



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jentsch, Carl.: Das Theater als Kirche. 2

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

entscheidende Aufgabe mit fester, sicherer Hand ergriff und dabei gerade die Kräfte in unvergleichlicher Weise einsetzte, deren sie zur glücklichen Lösung bedurfte. Durch seine geniale Staatskunst hat Bismarck es verstanden, die auf all den blutgetränkten Gefilden emporgesprossene Ernte trotz drohender Unwetter sicher heimzubringen.



Das Theater als Kirche

Von Carl Jentsch

2



er zuerst die Bemerkung machte, daß eines Staates festeste Säule die Religion sei, hat vielleicht, ohne es zu wollen und zu wissen, die Schaubühne von ihrer edelsten Seite verteidigt.“ Staatsgesetze verbieten nur, die Religion fordert Handlungen und regelt das Handeln. „Gesetze hemmen nur Wirkungen, die den Zusammenhang der Gesellschaft auflösen, Religion befiehlt solche, die ihn inniger machen.“ Jene herrschen nur über die Äußerungen des Willens, „diese setzt ihre Gerichtsbarkeit bis in die verborgensten Winkel des Herzens fort und verfolgt den Gedanken bis an die innerste Quelle. Gesetze sind wandelbar wie Laune und Leidenschaft, Religion bindet streng und ewig.“ Freilich entspricht ihr wirklicher Einfluß bei weitem nicht der Idee von dem, was sie leisten soll, aber soweit sie ihn ausübt — wodurch wirkt sie? Durch die Sinnlichkeit, durch Gemälde von Himmel und Hölle. (Das stimmt nicht ganz; die Überzeugung, daß wir nach dem Tode von unserm irdischen Handeln Rechenschaft ablegen und die Folgen tragen müssen, wirkt am reinsten, tiefsten und sichersten bei solchen, die auf Ausmalung des verhüllten Jenseits verzichten; aber Schillers Ansicht verdient trotzdem Beachtung in einer Zeit, die sich mit der Konstruktion einer Diesseitigkeitsreligion abmüht.) Wenn nun Phantasiemalerei und Schreckbilder aus der Ferne schon so wirken, welche Verstärkung muß da die Religion durch die Schaubühne erfahren, „wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Torheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an den Menschen vorübergehn, wo die Vorsehung ihre Rätsel auflöst, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, wo alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält. . . . In der Stille wird jeder sein gutes Gewissen preisen, wenn Lady Macbeth ihre Hände wäscht und alle Wohlgerüche Arabiens herbeiruft, den häßlichen Mordgeruch zu tilgen.“

Also daß die Schaubühne zeigt, wie der Verbrecher seiner Strafe, bestehe sie auch nur in der Gewissenspein, nicht entfliehen kann, dadurch hauptsächlich wird sie eine moralische Anstalt. Es ist das die Ansicht, die er später selbst verspottet hat, und zwei Jahre vorher hatte er in der Abhandlung „Über das

gegenwärtige deutsche Theater“ geschrieben: „Wenn der teuflische Macbeth, die kalten Schweißtropfen auf der Stirne, bebenden Fußes aus der Schlafkammer wankt, wo er die Tat getan hat, welchem Zuschauer laufen nicht eiskalte Schauer durch die Gebeine? Und doch, welcher Macbeth unter dem Wolfe läßt seinen Dolch fallen, ehe er die Tat tut, oder seine Larve, wenn sie getan ist? Es ist ja eben König Duncan nicht, den er zu verderben eilt. Werden darum weniger Mädchen verführt, weil Sara Sampson ihren Fehltritt mit Gifte büßt? Eifert ein einziger Ehemann weniger, weil sich der Mohr von Venedig so tragisch übereilt?“ Schiller hat sich eben erst nach 1784 zu der Erkenntnis durchgerungen, daß die Bühne nicht unmittelbar, durch Darstellung der Folgen moralischer und unmoralischer Handlungen, sondern nur mittelbar, durch ihre ästhetischen Wirkungen die Moral beeinflusst. Übrigens ist es weder damals noch später Schillern eingefallen, für die Masse die Kirche durch das Theater ersetzen zu wollen; dieses soll, wie man deutlich sieht, nur den Einfluß jener verstärken und ergänzen; auch soll das Theater keine neue Moral lehren; Schiller kennt keine andre als die alte, von Kirche und Staat anerkannte; hat ihn doch Nießsche als Moraltrumpeter verhöhnt. Daß aber der kirchliche Einfluß der Stärkung und vielfacher Ergänzung durch andre erziehende Mächte bedarf, damit hat er vollkommen recht. Man muß sogar weiter gehn und sagen: sie bedarf oft der Korrektur, denn sie ist nicht selten arg in die Irre gegangen im Laufe der Jahrhunderte. Aber abgesehen davon: ihre Hauptleistung besteht darin, daß sie einige Hauptwahrheiten und Hauptgrundsätze — die Moral der zehn Gebote — den Herzen unauslöschlich einpflanzt; deren richtiges Verständnis und richtige Anwendung unter wechselnden Verhältnissen und Zuständen zu lehren, ihre Wirksamkeit durch Beispiele und Lebensbilder zu verstärken, sind andre Personen, namentlich Philosophen und Dichter, mitunter auch Staatsmänner und Gesetzgeber, oft besser befähigt als die Geistlichen, und es gehört dazu auch alles das, was Schiller als Leistungen der Bühne noch weiter aufzählt. Die Bühne stellt uns erhabne Vorbilder heroischer Tugend vor Augen (er führt u. a. des klugen Politikers Augustus *soyons amis*, *Cinna* an, was Skeptikern ein bißchen komisch vorkommen mag). Und was noch wichtiger ist, sie erheitert uns mit der Darstellung von Torheiten. „Das Glück der Gesellschaft wird ebensosehr durch Torheit wie durch Verbrechen und Laster gestört. Eine Erfahrung lehrt es, die so alt ist wie die Welt, daß im Gewebe menschlicher Dinge oft die größten Gewichte an den kleinsten und zartesten Fäden hängen, und wenn wir Handlungen zu ihrer Quelle zurückbegleiten, wir zehnmal lächeln müssen, ehe wir uns einmal entsetzen. Mein Verzeichnis von Bösewichtern wird mit jedem Tage, den ich älter werde, kürzer, und mein Register von Toren vollzähliger und länger. . . Ich kenne nur ein Mittel, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist — sein Herz gegen Schwächen zu schützen.“ Und da zudem die Eigenliebe des Menschen gegen empfindlicher gegen Spott und Verachtung sei als sein Gewissen gegen

