

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

Herausgegeben

von

Eugen Wolff.

~~~~~  
\* 1. Reihe. \*



Kiel und Leipzig.  
Verlag von Lipsius & Tischer.  
1891.

Kloech

Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

I. Reihe. Heft I.

Gardou, Ibsen

und die

Zukunft des deutschen Dramas

von

Eugen Wolff.



Kiel und Leipzig.

Verlag von Lipsius & Tischer.

1891.

Lehrer-Bibliothek  
des  
Gymnasiums zu STOLP

D 106



225.180

9.

Innerhalb der Kunst nimmt das Drama eine Sonderstellung ein: es hat sich, obgleich die jüngste poetische Gattung, den lebendigen Verkehr zwischen dem Dichter oder dessen Mittlern und dem Volke bewahrt; es hat die dadurch schon gegebene Anschaulichkeit und Eindringlichkeit vermittelst Umsetzung der dichterischen Gestalten in greifbare Erscheinungen auf den Gipfel der Vollendung geführt. So vereint das Bühnenwerk bis zu einem gewissen Grade in sich die Form und die Wirkung der dichterischen und der bildenden Kunst. Gleichzeitig überholt es an Verbreitung weitaus alle Schwesterkünste; Bildwerke sind ja von vorn herein nur an dem jedesmaligen Orte ihrer Aufstellung sichtbar, die poetischen Schöpfungen der Lyrik und Epik aber auf die wenigen hundert Vervielfältigungen durch den Druck beschränkt, während das Drama in jeder Aufführung auf hunderte Personen zugleich wirkt. Dazu kommt, daß jene Gattungen gegenwärtig einem Mißtrauen begegnen, welches wohl in dem Abstand ihrer Romantik von unserm thatendurstigen und thatenfrohen Geiste seinen Grund hat, und daß nur der Prosa-Roman in seiner lockenden Wiedergabe des zeitgenössischen Lebens mit der Bühnendichtung um die Palme ringt.

Wer die Kunst für eine nothwendige Aeußerungsform des Volkslebens hält, muß sonach mit besonders gespannter Erwartung der Zukunft unseres Dramas entgegensehen.

Nun tritt uns dasselbe allerdings nicht als eine in sich geschlossene, vom ausländischen Bereich scharf abgegrenzte Einheit entgegen, auf der Bühne jedes Volkes findet vielmehr neben den heimischen Schöpfungen eine Auslese fremder Werke Aufnahme. Da die Leiter der Schauspiel-

häuser gewiß vermeiden werden, ihrem Publikum altbekannte Kost von fernher zu beschaffen, so läßt sich für jeden, dem voreilige patriotische Erregung nicht das Auge blendet, aus Anzahl und Art der fremden Zierpflanzen mit einiger Sicherheit darauf schließen, was unserm heimischen Dichtergarten an willkommenen Genüssen fehlt, gleichviel zunächst ob jene uns gesunde und heilsame oder krankhafte und verderbliche Keime zuführen. Auf alle Fälle aber wird es als bedenkliches Zeugniß ins Gewicht fallen, wenn die ausländische Anleihe die gangbarsten Münzen liefert, wenn der fremdher eingeführte Geschmack maßgebend für die geistige Richtung der heimischen Bühne wird. Wohlverstanden, nicht gegen jene Belebungs- und Aushilfsmittel hat sich in solchem Falle unsere Anklage zu richten, sondern gegen die Armuth des eigenen Volkes an dramatischer Schaffenskraft; ja um so beschämender wird solche Bevormundung, sobald es nicht einmal heilsame Wege sind, auf welche uns die fremden Leitmuster führen: dann steht zu befürchten, daß es der heimischen Bühnendichtung überhaupt an Mitteln fehlt, ihr Publikum zu befriedigen.

In solcher Lage befindet sich heute das deutsche Drama. Welcher vaterländische Dichter beherrscht denn unser Theater? welcher den Geschmack unseres Publikums? Ernst von Wildenbruch war der letzte, welcher einige Jahre hindurch unsere Blicke und Hoffnungen auf sich zog; seitdem hat sich kein erfolgreicher Bühnendichter über die Machtdauer eines Winterkönigs erhoben, um in der nächstjährigen Spielzeit einem neuen Winterkönig das Feld zu räumen. Wer ehrlich nach den Beherrschern des deutschen Theaters forscht, muß bekennen, daß Franzosen und Norweger durch ihre eigenen Werke wie durch den bestimmenden Einfluß auf unsere heimischen Neuschöpfungen diesen Rechtstitel erworben haben.

Von jenen hat namentlich Sardou, von diesen Ibsen bei uns im letzten Jahrzehnt zunehmend Aufsehen und Schule gemacht. Gegen Ibsen trat sein Landsmann Björnson in der Theilnahme des deutschen Theaterpublikums weit zurück; neben Sardou wäre indeß der jüngere Dumas zu nennen, wenn nicht der Einfluß seiner in Deutschland vielgegebenen Stücke im Verhältniß zu der unsere Bühnendichter bestechenden Gewandtheit seines Mitbürgers mäßig wäre: so tief hat sich die deutsche Dichtung nicht erniedrigt, daß sie als offene Scene das Bordell, verworfene

Dirnen in halb lüfterner, halb sentimentaler Geschmacksverirrung zu dramatischen Heldinnen wählte.

Was Sardou bietet, gehört wenigstens dieser Welt der Zurechnungsfähigkeit an, wenn auch als andre Hemisphäre die „Halbwelt“ oft und tief genug hereinragt. So lange nicht eine erschöpfende Charakteristik dieses Schriftstellers, sondern sein Verhältniß zur deutschen Bühne in Betracht kommt, haben wir nur zu fragen, was er unserm Publikum und unsern Dichtern Neues bringt.

Sardou stellt nicht das eigentliche Volk in Leben und Streben dar, die meisten Menschen seiner Welt leben von ihrer Rente und beschäftigen sich mit der Liebe. Finden wir danach sein Stoffgebiet eng und einseitig abgegrenzt, so müssen wir uns doch erinnern, daß die französische Litteratur von je her das menschliche Schicksal aus diesem engen und einseitigen Gesichtswinkel ansah, und wenn die Dichtung des 17. Jahrhunderts zum Gelächter eines Boileau die erhabensten Helden der Geschichte zu seufzenden Liebhabern herabwürdigte, so werden wir dem Schriftsteller des 19. Jahrhunderts nicht verargen dürfen, daß er seine Rentiers unrettbar in Liebesinteressen aufgehen läßt. Der Unterschied von der früheren Dichtung zeigt sich in erster Linie als Gegensatz des künstlerischen Stils: an Stelle idealistischer Romantik ist realistischer Naturalismus getreten. Die neuern Dichter und Kunsttrichter sagen mit heilloser Ueberschätzung des idealen Gehaltes im Leben der Vergangenheit: die veränderten Lebensformen hätten die Stiländerung bedingt. Aber das ist der Grundirrtum in der Auffassung des Lebens unserer Alvordern, daß wir dasselbe nur durch den Spiegel der Poesie und die Brille wehmüthiger Erinnerung an Entschwundenes betrachten: die echte Poesie nun und die wehmüthige Erinnerung geben die Lebensformen nicht so bloß mechanisch wieder wie wir sie zunächst unmittelbar uns entgegentreten sehen; sondern poetische Verklärung und empfindungsvolle Erinnerung betrachten das Leben durch ein geistiges Medium. In Wahrheit hat die unbeirrte Forschung selbst das mittelalterliche Leben in der Zeit unserer romantischen Minnedichtung als weit roher und unkultivirter denn heute festgestellt.

Wie dem auch sei, das Verhältniß der Geschlechter erscheint bei Sardou in typischer Wiederkehr aus der natürlichen Ordnung getreten und darum ungesund: „Das Herrchen hüpfet und springt — und heisa, hopp! — Hat er sich

dann endlich ausgehopft und kommt er müde, matt und zerschlagen zurück: „Uff! wie wär's, wenn ich mich jetzt verheirathete?!“ Man wirft ihm ein armes, kleines junges Mädchen in die Arme, das ganz zaghaft, ganz unwissend und harmlos ist . . . Was ist denn die Ehe für euch?“ ruft das betrogene Weib. „Die letzte Station! Für uns dagegen ist sie die erste! — Der Mann hört auf, sich zu amüsiren, wenn die Frau anfängt . . .“ Hierdurch ergiebt sich eine pikante Sachlage: der Mann hat abgewirthschaftet, die junge lebenslustige Frau kommt allen Verführungskünsten der „Hausfreunde“ lüstern entgegen, — das ist die Lust, welche den Ehebruch zeitigt. Noch ein anderer typischer Punkt ist zu charakteristisch, um übergangen zu werden. Sardou liebt es, die Haupthandlung seiner Stücke auf die Zeit zwischen Abschluß und Vollziehung der Ehe zu verlegen: Dora geräth bei dem ihr eben angetrauten Mann unmittelbar vor Antritt der Hochzeitsreise in den Verdacht der Spionage und Dieberei, Fernande wird in derselben kritischen Zeit ihrem Gemahl als Dirne verdächtigt, der freisinnige Daniel Rochat verweigert seiner gläubigen Lea nach der standesamtlichen die kirchliche Eheschließung, die Marquise streitet nach der Trauung mit ihrem Gemahl, ob der Sinn ihres sonderbaren Ehepaktes Auseinandergehen vor oder nach der Brautnacht erheische, — überall hat Sardou mit dem kniffligsten Raffinement den Konflikt auf diesen heiklen Zeitpunkt zugespitzt. Gelt, das reizt den Gaumen unserer entnerzten Generation!

Kein Zweifel, daß der Sinnenkizel, auf welchen diese Sorte von Bühnenstücken angelegt sind, auch das deutsche Publikum in erster Linie zu ihnen hinzog. Im Grunde boten sie aber doch auch mancherlei, was uns neu war: gewisse soziale Mißverhältnisse, an denen die schüchterne deutsche Muse vorübergegangen war, sind hier keck aufgegriffen, — aber ehrlich ausgetragen hat Sardou freilich diese aufgeworfenen Streitfragen selten. Gerade die Art, in welcher er den Faden anspinnt, hat ihm den höchsten Ruhm, die ungeheuchelte Bewunderung unseres Publikums und die eifrige Jüngerschaft unserer Dramatiker eingetragen; diese vor nichts zurückschreckende Keckheit, diese unbefangene Leichtigkeit, diese graziöse Gewandtheit sticht in der That grell genug von der Seichtheit und Unbeholfenheit deutscher Schauspiele aus den letzten Jahrzehnten ab. Auch muß man Sardous Lustspielen, dem „Letzten Brief“ und den „Guten Freunden“ wie namentlich der „Cyprienne“ die Gerechtigkeit

widerfahren lassen, daß sie in geistreicher und meist harmloser Weise den geschürzten Knoten zur Lösung bringen.

