

Geschrieben. Sehr mit Unrecht. Der ideale Zug, welcher die großen Päpste jener Tage besaß, verleugnete sich bei ihnen nie: ihnen war es darum zu tun, die Welt zu leiten, weil sie darin ihre Pflicht erkannten; eine Pflicht, die ihnen gesetzt war um aller einzelnen willen.

Das kanonische Recht, welches so geschaffen worden ist, war ein Weltrecht. Ein Weltrecht zunächst seiner Ausdehnung nach, dann aber auch ein Weltrecht gedacht zur Erneuerung, zur Verstillung, zur Erhebung der jungen Welt.

Es ist in allen Perioden sinkenden Rechtsbewußtseins immer die Auffassung zutage gekommen, daß das Recht eigentlich nichts anderes sei als ein Produkt der Willkür, als eine Grundhabe, um diejenigen, die an der Macht sich bestanden, in der Macht zu erhalten. Auch in unseren Tagen ist diese Auffassung oft und oft vertreten worden, ja es hallt von ihr die Straße wieder. Aber sogar ein Idealist von dem Range Anton Meengers hat z. B. in seinem Buche: »Das bürgerliche Recht und die beschlossenen Volksklassen« den Gedanken vertreten, daß das Recht nichts anderes sei als ein Mittel der Unterdrückung derjenigen, die gewissermaßen zu spät auf die Welt gekommen sind, etwa wie Heine sagt:

Wenn Du aber gar nichts hast,
 Ei, dann lasse Dich begraben,
 Denn ein Recht zu leben, Lump,
 Haben nur die, die etwas haben.

Das kanonische Recht dagegen war erfüllt von dem gewolligen Kaisergedanken Karls des Großen, daß das Recht der Schützer und Schirmer der Schwachen, die Macht sei, die Unterdrückten zu erheben. Diesen Gedanken hat gerade das kanonische Recht in meisterhafter Art durchgeführt. Seine große Bedeutung liegt darin, daß früher die sozialpolitischen Aufgaben der Rechtsordnung immer nur in einem ganz vereinzelten Kreise und für einen bestimmten Anlaß erfaßt worden sind. Hier tritt aber die Sozialpolitik als integrierendes Element des Weltrechts auf. Das kanonische Recht hat in sich in meisterhafter Weise vereinigt die öffentliche Rechtsordnung der klassischen Antike, besonders Roms, und die germanischen, mehr privatrechtlichen Gedanken, und aus diesen beiden Substanzen eine Ordnung an den Tag gefördert, welche für die damalige Zeit jedenfalls das Erhabenste und Großartigste gewesen ist, was erdacht werden konnte. Alles dieses ist dem Gedanken der Legitimität des Rechts entsprungen und auf seinen Grundlagen verwirklicht worden in emsiger, nachhaltiger, wohlüberlegter Arbeit. Die Rechtschöpfung klapperte nicht, wie die moderne Legislative, aber sie verstand es zu mahlen, d. h. Ruhe und Ordnung im Gemeinwesen herzustellen, Gerechtigkeit und Zufriedenheit zu schaffen und jeden in seinem Stande und Gewerbe zu schirmen, den Trieben der Selbstsucht, der Ausnützung, des Wachens aber ein Halt zu gebieten und für Jahrhunderte ein Gleichgewicht der sozialen Kräfte herzustellen und sie in ihm zu erhalten.

(Der zweite Teil folgt.)

das Schauspiel übernehmen soll: Worskunst oder Schauspielkunst, Dichter oder Mime. Den Schauspieler vertritt der Hanswurst, den Dichter Herr von Sonnenfels. Hanswurst ist der aller Zucht entsprungene, sich an seiner Selbstherrlichkeit berausende Schauspieler, schon fast bis zur eigenen Karikatur. Aber Herr von Sonnenfels ist bloß der Affe des Dichters.

Kaiser Josef entscheidet für den Affen. Aus dem Geiste des Herrn von Sonnenfels entsteht das Burgtheater. Es ist eine Gegengründung. Zunächst gegen den Hanswurst. Viel mehr gegen den Schauspieler, der immer eigentlich mit dem Hanswurst gemeint wird. Gegen das Barocktheater, von dem nur der Hanswurst, nur der Schauspieler noch am Leben ist. Gegen das Barock. Gegen den Geist der großen österreichischen Vergangenheit. Es ist eine Gegengründung des Augenblicks, eine Gegengründung der »aufgeklärten« Zeit.