den Abscheu, der den Verbrecher trifft, so wirke das Lustspiel noch kräftiger als das Trauerspiel. Ferner sei die Schaubühne eine Schule praktischer Weisheit, indem sie die Motive des Handelns aufdeckt, Menschenkenntnis lehrt, zeigt, wie man in dieser zu einem großen Teile aus Lasterhaften und Toren bestehenden Gesellschaft ungeschädigt durchkommen könne, bei welcher Gelegenheit er, wohl sich seines Aufsatzes von 1782 erinnernd, zugibt, „daß vielleicht Molières Harpagon noch keinen Wucherer gebessert hat, und daß Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer machen wird“. Ferner wird als eine heilsame Wirkung der Bühne angeführt, daß sie uns mit der Rolle vertraut macht, die Zufall und Plan im Leben spielen, auf jenen gefaßt zu sein, diesen zu lenken lehrt. Daß hier allein die Großen der Erde hören, was sie sonst nie hören: die Wahrheit, sehen, was sie sonst nirgends zu sehen bekommen: den Menschen. Endlich, daß sie richtige Einsicht verbreitet; sie hat Duldung gelehrt, „pflanzte Menschlichkeit und Sanftmut in unser Herz, die abscheulichen Gemälde heidnischer Pfaffenwut lehrten uns den Religionshaß meiden: in diesem schrecklichen Spiegel wusch das Christentum seine Flecken ab.“ Alles richtig, wenn man für Schaubühne: Philosophie, Wissenschaft, schöne Literatur und Presse setzt. Denn diese vier Mächte sind es, die die Kirche von ihren Irrwegen zurückgebracht und das Christentum von seiner Verunstaltung befreit haben. Die dramatische Literatur ist doch nur ein Zweig der schönen Literatur, und die Bühne wirkt doch nur dadurch, daß sie diesem Teile eine intensivere Wirkung verschafft. Intensivere, nicht umfangreichere. Schiller mag recht haben, wenn er schreibt: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als tote Buchstaben und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze“, oder vielmehr, möchte recht haben, wenn er statt Moral und Gesetze geschrieben hätte „gelesene Stücke“. Denn das Gesetz wirkt mit Hilfe des Zuchthauses entschieden kräftiger als das Theater, und was die Moral im Bunde mit religiösen Motiven vermag, das können wir an der großartigen sozialen und charitativen Tätigkeit religiös-kirchlicher Vereine und Korporationen ermessen, und gerade auch an den Ausschreitungen einer von falscher Religiosität irgeleiteten Moral, an den schrecklichen Verheerungen, die der Fanatismus angerichtet hat. Also ein gespieltes Drama mag packender wirken als ein bloß gelesenes — nachhaltiger wohl nicht —, aber was wollen die paar Theaterabende, die, sagen wir, von je zehntausend Provinzlern genossen werden, bedeuten neben ihren Leseabenden? Sicherlich kommt auf je hundert Leseabende und durch Lektüre ausgefüllte Sonntagnachmittage noch lange nicht ein Theaterabend. Nehmen wir nun zur schönen Literatur und zur Tagespresse noch die im gleichen Sinne wirkende wissenschaftliche, namentlich die historische Literatur hinzu, so sehen wir den Einfluß des Theaters zur Bedeutungslosigkeit zusammenschrumpfen.