Höchst charakteristisch ist es indessen, daß Sardou, seine Genossen und seine Nachbeter vorwiegend das Gebiet des reinen Lustspiels wie des reinen Trauerspiels meiden, um sich auf den neutralen Boden des „Schauspiels“, französisch „drame“, zu begeben. Es dürfte schwer fallen, das Wesen dieser Mischgattung anders denn rein äußerlich zu bestimmen: als befriedigende Lösung eines ernstesten Konfliktes. Da werden also die Konflikte des bürgerlichen Lebens nicht als kleine private Leiden mit glücklichem Humor überwunden, sondern als blutiger Ernst aufgefaßt und zur Darstellung gebracht; dieser blutige Ernst aber bleibt schließlich doch nicht in dem Maße folgerecht, daß nicht unversehens ein Hinterpförtchen für einen gütlichen Vergleich geöffnet wird. Das Schwächliche und Unnatürliche dieser Technik erhellt aus jedem beliebigen Beispiel. Prüft man die Verknüpfung der Thatsachen selbst in einem so vielgerühmten „drame“ wie Sardous „Dora“, dann entdeckt man mit Staunen, daß diejenige Art dramatischer Technik, als deren Meister der genannte Schriftsteller gilt, eine Aneinanderreihung von Taschenspielerkunststücken ist, deren Hauptverdienst in der Geschicklichkeit besteht, mit welcher der Herrenmeister seine Handgriffe zu verbergen weiß. Ein Gesandtschafts-Attaché, Nefte und Schützling eines französischen Ministers, heirathet hier angeblich die Tochter einer verarmten spanischen Marquise, obgleich er weiß, daß diese für geheime Korrespondenzen von der österreichischen Regierung eine Pension bezieht. Erst gerade nach der Trauung lenkt sich der bestimmte Verdacht der mit Diebstahl verbundenen Spionage auf die Neuvermählte. Ihr Gemahl ist niedrig genug, sie nachdrücklich zu beschuldigen und dennoch — die spitzfindig erlogene Szene spielt bei einbrechender Brautnacht — ihr mit sinnlichem Verlangen zu nahen. Unter Menschen von Ehre und Anstand ist hier keine Versöhnung möglich, und das „Er tödtet sich! . . . Ich sterbe!“ Doras am Ende des vierten Aufzugs hätte den natürlichen tragischen Abschluß der Handlung dargeboten. Aber gemacht! es war nur ein Scheintod, ein verbrauchter Theaterkniff! Mit lächerlicher, aufdringlicher Ungeschicklichkeit läßt Sardou im fünften Aufzuge die doch ausgefeimte wahre Schuldige, eine als Gräfin verkappte vielbestrafte Proletin, eine in guter Gesellschaft unmögliche Zigeunerfigur, wie sie oft bei ihm wiederkehrt, sich selbst in

*pièce*

die Falle liefern, um dann wie selbstverständlich die jungen Ehegatten verhöhnt zusammenzuführen, als käme es nur darauf an, die Unschuld Doras zu erweisen, als ob nicht der wahre Kampf zwischen der unschuldig Verdächtigten, aufs tiefste Gefränkten, und ihrem schwachen, entwürdigenden Gemahl auszufechten wäre!

Wie hier der tragische Ausgang feige vermieden ist, so treibt „Daniel Rochat“ leichtfertig auf einen Bruch hin. Erst am Hochzeitsabend sollen die jungen Ehegatten ihre Meinungsverschiedenheit über den Werth der Civilehe entdecken; der Mann sieht mit der standesamtlichen Trauung die Vermählung als abgeschlossen an, während die Frau ihn vor einer kirchlichen Weihe nicht als Gatten anerkennen will! Auf welche Weise löst Sardou den Knoten? Wie wohlfeil ist es heute, den Ruf eines unerschrocken folgerechten Charakters zu erwerben: man braucht nur schroff auseinander zu reißen, was nicht in allen Stücken zusammenstimmt, und man gilt als „ernst“ und „mannhaft“. Fürwahr, die Unwahrheit, Ungeundheit und Unfähigkeit der Sardouschen Muse und der Muse dieser dramatischen Zwittergattung offenbart sich nirgends greller als in dem Unvermögen, den rechten Gesichtswinkel zur poetischen Betrachtung eines solchen Konfliktes zu gewinnen. Warum vergißt der Dichter hier die pikante Grazie, mit welcher er sonst die menschlichen Schwächen im Verkehr der Geschlechter realistisch darzustellen weiß? Es steht zu fürchten: weil hier das Natürliche das Gesunde gewesen wäre! Natur heißt aber für die Dichter der Gegenwart Entartung, Sumpf. Wie? sollte diese Lea so wenig Eva'stochter sein, daß sie in der Brautnacht jede Regung der Liebe durch tendenziöse Wortgefechte erstickt? sollte dieser Daniel so wenig Mann sein, daß ihm die Führerschaft seiner Partei höher steht als der Besitz seines Weibes? Ist nicht zu vermuthen, daß sich die jungen Ehegatten eine Viertelstunde nach trotzigem Auseinandergehen auf halbem Wege begegnen, um statt theoretischer Erörterungen, Liebe um Liebe zu tauschen?! Wenn denn schon einmal die Pikanterie herrschen soll, hier wäre eine Aufgabe für das Talent eines Sardou.

Dasselbe zeigt sich hier wie in den andern Stücken vornehmlich in der bewundernswerthen Geschäftigkeit, mit welcher er ein Kunststückchen an das andre fügt, um die Sachlage in seinem typischen Sinne zurechtzustutzen und zuzuspitzen. Wie wenig sich die Zeiten ändern! wie treu sich der Geist der französischen Litteratur in vielen

Stücken geblieben ist! Neben den ewigen Liebesintriguen war es ja besonders die spitzfindige Zusammenrechnung eines künstlich verschlungenen, schier unentwirrbaren Knäuels der dramatischen Verwicklungen, welche die französische Tragödie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vor den Augen eines Lessing bloßstellte. Durch solche Mittel hat aber Sardou gerade in erster Linie auf die deutschen Bühnendichter gewirkt, unter seinem Feldzeichen geschah es, daß man die — an sich wünschenswerthe — geschickte Mache an die Stelle von Poesie setzte: so haben wir heute eine Reihe von Bühnentechnikern, aber keinen Bühnendichter. —

Bei diesem Stand der Dinge war es ein großer Gewinn für die Weltliteratur, daß die französischen Keime des neuzeitlichen sozialen Dramas, nach Norwegen verstreut, in nordischer Luft zu kräftigen Stämmen gediehen, deren Wipfel ihre Schatten bis auf unsere deutsche Bühne warfen. Henrik Ibsen steht uns nicht nur als Germane näher wie ein Sardou, seine ganze geistige Physiognomie ist unvergleichlich wohlthuender, ehrlicher, gesunder. Ja, unter den lebenden Dichtern kommt ihm an rein geistiger Größe, d. i. an Selbständigkeit und Kühnheit seiner Lebensanschauungen, keiner gleich. Dabei versteht er sich ausgezeichnet auf die theatralische Wirkung, und seine Charakterzeichnung bekundet eine ungewöhnliche Schöpferkraft. So wird es begreiflich, daß Ibsen nicht nur Bewunderer, sondern begeisterte Jünger gefunden hat. Dramen wie „Brand“ oder „Kaiser und Galiläer“ zeigen ihn stellenweise den höchsten Aufgaben durchaus verschiedener Stilarten gewachsen, als schwärmerischen Idealisten und realistischen Ergründer auch der genialsten Naturen. In andern Dramen, welche namentlich Bewegung in Deutschland hervorriefen, behandelt er die sozialen Zustände der Gegenwart weit vielseitiger als die auf den einen Ton gestimmten Franzosen, wenn er es auch liebt, auf bestimmte Verhältnisse immer wieder zurückzukommen. In der That, wenn unsere Bühnendichter an Ibsen Weite des Blickes, Ernst und Ehrlichkeit der Auffassung lernen wollten, wenn sie, mit dem Stammverwandten wetteifernd, durch selbständige Beobachtung unsere Charakterzeichnung aus der Schablone und Oberflächlichkeit herausheben wollten, so wäre der nordische Dramatiker als „Führer zum Bessern“ mit Dank zu begrüßen.

Bis jetzt hat er leider mehr durch seine Schwächen als seine

Vorzüge Schule gemacht. Nichts, auch nicht die Anerkennung dafür, daß sich von Ibsen wieder höherer geistiger Gehalt in die dramatische Dichtung ergossen, darf uns abhalten, mit klarem, unbeirrtem Blick die Nebel zu durchdringen, die sich wie um die nordische Landschaft so um diese nordischen Dichtungen hüllen und gerade unserm jungen begeisterungsfähigen Geschlecht ein Heiligenschein dünkten. So gesund dieser skandinavische Geist im Vergleich mit der raffinierten Erotik der Franzosen erscheint, er ist unheilbar krank an der philosophischen und poetischen Zeitkrankheit, dem grauen, gräulichen Pessimismus. Fürwahr wie die Wildente mit erlahmtem Flügel, die er selbst einmal als Symbol verwendet, tritt dieser starke Geist vor uns: eine Ladung Schrot, vergiftet mit dem Gift der Zeit, hat seine Schwingen getroffen, der stolze Flug wird zum Flattern und erlahmt vor dem Ziele.

Halbheit dürfte das letzte sein, was jemand dem norwegischen Dramatiker vorwerfen möchte; und dennoch ist sie es, welche seine Werke wie die gesammte Bühnendichtung der Gegenwart kennzeichnet. Thatsächlich hat auch er nur den einen Theil jener Gottähnlichkeit errungen, welche den Dichter als den „einzig wahren Menschen“ macht: ist er in gewissem Sinne ein Welterschöpfer, so ist er doch gewiß nicht ein Weltlenker, er vermag nicht die erschaffenen Gestalten zu einem wirklichen Lebensbild zu vereinen! Denn neben seinen köstlichen Menschen von berückend frischer Naturtreue laufen in allen seinen Dramen Gespenster umher, verkörperte Ideen mit starkem Knochengerüst, aber ohne Fleisch und Blut und Lebenssaft und Zeugungskraft. Es ist dabei nicht nur an die episodisch und selbst unorganisch eingefügten Rückenmarkkranken zu denken, welche von bedenklicher Neigung zum Häßlichen zeugen, auch nicht nur an die jedes weiblichen Hauches baren Typen der „arbeitenden Frau“, es ist vor allem an die Lösung der aufgeworfenen „Probleme“ zu denken: da verknochert die Natur plötzlich zu Tendenz und selbst seine lebensvollen Gestalten erstarren zu Ideen, um das Sprachrohr des Dichters zu werden; und wenn es sein kategorischer Imperativ: Alles oder nichts! erfordert, muß selbst die lebensvollste junge Mutter ohne Wimpernzucken ihre Kinder im Stich lassen, um sich selbst nachträglich „ehereif“ zu erziehen. Auch Ibsen glaubt nach ehrlicher Fahrt im Hafen zu landen, wenn er die Handlung als „Schauspiel“ ausklingen läßt, aber es waren trügerische Fluthen, die

ihn führten, es ist eine trügerische Klippe, an welcher das Fahrzeug zerschellt.

Der Dichter geberdet sich, wie alle um ihn herum, gar unerbittlich, als ob der trockene Ernst des „Schauspiels“ den Gipfel mannhafter Gesinnung bezeichnet; aber denjenigen, welche über der strebenden Gegenwart die ruhmvolle Vergangenheit noch nicht völlig vergessen haben, ist es doch so, als ob sonst der Vorhang über Blut und Leichen oder unter zwerchfellerschütterndem Lachen fiel. Das hieß man damals eine ehrliche, durchbringende Wirkung; heute, wo die Dichtung von den heroischen Regionen zu dem Mittelstand herabgestiegen ist, hat man unbewußt Mittelmäßigkeit und Halbheit als nothwendiges Zubehör dieses bürgerlichen Dramas betrachtet. Traun, ein heutiger Schriftsteller würde Gretchen aus dem Kerker flüchten und Emilia Galotti mit hohem Pathos von weiblicher Tugend und fürstlicher Vergewaltigung den Kampf gegen den Prinzen aufnehmen lassen!

Es gilt die Probe, daß selbst die Lebenswahrheit, der unsere zeitgenössischen Dichter nachjagen, der lauwarmen Lösung des Schauspiels widerspricht. In Ibsens „Stützen der Gesellschaft“ beruht die ganze geschäftliche und bürgerliche Stellung des Helden auf Lüge und Betrug; nun ist sein eigenes Kind auf einem schadhaften Schiff durchgegangen, das er verbrecherisch dem Untergang preisgegeben hat, um sich an der Versicherungssumme zu bereichern. Statt der ehrlichen Tragik, welche die Folgen dieser Handlungsweise unaufhaltsam durchgeführt hätte, Folgen, welche wahrlich am beredtesten gegen Lug und Trug gesprochen hätten, wählt der Dichter als echter Tendenzmann den unendlich lahmeren und durchaus unwahr erkünstelten Schluß, daß jenes Fahrzeug noch rechtzeitig umkehrt und der Held als Buß- und Dankopfer, ob der Rettung seines Kindes, die Verlogenheit offen bekennt, durch welche er seine hervorragende Lebensstellung errungen hat. „Ist das nicht der glänzendste Sieg der Wahrheit, wenn der Verbrecher sich freiwillig zu ihr bekennt?“ O freilich! so rechnet die blutlose abstrakte Tendenz, — nur daß Leben und Dichtung ganz anders wichtig sind. Ja, wenn alles „rechtzeitig umkehrte“, die Fahrzeuge und die Verbrecher! dann gäbe es freilich keine Tragik, weder im Leben noch in der Dichtung.

