



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

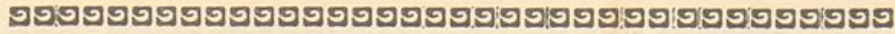
## Deutsche Dichter-Abende

Loewenberg, Jakob

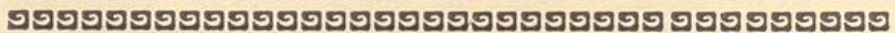
Hamburg, 1904

Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke“ und andere moderne  
Märchendramen (1896)

**urn:nbn:de:hbz:466:1-33653**

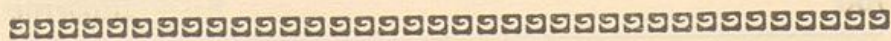


Berhart Hauptmanns  
„Versunkene Glocke“ und andere  
moderne Märchen-Dramen



oo

oo



Das moderne Drama hat einen schnellen und eigentümlichen Entwicklungsgang genommen. In schroffster Opposition zu dem idealistischen Jambendrama setzte es mit dem naturalistischen Drama ein und ist nun über das realistische und historische hinweg beim Märchendrama angelangt. Nach dem Versuche, die Wirklichkeit bis zu öder Langweiligkeit darzustellen, flüchtete man sich in das unbeschränkte Reich der Phantasie, und statt der Sprache des gewöhnlichen Lebens, die man in allen möglichen und unmöglichen Dialekten wiederzugeben suchte, kehrt der mißachtete Vers, der verpönte Reim mit Sang und Klang wieder ins Drama zurück. Nach dem großen Erfolg, den Ludwig Fuldas Talisman davongetragen hat, sprossen die Märchendramen von allen Seiten hervor.

Die Gattung ist nicht neu. Noch aus der altgriechischen Zeit sind die kühngewaltigen „Vögel“ des Aristophanes für unsere Kultur lebendig geblieben. Shakespeare, der große Dichterzauberer auf dem Seeumgürteten Eiland, hat im „Sommernachtstraum“ und im „Sturm“ zwei seiner herrlichsten Werke geschaffen. Die größte deutsche Dichtung, Goethes „Faust“, ist in gewissem Sinne ein Märchendrama zu nennen, und über die weniger bedeutenden märchendramatischen Schöpfungen der Romantiker hinweg weisen Raimund mit seinen Zaubermärchen, Grillparzer mit dem „Traum ein Leben“, Hebbel mit „Gnug und sein Ring“ und dem „Rubin“ in die neuere Zeit hinein.

Was kann nun unsere modernen Dichter veranlassen, auf die alte Form zurückzugreifen? Sie, die es mehr als je zuvor sich zur Aufgabe gesetzt, daß nach dem Wort des großen Briten das Drama „der Natur gleichsam den Spiegel vorhalte, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeige“, und das nicht bloß in seinem innersten Kern, in Gedanken, Stimmung und Empfindung — nein, auch in allem Äußerlichen, in all den Verhältnissen des wirklichen Lebens.

Scheint nicht das Wesen des Märchens dem des Dramas schnurstracks zu widersprechen? Das Drama will uns die Entwicklung eines bedeutsamen Menschengeschicks oder eines bedeutsamen Charakters in der dichterischen Form geben, die den „stärksten Eindruck der Wirklichkeit hervorrufen“ kann, während das Märchen von aller Wirklichkeit abzieht, die Fessel von Zeit und Raum durchschneidet und im freien Walten der Phantasie uns durch alle Wunder und Welten führt. Wie kann nun durch Phantastisches der Eindruck der Wirklichkeit hervorgerufen werden? Wie kann übernatürliches der Natur den Spiegel vorhalten? Und zumal in unserer Zeit, „wo die Eisenbahn die verstecktesten heimlichen Täler, die entferntesten sagenumwobenen Länder durchfährt, wo der helle Schein des elektrischen Lichtes auch in die Herdwinkel und unter die Kellertreppen, in die alte Behausung der kleinen Märchengeister leuchtet,“ wo gar die Röntgenstrahlen durch Tür und Wand und durch das „allzustarre“ Fleisch hindurch bis zum innersten Mark dringen? Wenn der Dichter bei uns den Glauben verloren hat, hat er alles verloren.

Aber wir glauben schon. Unsere Zeit ist trotz Dampfkraft und Elektrizität noch empfänglich für den Glauben an Geister und übernatürliche Kräfte; der Spiritismus, die Wunder- und Schwindeldoktoren zeugen davon. Und außerdem — auch der gelehrteste, zweifelsüchtigste Bildungsmensch unserer