Eine der Wirkungen der Bühne, die Schiller aufzählt, verdient noch besonders beleuchtet zu werden. „Unmöglich kann ich hier den großen Einfluß

übergehn, den eine gute stehende Bühne auf den Geist der Nation haben würde. Nationalgeist eines Volkes nenne ich die Ähnlichkeit und Übereinstimmung seiner Meinungen und Neigungen bei Gegenständen, worüber eine andre Nation anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Übereinstimmung in einem hohen Grade zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens hinunterleuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstande und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Zweck errichten wollten — wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihete, mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts andres als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der bessern Menschheit, das in ihnen atmet.“

Bekanntlich hat der ideale Gemeinbesitz ihrer Kunst und Wissenschaft die griechischen Staaten nicht abgehalten, sich gegenseitig zu zerfleischen; doch dies nur nebenbei. Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um die Einheit, die, wie ich im ersten Artikel hervorgehoben habe, vom Christentum tatsächlich hergestellt worden ist, und die unsern europäisch-amerikanischen Kulturkreis geschaffen hat; auch das atheistisch regierte Frankreich scheidet aus ihm nicht aus, denn sein bürgerlicher Moralkatechismus weicht im wesentlichen vom christlichen nicht ab. Es handelt sich um das, was aus einigen Millionen Menschen eine Nation zu schaffen vermag, und wie die deutsche im neunzehnten Jahrhundert tatsächlich geworden ist, das haben wir ja gesehen. Ohne Zweifel ist diese politische Schöpfung durch die nationale Begeisterung, die in Vereinen und von einem Teile der Literatur gepflegt worden war, gefördert worden, und Schiller hat selbst nicht wenig dazu beigetragen, diese Begeisterung zu wecken. Hunderttausende von Jünglingen hatten ihre Herzen höher schlagen gefühlt, wenn sie den alten Attinghausen seinem Uli zurufen hörten: „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!“ Aber wer möchte behaupten, daß ohne diese Bühnenwirkung die große Schöpfung der Jahre 1866 und 1870 unterblieben sein würde? Nicht aus einer Gefinnung, sondern aus Bedürfnissen und Nöten ist sie hervorgegangen, jene hat nur den Mitwirkenden ihre Arbeit erleichtert; ja die Entscheidung von 1866 hat Bismarck mit der ihm zur Verfügung stehenden Militärmacht geradezu gegen den Willen der überwiegenden Mehrheit der Deutschen herbeigeführt, von den Polen, die beidemal in der preussischen Armee mitgekämpft haben, gar nicht zu reden. Indes, an den Nationalstaat kann Schiller gar nicht gedacht haben, weil ja die Griechen, auf die er sich beruft, keinen hatten; mit dem Staate, den er erwähnt, kann er nur den athenischen Partikularstaat gemeint haben; nur den Nationalgeist

soll ihm das Theater schaffen helfen. Aber wie sieht es um die Erfüllung seines Wunsches aus? Seit Goethes Götz, Schillers Wallenstein und Tell ist uns kein vaterländisches Drama großen Stils mehr beschert worden. Einige Neuere haben mehr preußisch- als deutschpatriotische Stücke geschrieben, aber diese haben sich die Bühne nicht erobert. Wagners Musikdramen, wenigstens die Nibelungentrilogie, werden von manchen für echt deutsch erklärt; andre jedoch bestreiten es,*) und jedenfalls bleibt ihre Wirkung schon der schwer verständlichen Musik und der Kosten der Aufführung wegen auf die Kreise der Vornehmen und Reichen beschränkt. Otto Ludwigs Erbsörster ist gewiß deutsch, aber was bedeutet er für die Bühne neben der Lustigen Witwe und dem Weißen Köffel? Was unsre Bühne beherrscht, das sind die französischen Ehebruch- und Dirnenstücke, die, wie wir von Schmidt vernommen haben, nicht einmal in Frankreich volkstümlich, sondern nur dem Geschmack der dekadenten Weltstadtgesellschaft angepaßt sind, dann die berühmten Skandinavier und die nach diesen Vorbildern gearbeiteten Stücke deutscher Autoren.

Lohnt es sich da noch, nach dem Reime der im Theater zu installierenden Zukunftskirche zu suchen? Werden die dramatischen Produktionen an der hohen Aufgabe, die man der Bühne zuweisen möchte, gemessen, so müssen wir sie nach vier Stufen ordnen. Auf der ersten und niedrigsten stehen die negativ wirkenden, die schlimme Leidenschaften erregen und falsche, verderbliche Meinungen verbreiten. Eine Stufe höher finden wir die harmlosen, die bloß unterhalten und erheitern und damit immerhin Dank verdienen. Auf der dritten, bis jetzt höchsten treffen wir die Stücke von ästhetischem Wert und von Gedankenreichtum. Sollte das Theater die Kirche ersetzen, so müßte eine höchste vierte Stufe erklimmen werden. Die Stücke dieser Stufe müßten den Vorzügen derer der dritten noch den zugesellen, daß sie die neue Weltanschauung und die neue Moral, die beide zusammen das Christentum ersetzen sollen, in verständlicher und packender Weise lehrten. Ob nun auf dem Boden des naturwissenschaftlich-materialistischen oder des idealistischen Monismus — nur um eine dieser beiden Weltanschauungen kann es sich handeln — überhaupt dramatische Poesie gedeihen kann (lyrische haben wir schon, namentlich solche von pessimistischer Färbung), das muß erst die Zukunft lehren; jedenfalls ist damit noch kein Versuch gemacht worden. Sehen wir nun zu, auf welchen der drei andern Stufen die modernen Bühnenerzeugnisse unterzubringen sind, so müssen wir natürlich mit denen Ibsens beginnen, weil er der anerkannt größte Dramatiker der letzten Jahrzehnte ist. Seine nordisch-