Sogar Ibsens kühnstes, verwegenstes Stück „Gespenster“ ist von solcher Halbheit nicht frei. Zwar ist der Ausgang traurig; aber tragisch? Zunächst wagt der Dichter nicht, das letzte Wort zu sprechen, die letzte Schlussfolgerung zu ziehen: er läßt zweifelhaft, ob die Mutter, ihrem Versprechen gemäß, den in Irnsinn verfallenen Sohn vergiftet, um ihn vor dem Elend jahrelanger blöder Hilflosigkeit zu bewahren. Thut sie es nicht, so hätten wir wieder die rechtzeitige Umkehr, — die Halbheit; thut sie es, so muß sie selbst nachfolgen, denn ist schon an sich für eine Kindesmörderin kein Platz auf Erden, so wird diese hier gewiß freiwillig das Feld räumen, nachdem all ihre Hoffnungen geknickt, ihr Lebenswerk vernichtet ist, — in diesem Fall erst recht bedeutet der vorzeitige Abbruch des Dramas eine Halbheit. Aber mehr noch als nach hinten sind die „Gespenster“ nach vorn abgerissen. Der wahre tragische Held tritt garnicht auf, nur die Folgen seiner Handlung bietet das Stück. Der Held einer Tragödie, welche das Gesetz der Vererbung veranschaulicht, ist nicht das Objekt der Vererbung: der Sohn, sondern deren Subjekt: der Vater. Das ist nun freilich auch so eine wirre Willkürlichkeit des modernen Schauspiels, die Bedeutung der Personen einander anzugleichen, hier abzuschleifen, dort vorzuschieben; es lebe die demokratische Gleichheit! So wird das Drama zum Genrebild, wenn nicht gar zur Porträtsammlung. Das Schicksal des Kindes, das an den Sünden des Vaters stirbt, ist an sich nicht tragisch, sondern entsetzlich; tragisch und überhaupt dramatisch wird es erst im Spiegel der väterlichen Seele: denn das Drama und auch das Trauerspiel ist eine verknüpfte Folge von Ursache und Wirkung. Also garnichts von spitzfindigen Unterschieden zwischen tragisch, traurig, entsetzlich u. dgl., nur die einfache Auseinanderhaltung der einzelnen Katastrophe von der zusammenhängenden Handlung ist es, wodurch dies Stück als Drama verurtheilt ist.

Nicht besser steht es um den „Volksfeind“, welcher mit herzerquickender Frische der demokratischen Lüge des Jahrhunderts Fehde ansagt, aber auch nicht mehr als ansagt. Wiederum nur ein Genrebild, schließt das Stück gerade da, wo erst der eigentliche Kampf des Einzelnen gegen die brutale „kompakte Majorität“ beginnt, in dem Augenblicke, wo der Held, von allen verlassen, erkennt, daß der stärkste Mann derjenige ist, welcher allein steht. Das wäre denn ein Trauerspiel, da doch

der Held im ganzen Verlauf des Stückes der unterliegende Theil ist; und die tragische Folgerichtigkeit hätte erfordert, daß uns als unerbittliches Ende auch der völlige physische Ruin des selbständigen Mannes und seiner Familie nicht erspart bliebe: solch ein tragischer Untergang, solche Thatfachen überhaupt predigten hundertmal eindringlicher als alle „Volksreden“ gegen die Unterdrückung der freien Meinung durch den Mehrheitschwindel „and they appeal from tyranny to God“. Oder aber der Dichter hielt den blutig ernststen Ausgang nicht für unbedingt geboten, er hoffte mit gutem Grunde auf den endlichen Sieg der Wahrheit, desto besser! dann mußte das Werk, welches ja im einzelnen eine Fülle von komischen Charakteren satirisch vorführt, auch als regelrechte Komödie muthig zu Ende gehen. Die bloße Thatfache, daß die höhern Behörden doch auch gegen den Willen jener interessirten Mehrheit der Einwohner das verpestete Bad schließen werden, hätte unserm Helden als letztem Lacher zu einem komischen Ausgang verholfen. Aber Ibsen ist eben um solche rein poetische Wirkungen unbekümmert; sobald er sein Sprüchlein aufgesagt, nimmt er seinen Abgang. Tragische oder komische Erschütterung? Unsinn! Wahrheit und Freiheit ist sein Endzweck. Ganz schön, nur nicht Endzweck der Poesie . . . . .

Um diejenigen Ibsenschen Dramen, welche zu einer Bereicherung des deutschen Bühnenbestandes geworden sind, zu erschöpfen, gilt es noch einige Beobachtung der „Nora“. Sie fordert statt des typischen Fragezeichens entschieden einen versöhnenden, heitern Schluß. Die unerfahrene Frau hat, um dem schwer erkrankten Gemahl eine Reise nach dem Süden zu ermöglichen, arglos (?) die Unterschrift ihres Vaters auf einen Wechsel gesetzt. Diese bedenkliche Voraussetzung als entscheidende Handlung liegt abermals in der Vorabel, den Inhalt des Werkes selbst bildet nur die viel spätere Gefahr einer Entdeckung dieses Vergehens, — auch Ibsen nimmt also, wennschon in gehaltvollerer Weise an der Verflachung des Dramas zum Konversationsstück theil. Der einzige Grund eines solchen durchgehenden Abhackens der eigentlichen Schuld und überhaupt der eigentlichen Handlung kann in dem Streben nach Einheit der Zeit zu suchen sein: da Ursache und Wirkung weit von einander abliegen und da die naturalistische Dichtung nicht den Kern, sondern die Schale mit allem, was derselben anhaftet, zum Gegenstande nimmt, so fühlt man sich unfähig, die ganze Handlung

im Verlaufe eines Theaterabends darzustellen; man begnügt sich also mit kurzer gesprächsweisen Erzählung der ersten drei Viertel vorliegender Handlung, als wenn nicht das Drama schon seiner Wort- und Grundbedeutung nach die ganze Handlung, und nur Thaten, nicht Worte vorführen sollte! Aber ein derartig rücksichtsloses Streben nach Einheit der Zeit ist schon an sich wieder ein bedenkliches Zeichen, wieder wird damit eine Errungenschaft der Epoche Lessings leichten Herzens preisgegeben: denn er schon hat, seines Vorgängers Johann Elias Schlegel zu geschweigen, festgestellt, daß die Einheit der Zeit, weit entfernt eine Grundbedingung des Bühnenwerkes zu sein, vielmehr eine jener Vollkommenheiten zweiten Ranges ist, denen niemals eine größere Vollkommenheit — wie sie die unverkürzte Gestaltung der Handlung bildet — aufgeopfert werden darf.

Hier wird nun nach einigem Bangen der anfangs entzückend lebensvoll gezeichneten jungen Frau tatsächlich die Gefahr für immer überwunden: im Kerne, in der Handlung ist „Nora“ also ein Lustspiel; aber nicht der Kern und die Handlung, sondern die Tendenz, die Idee, das Prinzip kümmert unsern Dichter, und so geht Nora ihrem Mann und ihren Kindern von dannen, weil sie während ihres Bangens eingesehen hat, daß jenes Vergehen nur ein Zeichen ihrer Unreife war und sie deshalb zunächst die Pflicht der Selbsterziehung in sich fühlt! Nun, wenn das nicht ein kunstvoll verdrahtetes, sich selbst angrinsendes Gedankenstelet, wenn das Leben ist, dann ade Minna von Barnhelm! dein Tellheim findet in der That, daß es ihm nicht anständig ist, die verspätete königliche Rechtfertigung anzunehmen, und da du die reiche glückliche Minna bist, er der verarmte unglückliche Krüppel bleibt, so muß er als Ehrenmann deine Hand freigeben, — und das „Schauspiel“ ist fertig. Wenn Nora sich von ihrem Manne leichten Herzens trennt, so geschieht es, weil er sich bei dem kritischen Geständniß Noras schwächerer erwiesen hat, als es des Ehemanns einer Ibsenschen Tendenzfrau würdig ist; weil sie nun fühlt, er habe sie nur als liebliche Puppe, nicht als selbständiges, zur Reife berechtigtes und verpflichtetes Individuum behandelt. Um alle Welt, war sie denn nicht bisher die Puppe, als die er sie behandelte? wird er nicht allmählich lernen, ihre charaktervolle Würde zu achten? Nora selbst hält diese Möglichkeit nicht für ganz ausgeschlossen; also nur etwas Geduld, liebe Nora, du hast

noch mehr vom Sausewind in dir, als du dir einbildest! Und deine Kinder verläßt du, weil du glaubst, dein — doch nun überwundener — Leichtsinm könnte sie anstecken, und du seist noch nicht genug erfahren und reif für ihre Erziehung? Du bist in der That noch sehr unerfahren, wenn du nicht weißt, daß die mütterliche Erziehung noch immer besser ist als die durch Kindermädchen und Wirthschafterinnen! Also hübsch zuhausebleiben, und deinen neuen Lebensernst von Ibsens Gnaden durch nunmehrige strengere Pflichterfüllung bethätigen! das ist für das Leben wie für die Dichtung mehr werth als alle noch so trefflichen Nebensarten von Pflichten und Verantwortung. Und wenn dich noch immer ein Schuldbewußtsein nagt: das Lachen deiner Kinder mag dich mahnen, an wem du — durch bessere Erziehung zur Selbständigkeit und Reife — sühnen kannst; das Lachen deiner, die neu und besser wiedergeschenkte Mutter unjubeleuden Kinder bildet den natürlichen, heitern Abschluß deines Lebensdramas.

Bei aller Achtung vor der Selbständigkeit und Kühnheit von Ibsens Ideenrichtung wird man nach alledem genöthigt sein, ihm jenes kongeniale Anschmiegen an die lebendige Natur abzusprechen, in welchem allein die poetische Größe beruht. Die Lösungen der von ihm aufgeworfenen Fragen sind genau so erkünstelt und halb, wie es auf der ganzen Linie das Zeichen der Zeit ist. —

Es läßt sich denken, welches die Frucht solcher Einwirkungen auf unsere Bühne wurde. An sich schon auf Halbheit angewiesen, weil Halbheit das nothwendige Erzeugniß der Schwäche ist, ließ sie, wo selbst der kühnste Geist das Zeichen gab, das Zwitterschauspiel geradezu heilig sprechen. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Schauspielen der Lindau, Lubliner oder gar Blumenthal lohnt wohl nicht der Mühe: genug, sie haben von den Kunststücken der französischen Dramatiker in Ton und Technik einiges gelernt, haben allerhand „moderne“ soziale „Probleme“ aufgegriffen, um sie rein äußerlich abzuthun. Wie sollte auch geistiger Gehalt in unsere Dichtung von denen kommen, welche selbst tief in Zuständen wurzeln, deren Heilung oder Vernichtung des Schweißes der Edlen werth ist? Zudem geht der Ehrgeiz dieser Bühnenschriftsteller offenbar auf einen goldigeren Siegespreis als den Lorbeer aus. —

Ernster wird vielfach Richard Voß genommen; seine ersten,



preisgekrönten Dramen sind zwar als bedeutungslos schnell verschwunden, aber seine neueren Bühnenwerke streben in Vereinigung der Sardouschen und Ibsenschen Weise nach Behandlung sozialer Zeitfragen, dazu etwas Kielland u. a. m. Die Verarbeitung dieser Bestandtheile ist indessen recht unbeholfen und dazu sentimental; ja, die eigentliche Wirkung — auf die Nerven — beruht darin, daß der kriminalistische Zug des Hintertreppenromans in diesen Stücken zum Durchbruch kommt. Indessen, was das erste und das letzte, der Kern und die Erscheinungsform ist: kommt hier wirkliches Leben zur Darstellung? hat wirkliches Menschenleben dem Dichter mit innerer Nöthigung seine Stoffe dargeboten? Sehen wir zu.