Zeit empfindet es in stiller Stunde ahnungsvoll: es gibt Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich nicht bloß die Schulphilosophie, von denen sich auch die Naturwissenschaft nichts träumen läßt. So finden sich auch für uns Anknüpfungspunkte an die Welt des Übernatürlichen, Wunderbaren. Zudem sind uns die Gestalten, „in denen das dichtende Volksgemüt die Unbegreiflichkeit des Lebens, die ahnungsvollen Stimmungen des Gemüts, die von außen und innen auf uns einwirkenden unsichtbaren Mächte symbolisiert hat“, die Geister, Elfen und Kobolde, von Kindheit an vertraute Wesen. Und noch eins: sitzen wir erwartungsvoll vor der Bühne, dann ist die Welt da draußen vergessen, wir sitzen zunächst ganz im Banne der Zauberin Phantasie, von der wir alles erwarten, der wir alles glauben. Fliegt der Vorhang auf, so nehmen wir kritiklos jede Situation, jede Gestalt hin, die der Dichter uns zeigt, mag er uns nun in das Getümmel der Schlacht, in die Tiefen des Rheins, in die Königsgräber Spaniens oder in eine arme Weberstube führen. Wir glauben ihm alles, wir wollen nichts anderes als glauben, und niemand als er selber kann uns diesen Glauben zerstören.

Das tut er aber am wirksamsten, wenn er gegen etwas verstößt, was jeder von uns — sofern er denkt — bei sich selber kontrollieren kann, dadurch nämlich, daß er die seelische Wahrheit verleßt. Mag er uns, zumal im Märchendrama, die wunderbarsten Situationen vorführen — kann sein, wer kann die ganze Welt kennen? aber das Zauberhafte, Übernatürliche, Unbegreifliche dringt nicht in das Reich der Menschenseele — das kennen wir, und da dulden wir keine Wundermächte, keinen Spuk und keine Zauberei, wenigstens keine andere als die, die den Gesetzen dieses Reiches gemäß sind.

Es würde sonst auch jede Einheit im Drama aufhören, und mit jeder Umgestaltung einer Menschenseele ein neuer Mensch, mithin ein neues Stück beginnen. Das hat Holger Drachmann fein empfunden, als er in seinem „Tausend und

eine Nacht" den schönen, wohlgestalteten Osman durch Haruns Zauberring in einen häßlichen, buckligen Narren verwandeln läßt und Harun bekennen muß:

„Nur über deine Seele zu verfügen,  
Die Allah gab, vermag ich nicht. Durch Stimme,  
Blick und Mienen auszudrücken, was du leidest,  
Und was du fühlst, sollst du auch ferner können.“

Der Dichter kann ja im Märchendrama mit den äußeren Verhältnissen, auch mit den Gesetzen der äußeren Natur frei schalten und walten, nur die Gesetze der Menschennatur soll er unangetastet lassen. Ob sich eine Winterlandschaft in eine Frühlingslandschaft, ein Königssohn in einen Bären, eine Hege in einen See verwandelt, ist Nebensache. Hauptsache ist, daß die Hege Hege und der Königssohn Königssohn bleibt und demgemäß handelt. Aus dem alten Faust wird ein junger, aber dieselbe Seele wohnt in beiden. Puck verwandelt im „Sommer-nachtstraum“ den „Zettel“ in einen Esel; aber die Seele ist wiederum dieselbe geblieben, hier wie dort die eines Esels.

Das, worauf es im Drama ankommt, die Darstellung des Seelenkampfes, darf also durch die märchenhafte Handlung nicht geschwächt oder gar getilgt werden; wohl aber kann diese dazu dienen, Situationen zu schaffen, in denen jener Kampf sich um so eindringlicher und klarer zeigen läßt. Nicht, daß der Dichter nicht auch in den wirklichen Verhältnissen des Lebens solche Situationen finden oder schaffen könnte, aber um sie herbeizuführen, bedarf es einer weit umständlicheren Motivierung, eines viel schwerfälligeren dramatischen Apparates. Das ist unter vielen einer der Gründe, die auch den modernen Dichter gern die Form des Märchendramas wählen lassen.

Ein anderer ist das Verlangen, auch im Drama einmal „dem Schoßkinde des Göttervaters, der ewig beweglichen, immer neuen Phantasie“ folgen zu können. Nur muß er sich hüten, daß sie ihn zu weit verlocke. Mag die Handlung noch so bunt und wechselnd sein, sie darf nicht planlos werden. Die

dahinfliegende Iris muß den leuchtenden Bogen so ziehen, daß er die Erde mit dem Himmel, aber auch den Himmel wieder mit der Erde verknüpft. Wie im Märchen vom Machandelbaum mag das Vöglein sich eine goldene Kette, ein Paar rote Schuhe, einen Mühlstein umhängen lassen, aber es muß sie zur rechten Zeit fallen lassen, daß sie die Menschenkinder erfreuen oder mit tragischer Wucht zerschmettern.