*) Nachträglich lese ich in einem Abschnitt aus dem jetzt veröffentlichten Werke Ecco homo von Nietzsche: „Ich hatte Wagner nötig. Wagner ist das Gegengift gegen alles Deutsche par excellence. . . . So gewiß Wagner unter Deutschen bloß ein Mißverständnis ist, so gewiß bin ichs und werde es immer sein.“ Er rühmt sich wieder seiner polnischen Abstammung. „Ich selbst bin immer noch Pole genug, um gegen Chopin den Rest der Musik hinzugeben.“

romantischen und die drei Gedankendramen: Kaiser und Galiläer, Brand und Peer Gynt dürfen wir der dritten Stufe zuweisen, wenn sie auch die Höhe Shakespeares, Goethes und Schillers nicht erreichen. Für die Bühne haben sie jedoch nichts zu bedeuten. So viel mir aus Zeitungsnachrichten erinnerlich ist, wird nur der Kronprätendent manchmal aufgeführt. Peer Gynt ist kürzlich — wo? habe ich vergessen — in Stücke gehackt und mit Aufopferung des Gedankeninhalts zu einer Anzahl von Bildern verwandt worden.

Die übrigen Dramen habe ich vor acht Jahren kritisiert; an einiges von dem damals Gesagten darf ich wohl erinnern. Vier Stücke habe ich Revolutionsdramen genannt, nicht weil sie solche sind, sondern weil sie für solche gehalten und als solche gefeiert werden. Die „Stützen der Gesellschaft“ haben Ibsen in Deutschland berühmt und populär gemacht, weil darin gegen die konventionelle Heuchelei der Respektabeln und gegen die Tyrannei der Konvenienz mobil gemacht wird. Nun ist das gar nichts neues; alle Satiriker und Sittenreformatoren aller Zeiten haben es getan, haben jedoch damit die Gesellschaft und den närrischen homo sapiens nicht geändert. Darin, daß es einer in einem sehr gut komponierten und auf heutige Verhältnisse zugeschnittenen Theaterstück noch einmal tut, eine große, gar eine revolutionäre Tat sehen, das offenbart eine wirklich kindliche Naivität; über ein wenig harmloses Zeitungs- und Gesellschaftsgeschwätz gehn solche unblutige und ungefährliche Theaterrevolutionen niemals hinaus. Zudem hat Ibsen, wenn er den Cant treffen wollte, gründlich daneben geschossen. Zu seiner ersten unedeln Handlung wird Bernick allerdings von der Konvenienz gezwungen, aber diese ist im Recht gegen ihn, weil er sich gegen die kaufmännische Solidität vergangen hat; seine folgenden Schandtaten dagegen gehn sämtlich aus seiner Selbstsucht ganz spontan hervor, und die Gesellschaft hat damit gar nichts zu schaffen. Das offene Bekenntnis seiner Schuld, das er schließlich vor seinen Mitbürgern ablegt, beweist geradezu, habe ich damals gesagt, „daß man in jeder Gesellschaft offen und wahr sein kann. Demnach ist eine Revolution zur Erneuerung der Gesellschaft nicht nötig. Sie würde auch Leuten wie Bernick nichts nützen, denn keine denkbare Gesellschaftseinrichtung kann es uns so bequem machen, daß wir jederzeit den größten Geldgewinn ohne Verletzung einer Gewissenspflicht einzustreichen vermöchten.“ Weil man nun einmal in Ibsen einen großen Sozialreformer und ethischen Revolutionär gewonnen zu haben glaubte, erwies man auch drei andern Stücken die Ehre, sie als revolutionäre Taten zu begrüßen. „Die Komödie der Liebe“ ist jedoch bloß ein lustiger, grazioser und geistreicher Schwank, der die übermütigste gute Laune bekundet — hätte sie sich der Dichter doch zu bewahren vermocht! „Der Bund der Jugend“ und „Der Volksfeind“ aber verspotten die moderne Revolutionsmacherei in zwei ihrer nicht gerade seltenen Gestalten: im Umsturz Lumpen und im Umsturz Narren. Die übrigen Dramen, die ich in die beiden Kategorien Grüblerdramen und Dekadenzdramen gesondert habe, mußte

man der untersten Stufe zuweisen, wenn sie nicht, als Erzeugnisse eines bedeutenden Kopfes, gedankenreich wären und einzelne Schönheiten aufwiesen. Sie sind nach dem Rezept angefertigt: „Sucht nur die Menschen zu verwirren, sie zu befriedigen ist schwer. In bunten Bildern wenig Klarheit, viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit, so wird der beste Trank gebraut.“