Alexandra, ein typisches Vollblutmädchen in üblicher Weise mit dunkler Herkunft und rothem Haar, ist verführt worden und schließlich in den Verdacht gerathen, das Kind ihrer Sünde getödtet zu haben. Als Sühne für frevlerische Gedanken nimmt sie es auf sich, keinerlei Vertheidigung vorzubringen — eine junge Mutter, die den unberechtigten Verdacht des Kindesmordes auf sich sitzen läßt?! — und so verlebt sie einige Jahre im Zuchthaus. Hier brütet sie eine Rache aus, — mit deren Ausführung das Drama beginnt. Sie will den früheren Geliebten unter Verschweigung ihrer letzten Schicksale wieder an sich fesseln und ihn zur Heirath verführen, um ihm nach derselben sagen zu können: du bist der Mann einer Zuchthäuslerin! Dieses originelle Vergnügen wird ihr indessen kurz vor dem Ziele leid; sie kann es namentlich nicht übers Herz bringen, ihrer zukünftigen Schwiegermutter die Schande der Verwandtschaft mit einer Zuchthäuslerin anzuthun, zu spät wünscht sie ihrer Schmach ledig zu sein, und da sie erfahren muß, daß auch die unschuldig Verurtheilte in den Augen der Leute einen Schandfleck fürs Leben trägt, befördert sie sich mit Gift und pathetischen Reden aus dieser bösen Welt. — Daß wir es hier mit einer Musterkarte von ertüfteltesten Kombinationen zu thun haben, daß im warmen strömenden Leben diese Heldin nicht zu finden ist, bedarf keiner Betonung. Diese Heldin! fast scheint es ja, als ob wir hier einmal wirklich ehrliche Heldenhaftigkeit vor uns sehen, da Alexandra doch den Muth zum Tode findet. Es kann wahrlich nicht ein unglücklicher Zufall, es muß ein wohlbegründeter Ausfluß unserer litterarischen Zeitstände sein, daß jede Lösung dramatischer Knoten mißlingt, jede schwächlich hinter der

Größe der Aufgabe zurückbleibt. Alexandra will sich tödten: gut, im Leben ist auch kein Platz für sie, denn ihr Mann wird sie nach der Entdeckung von sich stoßen und ihre Lebensaufgabe ist ja mit ihrer Rache, aber auch erst mit dieser vollendet. Vor diesem Ziel umkehren heißt, daß der ganze Inhalt der Tragödie ein Spiel war, daß es dem Dichter nicht um folgerichtige Durchführung, sondern um bloße Anrührung seines Themas zu thun war, — immer und immer Worte ohne Thaten. —

Noch lehrreicher ist „Eva“, um die bedenkliche Begriffsverwirrung zu erklären, welche Ibsen unter nur halb begreifenden Geistern anrichtet. Dieses glänzende Komteßchen mit gartenlauben-treuer Hochschätzung bürgerlicher Tüchtigkeit hat einen ehrbaren Fabrikanten geheirathet aus Dankbarkeit für die Hilfe, welche er ihrem durch betrügerische Spekulationen verunglückten Vater geliehen. Sobald aber ihr verführerischer früherer Verlobter zurückkehrt, der sie aus falschem Ehrgefühl ehrlos in stich gelassen, kehrt ihr Herz spornstreichs zu diesem zurück. Natürlich muß sie als Ibsenfeste Frau ihrem Manne sofort ein Geständniß machen, um ihn und ihr Kind — dieser Theil klingt wie eine unfreiwillige Parodie auf „Nora“ — noch vor Nacht zu verlassen. Ihr Elimar lebt mit ihr, wie er mit vielen gelebt, — ohne an eine Heirath zu denken. Als Eva seine Absichten endlich durchschaut, erschießt sie ihn; — der natürliche Schluß wäre gewesen, daß sie, die Schwere ihres Fehls gegen Mann und Kind einsehend, nun die Pistole auf sich selbst richtet. Aber nein, auch sie muß erst vier Jahre Strafanstalt hinter sich haben, ehe sie an Entkräftung stirbt. Das ist kein frischer ehrlicher tragischer Schlachtentod, es ist eben ein mattes Ersterben, wie es die heutigen poetischen Schwächlinge nicht besser zuwegebringen. Und was das verlezendste ist: ihr früherer Mann verzeiht ihr noch vorher, erklärt „mit höchstem Affekt“, es mußte alles so kommen und er allein trage die Verantwortung, und das „Schauspiel“ ist wiederum fertig: was für ein gutes Herz unsere Dramatiker haben! Aber mit dem guten Herzen gewinnt man keine Schlachten, sondern nur mit unerbittlicher, selbst grausamer Festigkeit und Stärke.

Ein solch stärkeres Talent scheint in Hermann Sudermann nach Bethätigung zu ringen, wenn auch dessen Schauspiel „Ehre“ noch stellenweise tief im Konventionellen steckt. Die Dirne aus dem Volke ist hier mit unerschrockener Hand nach allen Seiten scharf umrissen ge-

zeichnet, ihre ganze Lebenslust, die beschränkten Eltern und die kupp-  
lerische Schwester, führt uns ein Stück Berliner Volkslebens in über-  
wältigender Lebenswahrheit und doch durchaus poetischer Verdichtung  
vor Augen. Andererseits bedarf es keiner langen Ueberlegung, daß  
diesem köstlichen Hinterhaus ein Haus des Kommerzienrathes nach dem  
karikirenden Muster der Gartenlauben-Romane gegenübersteht. Was  
aber die wesentlichste Mangelhaftigkeit des Stückes begründet, ist die  
durchaus tendenziös gehaltene Zeichnung, und sogar Verzeichnung des  
Helden: des Sohnes aus dem Hinterhause, der von dem Ehrgefühl  
gebildeter Kreise „abgefärbt“ hat. Ganz zu geschweigen der faden-  
scheinigen Deklamationen, mit welchen sein gräßlicher Freund aus der  
Verschiedenheit der Ehrbegriffe das Vorhandensein einer Ehre überhaupt  
leugnen will, ist die ergebungsvolle Thatenlosigkeit des Helden ein todes-  
würdiges Verbrechen. Er kann nicht der Schwester des Galans seiner  
Schwester die Hand reichen, er darf nicht nach Indien zurückkehren, als  
wäre nichts geschehen, weil er mit seinen in Armuth versumpften An-  
gehörigen nicht leben kann. Auch hier zeigt sich die verhängnißvolle  
Schwäche unserer modernen Humanität, welche nebst der Todesstrafe  
auch den tragisch-poetischen Tod hinweg votiren will: sonst tödtete sich  
der Held, welcher sich aus seinem Lebenskreis herausgedrängt sieht;  
heute geht er nach Indien, Amerika, Australien oder Afrika. „Sich  
gleich das Leben nehmen? Unsinn, die Welt ist weit!“ Das mag sehr  
vernünftig sein, nur ist es nicht heldenhaft. Der Held einer Dichtung  
hat noch andere Anforderungen zu erfüllen als Vernünftigkeit.

Ein anderer unserer Winterkönige errichtete seinen Thron im  
Reiche des äußersten Naturalismus: Gerhart Hauptmann erwies  
sich in seinem sozialen Drama „Vor Sonnenaufgang“ bei aller  
Geschmacks- und Ideen-Verirrung als einen an Jbhen geschulten talent-  
vollen Charakterzeichner, von dem sich etwas hoffen läßt, sofern es ihm  
gelingt, sich aus den doppelten Banden sozialer und ästhetischer Ein-  
seitigkeit herauszuarbeiten. Der junge Dichter betont seinen „konsequenten  
Realismus“, welcher sich in völlig unveränderter Nachbildung der Wirk-  
lichkeit äußert. Es wird sich also zunächst fragen, welche Lebens- und  
Zeugungskraft dieser Naturalismus für das Drama der Zukunft in sich trägt.

Um es klipp und klar zu sagen, der Naturalismus behauptet:  
alles was ist, ist poetisch; die auf der Höhe der ästhetischen Strömungen

stehende Kunst wird nur behaupten dürfen: alles was ist, läßt sich poetisch darstellen. Die Uebereinstimmung dieser beiden Formeln beruht also darin, daß kein Gebiet des Lebens von der Kunst ausgeschlossen bleiben soll; ihre Abweichung dagegen in der Auffassung des Verhältnisses zwischen der Natur und ihrer poetischen Erscheinungsform. Wenn bereits die Litteratur, d. i. die in ein Buch niedergelegte Poesie, das Häßliche — denn um dessen Zulassungsfähigkeit dreht sich doch der eigentliche Streit — nicht andauernd in seiner materiellen Erscheinung vorführen kann, ohne den Genuß der Dichtung zu zerstören, so muß das Drama, d. i. auf offener Bühne dargestellte Poesie, wie ja schon Lessing im „Laokoön“ lehrt, mit doppeltem Grunde die mechanische Zergliederung des Unschönen vermeiden. Weit entfernt, dadurch die Nachtseiten des Lebens von dem Drama auszuschließen, wird die fähige und reine Kunst sie vielmehr durchblicken lassen, auch ohne durch unmittelbare Vorschübung derselben unsern Blick zu umnachteten. Daß eine gewisse Grenze vorhanden, über welche hinaus der Dramatiker nur andeuten darf, giebt doch selbst ein „konsequenter Realist“ wie Gerhart Hauptmann durch die That zu, indem er die Entbindung nicht ganz und gar auf offener Scene vor sich gehen läßt, sondern nur (!) „einige Augenblicke deutlich das Wimmern der Wöchnerin“ beim Oeffnen der Thür hören läßt!! Halten wir uns also statt an die ausschweifende Theorie lieber an die Thatfachen, so sind wir berechtigt festzustellen, daß die Grenze der unmittelbaren Naturwiedergabe in erster Linie eine Sache des künstlerischen Taktes ist und daß Gerhart Hauptmann diesen geläuterten Geschmack noch nicht errungen hat.