Holger Drachmann, den wir getrost zu den Unseren rechnen dürfen und der zuerst unter den Modernen sich dem Märchendrama zuwandte, hat sich offenbar, wenn auch unbewußt, durch solche Motive anregen lassen. In „Es war einmal“, das dem deutschen Volksmärchen König Drosselbart nachgebildet ist, zeigt er uns in einer Reihe prächtiger Bilder, wie aus der hochmütigen, stolzen Prinzessin ein liebevolles, hingebendes Weib wird. Ein so köstliches, poesievolles Bild, wie das, in dem der abgewiesene Freier, der Prinz von Dänemark, als fahrender Zigeunergeselle eine Nacht im Schlafgemach der Prinzessin zu Füßen ihres Bettes verbringt, wäre ohne die Form des Märchendramas schwer zu ermöglichen. Mit immerhin noch kräftigen, aber doch noch mit viel zarteren Mitteln als in seinem berühmten Vorbilde wird die Zähmung der Widerspenstigen vollzogen. Daß diese Mittel in Anlehnung an das Märchen etwas planlos folgen, daß sie vermehrt oder vermindert sein könnten, ist der dramatische Fehler des Stückes. Das Endziel aber wird seelisch glaubhaft erreicht: die arme Verstoßene lernt im Elend der Wanderschaft und des Bettlerlebens ihren Gefährten schätzen und lieben; ihr Stolz verwandelt sich in Demut, ihr Trotz in treue, hingebende Liebe, bis sie aus aller Erniedrigung zum Thron emporsteigt, den sie nun verdient hat.

„In des Lebens Würfelspiel  
Verloren hab' ich, ich habe gewonnen.  
In jener Hütte erreicht' ich mein Ziel:  
Mich selbst zu finden hab' ich begonnen.“



Mag auch den Maler die Fülle der schönen Bilder, den Lyriker das Ausmalen der mannigfachen Stimmungen gelockt haben, dem dramatischen Dichter war es um dieses Sichselbstfinden zu tun.

In dem tieferen und bedeutungsvolleren „Tausend und eine Nacht“ verschmäh't das Beduinenmädchen Suleima, weniger märchenhaft als echt modern der freien Neigung ihres Herzens folgend, den mächtigen Kalifen von Bagdad Harun al Raschid und wählt den armen fahrenden Sänger Osman. Ihre Liebe wird, wie schon erwähnt, dadurch auf die Probe gestellt, daß der Kalif einen glücklichen Nebenbuhler in eine Mißgestalt verwandelt, eine Situation, die sich auf dem natürlicheren Wege auch durch ein Unglück, eine Krankheit oder dramatischer durch eine absichtliche Verletzung hätte herbeiführen lassen, die aber hier durch den Zauberring erreicht wird. Das ist ein Mittel, das nicht nur einfacher und schneller wirkt, das auch die Möglichkeit eines sogenannten befriedigenden Schlusses zuläßt. Die Liebe besteht die Probe und siegt, und das stimmungsvolle, ergreifende Drama endigt mit einem Lobeshymnus auf die Liebe des Weibes.

„Wohl keine Kraft ist stärker als des Weibes,  
Kein Mut und keine Klugheit, wenn es liebt.  
Es unterwirft sich allem, wenn's dem Tod  
Die kleinste Frist nur raubt für den Geliebten.  
Ja, wandelt selbst des Todes Pfad, wenn bloß  
Es ihn befreien kann.“

Das sind Klänge, die an das Hohe Lied erinnern.

Ins Morgenland, ins alte Märchen- und Wunderland, führt uns auch Ludwig Fulda. In seinem „Talisman“ geschieht zwar durchaus nichts Märchenhaftes, Wunderbares, und doch hat der Dichter recht, sein Werk ein dramatisches Märchen zu nennen. Es walten keine übernatürlichen Kräfte darin, aber der Glaube an sie ist die Voraussetzung des ganzen Stückes, die Annahme, daß das Volk sowohl wie der ganze Königs-

hof es für möglich halten, es gäbe ein Zaubergewand, das nur die Dummen und Schlechten nicht sehen können. Und mächtig wirkt für diesen Glauben das Beispiel, daß selbst der schlaue Berengar, der anfangs die Situation klar durchschaut und verächtlich auf die feilen Lügner blickt, die in das Leere starren und über nichts seufzen, schließlich zweifelnd fragt: Zum Henker, wär' am Ende doch was da?

Daß der König der Täuschung leicht zugänglich ist, wird um so begreiflicher, als in ihm selber noch ein guter Rest Wunderglaube steckt: der Wahn, daß seine Macht und Weisheit etwas Göttliches, etwas Übernatürliches seien. Um so tiefer sein Fall, wenn er nun, da er doch nichts sieht, vor die Wahl gestellt wird, sich für dumm oder schlecht zu halten. Der Glaube an die Möglichkeit des Wunderbaren ist doch zu stark in ihm, der Glaube an die befreiende Macht der Wahrheit zu schwach, um das Lügengewebe, in das man ihn, in das er sich selber verstrickt hat, zu zerreißen. Was er bisher unbeabsichtigt, in gutgläubigem Größenwahn gewesen: dumm und schlecht — das wird er nun mit voller Absicht, bis das Wort eines Kindes, der Verrat seines vermeintlichen Freundes ihn zu seinem bessern Selbst zurückführt, und er erkennt, daß der Mut der Wahrheit allein der Talisman ist, der den König Falsch und Echt unterscheiden lehrt. So hat das Wundergewand, das gar nicht da ist, doch seine Kraft erprobt, wenn auch in umgekehrter Weise. Nur die Dummen und Schlechten sollten es nicht sehen können, und in Wirklichkeit sehen es nur die Dummen und Schlechten; freilich der König mit ihnen. Den Habakuk hat der Dichter wohlweislich fern gehalten, wenn gleich es uns kaum glaubhaft erscheint, daß er in seiner Neugierde bei dem wichtigen Prüfungsakte freiwillig fehlen würde. Sein Geschick ist übrigens sonst ganz natürlich und ganz märchenhaft zugleich gestaltet. Solange er Korbslechter ist, sehnt er sich an den Königshof, und als er Graf geworden, dünkt es ihn, es gäbe nichts Besseres auf der Welt, als Korbslechter zu sein.