Den Theaterdirektor jedoch und die lustige Person können wir natürlich als die berufenen Volkserzieher nicht anerkennen. Wenn die zwei Stücke im ganzen wenig, vielleicht gar kein Unheil anrichten, so haben wir das dem Umstande zu verdanken, daß unser heutiges Publikum sehr weit davon entfernt ist, im Theater eine Erziehungsanstalt zu sehen, vielmehr wirklich bloß hineingeht, um sich zu amüsieren. Wäre es anders, so würden nach jeder Aufführung von *Nora* ein paar Duzend unzufriedne Ehefrauen durchbrennen. Von dem über die *Wildente* gesagten will ich wenigstens eins wiederholen; die Grenzbötenlefer haben es nicht nötig, aber manchem, der andern Leserkreisen angehört, würde es gut tun, wenn er zufällig dieses Heft aufschlüge und es läse. Dünger ist ein nützliches und notwendiges Ding: auf dem Acker und im Garten verwandelt er sich in nährendes Brot, in duftende Blumen und köstliche Früchte. Aber auf den Eßtisch bringt man die chemischen Elemente nicht in Düngerform, sondern in der Gestalt von Brot, Fleisch, Früchten und Blumen. Und eine Theateraufführung soll ein geistiger Festschmaus sein, die Personen der *Wildente* aber sind alle zusammen nichts als ein Düngerhaufen (wobei noch zu beachten wäre, daß verfaulte Menschen nicht einmal in der Gesellschaft eine so wertvolle Funktion üben wie der Dünger im Garten oder Weinberg). Hätten wir ein urnaives und dabei urkräftiges Publikum, so würde dieses bei der Aufführung der *Wildente* auf die Bühne gestürzt sein und die Schauspieler samt dem Direktor, die ihm für sein gutes Geld so was aufzutischen wagen, tüchtig durchgeprügelt haben. Alle diese Stücke — die *Wildente* am meisten — verstoßen besonders gegen eines der Gesetze, die Schiller für die Dichtung aufstellt. In der Abhandlung über das Pathetische zeigt er am *Laokoon*, daß dessen Wirkung auf dem Wohlgefallen an der Beherrschung der Sinnlichkeit durch den intelligenten Willen beruht. „Je entscheidender und gewaltfamer der Affekt im Gebiete der Tierheit sich äußert, ohne doch im Gebiete der Menschheit dieselbe Macht behaupten zu können, desto mehr wird diese kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbstständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos.“ Was gefalle, das sei besonders die Offenbarung der Kraft, die das Kraftgefühl im Zuschauer wecke und steigere. Darin bestehe die unmittelbare, die ästhetische Wirkung, die mittelbar auch die Moral fördere, denn sich im Guten zu behaupten, dazu gehöre doch eben Kraft. Und darum gefalle ein kraftvoller Bösewicht mehr und sei ein geeigneterer Gegenstand fürs Drama als ein gutmütiger Schwächling. Und dieses ästhetische Wohlgefallen schädige nicht, sondern stärke die Moral. Denn ohne Kraft gebe es keine wirkliche Moral; sei aber die Kraft vorhanden, dann bedürfe es ja nur

einer Änderung ihrer Richtung, um aus dem Verbrecher einen Helden zu machen. „Das ästhetische Urteil enthält hierin mehr Wahres, als man gewöhnlich glaubt. Offenbar kündigen Laster, die von Willensstärke zeugen, eine größere Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen, weil es den konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Konsequenz und Willensfertigkeit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden.“ Die Personen der spätern Stücke Ibsens sind nun meist Schwächlinge oder konfuse Leute, die nicht wissen, was sie wollen; beweisen sie aber Willenskraft, so sind sie entweder verschroben wie Hilde Wangel und der Baumeister Solneß oder ekelhafte Scheusale wie Hedda Gabler. Diese hat jüngst als einen häufig vorkommenden Typ und darum auf der Bühne daseinsberechtigt ein Theaterreferent gegen die heftigen Anklagen verteidigt, die der empörte Hofegger in einem offenen Schreiben an Ibsen gegen sie geschleudert hatte. Der Anwalt würde sich seine Mühe erspart haben, wenn er wüßte, daß nach einem Bericht des Münchner Hofschauspielers Schneider Ibsen bloß hat zeigen wollen, „in welche Exzentritäten eine lebhaft veranlagte Frau, die sich in gesegneten Umständen befindet, in einem vorgerückten Stadium ihres Zustandes verfallen kann“. Also ein Krankheitsbild! Das gehört doch nicht auf die Bühne, sondern in eine medizinische Zeitschrift. Eine derbe und gute Abfertigung der „Gespenster“ fand ich dieser Tage in einem katholischen Sonntagsblatte. Bei einem Brückeneinsturz in Köln waren Menschen verunglückt. Bald darauf sah man im Schaufenster eines Buchhändlers eine Broschüre, die diesen Einsturz und ähnliche Unglücksfälle zu einem Beweise gegen das Dasein Gottes verwandte. Das Blatt schreibt nun: „Wenn eine Hausfrau in bodenlosem Leichtsinne Rattengift im Küchenschrank aufbewahrt, es gelegentlich unter die Speisen mischt und damit die Familie vergiftet; wenn am Lötschberge in der Schweiz ein Haus gebaut wird auf einem Platze, den die Eingebornen als lawinengefährlich bezeichnen, und eine niedergehende Mure dann auch richtig das neue Haus begräbt; wenn eine leichtsinnig gebaute Brücke einstürzt; wenn falsche Weichenstellung einen Zusammenstoß herbeiführt — ist an alledem der liebe Gott schuld? Das mag man dort glauben, wo man der Ansicht ist, falls ein Gott existierte, so würde dieser verpflichtet sein, bei erwachsenen Menschen Kinder mädchen zu spielen. Mit der christlichen Weltanschauung hat diese Vorstellung von Gott, die bei den Freidenkern zu herrschen scheint, nichts gemein. Wir halten dafür, daß der Mensch von Gott seinen Verstand bekommen habe, nicht um ihn in die Schublade einzusperrern, sondern um ihn zu gebrauchen und so die Gefahren abzuwenden, die aus Nachlässigkeit und Unverstand zu erwachsen pflegen. Wenn also zum Beispiel der Mensch sein Haus mit einem Blitzableiter versieht, so entspricht das dem Gebot des Schöpfers: Beherrschet die Erde und machet sie (und natürlich auch ihre Kräfte) euch untertan! Und wenn sich die Leute gegen Brandschaden und