Auch die soziale Einseitigkeit rächt sich auf rein poetischem Gebiete. Der Held des Dramas, ein sozialdemokratischer Phrasendrescher, hält es für selbstverständlich und völlig zweifelsohne, daß er seine kerngesunde Braut verlassen muß, sobald er erfährt, in ihrer Familie herrsche erbliche Trunksucht. Wie gefühllos und todesfrostig sind doch unsere modernen Tendenzhelden, wie bar jedes warmen Blutes und jeder charaktvollen Gesinnung, — so vollblütig und gesinnungstüchtig sie sich geberden! Für den wahren Menschen und also für die wahre Dichtung fängt hier der Konflikt erst an: auf der einen Seite die abstrakten, eingelernten und nur halb verstandenen naturwissenschaftlichen Phrasen, auf der andern die lebendige, ohne die Stütze des Mannes

dem Untergang preisgegebene Geliebte. Es ist das Todesurtheil, welches sich die neue Lehre selbst spricht, wenn sie Gefühl und Charakter der Tendenz, wenn sie das Leben unbedenklich der konsequenten Phrase opfert. „Vor Sonnenaufgang“? „Vor Anbruch der ewigen Finsterniß“ wäre wohl richtiger. —

So bliebe von den unter Theilnahme des Publikums Schaffenden, welche Prüfung erheischen, nur noch Ernst von Wildenbruch, der auf selbständigem Wege, meist entfernt von den sozialen Zeitfragen, im Gebiete vaterländisch-geschichtlicher Bühnendichtung seine Vorbeern sucht. Er wurzelte denn zunächst durchaus in der deutschen Ueberlieferung; trotz vereinzelter Strebens, in Shakespeares Bahnen zu wandeln, giebt er in seinen meisten Tragödien nichts anderes als den Schiller'schen Stil in jener unser ganzes Jahrhundert durchhinkenden, immer alsbald erlahmenden Epigonen-Dhnmacht. Jedenfalls ist es ein Verdienst, den überkommenen großen Stil neben den allseitigen Experimenten noch gehütet und auf dasjenige Stoffgebiet gewandt zu haben, welches in der That eins der beiden ist, auf denen die poetischen Schlachten der Gegenwart und Zukunft zu schlagen sind. Es muß ihm deshalb in der Geschichte unseres Dramas unvergessen bleiben, wie beharrlich und selbstlos er mit seiner ganzen Kraft an der Bereicherung des Bühnenbestandes durch vaterländische Dramen arbeitete. Sehr richtig empfand er, daß Hermann wie die Hohenstaufen für uns abgethan; so schreibt er preußische, ja zum theil Hohenzollernstücke. Gewiß erliegt meist seine Kraft; gewiß verpufft sich manches gut Angespinnene, wie „Väter und Söhne“, schließlich in äußern Bühneneffekten; gewiß verfällt der Dichter zuweilen, wie im „Generalfeldoberst“, einer blinden Verhimmelung seines hohenzollern'schen Heldenstammes. Genug aber daß sich, namentlich in seinen „Quizows“, mitten auf abgeblühtem Boden Keime finden, denen eine neue Saat entsproßen kann. Was dieses Neue und Zukunftsberechtigte ist? Wildenbruchs „Quizows“ suchen ihren Stil mit ihrem Stoff in Einklang zu bringen. Leider nur in der äußern Scenerie, gleichsam der Umrahmung der Haupthandlung; hier herrscht wirklich märkisches Leben, das mit gesundem, kräftigen Realismus ohne Geschmacksverirrung gezeichnet ist. Wie weit der Kern der Handlung — wie immer bei diesem Dramatiker — von solchem stilvollen Realismus entfernt, durchaus in altem, farblosen Geleise steht, darf um so weniger

verschwiegen werden, als wir dadurch erfahren, daß auch Wilzenbruch — statt zahlreicher Beispiele nur dies eine! — durchaus nicht das Wesen tragischer Größe in sich trägt. Zunächst war es von Grund aus verfehlt, zum Helden eines Hohenzollerndramas den Gegner der Hohenzollern zu wählen. Auf eine Verherrlichung des Burggrafen Friedrich ist es doch abgesehen; sollen wir zugleich seinem Gegenspieler Dietrich Quitow unsere Sympathie schenken, so geräth unser Herz in einen Widerstreit mit sich selbst, und unsere Theilnahme zersplittert sich. Von vorn herein kann uns darum auch der Tod Dietrich Quitows nicht erschüttern: wir wünschen ihn vielmehr; und nun gar verliert er die letzte tragische Weihe dadurch, daß Dietrich nicht im ehrlichen Kampfe dem Hohenzollern unterliegt, sondern vorzeitig von seinem unorganisch eingefügten, lyrisch angelegten Bruder erschlagen wird. Ist es nicht heillos, wie geflissentlich unsere Bühnendichter dem naturnothwendigen Tragödienschluß aus dem Wege gehen, um ihre Helden auf die eine oder andere Weise vor ihrem natürlichen tragischen Schicksal zu bewahren, sie vorzeitig von dannen zu schaffen? Es ist heillos, aber sehr wohl begreiflich: denn wer nicht in sich selbst Größe trägt, der sieht den Wald vor lauter Bäumen nicht, — „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“ —

Keine klare Herausarbeitung überragender Helden, kein voll ausgetragener Konflikt, — auch der „historisch-heroiische“, „große“ Stil verflacht sich nach der Richtung des Schauspiels. Es scheint also, daß der Mangel an Entschiedenheit unsere Dichter zu dieser ausgleichenden Mischgattung unrettbar hintreibt.

Man braucht dieser Zwischenstufe zwischen ehrlicher, unwiderstehlicher Tragik und ehrlicher, unwiderstehlicher Komik nicht gleich jegliche Daseinsberechtigung abzuspochen, man wird sich dramatischer Ideenbildungen wie des „Nathan“ und der „Iphigenie“ sowie dramatischer Heldengedichte wie des „Tell“ ohne Gewissensbedenken nach der rein poetischen Seite erfreuen können — und dennoch zugestehen, daß es eine bedenkliche Einseitigkeit ist, wenn sich die schöpferische Thätigkeit mehrerer auf einander folgender Geschlechter zwischen Thür und Angel an der Schwelle zweier Reiche aufhält.

Nun soll ja allerdings solch Mischcharakter von vorn herein zum mindesten im Wesen der sozialen Dichtung liegen, der wir uns unter

Apoll's und aller neun Musen Beistand fast ausschließlich ergeben haben: der heldenhafte Bezirk der Fürstenhöfe soll gemieden, das bürgerliche Leben soll in seiner Fülle von ernstern Stoffen gezeigt werden! Führt aber diese Demokratisirung der Poesie nicht in letzter Linie zum sozialen Trauerspiel einerseits, zum geschichtlichen Lustspiel andererseits? bliebe nicht immer das Schauspiel eine halbe Zwischenstufe? Aber der Muse dieser demokratischen Dichtung wird eben selbst vor ihrer alleinigen apollinischen Gottähnlichkeit bange: sie erkennt namentlich, daß es den — ja gewiß zahlreichen — ernstern Konflikten des bürgerlichen Lebens doch vielfach an jener allgemeinen Bedeutsamkeit, den bürgerlichen Helden meistens an jener würdevollen, Bewunderung abnöthigenden Größe fehlt, welche nun einmal Vorbedingung für jede tief erschütternde Tragik bleibt, — und so säet sie statt Tragik Ernst, und so erntet sie statt Erschütterung Stirnrunzeln.

Soll dieser trockene Ernst wirklich die Alleinherrschaft auf unserer Bühne antreten? Gewiß darf niemand mit dem Leben ernstlos spielen; aber schon Lessing bemerkt, daß auch der Dichter einer echten rechten Komödie über seinem Schaffen recht ernsthaft gewesen sein müsse, wenn anders er eine wahre Komödie statt einer bloßen Albernheit schaffen wolle. Und hat er nicht in dem doch wahrlich bedeutsamen Stücke, das wie kein zweites die Reform unserer National-Litteratur bezeichnet, hat er nicht in „Minna von Barnhelm“ einen Wachtmeister, einen Offiziersburschen, eine Kammerzofe, einen schurkischen Wirth mit überwältigender Komik gezeichnet? und in der liebenswürdigen Schalkheit des sächsischen Fräuleins eine Lustspielfigur von vorbildlicher Feinheit geschaffen? desgleichen, wird nicht Tellheim, trotz der etlichen Gran Schwermuth in seinem Blute, durch den Verlauf der Handlung zum komischen Charakter?

Erinnern wir uns ferner nur auch an Goethe als Lustspiel-dichter. Die feste Derbheit seiner Farcen ist Ausfluß eines ehrlichen, entschiedenen Geisteszuges, einer kräftigen, kühnen Hand, wie es die echte Komik erfordert. Für das eigentliche Lustspiel zeigt ihn namentlich die ergötzliche Abfertigung des Bierphilisterthums in seinem „Bürger-general“ aufs glücklichste beanlagt. Statt hier zu lernen, wenden sich freilich unsere in der Tendenz aufgehenden Dichter mit Entsetzen von diesem Stücke; es erscheint ihnen geradezu anstößig, ein welterschüttern=

des Ereigniß wie die französische Revolution in so „leichtfertiger“ Weise abgethan zu sehen. Doch gemach! Goethe fiel es nicht bei, — wie unsere heutigen Dramatiker gethan hätten — das „Problem“ der Revolution im großen zu bewältigen; nicht Probleme, sondern Menschen-Leben und -Charaktere stellt die echte Dichtung dar, so daß es für einen Goethe nur gelten konnte, charakteristische Menschen zu zeichnen, wie er sie in dieser Epoche geschaut; nicht Frankreich, sondern Deutschland ist sein Schauplatz, und es spricht eben von Blick für das Komische, daß er in einer Lage, wo alles in Ernst erstarrte, den Humbug herausfühlte, welcher in dem Koquettiren mit der Revolution vielfach steckte, — daß er, als allen der Humor verging, laut dafür zeugte, daß das Lächerliche und das harmlose Lachen auf Erden noch immer nicht ausgestorben sei.

So wäre ähnlich auf Gustav Freytags „Journalisten“ hinzuweisen, um darzuthun, daß gerade die größten politischen Ereignisse der beiden letzten Jahrhunderte in all ihrem heiligen Ernst sich immer doch auch für den Lustspielsdichter als ein ergiebiges Feld erwiesen haben. Nicht im Leben, sondern in den Dichtern liegt der Mangel an Komik. Der letztgenannte Schriftsteller weiß den Zustand der deutschen Litteratur um ihn herum sehr treffend, ja schlagend zu kennzeichnen: „Nur zu sehr fehlt das Behagen am fremden und eigenen Leben, die Sicherheit fehlt und der frohe Stolz, mit welchem die Schriftsteller anderer Sprachen auf die Vergangenheit und Gegenwart ihres Volkes blicken.“

Indessen die drückenden sozialen Zustände! halten sie nicht nachhaltiger als vorübergehende politische Ereignisse den heitern Sinn darnieder?!

Als ob die sozialen Stoffe wirklich, wie man sich beredet, Errungenschaft der neuesten Dichtung sind! Das soziale Schauspiel hat sich unter französischem Einfluß in wenig galanter Weise vor allem der Untreue im Verkehr des männlichen und weiblichen Geschlechts bemächtigt. Als ob die Dichtung davon nicht seit Jahrhunderten erzählt hätte! Schwelgt nicht besonders die internationale Schwank-, Fabel- und Novellen-Litteratur in diesem Stoffgebiet? Aber das ist es, „schwankweis“ faßt ein Boccaccio, ein Hans Sachs, ein Lafontaine diese Ehegeschichtchen auf! Der neuesten Dichtung bleibe das Verdienst unbefritten, die sozialen Probleme für unsere Zeit aufgegriffen zu

haben; aber mögen dieselben auch ihre eigenthümliche Prägung zeigen, gewisse Grundzüge kehren ständig wieder, — bietet doch z. B. selbst das Leben des alten Rom Seitenstücke zu unsern sozialen Fragen in Fülle. Sollte also nicht für alle Zeit dieselbe dichterische Grundauffassung statt haben können?

Das einzige, was dem im Wege steht, ist die blutig ernste Tendenz, welche unsere Schriftsteller durchaus in jede kleinliche Ehestandsgeschichte hineinlegen, — das „Schauspiel“, das „drame“ hat sich thatsächlich zum vorzugsweise regelrechten Tendenzstück ausgewachsen. Eine tendenzlose, rein dichterische Behandlung solcher Probleme wird unwillkürlich zur komischen Auffassung derselben gedrängt.

Sehen wir doch nur ein wenig zu! Ein Ehemann z. B., der seine Frau im Verdacht der Untreue hat, sendet jemand ab, sie zu versuchen; dieser aber macht den Mann vollends zum Hahrei! Was würden wohl unsere heutigen humorverlassenen Dichter mit diesem Stoffe anfangen? Natürlich kann der Mann nur dem besten Freund seinen Verdacht anvertrauen, natürlich sieht er sich nun in Liebe und Freundschaft zugleich betrogen — Welch herrliche „Schärfe“ des Konfliktes! —, natürlich verliert er dadurch die Lust am Leben, fordert den verrätherischen Freund und läßt sich im Zweikampf erschießen — Welch „blutiger“ Ernst! —, natürlich regt sich nun in dem überlebenden Frevelerpaar das Gewissen u. s. w. Denn was ist unserm Geschlecht der greisenhaften Jünglinge nicht natürlich?!

Wie köstlich aber löst die alte Schwankdichtung den Knoten: Der Mann stiftet, ohne sich als Eheherr zu offenbaren, wiederholentlich einen Studenten zur Versuchung des Weibes an, und eilt dann jedesmal vom Baden in sein Haus, um die Frau zu überführen; diese aber weiß stets den Buhlen zu verbergen, so daß der Mann immer erst hinterher aus dem Munde des nichts Arges ahnenden Studenten erfährt, wie der Ehemann jenes Weibes überlistet wurde. Das heißt einen Blick für frische Komik offenbaren; unsere heutigen Dichter aber haben einen unfruchtbaren Blick, sie verstehen keinen Spaß, sie sehen überall furchtbaren Ernst, — und der ist dürr und trocken.

