

für und auf welche die Bühne wirken soll, sicherer herausfühlen, deutlicher darstellen, in einfachere Formeln bringen. Was gefällt, wird bejubelt; was Beifall findet, wiederholt; und da in letzter Linie Autoren und Schauspieler doch immer nach dem Beifall des Publicums haschen, ist dieser eigentlich die einzige Einschränkung und zugleich Richtschnur für jede Theaterleitung. Darum drückt sich so recht in der Zahl der Wiederholungen eines Stückes das Mittelmaß und die Mittelmäßigkeit des Kunstverständnisses einer Periode aus. Wie beredt für die geistige Cultur einer mitteldeutschen Kleinstadt, knapp vor dem Auftreten Schillers, sind z. B. folgende Verhältnisse: neun Aufführungen von Romeo und Julia; zehn von Clavigo, Hamlet, Essigmann; elf des Barbiers von Sevilla; fünfzehn eines Mährstücks von Stephanie „Der Deserteur aus Kindesliebe“, ebensoviele einer Oper gleichen Stoffes von Sedaine, und dies alles bei 847 Spielabenden! Solche Repertoirezusammenstellungen rein nach chronologischen Elementen sind dann Ausgangspunkt und Grundlage für jede theatergeschichtliche Forschung.

Fortschreitend muß sie freilich darauf achten, daß eine verständige Verwaltung den Kunstgeschmack des Publicums läutern und erhöhen, mit alten Traditionen brechen und neue Bahnen beschreiten kann. Aber gerade sie lehrt, daß sich solche Uebergänge auf der lebendigen Bühne immer nur langsam und allmählich vollziehen, und daß selbst die Kaiser im Streite der Kunstansichten, sobald sie für das Theater wirken, an die Ueberlieferung anknüpfen: eine Reihe literarhistorischer Erscheinungen, deren theoretisches und praktisches Wirken in selbstsamem und unlöslichem Widerspruche zu stehen schien, fand erst von diesem Standpunkt Erklärung und Würdigung; nun verstanden wir die Figur eines Johann El. Schlegel, Gottscheds Schüler in seinen Dramen, Vorläufer Lessings in seinen Gedanken zur Aufnahme des Theaters; lernten wir eine Wirksamkeit richtig beurtheilen wie die Gotters, einlenkend und überleitend, als der Realismus und Naturalismus des Sturm und Dranges Schauspiel und Schauspieler zu verheeren drohte; erfaßten wir vollständig die Bedeutung von Goethes und Schillers Rückgriff auf Voltaire und Racine und werden wir auch Sudermann entlastet, wenn manche seiner Scenen bedenklich nach Kogebue und Ifland schmecken. Den Schlüssel für alle diese Erscheinungen geben wieder die festen Zahlen des Repertoires. Von den Weimariischen Schauspielern wurden unter Goethes Leitung 600 Stücke aufgeführt; ein Siebentel dieses Spielplanes war jedoch altes, von den Vorgängern, der Bellomo'schen Gesellschaft, übernommenes Gut, und es läßt sich nun schön verfolgen, wie Goethe sein Publicum Jahr für Jahr mehr von jenem Repertoire emancipierte, ohne es mit der eigenen und Schiller'schen Classicität zu übersättigen. Möchten doch alle Schwärmer für ein classisches Repertoire von diesem Allerclassischsten weise Mäßigung lernen!

