrift enthalten sind, deren Kenntniß daher zum vollen Verständniß der andern vorausgesetzt ist. Zolas Anschauung vom Drama — Theorie will er es selbst nicht genannt wissen — hat sich nämlich, wie ich glaube, erst allmählich in Folge seiner kritischen Thätigkeit entwickelt.

Fast gegen nichts erhebt sich Zola mit größerem Eifer als gegen die Annahme, daß die Bühne eine zum Abschluß gelangte Einrichtung sei, die bestimmte unabänderliche Forderungen zu stellen habe, daß es bestimmte, nur ihr angehörige Eigenschaften der dramatischen Form, sowie einen bestimmten dramatischen Stil gebe und zur dramatischen Dichtung eine bestimmte dramatische Anlage (don)

nothwendig und vorausgesetzt sei. Freilich muß es sofort auffallen, daß ein eifriger Anhänger der exacten Beobachtung und der wissenschaftlichen Analyse wie er, der beide zur Grundlage der ganzen Poesie machen will, so blind gegen die tiefen und charakteristischen Unterschiede der verschiedenen Hauptdichtungsformen sein kann. Er wird doch nicht läugnen wollen, daß es zur Poesie überhaupt einer besondern und zwar einer andern Begabung als zu den verschiedenen übrigen Künsten bedarf. Ein bloßer Blick auf die Geschichte hätte ihn aber auch noch lehren können, daß die Fähigkeiten zur lyrischen, epischen oder dramatischen Poesie nicht immer in gleicher Stärke mit der allgemeinen poetischen Begabung der einzelnen Dichter verbunden sind. Auch übertreibt er jedenfalls die von ihm behauptete herrschende Meinung von der Abgeschlossenheit der Einrichtung des Theaters und ist auch hier blind gegen die Berechtigung bestimmter aus dem Begriff der Bühne und des Dramas abzuleitenden Forderungen. Andererseits aber hat er vollkommen Recht, gegen den Mißbrauch, welchen das Theater und die Kritik von dem Begriffe des Bühnengemäßen macht, mit Unterschiedenheit aufzutreten. Es läßt sich leicht nachweisen, daß man unter den sogenannten Bühnentalenten meist solche Dichter versteht, die nicht nur jeder tiefen poetischen Anlage und Auffassung bar sind, sondern auch meist eine sehr geringe Einsicht in das Wesen des Dramatischen und seiner Forderungen verrathen und die dramatische Production mit der größten Leichtfertigkeit als eine bloße theatralische Speculation betreiben. Im Grunde versteht man unter dem Bühnentalente nichts als die Fähigkeit und das Verständniß, die Täuschungen der Bühne routinirt zu benutzen, um, nicht immer auf feine, sondern oft auf sehr plumpe Weise, eine gewisse Anziehungskraft auf die Menge auszuüben. Man geht dabei, wie es scheint, von der irrigen Meinung aus, daß, weil die Bühne es immer nur mit der Darstellung eines Scheins zu thun hat, ihre Kunst auch nur auf Täuschung beruhe und in dieser bestehe. Will aber die Kunst wirklich täuschen? Sie will durch die Sinne auf den Geist wirken, indem sie etwas Geistiges zur sinnlichen Anschauung bringt, daher sie sich auch nur an die beiden geistigen Sinne, Gesicht und Gehör, wenden soll und wenden kann. Selbst noch von den indirecten Wirkungen auf die übrigen Sinne soll sie soviel als möglich absehen, jedenfalls aber müssen sie den directen Wirkungen auf den Geist überall untergeordnet bleiben. Dies bedingt schon allein, daß, wenn es die Kunst auch nicht aus andern Gründen zu thun gehalten wäre, sie von der Darstellung der vollen Wirklichkeit in bestimmter Weise absehen muß. Sie macht hierbei nicht aus der Noth eine Tugend, sondern die Noth oder Nöthigung erleichtert ihr nur hier die Tugend. Auf der Verschiedenheit jener Abstraction von der Wirklichkeit beruht die Verschiedenheit der Künste und ihrer Wirkungen sogar wesentlich mit, und der geringere Grad dieser Abstraction giebt keiner einen höhern Rang. Der Realität des Gegenstandes gegenüber handelt es sich bei der künstlerischen Darstellung derselben also wirklich immer mehr oder weniger nur um den Schein.