Ein anderer Stoff, wie er jetzt häufig wiederkehrt, betrifft den Ruin des Mannes durch die Verschwendungssucht der Frau. Die Katastrophe des Schauspiels ist dann der krasse Bankerott; — du

lieber Himmel! das ist ja ein trauriger Fall, aber tragisch? wuchtig erschütternd? Nein, da verdient die komische Lösung, wie sie die alte Schwankdichtung bietet, entschieden den Vorzug, weil sie kraß, wuchtig, ehrlich ist: der Mann, welcher es bis zum Zusammenbruch kommen läßt, verdient sein Loos; also heißt es rechtzeitig — dreinschlagen, „und so geschah es“.

Oder gar so heikle, scheinbar neue Verhältnisse, wie sie unsern armen Dichtern selbst drückend auf dem Nacken liegen; da ist z. B. das Gelehrtenproletariat. „Sterben und verderben!“ summt es unsern jungen Gelehrten prophetisch in den Ohren. Doch schon vor Jahrhunderten lief ein Schwank von sechs Studenten um, die im Stift nicht satt zu essen haben, und deshalb auswürfeln, wer zum gemeinsamen Besten „um eine reiche Bürgerin buhlen“ solle. Eine junge lebenslustige Witwe wird so der Gegenstand von Huldigungen eines dieser Studenten, findet an dem schöngealteten Jüngling Wohlgefallen und fragt nach seinen Wünschen, in der stillen Hoffnung, er werde sie „um ihre Gunst ansprechen“. Der schüchterne Stiffler aber sprach: „Meine liebe Frau, ich bitt euch um eine Steuer, daß wir alle sechs auf der Schule uns mögen ein wenig baß erhalten mit Essen und Trinken!“ Das enttäuschte Weib, so berichtet die Schnurre weiter, ward zwar über den arglosen Tölpel „ein wenig heimlich zornig“, doch sorgte sie, einer bessern Regung folgend, von nun an wirklich für alle sechs Studenten.

Beim Element! ein zeitgenössisches Schauspiel hätte es gewiß nicht ohne eine Ehescheidung abgehen lassen. Den jungen brodlosen Gelehrten hätte es mit der reichen Witwe verheirathet, diese hätte selbstverständlich im Hause die Herrschaft geführt, der junge Gelehrte aber schließlich wohl das Unwürdige seiner Stellung eingesehen und sich von der Frau getrennt, um sich eine eigene bescheidene Lebensstellung zu erarbeiten. Auf die Bitte der Frau um Veröhnung hätte er etwa, eine männliche Nora, geantwortet: „Dann müßte das Wunderbarste geschehen“, d. i. „daß ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte!“ Und „von unten herauf hört man eine Thür dröhnend ins Schloß fallen“. Das ist die erhabene Größe, zu welcher sich das Drama des neunzehnten Jahrhunderts erhebt: eine Thür fällt dröhnend ins Schloß, — ein Bruch, aber keine Lösung.

Vielleicht wird man nun glauben, was in harmlosen Geschichtchen möglich ist, reicht noch nicht für ein regelrechtes Drama hin. Auch der Hinweis auf die Bühnenstücke des Hans Sachs könnte als nicht beweiskräftig befunden werden, weil das heutige Drama ein weit mehr zusammengesetztes Kunstwerk ist als auf der Volksbühne des sechzehnten Jahrhunderts. Es sei also daran erinnert, daß schon sonst die germanische Bühnendichtung schon soziale Stoffe komisch zu behandeln wußte. Auf tragischem Gebiete ist uns die englische Litteratur ein Leitstern zur Größe und Blüthe geworden; warum versuchen wir es nicht auch einmal, uns an dem englischen Lustspiel zu schulen?! Blicken wir auf Shakespeare und seine Zeitgenossen, das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, so bietet sich eine reiche englische Komödiendichtung mit zahlreichen sozialen Stoffen, die heute vielfach als Errungenschaft neuester Dramatik gelten. Von Shakespeare, Beaumont und Fletcher, Decker, Farquhar, Vanburgh, Cibber bis Goldsmith, Fielbing, Edward Moore und Colman hat denn auch die komische Bühnendichtung Englands bereits dem deutschen Lustspiel des vorigen Jahrhunderts als ergiebige Stoffquelle gedient.

So dürfen wir nicht vergessen, daß wir uns damals einer reichen Lustspielsdichtung erfreuten. Namentlich in den siebziger und achtziger Sturm- und Drang-Jahren sehen wir die ehelichen Verhältnisse, Verführung der Niedriggeborenen durch den hochgestellten Lüstling, Erziehungsfragen, gesellschaftliche Versumpfung, Kämpfe um die materielle Selbständigkeit neben litterarischer, politischer und religiöser Satire zu Gegenständen dramatischer Behandlung werden. Freilich hat schon vor 110—120 Jahren das deutsche Drama die harm- und tendenzlose Komik englischer Originale vielfach zu ernstern, grundsätzlich ausgetragenen „Problem“-Lösungen erstarren lassen. Indessen bieten doch die wirklich genialisch angelegten Dichter, außer Goethe besonders Lenz, bei aller Zerfahrenheit eine Reihe komischer Charaktere von berückender Naturfrische: wie eine naive ländliche Unschuld, hartköpfige und doch so köstlich erquickende Pedanten, eine armselige, doch ehrliche Schneiderhaut, — Gestalten, deren Komik uns bis zur Nüchternheit überwältigt.

Nichts kann wohl lehrreicher für unsere „Schauspiel“-Dichter sein als ein Hinblick auf die Bühnenverhältnisse jener Zeit. Während die eigentlichen Genies mit der Natur selbst wetteifern an wahrhaft schöpferischer

Kraft, machen sich auf ihren Spuren eine Reihe von Talenten zweiten bis fünften Ranges breit, die man in ihrer Stellung vielleicht am schärfsten als „Talente der Genie-Periode“ bezeichnet. Was dort an wildem revolutionären Geiste sich bethätigte, wird hier zu pathetischen Reden verbreitert. Und wie sich das „Schauspiel“ fast immer als Verlegenheitsaushilfe erweist, so sehen wir auch hier mit dem höchsten erreichbaren Pathos für Dinge eintreten, welche ein unbefangener, von Tendenz unzerfressener Sterblicher bis zur Kleinlichkeit lächerlich findet, z. B. das Verlangen des schlicht bürgerlichen Beamten, daß seine von Adelsdübel ergriffene Frau bei einem Gastmahl „nicht mehr als sechs Schüsseln“ (so auch der Titel dieses Schauspiels von Großmann) auftragen lasse! Oder das von ihrem abligen Verführer verlassene Bürgermädchen tröstet sich endgültig sehr vernünftig, aber dramatisch wenig befriedigend: „So gesteh' ich denn, des Grafen kalte und höhnische Begegnung auf einen Anfang von Großmuth und Verachtung aller Vorurtheile, tilgte gänzlich alle Liebe aus meinem Herzen“ („Die Mätresse“ von Lessings Bruder Karl Gotthelf). Da geht ein starker Zug ins Nüchtern-Jelike, wie bei Friedrich Ludwig Schröder, und ins Kriminalistische oder Pathologische, wie bei Stephanie. Wollen sich unsere heutigen Dichter im Spiegel der Geschichte sehen, so mögen sie wissen, daß diese ihre Genossen im Geiste des Schauspiels bei aller Gefinnungstüchtigkeit, gegen die danebenstehende wahre Größe gehalten, von dem Fluche der Mittelmäßigkeit nicht loskommen. Soll also die Sturm- und Drang-Periode zum Muster werden, so mögen wir uns nicht nach ihrer Verzerrung und nicht nach ihrer Verwässerung, sondern nach ihrer genialen Seite zu bilden suchen.

Und sollten wir aus dem Urquell Shakespeare nicht zu schöpfen vermögen? Ins Gewicht fällt schon der Umstand, daß auch seine Trauerspiele an Einzelheiten von zwingender Komik reich sind: sie ruht eben üppig überall im Leben, man muß sie nur zu finden wissen; die Wünschelruthe tragen wir in uns, das tiefe Gemüth, welches mit Freude bei den Gestalten des Lebens verweilt. So sehen wir denn vollends in des großen Britten Lustspielen selbst nicht nur witzige Sprache und drastische Ereignisse, sondern vor allem komische Charaktere. Man vergegenwärtige sich z. B., was ein Dichter unserer Zeit aus dem Stoffe der Widerspenstigen gemodelt hätte: gewiß wäre

der Ehemann durch die Unleidlichkeit der Frau aus dem Hause verschleucht und in wüstem Leben, etwa im „stillen Trunk aus Schwermuth“ zugrunde gegangen. Wie gesund zeigt sich daneben die Heilmethode von Shakespeares Petruccio! Und wie weidlich wird Hans Falstaff von den lustigen Weibern gezwickt! Zu welchem widerlichen Ehebruchsschauspiel würde wohl ein heutiger Naturalist die lächerlichen Gelüste des feisten alten Sünders verarbeitet haben! Ja, es gehört eine versöhnliche Weltanschauung zur Komik, und unser Geschlecht muß sich erst vom Pessimismus heilen, ehe es ein Lustspiel zustande bringt.

Es ist in der That ein bedenkliches Zeichen der Zeit, daß unserm Schauspiel nichts so sehr fehlt, als was die Shakespeareschen Figuren in reichem Maße besitzen: Humor. Und noch in einer Hinsicht kann der englische Genius unsern Dichtern den Blick schärfen: seine Lustspiele athmen bei aller ewigen Naturwahrheit frische, duftige Poesie; — unsere neuere dramatische Schaffensweise ist dagegen geflissentlich bemüht, durch slavischen Naturalismus jeden Schein von Poesie zu vernichten.

Auch die germanischen Stammverwandten im Norden stehen heute nicht zum erstenmale zu dem deutschen Drama in Beziehung. Holberg hat besonders in den vierziger bis sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mächtig auf unsere komische Bühnendichtung gewirkt. Zeichnet ihn doch gleichfalls jene Unerbittlichkeit aus, mit welcher das wahre komische Genie seine Gestalten anschaut, anpackt und nicht früher aus der Hand läßt, bis sie vollends zerzaust in ihrer ganzen Lächerlichkeit dastehen. Und seine Stoffe! Sollte sein „Politischer Kannegießer“ nicht unsern Dramatikern den Weg weisen können, wie sie die sozialistischen Schnapsbuden-Politiker der Gegenwart auf die Bühne zu bringen haben? Aber freilich, das wird mancher wiederum leichtfertiges Abthun großer und ernster Zeitfragen nennen, — doch die Kunst hält es lieber mit Goethe und Holberg als mit unsern „ernsten“ Tendenzmännern. — Und sollten die „Bramarbas“ ausgestorben sein? So böte sich auch für Behandlung militärischer Zeitbilder ein Wegweiser in Holbergs Schriften dar. Ein ewiges Prachteremplar der Komödie ist auch der streberhafte Bürger mit „honnetter Ambition“ sowie leider der deutsche Französling, der „Jean de France“ mit dem Geist „nach der neuesten Pariser Mode“. Genug, wohin unsere Dichter den Blick richten, überall funkeln Zeitsterne, an deren reinem Glanz ihr Auge gesunden und sich

erfrischen kann. Sie aber schlagen den Blick zu Boden, wie es „ernsten“ Mannesseele ziemt, und keuchen mühsam durch das irdische Jammerthal. —

Als Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie“ seine Grundabrechnung mit dem Drama der Franzosen hielt, warf er alle seine Bomben auf ihr Trauerspiel, um wohlweislich ihrem Lustspiel mit Vorsicht zu begegnen. Der gewiegte Dramaturg mußte doch glauben, daß wir auf diesem Gebiete noch von ihnen lernen könnten. Thatsächlich bietet das eigentliche französische Lustspiel nicht nur des siebzehnten und achtzehnten, sondern selbst noch unseres eigenen Jahrhunderts, sobald es Nüchternheit und Pathetik verschmäht, Witz und Anmuth, besonders aber komische Charaktere, welche unsern nach Wortspielen jagenden Bühnendichtern einen Begriff vom Wesen der wahren Komik geben können. In erster Linie natürlich Moliere. Auf der Bühne können seine Stücke nur noch mit Vorsicht spärlich verwandt werden; aber auf der Studirstube sind sie für unsere Dramatiker unschätzbar. Wenn diese sich einmal aus dem Ernst des „Schauspiels“ herablassen, wissen sie ihrem Publikum kaum anders ein Lächeln abzuwingen als — abgesehen von Wortwizen — durch lächerliche Angewohnheiten ihrer Gestalten, also wiederum durch Aeußerlichkeiten; nicht aber das Angeflogene, sondern das Innewohnende macht den Charakter. So gut wie Lessings Tellheim ein komischer Charakter ist, ein Edelmuthsnarr, der mit seinen eigenen Waffen geschlagen wird, so gut ist es der Tartüffe und der Menschenfeind, die an ihrem eigenen Charakter zu schanden werden. Um ganz von der Gracie zu schweigen, welche, weit reiner als die heutige Pikanterie, sich über die französische Komödiendichtung des vorigen Jahrhunderts ausbreitet, sei nur die geschickte Intriguensführung erwähnt, wie wir sie an unserem halben Zeitgenossen, dem schlichten Scribe bewundern. Denn in dem Lustspiel hat die geschickte, kunstreiche Verwicklung ihr Feld; alle Mittel darf es aufwenden, um uns zu erheitern, — während wir den Untergang eines Menschen, wie im Trauerspiel, nicht leichtlich erzwungen sehen wollen.

