

genug thun können in der Beschreibung eines Zimmers und seiner Ausstattung. Wie überflüssig und unzweckmäßig! Nehmen wir z. B. an, ein Raum habe etwas in besonderem Grad Charakteristisches, vielleicht ein groteskes Tapetenmuster; will ich nun dies dem Leser eindringlich mittheilen, so werde ich es mittels der seelischen Emotion einer Person thun oder so, daß diese Person in einer Dialogstelle darüber erstaunt. Alle großen Schriftsteller haben das gewußt, und wo sie es nicht gethan haben, fanden sie auf dem unmittelbaren Wege ein packendes oder ein poetisches Bild. Ein prächtiger Beleg ist die Stelle in Murgers „Vie de Bohème“ (das ich sonst nicht als Muster aufstelle), wo Collins Mund beschrieben wird, als ob ihn eine ungeschickte Kinderhand gezeichnet und dabei am Arm gestoßen worden wäre. Oder in Jacobsens „Schuß im Nebel“, wo von den Händen eines jungen Mädchens gesagt wird, daß sie im Schoße des schwarzen Sammetkleides lägen wie zwei nackte Haremsweiber — ein etwas schwüles und hysterisches Bild allerdings, aber ein Bild.

Der Ton der Erzählung entsteht durch die Entfernung des Autors von seinem Gegenstande. Je inniger und lebendiger er diesen Gegenstand dann trotz der inneren Entfernung sieht, denn darum handelt es sich nur, desto mehr ist er eben Dichter. Und je mehr sein Werk, seine Gestalten, seine Beobachtungen, seine Bilder, seine Vergleiche aus einer einheitlichen Grundstimmung fließen, die auch das Gewöhnliche zu einem künstlerischen Moment verzaubert, ein desto größerer Dichter ist er eben. Ist nun seine äußerliche Handlung der Ausdruck und ihre Lösung das Resultat einer Weltanschauung, deren Horizont uns alle und unser aller Sehnsucht umfaßt, so wäre ja der große Epiker gekommen, dem die Zukunft gehören muß.

Theater.

Was ist denn eigentlich „Theater“?

Das Stück eines Dichters fällt durch und es heißt dann, daß es eben leider doch nicht „Theater“ ist. Oder wir sehen einen rohen Menschen mit schlechten Sachen von gemeiner Art die Bühne beherrschen und zur Entschuldigung heißt es, daß er eben weiß, was „Theater“ ist. Was ist nun also eigentlich dieses „Theater“? Da will niemand antworten. Jeder spürt, daß es Dinge gibt, die nicht „theatralisch“ sind, und andere, die es sind, aber mehr scheint man nicht zu wissen. Es wird behauptet: Man kann das nicht sagen, man muß es fühlen. So drehen wir uns immer in demselben Kreise. Auf die Frage, wie das sein muß, was auf dem Theater wirken soll, heißt es, daß es theatralisch sein muß, und auf die Frage, was denn theatralisch ist, heißt es: was auf dem Theater wirkt. So kommen wir nicht aus dem Zirkel.

Geben wir es auf, das Theater mit dem Verstande ausdenken zu wollen, und betrachten wir lieber einmal, wie es in der Geschichte vor uns gewesen ist. Vielleicht kommen wir ihm auf diese historisch nachfragende Art eher bei. Sehen wir zu, wie wir das Theater vom vorigen Jahrhundert überliefert bekommen haben.

Das achtzehnte Jahrhundert hat in Deutschland drei Formen des Theaters hinterlassen: das Theater der Höfe, das Theater der Schauspieler und das Theater der Nation.