»Hanswurst«, sagt Spedel von diesem Augenblick, »Hanswurst war toll, wenn er überhaupt umzubringen wäre.«

Daß das Barocktheater den Hanswurst entlieh, weil es ihn nicht mehr bändigen konnte, war das erste Zeichen verfallender Kraft; es zog sich allmählich zur Oper zusammen. In dieser ist es, wie früher der Hanswurst aus dem Ganzen der Künste sprang, nun das Wort, das sich erdreistet, nicht mehr dienen, sondern die Töne beherrschen will: das Ballhaus an der Burg, das achtundzwanzig Jahre später der Aufklärung des Herrn von Sonnenfels ausgeliefert wird, ist 1748, nach dem Umbau, mit Glucks »Semiramis« eröffnet, 1767 ist Glucks »Ulceste« da gespielt worden. Und wie sich in Gluck aus der gedrückten Zucht des Barocktheaters das Wort über den Ton erhebt, ist es unter seinem Nachfolger im Ballhaus Jean George Noverre der Tanz, der sich zutraut, die ganze Kunst auf sich allein zu nehmen. Jener Musiker als Rechner und dieser Tänzer als Schauspieler haben beide noch den Geist des Barocks, er hat nur in ihnen nicht mehr den Atem, aber alle Künste zu gebieten: so, statt am Ganzen jede der einzelnen Künste nach ihrer Kraft teilnehmen zu lassen, versuchen sie die Mittel ihrer einzelnen Kunst aufs Ganze zu strecken. Gluck und Noverre sind noch Barock, aber in die Enge getriebenes. Sie sind der Abschied vom Barock.

Das Barock, wackerend geworden, kommt, während daheim der aufgeklärte Verstand in Person des Herrn von Sonnenfels steigt, nach Weimar, an das Theater Goethes, der ihm schon auf der Fahrt nach Italien begegnet war, oder doch einem Schatten von ihm. Goethe hat 1786 in Regensburg das Jesuitenchauspiel kennen gelernt, freilich in einer armseligen Schülerdarstellung nur, an der er aber doch »die Klugheit der Jesuiten« bewundert: »hier ist nicht Klugheit, wie man sie sich in Abstrakto denkt«, (es klingt, als ob er gegen Herrn von Sonnenfels polemisierte, von dem er doch gar nichts weiß!) »es ist eine Freude an der Sache dabel, ein Mit- und Selbstgenuß, wie er aus dem Gebrauche des Lebens entspringt.« Das Merkwort des ganzen Barocktheaters ist damit ausgeprochen, das »aus dem Gebrauche des Lebens entspringt«, selber nur durchaus »Gebrauch des Lebens« im höchsten Sinn ist und auf den »Gebrauch des Lebens« allein wieder abzielt! Und er fährt fort: »So bemächtigten sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater«, was wieder wie die Formel des Barocktheaters selbst ist, das man gar nicht besser nennen kann, als einen Versuch des Geistes sich der weltlichen Sinnlichkeit mit ihren eigenen Mitteln zu bemächtigen. Und im Nachgefühl des Jesuitenstücks schreibt er ins Tagebuch noch: »Wie freut mich, daß ich nun ganz in den Katholizismus hineinrücke und ihn in seinem Umfange kennen lerne«; er ist dann freilich gar nicht in den Katholizismus hineingerückt und die Stelle blieb darum auch in der Ausgabe der Italienischen Reise weg. Aber kein Keim, den er empfing, ist in Goethe jemals unwirksam verblieben, wenn es auch zuweilen Jahre, ja Jahrzehnte braucht, bis er, still gehegt erwarmend, zu reifen, sich aufzuhalten und zu fruchten beginnt. Wenn, auch auf der Italienischen Reise

Österreichische Theaterkultur. III.*

(Geschichtliches und Grundsätzliches.)

Von Hermann Bahr.

Das Theater als Gesellschaft der Künste, das Barocktheater ist tot. Sein letzter Direktor war Karl VI. Schon unter ihm drängt das Opernwesen aus dem Verein der Künste weg. Schon hat eine Ausführung 60.000 Gulden gekostet. Maria Theresia, die das nicht begreifen kann, eilt, die ganze Wirtschaft loszuwerden. Das Theater ist keine Staatsangelegenheit mehr. Die Künste separieren sich. Es entsteht die Frage, wer