So lassen sich aus der Feststellung und rein rechnerischen Verarbeitung des Spielplanes die Grundsätze einer Direction in ihren verschiedenen Richtungen ableiten und kann über eine große Zahl von Verhältnissen Klarheit gewonnen werden, die archivalisch nicht mehr oder überhaupt nicht nachzuweisen sind. Noch immer haben wir es aber mit leblosen Titelverzeichnissen zu thun; wie viel erzählten uns erst die mit innerem Leben erfüllten! Einerseits wären knappe Inhaltsübersichten und Angaben über die Aufbewahrungsorte der Drucke und Handschriften zu bieten; das Zusammengehörige müßte verbunden, das Typische herausgearbeitet werden. Nur wer sich schon mit Uehlichem beschäftigt hat, weiß, wie unerfreulich derlei Arbeit ist, wie ungleichlicher Schund dabei zu verdauen, dem aber doch in seiner Masse culturhistorische Bedeutung zukommt. In anderer Richtung sind die Männer zu betrachten, welche in jene Stoffmassen innere und äußere Bewegung brachten, Autoren und Schauspieler. Erst aus dem Zusammenschlusse der Verarbeitung dieses objectiven und subjectiven Materials ergeben sich endlich Regesten des geistigen Lebens, deren Bedeutung für alle Menschenforschung ungewußt, ungeahnt ist; erst dann ließe sich auch vollends die Aufgabe lösen, die H. Uebe der modernen Theatergeschichte gestellt hat: die volle Aufhellung der Stellung des Theaters in und die Beziehungen zu den literarischen Fragen und Bewegungen seiner Zeit.

Ein paar Schritte vorwärts sind wohl schon gethan, unabsehbar viele aber noch zu thun. Alles, was bisher vorliegt, gibt sich in selbst-erkennender Bescheidenheit als Baustein keineswegs cyclopischer Art zu jenem Cyclopedenwerke.

Vor mir liegen dreizehn Hefte, die den letzten fünf Jahren entstammen, „Theatergeschichtliche Forschungen“, herausgegeben von Bertold Litzmann, dem Verfasser der erst jüngst vollendeten musterhaften Schröderbiographie. Er ist der geistige Anreger und Fena der Ursprungsort für den größten Theil dieser Arbeiten, darum wurzeln sie auch zumeist in thüringischem und sächsischem Boden. In methodischer Hinsicht aber bieten sie fast für alle der eben skizzierten Forschungsarten Beispiele und Muster. Wertvolle Materialsammlungen liefert Johannes Volte, von dem wir ein Werk über die deutsche Bühne des 17. Jahrhunderts erwarten dürfen, in einer Zusammenstellung der „Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Scandinavien“ und in den Annalen des

„Danziger Theaters im 16. und 17. Jahrhundert.“ — Um Herausarbeitung des Typischen aus der großen Masse der „Jesuitenkomödie und des Klosterdramas“ handelt es sich dem Wiener Gelehrten Jakob Zeidler. — Mehr dem Gebiet der Stoffgeschichte gehören an: Paul Harms' „Deutsche Fortunatusdramen“ und R. M. Werners „Laufener Don Juan“. — Der bühnengeschichtliche Standpunkt ist für Gisbert von Vincke's „Gesammelte Aufsätze“ (namentlich zu Shakespeare) sowie für die Arbeiten F. Winters („Die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Hamburg“) und E. Milians („Eine Bühnenbearbeitung des Götz nach Schreyvogel“) maßgebend. — Durch Herausgabe von Spielplänen und anknüpfende Untersuchungen belehren C. A. H. Burkhardt über „Das Repertoire des Weimariischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817“, R. Schlösser über den Spielplan der „Echhof'schen Truppe von 1767—1779“ („Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne“ mit den Zetteln zur hamburgischen Dramaturgie), R. Hodermann in einer „Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779“. — An Schauspielerbiographien liegen „Adam Gottfried Ulich“ von F. Heitmüller und Hans Devrients, „Johann Friedrich Schönmamm“ vor, während die bereits berührte Stellung „Friedrich Wilhelm Götters“ durch R. Schlösser ins rechte Licht gesetzt wurde. — Allen Arbeiten sind in reichem Maße Neudrucke, Repertoiretabellen, urkundliche Belege beigegeben, die von der unerlässlich notwendigen minutiösen Detailkenntnis zeugen.