Die Fürsten liebten es, sich durch Spiele von dramatischer Art unterhalten zu lassen. Der Kurfürst von Sachsen schrieb an den König von Dänemark, ihm seine englischen Schauspieler zu schicken, damit sie „wenn wir Taffel halten und fünften mit ihren Geigen und zugehörigen Instrumenten aufwarten und musizieren, Uns auch mit ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirkigkeit gelernt, Lust und Ergeßlichkeit machen.“ Das ist immer der Sinn der höfischen Schauspiele geblieben. Sie konnten in Tanz oder Musik oder Versen, Aufzügen und Vermummungen bestehen, aber immer sollten sie nur, wie man es damals nannte: divertieren. Es kam nun auf das Wesen des Fürsten an. Manchem genügte es, wenn auf eine rohe Weise durch Lärm und Pracht seinen Sinnen gehuldigt wurde. Andere waren nach edleren Belustigungen verlangend und wollten sich auf eine geistigere Art ergötzen, doch blieb es immer ein Spiel zur Erholung von Sorgen und Geschäften, um „Lust und Ergeßlichkeit zu machen“, und hatte das Seinige gethan, wenn es gefiel; es war ein höfisches Vergnügen. Das schönste Beispiel dieser Form ist das Weimarisches Theater unter Goethe, von 1791 bis 1817. An diesem Hofe war die deutsche Kultur zum Höchsten gekommen, so wurde der Fürst hier auf die vornehmste Art „divertiert“: durch feierliche Geberden, den ruhigsten Anstand, Haltungen von Pracht und Anmuth, den Schmuck der Rede, die Musik der Worte und die Fülle der Gedanken.

Die zweite Form ist das Theater der Schauspieler. Zur selben Zeit zogen durch Deutschland Truppen von Bagabunden, die die große Leidenschaft der Schauspielkunst hatten. Diese kommt eben in dieser Zeit erst auf. Vorher hat es den Schauspieler als Künstler gar nicht gegeben. Er war entweder (wie bei den Jesuiten und an den Höfen) ein Dilettant; oder er war (wie noch der junge Schröder) ein Seiltänzer und Gaukler. Jetzt sehen wir auf einmal, unheilbar befehen, Jünglinge aus guten Familien entlaufen, den Fluch der

Eltern leiden, keine Noth fürchten; so stark ist ihre Leidenschaft, Menschen mimisch darzustellen. Dies scheint ihnen das höchste Glück zu sein: sich zu verwandeln, täglich ein anderer zu scheinen, das Wesen vieler Menschen anzunehmen, alle Tugenden und Laster durch ihren Körper auszudrücken, das ganze Leben nachahmend darzustellen. So ziehen sie herum, hungern, werden verachtet und beneidet und sind es froh. Eckhof, Schröder, Ziffand haben als solche Baganten begonnen.

Die dritte ist das Theater der Nation. Dieses existiert noch nirgends, aber es beherrscht die Gedanken und Wünsche der besten Männer. Sie möchten, daß von der Schaubühne, wie von einer Kanzel herab, für alle ausgesprochen werde, was jeder bei sich fühlt, daß hier das Große und Ewige, das uns durch das kleine tägliche Leben getrübt wird, dem Volke gezeigt werde und daß so der Einzelne aufhöre ein Einzelner zu sein und mit seiner Nation fühlen lerne. Dies ist die Würde des alten griechischen Theaters gewesen. Dort hatte das Drama das Amt, den Einzelnen zu erinnern an das, was er im Lärm des Tages leicht vergißt: an die Macht der Götter, an das, was das Wesen des Menschen, und an das, was unser Leben ist; und was der Chor aussprach, klang dem Griechen, als ob es aus ihm selbst laut geworden wäre, und er glaubte sich selbst zu hören, nur vernehmlicher und mit einer wunderbaren Macht. So ist das katholische Theater in Spanien gewesen, so das Theater der englischen Renaissance, so das französische in der großen Zeit. Das ist in den Menschen unvergeßlich liegen geblieben, danach können sie die Sehnsucht nicht verwinden. Diese wird am Ende des Jahrhunderts laut und man hofft auf ein Theater, das den Willen der Nation, ihre Furcht und ihren Muth, ihre Liebe und ihren Haß, ihr Gefühl des Lebens und der Welt, ihren ganzen Glauben verkünden soll, so daß jeder von der Bühne seine eigenen Geheimnisse vernehme und an sich bestärkt werde. Man hofft auf ein Theater der Nation, das nicht „divertieren“, nicht dem Pöbel schmeicheln noch den wenigen huldigen, sondern das laut sprechende Gewissen des Volkes sein soll, zeigend, was unser Schicksal ist, aber so, daß wir es begreifen, ja loben lernen, daß wir ihm zustimmen und daß wir mit Muth und Lust ins Leben zurückkehren, jeder an sein Los.