In der Vertiefung des Charakters des Königs hat Fulda sein bestes Können gezeigt. Auch Rita und Habakuk sind vortrefflich gezeichnet. Bis auf den vierten Akt, der mehr Erzählung als Handlung hat und unter der verwirrenden Fülle der Berichte etwas unklar wirkt, geht die Handlung in einfachen, klaren Zügen dahin. Den Dichter, der es bisher versucht hatte, das heutige Leben in seinen wirklichen Verhältnissen zu schildern, gelüstet es einmal, die zeitliche und räumliche Gebundenheit abzustreifen und in leichter zu überschauendem Milieu ein Bild des modernen Lebens zu geben. In das Morgenland führt er uns, um uns das Abendland zu zeigen, und im Spiegel des Märchens läßt er uns die Wahrheit sehen. Ohne daß wir an lebende Modelle zu denken brauchen, ergibt sich von selbst der Spott auf das Königsgottesgnadentum — auf den Anspruch, mehr als Mensch sein zu wollen — auf die Überhebung, alles verstehen und beurteilen zu können. Das Treiben der Höflinge und Schranzen wie das der Parteien und ihrer Führer ist mit köstlicher Laune geschildert, und ungesucht ergeben sich im Rahmen der Handlung und der Charaktere die Beziehungen auf die Gegenwart. Durch diese Beziehungen kommt in das Märchen etwas hinein, was ihm ursprünglich fremd ist, die Satire — und damit knüpft das spezifisch moderne Märchen wieder an das altklassische des Aristophanes an.

Weniger glücklich war Fulda mit dem Märchendrama „Der Sohn des Kalifen“. Wieder spielt es im Morgenlande, wieder will es uns die Entwicklung eines Charakters vom Bösen zum Guten, vom grausamen Gewaltmenschen zum milden Fürsten zeigen; aber es fehlt die dramatische Kraft, die Gestaltung eigenartiger Charaktere, die frische, fröhliche Satire des „Talisman“. Am Ende des zweiten Aktes wissen wir schon, wie es weiter kommen wird, und das Heilmittel ist schon allen bekannt, noch ehe der Dichter es angegeben. Der Sohn des Kalifen, ein selbstüchtiger, roher Krieger und Sieger,

eine Art Übermensch, soll nämlich nach dem Spruch des Derrwischs jede Folge seiner Taten mitempfinden, und da diese Folgen, anfangs nur die Folgen böser Taten, recht unangenehm sind, versucht er's nach dem Rat seiner Genossen auch einmal mit guten — und siehe, so wird er allgemach zur Milde und aufopfernden Liebe bekehrt. Die Umgestaltung, die Entwicklung des Charakters erfolgt also nicht von innen heraus, sondern rein äußerlich. Hier zeigt sich der Fehler, den ich schon vorhin rügte: die Darstellung des Seelenkampfes darf durch die märchenhafte Handlung nicht geschwächt oder getilgt werden.

Während Holger Drachmann und Sulda uns in das ferne Wunderreich des Morgenlandes führen, geleiten uns Ernst Kosmer und Gerhart Hauptmann in das nahe Heimatreich des deutschen Märchens, in den deutschen Wald.

Ernst Kosmers „Königskinder“ können als die dramatische Gestaltung eines von Heine aufgeschriebenen alten Volksliedes angesehen werden.

„Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,  
Er fiel auf die zarten Blaublümelein,  
Sie sind verwelket, verdorret.

Ein Jüngling hatte ein Mädchen lieb,  
Sie flohen heimlich vom Hause fort,  
Es wußt' weder Vater noch Mutter.