Hagelschlag versichern, so handeln sie nach dem im Gebot der Nächstenliebe enthaltenen Grundsatz: alle für einen, einer für alle, und erfüllen außerdem die Pflicht eines guten Hausvaters und eines klugen Verwalters der von Gott den Menschen anvertrauten Güter. Man meine ja nicht, es sei überflüssig, dergleichen zu sagen. Man denke nur an Ibsens Gespenster und die lächerliche Rolle, die der Dichter den Pastor Manders spielen läßt. Als dieser aufgefordert wird, das neuerbaute Asyl versichern zu lassen, fürchtet er, man werde ihm, wenn er es tue, das Vertrauen auf Gottes Vorsehung absprechen, und er unterläßt die Versicherung, um der Gemeinde kein Ärgernis zu geben. Eine solche plumpe Karikatur der christlichen Weltanschauung geht über unsre Bühnen! Und nun die Vererbungsfrage im selben Drama! Weil der Vater durch Ausschweifung sich selbst vergiftet und der Sohn vom Vater die Anlage zum Irrsinn geerbt hat, wird mit Gott gehadert, der die Welt so schlecht eingerichtet habe. Das fehlte gerade noch, daß Gott es übernehme, die Menschen vor den Folgen ihrer Ausschweifungen zu bewahren und ihnen damit einen Freibrief zu einem Luderleben ausstelle! Sie vor solchen Übeln zu schützen, hat er ihnen das Sittengesetz ins Herz geschrieben.“

Schiller, Goethe und Lessing werden ja — anstandshalber — noch mitunter aufgeführt, auch Shakespeare und (sehr selten freilich) Molière, daneben unsre spätern Dichter, die, in gemessenem Abstände, mit Ibsen den Rang hinter den ganz Großen beanspruchen dürfen, also auf die dritte Stufe gehören: Hebbel, Otto Ludwig, Grillparzer, Gutzkow. Doch solche Aufführungen sind Festschmäuse für feinere Seelen, und wie gesagt, was die guten Stücke wirken, das wirken sie durchs Buch, nicht durch den spärlichen Theatergenuß. Das tägliche Brot der Theaterbesucher ist anderer Art. Das war schon zu Lebzeiten der großen Klassiker nicht viel anders. Eine Schauspielerin des Wiener Burgtheaters soll auf Goethes Frage, ob auch der Tasso dort manchmal gegeben werde, geantwortet haben: „Wo denkens hin, Exzellenz, mit so fadem Zeug geben wir uns nit ab.“ „So so, das ist ja recht schön“, soll die Exzellenz erwidert haben. Eckermann erwähnte einmal, daß sich Carlyle Mühe gebe, den Wilhelm Meister zu verbreiten; weil er wünsche, daß jeder Gebildete davon gleichen Gewinn und Genuß hätte. Goethe zog — es waren Tischgäste da — seinen fidus Achates in eine Fensternische und sprach: „Liebes Kind, ich will Ihnen etwas vertrauen, was Sie sogleich über vieles hinaushelfen und das Ihnen lebenslänglich zugute kommen soll. Meine Sachen können nicht populär werden; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“ Das gilt doch auch von seinen Dramen mit Ausnahme des Faust, der durch die Gretchenepisode und das szenische Weierwerk Anziehungskraft ausübt. Das tägliche Brot sind die Novitäten der Saison, und da es, soviel ich weiß, noch niemand eingefallen ist, einen der Schöpfer dieser Novitäten einem Ibsen gleichzustellen, so darf ich wohl, ohne