Sie hat es eben nur mit der Erscheinung derselben zu thun. Sie will damit aber keineswegs täuschen. Sie weist sogar selbst darauf hin, der Maler durch den Rahmen seines Bildes, der Bildhauer durch das offen hervortretende Material, die Bühne durch ihre ganze Einrichtung. Eine Täuschung mit dem vollen Schein der Wirklichkeit würde ganz unkünstlerisch sein. Daher es denn in der That die stärkste Verurtheilung verdient, wenn die Bühne zu solchen Täuschungen mißbraucht und die auf sie ausgehende Bühnentechnik besonders gepriesen, ja als das eigentliche Kennzeichen der dramatischen Begabung hingestellt wird. Je größere Meister die Franzosen in dieser Art der Bühnentechnik sind, je feiner sie die damit beabsichtigten Täuschungen zu verhüllen verstehen, je mehr bei ihnen dieser Mißbrauch tolerirt, ja sanctionirt wird, um so mehr hatte Zola auch Recht, gegen denselben, sowie gegen die Künstlichkeit, den Mechanismus, das Romanhafte in der Erfindung der Handlung ihrer Stücke aufzutreten, unter denen die natürliche und folgerichtige Entwicklung der Charaktere zu leiden hat. Aber selbst hier verfällt er sofort in einen neuen Irrthum, indem er dafür das Wesen der Handlung im Drama überhaupt verantwortlich macht und die Behauptung aufstellt, das Ueberwiegen der Handlung sei der Tod der Charakteristik im Drama. Die Handlung der Tod der Charakteristik! Als ob wahre Handlung ohne Charaktere denkbar wäre! Als ob sich der Charakter nicht durch Handlung am vollkommensten darlegte, als ob das Drama nicht gerade die Aufgabe hätte, die Charaktere vorzugsweise von dieser Seite zur Darstellung zu bringen! Nicht die wahre, aus den Charakteren und ihrer Lage entwickelte Handlung, sondern nur die äußerlich an den Drähten des Dichters in Bewegung gesetzte, mechanische Handlung setzt die Charaktere zu Marionetten herab. Zola hat hier eben nur das Intriguenstück nach der Scribescchen Schablone vor Augen und verwechselt damit das wirkliche Drama, welches ganz Handlung, ganz echte Handlung ist und sein soll. Selbst mit der Intrigue aber verhält es sich hierin noch wie mit der Handlung. Sie ist zulässig, soweit sie aus den Charakteren und ihrer Lage entspringt. Sie ist ein bedeutender Hebel des Dramas, aber sie darf weder der alleinige, noch der bedeutendste sein. Letzteres ist in dem Scribescchen Lustspiel freilich nur zu oft der Fall, und was schlimmer ist, die Intrigue geht hier nur zu häufig ganz an den Drähten des Dichters. Es hieße aber, was Zola so oft begegnet, das Kind mit dem Bade ausschütten, wenn man wegen dieses Mißbrauchs der Intrigue sie selbst und mit ihr eine ganze Seite der menschlichen Natur und des menschlichen Handelns principiell aus dem Drama verbannen wollte.

Im Zusammenhang mit dem vorigen wendet sich Zola der Betrachtung der Moral auf der Bühne im Gegensatz zu der im Leben giltigen zu. „Nichts ist sonderbarer — sagt er — als der Gegensatz dieser beiden, so scharf von einander getrennten Welten, der literarischen und der wirklichen Welt. Man kann sie zwei Ländern mit verschiedenen Gesetzen, Sitten, Gefühlen und Sprachen ver-