Sie sind gewandert hin und her,  
Sie haben gehabt weder Glück noch Stern,  
Sie sind verdorben, gestorben.“

In Helawald lebt bei einer alten Heze die Gänsemagd, das Kind der Henkerstochter und eines zum Tode verurteilten jungen Knechtes, aber ein Königskind in ihrer Schönheit und in der Keine und Treue ihrer Seele. Der auf Abenteuer umherschweifende Königssohn findet sie, liebt sie, schenkt ihr seine Krone und verläßt sie nach kurzem Liebesglück, da er an ihrer

Treue zweifelt, weil sie nicht die Kraft hat, ihm aus dem Zauberswalde zu folgen. Da kommt der Spielmann und flößt ihr den Mut ein, sich selbst zu befreien. Als sie dann mit ihren Gänsen in Helabrunn einzieht, wo die Leute zur bestimmten Stunde das Königskind erwarten, wird sie trotz ihrer Krone verspottet, verachtet und verjagt. Nur des Besenbinders Töchterlein, der Spielmann und der Königssohn, der inzwischen in niedrige Dienste getreten, erkennen sie als Königskind an. Der junge Prinz, der nun auch von ihrer Treue zu ihm überzeugt ist, flieht mit ihr in die Waldeinsamkeit. Aber er kann den Weg zu seinem Reich nicht zurückfinden; hungernd und frierend kommen sie an einem eisigen Winterabend an der Hegenhütte an. Um ein Stücklein Hegenbrots verkaufen sie ihre goldne Krone und finden, nachdem noch einmal verlorenes Maienglück und versunkener Jugendtraum vor ihrer Seele aufgestiegen, gemeinsamen Tod. Der Spielmann und die Kinder, die sie aufsuchen und nach Helabrunn führen wollen, finden sie aneinander geschmiert unter der Tanne liegen. Der Spielmann wirft sich über sie und schreit entsetzt auf: Verdorben! Gestorben!

Die Handlung des Dramas ist etwas dürftig und schleppend, die Charakteristik zuweilen unklar, die Verse sind oft holperig, und die altertümliche Sprache, in der mit großer Selbstherrlichkeit jedes Adjektiv zum Verb erhoben wird, wirkt mehr befremdend als anheimelnd, — aber es liegt echte Märchenstimmung über dem Ganzen, und manche Szenen sind von tiefer Poesie durchflutet. Ein Zug kräftigen Volkslebens weht in dem zweiten Akt, und die Verbindung des Natürlichen mit dem Übernatürlichen, des Gewöhnlichen mit dem Wunderbaren ist dem Volksmärchen glücklich nachgebildet. In die Symbolik des Stückes, die dramatisch nicht klar herausgearbeitet ist, sucht die Dichterin moderne Gedanken zu verflechten: Zum Königskind macht nicht der Adel der Geburt, sondern der Adel der Seele; das Volk aber erkennt seine Königskinder im Bett-

Iergewande nicht. Der tieferen Symbolik gemäß endet das Drama tragisch, ein Ausgang, den sonst das Märchen nicht kennt.

Tiefer in das deutsche Märchenreich führt uns Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke“. Der Inhalt des so schnell berühmt gewordenen Stückes braucht hier nur angedeutet zu werden.

In einem Städtchen im schlesischen Gebirge wohnt der Glockengießer Heinrich, dessen neueste Glocke auf dem Wege zur Bergkapelle von einem Waldgeist in den Bergsee gestürzt wird. An sich und seiner Kunst verzweifelnd, stürzt der Meister ihr nach und gelangt, im Falle aufgehalten, zu der Behausung der alten Wittiche und ihres Pflegekindes, der lieblichen Elbe Rautendelein, die dem Todwunden einen Labetrunk reicht und ihm später in sein Haus folgt. Von ihr geheilt und durch ihre wunderbare Schönheit angelockt, verläßt er sein treues Weib und zieht mit ihr in die freie Berg- und Waldeswelt. Dort glaubt er den Traum seiner Sehnsucht verwirklichen zu können: einen Sonnentempel will er bauen, ein Glockenspiel gießen, dessen Klang die Menschen zu Glück und Freude und Licht rufen soll. Da kommt der Pfarrer und mahnt ihn an seine alten Pflichten. Der Zweifel kehrt in seine Seele ein, und als die Geistergestalten seiner Kinder ihn an sein Weib erinnern, das im Bergsee den Tod gesucht, als die versunkene Glocke aus der Tiefe aufklingt, stößt er Rautendelein von sich und eilt ins Tal hinab. Von den erregten Nachbarn verfolgt, kehrt er sterbensmüde auf die Berghalde zurück und findet in dem Trunke der alten Wittiche Frieden und Tod.

Die großen poetischen Schönheiten dieser Dichtung, ihre machtvoll ergreifende Stimmung, ihre gewaltige Tragik können nicht beschrieben, sie müssen genossen werden. Das Werk ist so eigenartig und so ganz von den bisherigen Schöpfungen des Dichters verschieden, daß sich uns unwillkürlich die Frage aufdrängt: ist das von Hauptmann? Nicht als ob man bei einem