Junig erfreut war ich durch die Ankündigung einer Geschichte unseres Theaters an der Wien im Rahmen dieser Sammlung. Wir hätten viel von ihr zu erwarten. Noch sehen wir nur die Spitzen unserer dramatischen Literatur: Grillparzer, Raimund, Nestroy. Die Fruchtterde, aus welcher solche Saat entspross, ist uns aber fremd, und kaum dem Namen nach kennen wir die, welche sie gedüngt und gepflegt haben. Und doch verdiente schon die fast autochthone Entwicklung unserer Dramatik, bedingt durch die politischen Zustände, Beachtung. Das Theater stand im Mittelpunkt alles Interesses. Nur hier, in der einzigen gestatteten Versammlung, konnte der mühsam verhaltene Masseninstinct zu Ausdruck und Ausbruch kommen. Und hier konnte man am leichtesten seiner Herr werden, ihn lenken und gängeln, durch die Censur, geübt nach polizeilichen und religiösen Rücksichten. So züchtete und züchtigte man Literaten, ward der Geschmack des österreichischen Publicums gebildet — wenig Verstand, aber durch Musik, Tanz und Darstellung entzündete Phantasie — ist das Milieu entstanden, das uns geboren hat und das wir — nicht einmal kennen.

Vielleicht holt manch' Veräurtes das große Unternehmen nach, „Die Theater Wiens“, das unsere Gesellschaft für vervielfältigende Kunst erscheinen läßt. Es soll ein illustriertes Prachtwerk werden — wenn es nur nicht auch deren Schicksal erleidet!

Eduard Castle.

Cultur.

Betrachtet man die Gegenwart, so wird zuletzt immer die Klage laut, es fehle uns an Cultur; mag der Einzelne Schönes leisten, im Ganzen sind wir schlecht. Das ist ein Gefühl, das jeder hat, der nur ein bißchen über sich und über die anderen nachdenkt; jeder fühlt sich im Besten, das er will, durch die schlechte Zeit gehemmt. Er muß freilich zugeben, daß sie nicht ohne Avantage ist; auf unsere Erfindungen sind wir stolz, in den Wissenschaften brauchen wir uns nicht zu schämen. Was ist denn also eigentlich so „schlecht“ an unserer ver-rufenen Zeit, da sie doch solche „Errungenschaften“ hat? Darauf hört man sagen, daß alles, was sie hat, ohne das, was ihr eben fehlt, nicht helfen und nichts wirken kann; es fehle ihr eben an Cultur, darum richten die besten Kräfte nichts aus, jeder vergeudet sich nur. Zeiten, die keineswegs unsere Mittel hatten und sich nicht einmal besonderer Männer rühmen können, scheinen uns doch der unsrigen überlegen, weil sie eben Cultur hatten. Es wird behauptet, daß es der Besitz von Cultur ist, der allein am Ende den Wert einer Zeit, ihre Bedeutung für die Menschheit und ihr Ansehen in der Geschichte bestimmt.

Wenn das wahr ist, und es in der That das ganze Unglück unserer Zeit ist, daß es ihr an Cultur fehlt, wenn es ohne sie um jede Mühe schade ist, wenn sie nur unsere Hoffnungen erfüllen kann, so müssen wir uns wohl ansehen, wie wir denn zu ihr kommen könnten. Wir werden uns zu fragen haben, was denn Cultur eigentlich ist und, wie ein Volk zu ihr zu führen ist. Dieses scheint eine wichtige Pflicht der Zeit.

Oft hört man: Das Schöne in Italien ist, daß sogar die Bettler, die Bagabunden in ihren Fetzen noch Cultur haben. Was will man damit sagen? Was soll das Wort bedeuten? Offenbar sind damit keine Kenntnisse gemeint, nichts zu Erlernendes. Römische Bettler wissen nicht mehr als Berliner. Aber, heißt es, sie liegen so schön in der Sonne. Gibt es nicht Holsteiner oder Friesen, die gerade so schön sind? Gewiß, wenn man als Maler ihre Körper prüft. Aber das ist es nicht. Der Italiener braucht gar keinen schönen Körper, um schön in der Sonne zu liegen. Es scheint eher eine Schönheit der Seele zu sein. Er liegt so da, daß wir uns gleich an das Schönste erinnern, was sein Volk je geschaffen hat. Es stimmt dort alles so. Die Linie, die der schlafende Bettler hat, läßt uns dasselbe fühlen, was uns der Himmel dort und die Landschaft und die Kirchen sagen. Ob wir ein

*) Hamburg und Leipzig, Leopold Voss, 1891 ff.