gleichen. Die Tradition ist so entscheidend dabei, daß es niemand mehr stört; im Gegentheil ist man bestürzt, man schreit über Lüge und Scandal, wenn jemand auf diesen Widerspruch hinweist und die Prätension erhebt, daß aus der gesellschaftlichen und der literarischen Bewegung dieselbe Lebensansicht hervortreten soll.“ Dies ist ebenfalls wieder nicht ohne Wahrheit. Wie viele der auf unsern Theatern hochtrabenden und hochtönenden Empfindungen sind nicht erheuchelt, geschminkt und ebenso verlogen und auf den bloßen Effect gemacht wie die schnellen Besserungen, die übertriebenen Tugenden und die Moral überhaupt. Gleichwohl werden sie fast immer vom Publicum und von der Kritik für baare Münze genommen, mit Rührung empfangen, mit Beifall und Lob überschüttet. Allein Zolas Angriff ist nicht sowohl gegen diesen Mißbrauch der Moral, gegen diese Unterschiebung der falschen für die echte, als auf etwas ganz andres gerichtet. Er findet, daß auf der Bühne und von denselben Personen, sowie vom Publicum eine ganz andre Moral gefeiert als im Leben verfolgt werde. Dies ist, soweit es der Fall, gewiß eine recht klägliche Erfahrung. Ist es denn aber immer der Fall und hat es mit der Beschaffenheit des Kunstwerkes selbst schon zu thun? Die Frage ist nicht, ob die Moral des Stückes der des Dichters entspricht, sondern nur, ob sie selbst lebendig, echt und wahr oder ein leerer Glitter, verlogen und leblos ist. Und ist die Moral des Lebens denn immer nur eine? Kommt die, welche die Bühne darstellt — ich meine jetzt nicht die gefälschte, sondern die echte — denn wirklich niemals im Leben vor? oder kann sie, ja sollte sie wenigstens nicht darin vorkommen? Soll es mir, weil im Leben eine Moral, die ich für verwerflich halte, die herrschende ist, benommen sein, ihr diejenige gegenüberzustellen, die ich für die bessere und wahre erachte? Zola, der an andrer Stelle vor allem eine größere Freiheit der Bühne, den Abbruch aller ihrer Conventionen verlangt, nicht nur der unberechtigten, sondern selbst noch der in ihrer Natur und ihrem Wesen begründeten, will also nichts als eine neue Convention an die Stelle der alten setzen. Er nennt die Bühnenmoral schon deshalb eine conventionelle, weil sie der im Leben gerade herrschenden widerspricht. Er will dafür diese an ihre Stelle gesetzt wissen, obgleich sie eine falsche, schädliche, verwerfliche und keineswegs auch im Leben die einzige ist, sondern es jedenfalls eine andre giebt, die gewünscht und erstrebt werden sollte. Die Bühne soll ein Spiegel des Lebens sein. Gewiß! Aber nicht wie dieses sich zufällig irgendwo realisiert, denn sie hat einem bestimmten Zweck zu entsprechen. Sie soll der Schmach ihr eignes Bild, aber nicht ihr allein, sondern auch der Tugend ihre eignen Züge entgegenhalten. Ich glaube nicht, daß Laster und Tugend zu allen Zeiten gleichmäßig vertheilt waren, und bin nicht Pessimist genug, um annehmen zu können, daß es nicht schlechtere Zeiten als die unsern gab, und diese fast aller Tugend verlustig gegangen sein sollte. Und doch würde dies aus den von Zola für seine Behauptung beigebrachten Beispielen zu schließen sein. Auch trifft sein Angriff überhaupt nur

den kleinsten Theil der heutigen französischen Bühnendichter. Er ist hauptsächlich gegen Augier gerichtet, während die andern gerade mit Vorliebe die sittlichen Gebrechen und Laster der Pariser Gesellschaft auf die Bühne zu ziehen, freilich sie dabei auch leider vielfach zu verschönern pflegen, wogegen Zola mit Recht sich erhebt. Denn so selten auch immer die wahre Schilderung von Tugend und Laster ein dem letztern schon zugeneigtes Gemüth zu bessern imstande sein wird, so sicher wird dieses durch die geschminkte Darstellung des Lasters doch darin noch bestärkt werden. Doch auch auf die sittlichen Wirkungen, die photographisch treue Abbildung des wirklichen Lebens würde nur wenig zu rechnen sein, da dieses selbst, obschon es, wie der stärkste Versucher, so auch der härteste Lehrmeister ist, die Gesellschaft vor Corruption nicht zu sichern vermochte. Wogegen diejenigen Dichter, welche das Leben von seiner bessern Seite darstellen, der Phantasie ihrer Hörer und Zuschauer wenigstens einen reineren Inhalt geben, und hierdurch diese veredeln und läutern. Doch freilich die Phantasie! Von ihr will ja Zola gerade weder im Leben noch in der Kunst etwas wissen! Sie soll ja gerade von der naturalistischen Schule durch das Wissen und die Erkenntniß ersetzt werden! Er, der Mann der exacten Naturbeobachtung, der die psychologische Untersuchung zur Grundlage der Poesie machen will, glaubt eine der wichtigsten Kräfte des menschlichen Geistes aus der Thätigkeit derselben eliminiren zu können — er weiß so wenig, daß sie, wie die vornehmste Kraft des künstlerischen Schaffens und das wahre Gebiet der Kunst, so auch einer der wichtigsten Hebel der Wissenschaft und der Pionier jedes geistigen Fortschritts ist. „Träumen, heißt es bei ihm, das darstellen zu können, was sein könnte, erscheint als ein kindisches Spiel, wenn man das darstellen kann, was wirklich ist.“ Nach ihm ist das Wirkliche alles, es kann nie „etwas Gemeines oder Schmähliches sein, da das Wirkliche ja die Welt macht.“ Als ob dies dem einzelnen Wirklichen zugerechnet werden, als ob man das Wirkliche selbst und als solches niemals nachahmen könnte! Als ob nur, weil darin alles gleich wirklich, nichts in der Welt gut oder böse wäre und dem Guten und Bösen nicht ebenfalls Wirklichkeit zukäme! Denn wenn auch, wie Hamlet sagt, nichts an sich gut oder böse ist, sondern nur unser Denken es erst dazu macht, so ist es in unserm Denken doch wirklich, und das Eine immer nur insofern da, als auch das Andre da ist.