Dichter von seiner Kraft und Ursprünglichkeit, von einem Dichter, dessen Entwicklung sicher noch nicht abgeschlossen ist, erwarten könne, daß er auf dem einmal betretenen Wege bleibe. Auch der Stoff des Werkes kann uns kaum überraschen. Der Dichter hatte sich ja schon mit seinem „Hannele“ in ein Märchenland, in das Märchenland des Traumes, gewagt; aber er war doch seiner Eigenart treu geblieben. Er hatte, abgesehen von den derbnaturalistischen Gestalten des Armenhauses, auch die Seele des armen, gemarterten Kindes, das an der Schwelle der Jungfräulichkeit steht, bei aller Zartheit und Feinheit mit wunderbarer realistischer Kraft geschildert. Und wenn auch die Phantasie sich bis in die weitesten Himmelsfernen verlor, wenn auch die Sprache sich immer duftiger und bilderreicher gestaltete, er war doch im Milieu geblieben, denn alles dieses wird ganz natürlich, sobald man nur erkennt, daß in der Seele dieses armen Kindes, das die Dorfkinder bedeutungsvoll die „Lumpenprinzessin“ nennen, eine stille dichterische Kraft verborgen liegt.

So war in dem scheinbar unrealistischen Werk die Realistik streng gewahrt. Anders scheint es in der „Versunkenen Glocke“ zu sein. Alle Gestalten, Geister wie Menschen, sprechen — abgesehen von einigen altertümlichen Flüchen, die wohl aus dem „Florian Gezer“ haften geblieben sind — ein reines Hochdeutsch, ein Hochdeutsch, das bei aller Schönheit und Kraft der Sprache überwort- und überbilderreich und nahezu schwülstig ist. Nur die alte Wittiche spricht seltsamerweise Dialekt, zwar in Versen, aber doch Dialekt; natürlich schlesischen. In der nivellierenden Form des Verses schwinden die charakteristischen Unterschiede der Sprache, und die Worte des Nickelmannes klingen nicht viel anders als die des Glockengießers, die des Rautendeleins nicht anders als die der Magda.

In der Charakteristik vermissen wir die feinen individualisierenden Züge, an denen Hauptmann sonst so reich ist — jene feinen, oft äußerlichen Züge, die aber wie ein Bliß den

tiefften Grund der Seele erhellen. Am individuellsten sind noch die Geister charakterisiert. Etwas unklar bleibt zwar die alte Wittiche, die zugleich die arme alte, die Menschen fürchtende Bettlerin und wiederum die weise zauberkundige Waldfrau ist, und die sich zu einer Art Norne, zur Schicksalskünderin auswächst. Ein liebliches Geschöpf ist Rautendelein, das fröhliche, neckische, wilde Naturkind, in dem, wie im Meister Heinrich, eine stille Sehnsucht lebt:

„Weiß nicht, woher ich kommen bin,  
Weiß nicht, wohin ich geh;  
Ob ich ein Waldvögelein bin  
Oder eine See.“

Mit der Liebe zu einem Menschen entwickelt und vertieft sich ihr Wesen von Szene zu Szene.

Da ist ferner der Nickelmann, der gutmütige, tausendjährige, etwas sentimentale und lehrhafte Wassergeist, der, wie sein Element, in allen Dingen zu Hause ist. Und da ist endlich der Waldschrat, eine Gestalt voll Kraft und Leben, ein boshafter, roher, sinnlich lüsterner Geselle, dem wie allen Naturgeistern etwas Heidnisches anhaftet und dem Kirchen- und Glockenklang, die Friedensstörer der alten Heimlichkeit, stark zuwider sind. Der Volksmund und Grimms Mythologie boten dem Dichter manche charakteristische Züge. Aus letzterem Werke ist wohl auch einmal eine Notiz unrichtig verwertet. Wenn in einem hessischen Märchen ein Geist sagt: Nun bin ich so alt wie der Westerwald (Grimm 1, 388), so klingt das natürlich — aber ganz milieuwidrig sagt der Glockengießer im schlesischen Gebirge: Und wärst du so alt wie der Westerwald. (S. 181.) Auch andere stilwidrige Ausdrücke fallen auf, und ungern vermißt man Redensarten und Bilder, die uns in das Milieu der Glockengießerwerkstatt führen könnten. Hauptmann selber hat uns daran gewöhnt, auf solche Dinge zu achten. — Dennoch sind das alles nur Kleinigkeiten, die den Gesamtwert des Werkes nicht sehr beeinträchtigen können, und es



gehört schon ein eigenartiges Auge oder ein eigenartiger Mut dazu, wenn gewisse Kritiker sich an sie anklammerten und darüber die Größe und Schönheit des Werkes übersahen oder übersehen wollten.

Bedenklicher könnte schon der Mangel einer individuellen Charakteristik der Menschengestalten erscheinen. Hauptmann kann charakterisieren, besser als einer der mitstrebenden Dichter — das hat er mehr als einmal bewiesen. Ein Teil seiner besten Kunst liegt in der Kraft seiner Charakteristik. Warum hat er sie hier nicht angewandt? Vielleicht, weil das Märchen nur Typen und keine Individuen kennt. „Es war einmal ein König und eine Königin.“

Das Märchendrama ist kein Charakterdrama, wie es Shakespeare geschaffen, ein Drama, in dem der Charakter die Handlung bestimmt. Es ist seiner Natur nach ein Fabeldrama, wie das der Alten und der Romanen, wo die Handlung die Charaktere bestimmt und entwickelt.