* Vergl. die Aufsätze in Nr. 11 und 12 des »Neuen Reiches.«

schon, Goethe die Baukunst der Jesuiten betrachtet, an ihren Kirchen, Türmen, Gebäuden etwas Großes und Vollständiges in der Anlage, das allen Menschen insgeheim Ehrfurcht einflößt, ebenso wie dann wieder im Gold, Silber, Metall und den geschliffenen Steinen der Dekoration einen »Reichtum gehäuft« steht, »der die Betster aller Stände blenden muß«, schließlich aber mit Befriedigung konstatiert: »hier und da fehlt es auch nicht an etwas Abgeschmacktem, damit die Menschheit verhöhnt und angezogen werde«, scheint da nicht schon ein Vorgestalt der letzten Gestalt aufzuhuschen, die der Greis dem Faust gab? Es ist ein Jammer, daß Goethe niemals in Salzburg war! Doch damals entgleitete er solchen Ahnungen noch, er hat einen weiten Weg vor sich, den Weg vom Fräulein von Klevenberg zur Fürstin Gallizin. Immerhin hat ihn das Barock einmal gestreift und das zeigt sich an seiner Theaterdirektion, die stets eingedenk bleibt, daß (so schreibt er Oktober 1807 an Braun) »den sämtlichen deutschen Theatern von der Wiener Schaubühne so manches Gute zugeflossen.« Ja mit Recht hat Nadler sagen können, daß »keine deutsche Bühne jemals stärker unter dem Einflusse der Wiener Theaterkunst stand, als die Weimarer, da sie Goethe leitete. Die »Kunstnatur« des Weimarer Stils ist ein Ausklang des Barocktheaters, der allmählich dann leits für Goethes eigene Dichtungen formgebend wurde: das Wort, das sich im Theater des jungen Bürgerkums aus dem Verein der Künste trennt und die Herrschaft an sich gerissen hatte, wird von Goethe sachte wieder in die verlassene Gemeinschaft zurückgeführt, es wird wieder dienend, es lernt wieder, daß es, im dramatischen Spiel hohen Stils, der anderen gar nicht entzogen kann. Im Vorwort zum Paläophron bekennt Goethe: »Durch gegenwärtigen Abdruck kann man dem Publikum freilich nur einen Teil des Ganzen vorlegen, indem die Wirkung der vollständigen Darstellung auf die Gefinnungen und die Empfänglichkeit gebildeter Zuschauer, auf die Empfindung und die persönlichen Vorzüge der spielenden Personen, auf gefällige Regikation, auf Kleidung, Masken und mehr Umstände berechnet war.« Damit ist dem »regelmäßigen« Stück, das der Text beherrscht, für das der Text schließlich auch ganz allein genügt, das sich aller anderen Künste nur allenfalls zur Aushilfe, zur Nachhilfe des Textes bedient, das sie zur Not auch entbehren kann, das eigentlich die Bühne gar nicht braucht, weil ihm auch der Leser genügt, damit ist dem bloßen Wortdrama, dem Lesedrama, der Selbstbefriedigung des Stubendichters, der Buchstabengläubigkeit, der profanantischen Überschwängung von Schrift und Druck abgesagt, die Bühne gehört wieder dem ganzen Leben mit allen seinen Kräften, nicht der Dichter bloß spricht und schon der Dichter hat nun nicht mehr bloß das Wort, auch das Gefühl des Rezitators gesellt sich ihm gleich, der Schauspieler bringt ihm die »Vorgänge« seiner »Person«, ja der Zuschauer selbst spielt mit, und der Schneider auch, und Masken und »mehr Umstände« noch, die ganze liebe Welt spielt wieder mit, das Barocktheater ist wieder da!

Von Goethes Vorwort zum Paläophron sagt Gundolf: »Das gedichtete Wort ward Begleitung von Architektur und Bildnerei, als der raumschaffenden Kunst, von Musik und Tanz, als der stimmungserregenden Kunst; es ward seiner seelisch-kosmischen Autonomie beraubt und ein Mittel des geselligen Apparats.« Damit ist das Wesen des Barocktheaters vollkommen ausgedrückt. Keinem seiner Mittel kann dieser gesellige Apparat des Geistes »Autonomie« gewähren, sie müssen ihm Mittel, sie müssen dienend bleiben, alle Künste sind im Barocktheater nur »Begleitung«. Aber keiner genügt das, jede verlangt nach Autonomie. Seine stärkste, die recht eigentlich aus ihm erst geborene Kunst, die des Schauspielers entläßt ihn zuerst: der Hanswurst ist der autonome Schauspieler. In der Oper wird die Musik autonom, im Ballet der Tanz, im Lesedrama der Dichter. »Das Stiegreißstück«, sagt Nadler, »ist der äußerste Gegenfuß zum Lesedrama . . . hier spielt der Schauspieler sich selber, sonst muß er den Dichter