sie zu kennen, den Schluß wagen, daß sie allesamt hinter den Stücken des grimmen Norwegers zurückbleiben und bestenfalls der zweiten Stufe zuzuweisen sind. Gelesen habe ich nur etwa ein halbes Dutzend; es war keins darunter, das ich noch einmal lesen möchte, während man doch die gedankenreichen Stücke der Großen wiederholt zur Hand nimmt. Das Urteil, das ich gelegentlich einmal über Halbes „Jugend“ gefällt habe, ist mir von Leuten, die mir sonst wohlwollen, ein wenig übelgenommen worden. Da freute es mich denn, dieser Tage folgende Äußerung eines Theaterberichterstatters der Schlesischen Zeitung zu lesen. (Das Stück war im Lobetheater gegeben worden.) „Mag Halbes »Jugend« war, als sie vor fünfzehn Jahren ihren Triumphzug über die deutschen Bühnen machte, ein so imponierendes Rassenstück, daß die Bühnenleiter noch immer bei jedem neuen Werke Halbes glauben, es müsse ihm und ihnen ein neuer Treffer zufallen, obwohl jedes der zwölf folgenden Stücke sich als eine Miete erwiesen hat. Mir war es freilich jederzeit [soll wohl heißen »gleich anfangs«] überraschender, daß die »Jugend« wegen ihrer brutal herausgearbeiteten Effekte so arg überschätzt werden konnte, als daß der Autor der Jugend seitdem keine neuen Erfolge errungen hat.“

Des Rätsels Lösung ist sehr einfach. Es liegt in der Bemerkung Schopenhauers, vorm Affenhaufe der zoologischen Gärten weile darum die größte Besuchermenge (ich zitiere nicht wörtlich), weil die Beschauer mit neidischem Behagen dächten: ach, wenn man sich doch auch so ungeniert räkeln dürfte! Ein junger Bursch äußert seine animalischen Gelüste mit einer Ungeniertheit, die in unsrer sehr gesitteten Zeit auch auf dem Theater nicht üblich ist, und er verliert die Selbstbeherrschung so vollständig, daß er gleich in der ersten Nacht die Gastfreundschaft aufs gröblichste verlegt. Dieses, und dieses allein hat gezogen, denn sonst findet sich in dem Stücke nichts, was einen vernünftigen Menschen bestimmen könnte, es zu lesen oder sich anzusehen. So was zu machen, dazu gehören nun außer einer Ungeniertheit, die der des „Helden“ entspricht, keine sonstigen Geistesgaben, und da dem Verfasser alle übrigen Stücke mißlungen sind, so beweist er damit, daß er in der Tat keine andern Gaben besitzt, nicht einmal die Geschicklichkeit, denselben Trick mit Variationen noch einmal anzuwenden. Vielleicht ist er auch nicht kühn genug, ihn noch einmal zu wagen. Wenn das die Theaterkritik nicht gleich anfangs erkannt oder sich mit ihrer Erkenntnis nicht herausgewagt hat, so sind eben unser Theaterpublikum und unsre Theaterkritik einander wert. Es fehlt übrigens auch in den allerliberalsten Kreisen nicht an vernichtenden Urteilen über Sensationsstücke und über unser ganzes Bühnenwesen. Im Münchner Schauspielhaufe ist kürzlich Frank Wedekinds „Sittengemälde: Musik“ gegeben worden. Der Berichterstatter der Frankfurter Zeitung beschränkt sich auf eine kurze Inhaltsangabe und die Bemerkung: „Mir fiel nur auf, wie viel innere Rohheit und Kulturlosigkeit dazu gehören muß, diesen Stoff in dieser Ausgestaltung auf die Bühne zu bringen.“ Und aus der „Gegenwart“, die sich ihrem Namen entsprechend immer höchst modern zu sein bemüht, habe ich mir

die folgenden zwei interessanten Äußerungen notiert. Georg Hermann hatte in der genannten Wochenschrift „Zarathustra, eine lustige Frechheit in zwei Akten“ veröffentlicht. In einem Nachwort nun (Nr. 36 des Jahrgangs 1907) berichtet er, das Stück sei 1896 als Tragödie in Angriff genommen worden, habe sich dann in eine Tragikomödie verwandelt und sei schließlich als Schwank ausgeführt worden. „Man mag meinen, daß diese Verschiebung eine Steigerung zu lebensbejahender Freude ist [bedeute!], aber sie wird bedingt [ist verursacht worden] durch eine Erkenntnis, die viel trauriger ist als der tragische Ernst, nämlich: daß die Tragödien der Bühne die Schwänke des Lebens sind. Solange wir noch an Tragödien und Schauspiele glauben, hat uns das Leben noch nicht genug zwischen seinen Fingern zerrieben. Und so lange wir noch an Tragödien und Schauspiele glauben, glauben wir auch noch an die formalen Möglichkeiten des Theaters. Wenn wir aber geschmackreifer werden, erkennen wir auch, daß der Schwank die einzige Form ist, unter der die Bühne — minderwertig wie sie nun einmal ist — ästhetisch diskutabel erscheint. . . . Die Schwänke und Lustspiele aber, die die Bühnen beherrschen, sind mit wenigen Ausnahmen niedriger im geistigen Niveau, harmloser und lebensfremder, ja für ein zu niedriges geistiges Niveau des Zuschauers berechnet, als daß sie uns Unterhaltung oder Belustigung gewähren könnten. [Also auch das nicht einmal!] Der Schwank, die Posse, die Farce für den Menschen von geistiger Kultur, die auch ihm ein Lächeln abnötigt, fehlt, oder sie hat bei uns noch kein Bühnenrecht. Man ruft: Shaw und Wedekind. Aber Shaw und Wedekind sind seriöse Leute, Wedekind ist sogar für mich ein ganz unleidlicher sentimentaler Moralist.“ [?]