Von besondrem Interesse muß, wie sich hiernach schon denken läßt, auch für uns der sich mit der Kritik und dem Publicum beschäftigende Abschnitt sein, obschon das, was er rügt, „bei uns ja nicht vorkommen kann.“ Zola constatirt zunächst, daß es in Frankreich — man staune — eine andre Kritik für die Träger berühmter literarischer Namen und die Schriftsteller von Einfluß als für die neuen Debütanten giebt. Jene würden mit Wohlwollen, diese ohne Mitleid behandelt. „Das übertriebene Lob der Kritik hat verschiedene Quellen, von denen die hauptsächlichsten sind: Rücksicht auf erworbene Stellungen, Kameraderie,

absolute Gleichgiltigkeit und die langjährige Erfahrung, daß der Freimuth nichts nützt.“ Ein viel größeres Uebel aber liege noch darin, daß die Theaterzensur, sowie die Kritik der schönen Literatur überhaupt, den Tagesblättern zugefallen sei, die weder Zeit noch Raum dafür finden könnten, und daß daher die Besprechungen dem Redacteur des vermischten Theils preisgegeben würden, der sie mit kurzen Anzeigen wohl oder übel abfertige. Die schnellen Berichte über die Theater Vorstellungen nöthigten gleichfalls zur Kürze. Das Stück werde meist nur wie jede andere Tagesneuigkeit behandelt. An eine Methode sei dabei selten zu denken, weil fast niemand ein tieferes Interesse, eine entschiedene Kunstanschauung habe. Das Publicum werde dabei als Souverän angesehen; man decke sich mit ihm, seinem Beifall oder seinem Mißfallen, aus Furcht, sich mit dem eignen Urtheil compromittiren zu können. „Die Kritiker sagen, die Stücke werden für die Zuschauer geschrieben, daher wir die zu loben haben, die ihm gefallen.“ Das Publicum seinerseits berufe sich für seine Vorliebe für das Alberne auf die Kritik. „Mein Journal findet es gut, daher will ich es sehen und auch applaudiren.“ Die Souveränität des Publicums in Geschmacksachen hält Zola für eine der thörichtsten. Sie führe zur Verurtheilung der Originalität und aller vorzüglichen Eigenschaften. Der Zuschauer sei einzeln oft genug intelligent. In Menge aber seien die Zuschauer einer Herde gleich, welche vom Genie, ja schon vom bloßen Talente geführt und gezügelt werden müsse. Auch werde dem Publicum viel besser gedient, wenn man seinen schlechten Geschmack zu heben suche, als wenn man denselben immer nur nachgebe. Nur weil das Theater ganz zum Geschäft geworden, habe sich das natürliche Verhältniß zwischen Kritik und Publicum so verschoben.