Die Mächte, die im Charakterdrama in unserer Brust leben — „in deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“ — sind ins Außenleben getreten, haben Gestalt angenommen und wirken dort als Götter oder Geister. „Sie treten zu uns in ein sittliches Verhältnis, verstricken uns in Leidenschaft und Schuld, erwecken unser Mißfallen oder Gefallen und üben einen entscheidenden Einfluß auf die Verantwortlichkeit des Menschen aus“. „In dem äußeren Geschehnis waltet eine beseelte Macht. Von außen her bietet sich nicht nur die Gelegenheit zum Entschlusse, sondern dringt auch die Dämmerstimmung des Zweifels, die gute oder böse Ahnung herein.“ Die Menschen aber im Fabeldrama sollen in ihren einfachen Beziehungen zu jenen Mächten hervortreten, einer soll für viele, für eine ganze Gattung, für gut oder böse, gerecht oder ungerecht, milde oder grausam gelten, und so werden sie zu typisch erfaßten Gestalten. (Vergl. Alfred Klaar: „Das moderne Drama“, Leipzig 1883, S. 12 ff.)

Schwindet aber nun, wie bei uns, der Glaube an die Eigen- oder Außeneristenz jener göttlichen und übernatürlichen Mächte, empfinden wir, daß sie nur ein Ausfluß unseres eigenen Seins sind, so werden sie naturgemäß zu Symbolen der Mächte und Kräfte, die in uns, in unserer Seele wirken. So liegt in allen Göttern und Märchengestalten — ob klar erkannt oder nicht — eine tiefe Symbolik, und so haben wir auch das Recht, im Märchendrama und in unserem Falle bei der „Versunkenen Glocke“ zu fragen: Was ist ihre Symbolik? — Dabei bleibt natürlich bestehen, daß alle Vorgänge auch ohne Symbolik verständlich sind und sein müssen, daß alle Gestalten ihr selbständiges Leben führen und — wie der Golem der Sage, den ein Zauberwort lebendig gemacht — über die ihnen ursprünglich verliehene Kraft und Bedeutung hinauswachsen.

Woher der Dichter die Anregung zu seinem Werke genommen, was ihm die Kraft gewährt, sie weiter dichterisch zu gestalten, und inwieweit das Schicksal seines „Florian Geyer“ dabei mitgewirkt hat, kann niemand anders als er selber sagen. Das aber ist offenbar, daß die Stimmung, die ihn nach der Ablehnung seines historischen Dramas erfaßte und der er selber öffentlich Ausdruck gegeben, seine neue Dichtung stark beeinflusste, und daß er vieles, was er seinen Meister Heinrich sagen läßt, nicht nur durchlebt, sondern auch erlebt hat. Auch intimere Familienverhältnisse scheinen sich in der Dichtung wiederzuspiegeln. Aber wie dem auch sei, der Dichter erweitert hier wie überall das Persönliche zum Menschlichen, das Individuelle zum Typischen, nimmt fort, schafft hinzu, verändert und gestaltet um, und so wird seine „Versunkene Glocke“ nicht die Tragödie seines Lebens, sondern die Tragödie des Dichters, des Künstlers überhaupt.

Bei jedem größeren Künstler — nur die kleinen sind immer zufrieden — klappt mit jedem neuen Werke der Zwiespalt zwischen Wollen und Können auf, regt sich bei jeder

Schöpfung die Unzufriedenheit mit dem, was erreicht ist, die Sehnsucht nach dem, was man erreichen möchte. Kein Wunder! Kann seine Phantasie ihm doch leicht das fertige Werk vollendet, makellos vorzaubern, ohne daß er der Mühen des Vollbringens gedenkt, des Weges und der tausend Hindernisse, die ihn vom Ziele trennen. „Auf dem langen Wege aus dem Auge, durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!“ klagt Lessings Maler Conti, und Hauptmann läßt seinen Meister Heinrich sagen:

„Denn wie die Hand  
mit Zang' und Hammer mühsam werken muß,  
den Marmor spalten und den Meißel führen,  
wie dies mißrät und jenes nicht gedeiht,  
und sich der Fleiß ins Kleinste muß verkriechen —  
verliert auch oft sich Rausch und Zuversicht,  
verengt sich oft die Brust, der Blick ermattet,  
der Seele klares Vorbild schwindet hin:  
in all dem Tagelöhner-Werkelkram,  
dies himmlische Geschenk nicht einzubüßen,  
das — sonnenduftig — eine Klammer hält,  
ist schwer. Und flieht's, entflieht der Glaube mit.  
Betrogen gleichsam stehst du, bist versucht,  
die Qualen des Vollbringens abzuschütteln,  
die der Empfängnis heitrer Göttertag  
mit seinem Siegesjubel dir verbarg.“