spielen.« Im Lesedrama vergißt ihm der Dichter das und zeigt ihm, daß er den Schauspieler so wenig braucht als der ihn. Das Lesedrama dichtet der Dichter für sich allein, im Barocktheater hat ers für den Schauspieler müssen. Ein Säureinander aller Künste, das ist das Barocktheater. In »Paläophron und Neotepe« (schon der Name scheint anzukündigen, daß »allen Sinnes« nun der Dichter erst recht »des Neuen froh« zu werden stnt), in »Pandora«, in »Des Epimentides Erwachen«, in den »Maskenzügen«, in der »Selena« kehrt das Barocktheater wieder. Richtiger gesagt: der Dichter des Barocktheaters ist wieder da. Der Direktor, der ihm nun auch die sämtlichen anderen Künstler noch beigelegt hätte, fehlt. Denn auch das liegt tief im Wesen des Barocktheaters, daß man zu seinem Direktor schon der Kaiser selbst sein muß.

Wie Goethe, je reiner er erkennt, daß es nicht eine Nachahmung der Antike gilt, sondern von ihr in ihrem hohen Sinn das Erleben unserer eigenen Gegenwart zu lernen, immer »barocker« wird, wie Schiller ihm folgt und indem er aus dem »Dichter der Freiheit« zum »Dichter der Vergiftung« wird, in seinen großen Staatstragödien jenen anderen Mannen Jakob Birnmann, den Jesuiten, den Dichter des »Cenodorus«, des Meisterwerks der altbairischen Barockbühne, forsetzt, wie nicht bloß »Wallenstein«, sondern auch die vermeintliche romantische »Jungfrau von Orleans« und die nur äußerlich antikisierende »Braut von Messina« zwar Eigenwuchs, aber aus barocker Erdsicht sind, das hat Nadler im dritten Bande seiner wunderbaren »Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften« mit zwingender Beweiskraft dargetan. Und tief beglückt erkennen wir da, daß auch Richard Wagner nicht vom Himmel gefallen, sondern nur das letzte Wort ist, nach dem das deutsche Volk drei Jahrhunderte lang gerungen hat!

Dieses Wort will ihm Sonnenfels in der Kehle ersticken: daraus entsteht das Burgtheater.

Von Religion und Kultur.

Logos.

Seit Jahren rang ein Mann nach einer großen Idee; er wollte dem zerrissenen Europa den Frieden geben. Doch seine Absichten wurden durchkreuzt und seine Kraft hat versagt, ja mußte versagen, denn im »Obersten Rat« hatte jener nicht Sitz, nicht Stimme, der allein Recht und Macht hat der Menschheit Frieden zu bieten; die personalisierte Friedensidee, der Logos der heiligen Weihnacht.

Wer ist und was ist der Logos? Das Wort ist schon alt, es stammt aus dem Schatz der griechischen Philosophie. Von Heraklit durch die Populärphilosophie der Stoa, über Plutarch und Philo zieht sich der Logosbegriff mit stets wechselnder Bedeutung bis zu Johannes, dem Evangelisten, der ihm schließlich seine christliche Prägung gab: »Im Anfang war der Logos und der Logos war bei Gott und Gott war der Logos.«

Wie lieblich sie anhebt, diese Ouverture zum Johannes-Evangelium; wie ein Zaubertied aus Märchenland. »Im Anfang war der Logos.« Und doch muß dieser Prolog uns nachdenklich stimmen, denn die ersten Leser desselben am Ende des ersten Jahrhunderts, die Heidenchristen, haben den Sinn dieser Worte noch verstanden; ihnen war der Logos ein wohlvertrauter Begriff: das Symbol ihres Glaubens und Hoffens.

Unserer Zeit aber ist der Logos leider zu einem Rätsel geworden, das der Lösung harret. Oder ist dem nicht so? »Stock« der modernen Leser des Johannes-Prologs nicht schon beim ersten Satz? Selbst manche Theologen ist das Wort »Logos« nur mehr ein historischer Terminus. Und doch ist »Logos« eines der ganz großen Worte, vielleicht der tiefste aller menschlichen Laute, der in seiner ganzen Höhe und Tiefe erfährt, imstande ist, das Angesicht der Welt zu erneuern. Er saht Himmel und Erde, umschließt Zeit und Raum, herrscht in Natur und Übernatur, durchwaltet Gottheit und Menschheit.