Auch hier aber geht Zola im Eifer zu weit. Auch bei uns ist der Theatergeschmack neuerdings in auffälliger Weise gesunken. Ich glaube jedoch, daß sich die Bildung wenn auch nicht vertieft, so doch im allgemeinen erweitert hat. Das Publicum der Theater aber hat sich verändert. Die Vermögensverhältnisse haben sich und zwar nicht gerade zu Gunsten der größern Bildung verschoben. Das Theater, das sich früher vorzugsweise an die Gebildeten wendete, ist jetzt nur noch den Vermögenden häufiger zugänglich, was keineswegs immer dasselbe ist.

Wie ist diesem Uebelstande abzuhelpen? Zola kommt auf die Staatssubventionen. Er findet das Drama zu stiefmütterlich gegen die Oper bedacht. Gleich so vielen französischen Schriftstellern, bei denen der Verstand in einseitiger Weise entwickelt ist, hat Zola kein rechtes Organ für die Musik. „Um die Werke des Schriftstellers zu genießen — sagt er — bedarf es einer bestimmten Cultur des Geistes, einer Summe von Intelligenz, wogegen man, um an der Musik Gefallen finden zu können, kaum etwas mehr als Temperament nöthig hat.“ Im Princip ist Zola übrigens den Staatssubventionen abgeneigt. Er führt die Krisis, von der heute die Pariser Theater bedroht sind, hauptsächlich auf den Zustand der dramatischen Dichtung zurück, die sich nach Form und In-

halt überlebt habe. Die Beweihräucherung der tonangebenden Dramatiker durch die Kritik könne daran nichts ändern. Er beruft sich dafür auf das Zeugniß der Bühnendirectoren, derselben Bühnendirectoren, die vorher das Theater doch hauptsächlich mit ruinirt haben sollten, indem sie dem Geschmack des Publicums allzusehr nachgaben und die Bühnenkunst zu einem bloßen Geschäfte herabsetzten. Jetzt würden sie, behauptet er, alle Mansarden von Paris nach einem guten Stücke durchlaufen. „Wo ist der Director — ruft er emphatisch aus —, der ein gutes Stück zurückweisen würde, wenn er es für gut hält!“ Ja, wenn er es für gut hält! Aber was hält er für gut? Victor Hugo hat die Antwort darauf schon beinahe vor vierzig Jahren gegeben. Für gut hält er nur diejenigen Stücke, welche ihm Casse machen oder diese zu machen versprechen. Das ist es ja gerade, warum die Schauspieldirectoren immer wieder nach der alten Mache, den alten Figuren, den alten Situationen, mit einem Wort nach den alten Bühneneffecten greifen und die Tradition auf der Bühne unsterblich machen.

(Schluß folgt.)



Literatur.

Antäus. Neuer Aufbau der Lehre Kants über Seele, Freiheit und Gott. Von Dr. Heinrich Romundt. Leipzig, Veit & Comp., 1882.

Wie der Riese Antäus stets durch Berührung mit der Mutter Erde neue Kräfte zum Kampfe erhielt, so soll der Mensch nach der Ansicht des Verfassers im Kampf mit dem Zweifel an den höchsten Gütern, dem Glauben an Gott, Freiheit und Unsterblichkeit neue Kraft und Gewißheit gewinnen, indem er sich in die natürliche Grundlage seines eignen Erkenntnißvermögens vertieft, und sich die bahnbrechenden Gedanken Kants in der Analyse des Erkenntnißvermögens vergegenwärtigt und erneuert. Nun giebt es zwei gründlich verschiedene Auffassungen Kants. Die einen, die freilich noch sparsam zu finden sind, sehen in der „Kritik der reinen Vernunft“ einen Kanon, nach welchem in allen Wissenschaften ohne Ausnahme Wahrheit und Irrthum unterschieden werden kann und muß. Sie finden, daß Kant einzig und allein den Gegensatz zwischen speculativer und inductiver Philosophie aufgehoben hat. Wenn Des Cartes nur das Dasein des eignen Ich sicher beweisen konnte, und jedem freigestellte, das Dasein der äußern Dinge zu bezweifeln (subjectiver Idealismus), während die englischen Empiristen zwar die Naturwissenschaft begründeten, aber durch die Erkenntniß, daß wir nie etwas andres als unsere Sinnesindrücke wahrnehmen (Sensualismus), zum Skepticismus geführt wurden, d. h. die Sicherheit und Wirklichkeit der Naturgegenstände nicht beweisen konnten, so hatte Kant alle diese Zweifel beseitigt, indem er nachwies, daß wir