Schauen wir in gleicher Weise nach Bausteinen für das deutsche Trauerspiel aus, so erhebt sich wiederum die Grundforderung, das deutsche Leben, da wo es wirklich Bedeutung hat, d. i. das öffentliche und das Familienleben, unbefangen und mit gemüthvoller Theilnahme darzustellen. Weit weniger als für das Lustspiel wird jedoch „die

Gesellschaft" einen Boden für wahrhaft tragische Konflikte darbieten. Alles was unser Schauspiel von ernstern Zernüfnissen auf diesem Felde vorführt, ist im Grunde Spielerei, einfach weil die Gesellschaft kein nothwendiger Lebensboden für ein Volk ist. Ein Charakter werde schon von diesem Boden verdrängt, werde schon von der „Gesellschaft“ ausgewiesen und geächtet: das kostet den Kopf noch nicht! Das wenigstens müßte ein rechter „Held“ sein, der mit der Acht der „Gesellschaft“ sein Todesurtheil gesprochen glaubt, der überhaupt den „Salon“ als Richter über sich im Ernste anerkennt. Tief hinein ins eigentliche nothwendige Leben des Volkes muß die Tragödie steigen, wenn sie bedeutame Stoffe heraufholen, wenn sie nachdrücklichen Wiederhall im Volke finden will.

Verhehlen wir uns nicht, daß ein Streben der heutigen Bühne nach Zusammenhang mit dem Volke wesentlich erschwert ist: nach den Ständen und Bildungsstufen ist der Geschmack des Publikums getheilt. Das Allgemein-Volksthümliche wird in dem Allgemein-Menschlichen zu suchen sein, welches gerade unwiderstehlich auf jeden wirkt, der sich noch eine Spur unüberrückter Naturreinheit im Herzen bewahrt hat. Namentlich das soziale Trauerspiel wird an das Nächstliegende anzuknüpfen haben: statt der spitzfindigen Probleme, an welche sich unter ausländischem Einflusse unsere stirnrunzelnden Poeten herangewagt, verlangt ein volksthümliches Trauerspiel Leben in reflexionsloser Wieder- gabe, in naiver, fast möchte man sagen keuscher Unmittelbarkeit.

Ist damit die naturalistische Tragödie gefordert? Ist von der Darstellung des Lebensleides die sklavische Nachbildung der häßlichen Nachtseiten des Lebens unzertrennlich? Nein, auch die Tragödie erstrebt nicht Ekel und Verzweiflung; sondern Erhebung und neuen Lebensmuth will das Volk auf alle Fälle in der Kunst finden. Wenn gewiß auch seine Leiden hier zur geläuterten und läuternden Veranschaulichung kommen, so muß derselben doch alles Krankhafte fernbleiben. Nicht nachdrücklicher soll der Mensch auf sein Elend hingestossen werden, sondern leichter soll er es ertragen lernen in dem Bewußtsein, daß sein Weh nur klein und vorübergehend ist im Strome des Lebens, der denn auch wieder Trost und Freude heranschwemmt.

In solchem Zusammenhang könnte die Frage aufgeworfen werden, ob eine richtige Volksbühne heute noch möglich sei. Ein ausreichender Bestand an volksthümlichen Stücken wird allerdings um so schwieriger

zu beschaffen sein, als jeder Gau nach seiner Stammeseigenthümlichkeit seine eigene „Volksstümlichkeit“ hat. Die Hamburger Volksbühne arbeitete thatsächlich mit ganz andern Mitteln als die Wiener oder Münchener. Den Gemüthston des Stammes gilt es in erster Linie zu treffen, wie er sich schon in der mundartlichen Färbung ausdrückt, sofern auf eine tiefgreifende Wirkung des Volksstückes zu hoffen sein soll.

Die nächstliegenden, einfachsten, schlichtesten Lebensformen werden zu gestalten sein, wenn der rechte Boden für ein soziales Trauerspiel gewonnen werden soll. Es war das Verhängniß der deutschen Tragödie in unserm Jahrhundert, daß sie, dem hohen Pathos Schillers nachjagend, den Boden unter den Füßen verlor und sich somit verflüchtigte. Ohne im geringsten auf Schillers idealistischen Stil zu schmälern, ohne einem künftigen kongenialen Idealisten den Weg zu verbauen, wird eindringlich betont werden müssen, daß die Zukunft der tragischen Dichtung wesentlich doch auf den Wegen Goethes, auf den Wegen der Gretchen- und Klärchen-Tragödie einherschreiten wird. Das sind die Bahnen auch eines Shakespeare, der unserm Trauerspiel durchaus noch nicht alles das gegeben hat, was er zu geben vermag. Schillers eigene Dramen genügen vorerst für das Bedürfniß unseres Publikums nach Bewunderung unnahbarer Erhabenheit. Wie immer die Unfähigkeit und Unselbständigkeit, statt zu wetteifern, nachhast, so hat unsere geschichtliche Tragödie ihre Heldencharaktere nicht mehr nach dem Muster des Lebens, sondern nach dem Muster der Schillerschen Dramen gebildet. Der Napoleon Bonaparte in Karl Bleibtreus Schauspiel „Schicksal“ ist als Versuch kongenialen Anschmiegens an das Vorbild der Natur rühmlich auszunehmen, wenn er auch noch allzu tief im Rhetorischen steckt. Wir lechzen nach Wesen von unserm Fleisch und Bein, von unserm Blut und unserer Leidenschaft, mit unserm Geschick und Verhängniß; mit einem Worte: wir lechzen nach Menschen. Wenn aus der Herenküche des Naturalismus sich schließlich dieses Menschenwesen chemisch rein, von widerpoetischen Schlacken frei abklärt, so wird die heutige litterarische Schaffensstättigkeit doch noch gerecht befunden werden am Ende der Tage und der Naturalismus als eine Durchgangsstufe zum Humanismus geschichtliche Würdigung finden. Aber das stimmt alle, die bange nach der Zukunft unserer Litteratur ausschauen, so trostlos, daß sich die Ver-

treter jener Bewegung auf abschüssiger Bahn bewegen, daß sie nicht die Seele des Menschen mit reinem Auge auffaugen, sondern durch die Tausendkünsteleien der Technik die äußere Erscheinungsform mechanisch nachschaffen.

Mehr als alle theoretischen Erörterungen wird auch hier eine thatsächliche Gegenüberstellung lehren. Daß an Goethes Gretchen irgend ein sinnfälliger Zug aus dem Leben in Schönfärberei überkleistert ist, wird gewiß niemand zu behaupten wagen. Nach allen Seiten scharf umrissen tritt das Mädchen aus dem Volke in seinen bescheidenen Verhältnissen hervor, hervor mit all seinem Liebedrang und seiner geistigen wie sinnlichen Hingebung; die Nachbarinnen am Brunnen speien ob solches Gebarens aus; die Mutter, welche das Gretchen ununterbrochen quälte, weil sie gar zu genau ist, stirbt darüber, und zwar an dem Gift, das ihr die Tochter als Schlafrunk gereicht:

„Doch alles, was dazu mich trieb,  
Gott, war so gut, ach, war so lieb!“

Vergleicht man mit dieser geradezu keuschen Darstellung des Sinnenwesens die Rohheit, in welcher Goethes Jugendfreund Heinrich Leopold Wagner annähernd dasselbe Thema behandelt, so weiß man schon, wie der Naturalismus — der ja auch keineswegs eine neue Erfindung ist — sich von der Poesie unterscheidet, und man ist auf den Schmutz z. B. in Gerhart Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang“ vorbereitet. Es gilt eben mit künstlerischem Auge zu schauen; unsere jungen Dichter, Materialisten wie sie sind, sehen nur den Mechanismus der Erscheinungen.

Die jungen Herren wollen beweisen, der Klapperstorch sei für sie ein überwundener Standpunkt und sie hätten sogar die naturwissenschaftliche Bedeutung des Spruches gelernt, daß die Sünden der Väter an den Kindern heimgesucht werden. So sehen sie überall nur physiologische Prozesse und meinen sich an der Naturwahrheit zu versündigen, wenn sie nicht rein sachlich und theilnahmlos wie der Arzt an das fremde Objekt herantreten. Bei alledem leitet sie gerade ihr subjektiver Geschmach unbewußt irre: verbildet wie sie sind, huschen sie an dem Schönen und Reinen unachtsam vorüber, um sich in das Häßliche und Unlautere einzuwählen. Denkt man außer an Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ noch an „Familie Selicke“ von Holz und Schlaf, so weiß man ganz genau, welche Scenen der Gretchen-Tragödie heutige Naturalisten aus-

geführt hätten: ihr Faust hätte wohl in Gretchens Kammer von etwas anderm als von Reinlichkeit und Reinheit philosophirt!

An denselben Mustern Shakespeare und Goethe können sie auch lernen, was unerbittliche Tragik heißt. Der bloße Name Trauerspiel ist so in Mißachtung gerathen, daß im letzten Jahrzehnt selbst viele mit der Katastrophe auslaufenden Dramen die Bezeichnung Schauspiel als Aushängeschild gegenüber dem Publikum geboten hielten. Es steht zu fürchten, daß manch heutiger Dramatiker Gretchen — statt in Verzweiflung und Ergebung auf dem Hochgericht — als Verführte, die weiter verführt, allmählich im Schlamme hätte ersterben lassen. Es steht zu fürchten, daß Romeo und Julia als glückliches Ehepaar von der Bühne gegangen wären — „Tendenz“: es ist das Recht der Kinder zu lieben, wo die Väter hassen —, daß Macbeth und Richard III. mit ihrer Thronbesteigung für immer hinter dem Vorhang verschwunden wären: denn das wäre ein „blutig“ satirischer „Realismus“, daß der Böse triumphirt. Der echte Tragiker aber ruft: Blut will ich fließen sehen, physisches Blut, im Tode verspricht! eure „blutige“ Tendenz ist, wie alles was ihr gebt, ein Wort, ein hohles Wort. Jeder, der gewöhnt ist, mit seinen Worten einen Sinn zu verbinden, wird im geraden Gegensatz von eurer „blutlosen“ Tendenz sprechen.