Karl Bleibtreu aber klagt in seinem „Briefe an einen literarischen Anfänger“ (am 29. Februar 1908), daß das größte aller Sprachgebiete, das deutsche (er bringt durch Rechnung heraus, daß 55 Prozent der Bewohner Nordamerikas deutscher Abkunft seien), das allergeringste geistige Genußbedürfnis habe, wie der Bücherabsatz beweise. „Daß dem so ist, lehrt ferner die soziale Stellung eines deutschen Autors im Vergleich mit der eines ausländischen. Im allgemeinen kennt der Deutsche nur zwei Sorten von »geistiger« Anregung: die Presse und das Theater. Dieses, also das leichteste, oberflächlichste Amusement, regiert in einem Umfange, wovon man in andern Ländern keine Ahnung hat. Dabei wird aber dieses Zirkusvergnügen mit ästhetischer Weihe begossen, ein heuchlerisches Bildungsmäntelchen darübergehängt. Man kann den Unfug, Poestewerte nach Theaterindruck abzuschätzen, sofort durch folgende Fragen entlarven: Hat ein Theater je mit historischen oder symbolistischen Tragödien einen Erfolg erzielt? Nein. Kommen nicht neun Zehntel aller Erfolge auf sogenannte Lustspiele und noch lieber auf Possen? Ja. Hat je ein fein satirisches Lustspiel wie zum Beispiel Müllers Fahnenweihe Erfolg gehabt? Nein. Warum gefielen Sudermanns Stücke? Weil sie angeblich moderne Tendenzkonflikte sensationell behandelten [es folgen noch fünf solche Fragen]. Alles, was über die gemeine Niedrigkeit der Dinge emporstrebt,

bleibt hier [das bedeutet doch wohl: bei uns in Deutschland] Buchdrama.“ Mit diesem Urteil eines Berliners, der die tonangebende Bühne kennt, sind wir am Ziele. Wir können uns schon glücklich schätzen, wenn unsre Bühne harmloses Vergnügen gewährt, und wenn hier und da einmal etwas aufgeführt wird, was ästhetischen Genuß bereitet, also im Sinne Schillers durch mittelbare Einwirkung auf den Charakter die Erziehungstätigkeit von Elternhaus, Kirche und Schule in einem winzigen Kreise unterstützt. Vom Aufschwung zu einer Höhe, auf der die Bühne den Teil der Volkserziehung übernehmen könnte, den vorläufig noch die Kirche besorgt, ist keine Spur wahrzunehmen. Schiller schreibt in seiner hier mehrfach zitierten Abhandlung: „Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchem von dem denkenden, bessern Teile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in mildern Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet.“ Einen solchen Kanal hat Schiller mit seinen Dramen geschaffen, der jedoch, wie gesagt, nicht auf dem Wege über das Schauspielhaus, sondern in Schule und Arbeitsstube seinen edeln Inhalt spendet. Wer aber heute diese seine Vermittlertätigkeit fortsetzt, das sind nicht die Bühnendichter, sondern die Novellisten. Zwar gibt es auch in der erzählenden Literatur minderwertiges und verderbliches Zeug genug, aber glücklicherweise des Guten eine so große Menge, daß dessen Wirkung ohne Zweifel überwiegt. Es bleibt noch zu untersuchen, ob man sich für die übertriebne Schätzung des Theaters auf den vornehmsten aller Theaterintendanten, auf Goethe, zu berufen ein Recht hat.



Theodor Storm in der Verbannung

Von Alfred Biese



er Reiz einer Persönlichkeit liegt in der Art, wie die Gegensätze, die in einer jeden ruhen, ihren Ausgleich finden. Je bedeutender ein Mensch ist, desto schärfer ausgeprägt sind diese, und desto schwieriger ist ihre Einigung. Ob wir an Paulus oder Augustin, ob wir an Rousseau oder Goethe denken, sie alle, die uns einen tiefern Einblick in ihr Innenleben gewährten, klagen wie Faust: „Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust!“ Den Typus des Norddeutschen kennzeichnet die Mischung des innerlich Weichen, doch keusch Verhaltenen und des kernig Herben und Schroffen. Welch friesische Neckengestalt ist Hebbel! Bei ihm überwiegt das Knorrige und Kantige; Kindheit und Jugenderfahrung und Entbehrung schmiedeten einen harten Mann, den Tragiker. Bei Storm überwiegt das Weiche, Gefühlsmäßige, Lyrische und breitet einen wunderbaren Zauber über sein ganzes Dichten. Und doch zeigt auch er stolze Herbheit und eine kernhaft männliche, ja schroffe Überzeugung, in der Religion wie in der Politik. Es ist ungemein schwierig und darum so fesselnd, zu untersuchen, wie die Dichter-