Das sind die drei Formen des Theaters, die uns das achtzehnte Jahrhundert hinterlassen hat: das neunzehnte nimmt sie auf, bildet sie aus, formt sie um, läßt sie streiten, will sie veröhnen und da sich jede zu behaupten weiß, wird es gezwungen, nach einer neuen zu trachten, die fähig ist, alle drei zu enthalten: nach einem Theater, das zugleich, wie das alte Hoftheater, ein Ort der geistigen, sinnlichen und gemüthlichen Ergötzung und, wie das Theater der Wandernden, ein Platz der Schauspielkunst und dazu, wie in jenem Traum der Besten, der große Spiegel der Nation sei. Dies macht den Inhalt unserer Theatergeschichte in diesem Jahrhundert aus.

Goethe hatte aus dem alten „Hoftheater“, dem Spiel für den Fürsten, das „literarische“ Theater, ein Spiel für die Kenner, gemacht. Sein Grundsatz ist gewesen, alle Erscheinungen auf der Bühne in „poetische“ zu verwandeln. Dazu hat er seine Schauspieler wie sein Publicum nach „wohlbedachten Maximen“ erziehen wollen. Daher seine „Bemühung, von welcher man bei dem Weimarischen Theater nicht abließ, die sehr vernachlässigte, ja von unsern vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Declamation wieder in Aufnahme zu bringen“. Daher seine Sorge um solche Stücke, „durch welche der Zuschauer erinnert wird, daß das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sei, über das er, wenn es ihm ästhetisch, ja moralisch nützen soll, erhoben stehen muß, ohne deshalb weniger Genuß daran zu finden“. Daher seine „Regeln für die Schauspieler“: „zunächst bedenke der Schauspieler, daß er nicht allein die Natur nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen solle und er also in seiner Darstellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe“ — „der Schauspieler muß stets bedenken, daß er um des Publicums willen da ist. Sie sollen daher auch nicht aus mißverständener Natürlichkeit spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre; sie sollen nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden“ — „da man auf der Bühne nicht nur alles wahr, sondern auch schön dargestellt haben will, da das Auge des Zuschauers auch durch anmuthige Gruppierungen und Attitüden gereizt sein will, so soll der Schauspieler auch außer der Bühne trachten, selbe zu erhalten; er soll sich immer einen Platz von Zuschauern vor sich denken“. Damit war der Dichter zum Herrn über den Schauspieler gemacht; aus seiner eigenen Kraft zu wirken und seine eigene Kunst zu suchen war dem Schauspieler nicht mehr erlaubt. Ja der Dichter war damit zum Herrn über das ganze Drama gesetzt, das nicht mehr seine eigenen Wirkungen suchen durfte, sondern immer nur dem „poetischen Gefühle“ dienen sollte. Als Dilettant hatte Goethe einst in Tiefurt und Ettersburg und Belvedere das Theater kennen gelernt, mit der souveränen Verachtung, die der Dilettant für das Theatralische am Theaterwesen hat. Aus dem Dilettanten war er zum Dichter geworden, dem es zu verzeihen ist, daß er, nach Laubes Wort, „allerlei poetische Phantasien für darstellbar erachtete, ohne Rücksicht auf herkömmliche, theatralische Form, ohne Rücksicht auf ein mannigfaltiges Publicum“. Wir können hinzusetzen: ohne Rücksicht auf die dramatische Wirkung! Wie er denn