Da wird sich die Frage nicht umgehen lassen, ob etwa durch die Verbürgerlichung des Trauerspiels ein Abirren von den Bahnen tragischer Größe geschah. Soviel steht fest: die bloße kritiklose Anerkennung dieses Schrittes, welchen für die deutsche Litteratur Lessing zuerst mit seiner „Miß Sara Sampson“ that, ist Ausfluß jener einseitigen Bewunderung, mit welcher unsere Poetik und Litteraturgeschichte — sehr gegen Lessings Geist — bei seinen Errungenschaften stehen geblieben ist. Charakteristisch ist, daß Lessing in seinem nächsten Trauerspiel einen halben Schritt zurückgeht, indem er das Geschick der Privatperson Emilia Galotti an die öffentlichen Staatszustände anknüpft. Ins Gewicht fällt auch, daß Goethe sein Gretchen nicht von einem beliebigen kecken Bürgersohn, Studenten oder Offizier verführen läßt, wie es seine Jugendgenossen in ihren Dramen zeigten, sondern daß uns in Faust der auf der höchsten geistigen Höhe stehende Mann entgegentritt. Etwas Heldenhaftes, Ueberragendes lebt also doch schließlich in diesen bürgerlichen Trauerspielen. Thatsächlich wird andererseits in jener „Miß Sara Sampson“ ein

heldenhafter Zug, welcher das Drama ins Bedeutsame erhebt, vergebens gesucht; so bleibt der Ton weinerlich, und das tragische Ende erscheint nicht organisch geboten, sondern künstlich herbeigeführt. Eine einzige Zusammenstellung der „*Emilia Galotti*“ mit ihren Nachahmungen seitens der Sturm- und Drang-Dramatiker erhellt, wie trotz des schärferen Tones durch die bloße Ersetzung des Fürsten durch einen beliebigen Abtigen eine tief eingreifende Abschwächung geschah. Zum unentrinnbaren tragischen Verhängniß wird der Konflikt erst, wenn die höchste irdische Macht dem Seelischen entgegensteht, wie in „*Emilia*“, oder wenn die höchste geistige Macht dem Irdischen, der Erdenlust gegenübertritt, wie im „*Faust*“. Das sind doch Betrachtungen, denen sich unsere Dichter nicht entziehen sollten. Einen Tropfen Größe werden sie ihren Helden, auch den bürgerlichen, schon ins Blut impfen müssen, wenn sie für dieselben unsere Theilnahme und Bewunderung in Anspruch nehmen; jeder hausbackene Gesell erregt nicht unser Interesse, jeder Durchschnittsmensch zieht nicht die nothwendigen Schlußfolgerungen aus seinen Handlungen, er wählt vielleicht ein ehrloses Leben lieber als den Tod. Hier kommen wir also um das Blut, das wir im Trauerspiel fließen sehen wollen! Darum auch im bürgerlichen Trauerspiel: Helden, Helden!!

Neben den sozialen und rein menschlichen Konflikten wird gewiß die Geschichte immer eine reiche Stoffquelle für das Trauerspiel bleiben. Freilich hat die Poesie nach dieser Richtung mit einem argen Hemmniß zu rechnen: Deutschland hat in der Neuzeit wenig einheitliche Geschichte, wenig gemeinsame Helden. Nur der Befreiungskrieg von 1813 und der Einheitskrieg von 1870 bilden durchgreifende Ausnahmen. Hier setze das nationale Drama an und führe die York und Blücher und Gneisenau, die Stein und Hardenberg, die Moltke und Bismarck, die verbündeten Fürsten und die Napoleonen mit keckem Griff auf die Bühne. Doch auch für andre geschichtliche Ereignisse gilt es nur den richtigen Gesichtspunkt zu gewinnen; wie Lessings „*Minna von Barnhelm*“ an den siebenjährigen Krieg anknüpft, so ließen sich für die Komödie wie die Tragödie aus den Ereignissen von 1866 sehr wohl eine Reihe von Stoffen ausscheiden. Das Späherauge des echten Tragikers wird sich daran nicht genügen lassen, wird weiter schweifen, um durch den Panzer der hohen Politik und großen Staatsaktion ins Herz der Menschen zu dringen, und die geschichtliche Anekdote wird ihm zum Drama werden, weit öfter natür-

lich zum tragischen als zum komischen, weil die Tragödie immer das Feld des Heroischen bleibt. Vergegenwärtigt nicht eine scheinbare Episode wie die Hinrichtung Kattes den Charakter Friedrich Wilhelms I. und die Jugend Friedrichs II.? die todesbittere Pille, welche der knabenhafte Fritz verschlucken mußte, damit aus ihm der mannhafte „alte Fritz“ auferstände? — Auch hier wird der Stil Schillers weniger Aussicht bieten, lebensfähige Gebilde zu zeugen als etwa die Darstellungsweise Heinrich von Kleists. Nur glaube man nicht mit patriotischen Reden zahlen zu können, wo wir nationale Menschen und Thaten verlangen: ein noch so begeistertes vaterländisches Deklamationsstück bleibt ebenso tief in der Tendenz stecken, bietet ebenso wenig in Gestalten gesättigtes Leben wie das soziale Schauspiel der Gegenwart.

Leben aber ist der Gegenstand der Kunst. Wir haben heute wenig Kunst; ja, was das bedenklichste, wir wissen kaum noch, worin wir das Wesen der Kunst zu suchen haben. Dichter, Kritiker und Publikum sind zum guten Theil auf den Standpunkt jenes Mathematikers gelangt, der unter jede Dichtung schreiben möchte: was ist dadurch bewiesen? Wir wollen unsere Augen nicht gegen den Fortschritt blind sein lassen, welchen der Gehalt unserer Dichtung während des letzten Jahrzehnts durch Wiedererschließung weiter Stoffgebiete erfahren hat,, denen die Litteratur in den nächstvorangegangenen Jahrzehnten aus dem Wege blieb; wir wollen uns weiterhin dankbar der Vervollkommnung poetischer und besonders dramatischer Technik erinnern, einer Vervollkommnung, welche zur äußern Lebendigkeit der Darstellung viel beiträgt; aber nur vergessen wir über Stoff und Form nicht die Seele!

Heißt das die Wirkung der Kunst verspüren, wenn der Zuschauer aus dem Theater mit der „Moral von der Geschichte“ entlassen wird? „Die Ehrbegriffe der einzelnen Stände sind verschieden“, „der stärkste Mann ist derjenige, welcher alleinsteht“, „den unschuldig Verurtheilten sollen wir nicht ächten“, — ist dieser Art das letzte Wort, welches die Kunst zu sprechen weiß? Haben wir wirklich vergessen, daß das Gefühl und nicht der Verstand der wahre Resonanzboden der Kunst ist? Gilt heute eine Macht, wie sie die wahre Kunst besitzt, nichts mehr? Ist etwa die Lust zu lachen und zu weinen erstorben?

Vielleicht in etwas. Unser oberflächliches Geschlecht gleitet vielleicht schneller über Gemüthsbewegungen hinweg und hält den flüchtigen Kitzel des Augenblicks für schicklicher und vergnüglicher als das Ausleben tieferer Gefühle, welche es vielleicht gar nicht besitzt.

Aber so lange die Freude des Lebens den unverdorbenen Menschen noch jauchzen und jubeln läßt, so lange das leidvolle Verhängniß noch ein Auge in Thränen zerfließen läßt, wird die Kunst nicht aufhören, ein Bedürfniß des Menschengeschlechtes zu sein. Denn nicht zum leichtlichen Vergessen des Lebensernstes leitet die Komödie, nicht zum trostlosen Verzweifeln an der Zukunft die Tragödie hin: in das Leben der Mitmenschen führt uns die Kunst hinüber, führt uns als theilnehmende Freunde zu Erscheinungen, die uns im Leben feindlich oder doch fremd gegenüberstehen, um uns in allem Treiben der andern rein menschliches Wesen und Thun verstehen zu lehren. Sie macht uns humaner: wir sehen in Tellheim nicht mehr den störrischen Pedanten, in Gretchen nicht mehr das gefallene Mädchen, — nur den uns verwandten, wie wir gebauten Menschen sehen wir noch und sprechen lächelnd zu Handlungen, die uns vordem ärgerten, und mit der Thräne des Mitgeföhls zu solchen, die wir vordem verdammt: doch alles, was dazu sie trieb, Gott! war so — menschlich, so ganz wie wir alle sind! Und wir schütten alle Lust und alle Wehmuth, welche dieses unser ganzes Menschenleben ins uns angeammelt hat, hier zur Erleichterung unserer Seele aus.

Ein solches Verwachsen mit dem Leben der andern werden unsere Dramatiker freilich nicht erringen, wenn sie nach neuester Mode des äußerlichen Realismus mit dem Notizbuch als Statistiker umherlaufen, um charakteristische Formen zu erjagen. Das tiefere Hineintauchen in die vielgestaltige Menschenseele wird sich aber aufs herrlichste belohnen, indem es uns eine Kunst beschert, welche uns nicht äußerlich predigt, sondern innerlich heilt, erfrischt und versöhnt.

Das aber ist die wahre Wirkung und eigentliche Aufgabe der Kunst. Unsere heutigen Dramatiker gehen ganz im Stoffe auf; das große Geheimniß, weshalb sich die Bühnendichter immer wieder in das Fahrwasser des Schauspiels ziehen lassen, löst sich auf einfachste Weise, wenn man bedenkt, daß diese Gattung eine äußerliche stoffliche Befriedigung gewährt, wo eine innerliche Lösung die Kräfte des Dichters

übersteigt: man geht mit der Befriedigung nach Haus, daß der Ausgang des Helden ganz im eigenen Sinne des Zuschauers ist, — oder anders man ist unbefriedigt. So ist es auch der bedenklichste unbewußte Vorwurf gegen Ibsens Dramen, wenn man an ihrem Schluß statt über die künstlerische Wirkung vielmehr stets über Berechtigung oder Nichtberechtigung der vom Dichter beliebten Lösung des Stoffes streitet. Die Kunst indessen führt in ihrer echten Wirkung den Zuschauer weit von dem Stoffe der Handlung ab; er ist nichts als das Mittel, nicht aber das Endziel des künstlerischen Eindrucks. Tief in die unentwirrbaren, wogenden Gefühle der Brust greift die Kunst: wenn der Zuschauer nichts mehr denkt, sondern nur noch etwas in sich fühlt, dann hat der dramatische Dichter sein Ziel erreicht.

---

Nicht also das wüste litterarische Parteiwesen, welches das letzte Jahrzehnt neben manchem anerkanntenswerthen Guten wieder einreißen ließ, kann Verständniß und Empfänglichkeit für echte Kunst fördern; nur durch jene stille Seelenarbeit vermag der eine Dichter dem andern den Rang abzulaufen. Hier also, lautet der Wahlspruch, bei Philippi, sehen wir uns wieder . . . . .

Ist bei solcher Sachlage von der nächsten Zukunft des deutschen Dramas etwas zu erhoffen? Die Kunstkritik ist weder Zukunftsmusik noch Prophezeiung. Wohl aber kann und soll sie durch Bloßlegung der Schäden den Weg zur Heilung weisen.

Die Zukunft des deutschen Dramas hängt von mancherlei Bedingungen ab, deren Erfüllung schwer, aber keineswegs unerschwinglich ist. Lassen wir die Thatsachen sprechen, wie sie uns zwingend entgegen-traten, so ergeben sich eine Reihe von Forderungen, die sehr einfach klingen, aber viel sittliche Kraft in Anspruch nehmen. Seeleneinfalt und Charaktergröße, Lebensfreude, Lebenskraft und bei alledem Selbstentäußerung, Hingabe an die Menschheit können nicht all den Tausenden beschieden sein, welche heute in Deutschland litterarisch schaffen. Genug, wenn solche Flamme sittlicher Kraft von wenigen Priestern genährt

wird; ein Feldherr vermag sich Soldaten heranzubilden. Daß unser deutsches Volk in naher oder ferner Zukunft keinen solchen Priester und Feldherrn der Kunst finden wird, darf niemand fürchten, welcher an Lebensberuf und Lebensfähigkeit unseres Volkes glaubt.

Lehrer-Bibliothek  
des  
Gymnasiums zu STOLP