In diesen Worten scheint mir der Schlüssel zum Drama zu stecken. Zu den Hindernissen, die im Stoffe selber liegen, gesellen sich die in der Natur des Schaffenden: die wilden Leidenschaften, die rohen sinnlichen Triebe, die wie der Waldschrat zerstörend wirken, oder die weichen sentimentalischen Triebe, die wie der Nickelmann die bösen Träume bringen und sich hemmend auf seine frische Kraft legen. Dazu kommen die hindernden äußeren Verhältnisse, die Freunde und Nachbarn, die Kirche, die „mörderischen Stricke der Bestallung“,

die Rücksicht auf die Familie, die es beim Künstler wie beim Fürsten nicht geben sollte. Das alles beengt ihn in seinem Schaffen, aus allem möchte er heraus, möchte

„bergwärts steigen,  
im Klaren überm Nebelmeere wandeln  
und Werke wirken aus der Kraft der Höhen.“

Tiefer und tiefer ergreift ihn die Sehnsucht, frei von den Fesseln des Tages möcht' er sein, zurück in die Arme der Natur, daß das Bild der vollendeten Schönheit, das vor seiner Seele schwebt, sich ihm lebendig gestalte. Und da sieht er es vor sich stehen, in seinem tiefsten Sturz, in seiner größten Verzweiflung: Rautendelein, das wunderbare, liebliche Elfenkind, das Schönheitsurbild seiner Seele.

„Ich sah dich schon. Wo sah ich dich? Ich rang,  
ich dient' um dich? . . . wie lange? Deine Stimme  
in Glockenerz zu bannen, mit dem Golde  
des Sonnenfeiertags sie zu vermählen:  
dies Meisterstück zu tun, mißlang mir immer.“

An dem Bilde seiner Sehnsucht gesundet er von seiner Verzweiflung, und um ganz zu erfüllen, was in ihm lebt, um sein Meisterstück zu tun, reißt er sich los von seiner Familie, los von den alten Pflichten und stürzt sich seinem Sehnsuchtsideal entgegen in Glück und — Schuld. Solange er sie in der Begeisterung des freien Schaffens noch nicht fühlt, ist er übermächtig, und im frohen Selbstvertrauen fördert er sein Werk, ein neues, großes, „die Glocke der Pöbelkunst will ich zerschlagen“, ein Werk, dem Dienst der Menschheit geweiht, will er schaffen. . . Aber die Erde läßt ihn nicht. Wieder kommt der Zweifel in seine Seele, das Schreckgespenst der Schuld steigt im Priesterkleid mahnend zu ihm empor, die Zwerge, die werktätigen Geister der Arbeit, versagen den Dienst, er fühlt es mehr als je:

„Ich bin ein Mensch, fremd und daheim dort unten  
— so hier oben fremd und daheim.“

Ihm bangt, daß er sein Ideal verlieren könnte, das ihn mit schaffensfroher, schönheitsstrunkener Begeisterung erfüllt hat:

„Zerbrich mir nicht,  
Du bist die Schwinge meiner Seele, Kind,  
Zerbrich mir nicht!“  
„Wenn du mich nicht zerbrichst . . .“

Und er zerbricht sie. Um seine Schuld als Mensch zu sühnen, läuft er wie ein Lehrbub vom Werke und stürzt sich in die neue Schuld als Künstler, aus der es nur eine Erlösung gibt: den Tod.

Das ist die Tragödie des Künstlers und, da der Künstler die Blüte der Menschheit ist, die des Menschen überhaupt. Die Sehnsucht nach dem Ideal ist uns allen eingeboren, die Sehnsucht nach der Zeit, da „Haß und Groll und Wut und Qual in heißen Tränen zerschmilzt“, die Sehnsucht nach der freien, fröhlichen Naturanschauung, die Sehnsucht nach dem Licht, nach der Sonne. Diese Sehnsucht durchzieht das ganze Stück, sie lebt in allen Naturgeistern, sie durchglüht die Brust Heinrichs — nur der Pfarrer und die anderen Menschen kennen sie nicht. Am klarsten lebt sie im Bewußtsein der alten Wittiche, der Christ und Heide, Wodan und der Heiland gleich sind, die sich über alle Kirchen- und Menschenatzungen hinweg eine freie Naturanschauung bewahrt hat, die ein Stück verkörperter Natur selber ist, und die der Dichter vielleicht deshalb allein noch Dialekt sprechen läßt. „Der durte hot de Sunne nie gesahn“, sagt sie, als sie zum erstenmal den totenwunden Heinrich erblickt, und dem Pfarrer ruft sie zu:

„Ich wiß, ich wiß: de Sinne, doas sein Sinda,  
De Erde iis a Soarg. D'r blaue Himmel  
D'r Deckel druf. De Sterne, doas sein Lechla,  
De Sunne iis a großes Luch ei's Freie.  
De Welt ging under, wenn ke Soarr nich wär,  
Und inse Herrgott is a Popelmoan.“

Auch dem Nickelmann fällt es auf, daß dem Menschengeslecht die Sonne fremd ist:



