



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

Literatenstücke

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71764](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71764)

Literatenstücke

4 Goldmann, Literatenstücke.

„Cristinas Heimreise“

Von Hugo von Hofmannsthal

Hugo v. Hofmannsthal ist als Bühnenschriftsteller bisher hauptsächlich auf dem Gebiete der Tragödie tätig gewesen und hat auf diesem Gebiete Erfolge erzielt. Seine „Elektra“ hat es in Berlin zu einer stattlichen Anzahl von Aufführungen gebracht und macht jetzt, nachdem sie von einem dem Schriftsteller wesensverwandten Komponisten in Musik oder vielmehr in etwas gesetzt worden ist, das nach der Versicherung dieses Komponisten als Musik zu gelten hat, den Weg über die Opernbühnen. Die Gegner der Hofmannsthalschen Tragödiendichtung werden hierdurch nicht widerlegt. Diese Erfolge beweisen nur, daß das Publikum sich irren kann und daß es auch einmal Gewalttätigkeit für Kraft, Blut und Greuel für Tragik, eine künstlich überhitzte Sprache für dichterisches Temperament nimmt.*)

*) Ein französisches Urteil über Hofmannsthals „Elektra“, gefällt von Maurice Muret, dem trefflichen Pariser Kritiker und Essayisten, der sich das Studium der zeitgenössischen deutschen Literatur zur Aufgabe gemacht hat: „Tel qu'il est, ce drame échoué constitue un des plus monstrueux péchés contre le goût dont la littérature européenne se soit rendue coupable depuis longtemps.“ (Aus Murets Buche „La Littérature Allemande d'Aujourd'hui“, — einem Buche, das in Deutschland durchaus nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient, und das unsere „maßgebende“ Kritik, mit welcher der französische Kritiker nicht nur in der Beurteilung Hofmannsthals divergiert, zumeist mit Stillschweigen übergangen hat.)

Nun hat sich Hofmannsthal auch der Komödie zugewandt; doch sein erster Versuch auf diesem Gebiete ist nicht sonderlich geglückt. Wohl war, als die Komödie „Cristinas Heimreise“ im „Deutschen Theater“ aufgeführt wurde, der Beifall stark; aber gegen den Applaus kämpfte eine Opposition, die im Laufe des Premierenabends immer mehr anwuchs und zum Schluß beinahe die Oberhand behalten hätte. Dabei hat die Komödie alle die Qualitäten, die Hofmannsthals Anhänger an ihm so hoch schätzen. Die Liebhaber der Sprachkunst Hofmannsthals insbesondere finden darin, namentlich in der Rolle des Florindo, einen echt Hofmannsthalschen Dialog. Andererseits hat Hofmannsthal sich diesmal, namentlich in der Rolle der Cristina, bemüht, auch einen einfachen Ton zu treffen. Das richtigste Urteil über die Komödie hat wohl ein Berliner Kritiker gefällt, der schrieb, daß in ihr „eine Fülle literarischer Kultur steckt“. Wer Hofmannsthals Komödie liest und sie nur aus dem Buche kennt, wird ihre literarischen Vorzüge schätzen. Im Theater jedoch hält dieser günstige Eindruck nicht stand, weil das Stück eben allzu literarisch, weil es nur literarisch ist.

An diese Stelle paßt vielleicht ein Satz, den Voltaire einmal über Goldoni schrieb, — paßt namentlich deshalb, weil der Vergleich zwischen der Komödie Hofmannsthals, die im 18. Jahrhundert zu Venedig spielt, und den Werken des großen venezianischen Komödiendichters aus dem 18. Jahrhundert naheliegt. Voltaire schrieb also in einem seiner Briefe: „Goldoni, que j'ai nommé et que je nommerai toujours le peintre de la nature.“ Das ist also das Höchste, das Voltaire von einem Komödiendichter zu sagen weiß, daß er der Maler der Natur ist, — und das ist der Mangel, an dem Hofmannsthals Komödie leidet, daß sie Literatur gibt statt Natur. Bei Goldoni das natürliche, das echte Venedig des 18. Jahr-

hundreds — bei Hofmannsthal ein Venedig, das nicht natürlich wirkt, dem man anmerkt, wie es mit literarischen Mitteln künstlich konstruiert ist, obwohl doch auch ein natürliches Venedig des 18. Jahrhunderts von einem heutigen Autor auf die Bühne gestellt werden könnte, der es nicht, wie Goldoni, aus eigener Anschauung kennt, wenn nur überhaupt der heutige Autor die Gabe, die große Gabe des Komödiendichters, besäße, „peintre de la nature“ zu sein. Bei Goldoni eine natürliche Handlung, echtes Leben auf der Bühne, aus dem wirklichen Leben heraus geschaffen — bei Hofmannsthal Literatur aus Literatur heraus geschaffen, eine Erzählung des Casanova in die dramatische Form übertragen, und in der Weise übertragen, daß die Vorgänge, die in Casanovas Erzählung voll Leben sind, in Hofmannsthal's Komödie nahezu alles Leben verloren haben. Bei Goldoni natürliche, echte, lebendige Menschen — bei Hofmannsthal Theaterfiguren, die wenig Natur an sich haben und manchmal geradezu gegen die Natur handeln und sprechen, unechte, künstliche Menschen, denen der Autor glaubt, Leben verliehen zu haben, weil er sich bestrebt hat, sie auf eine möglichst vollendete und möglichst aparte Art literarisch reden zu lassen.

Alle „literarischen Bewegungen“ werden das Publikum nicht davon abbringen, daß es von einer Komödie beansprucht, unterhalten zu werden, und Hofmannsthal's Komödie hatte keinen Erfolg, weil sie so gar nicht unterhaltend ist. Sie ist zu gekünstelt, um unterhaltend zu sein. Auf allem Gefünstelten ruht der Fluch der Langweile. Dazu kommt, daß es dem Autor an Humor fehlt. Wohl findet man in dem Buche Geist und Witz; aber es sind eben nur Buchgeist und Buchwitz, die auf der Bühne zum großen Teil verloren gehen, — es ist kein lebendiger Humor. Und wenn es auch heute Sitte geworden ist, ein Lustspiel „Komödie“ zu nennen, um dadurch anzudeuten, daß es einen ernsteren Charakter hat, so darf doch

selbst ein Lustspiel mit ernsterem Charakter nicht so sehr der Lustigkeit ermangeln, wie die Hofmannsthalsche Komödie.

Der Stoff der Komödie ist, wie erwähnt, den Erinnerungen des Casanova entnommen. Es handelt sich um ein Liebesabenteuer, von dem Casanova im achten und neunten Kapitel seiner Memoiren berichtet. Eines Morgens sieht er in einer Gondel, die von Venedig nach Mestre fahren soll, ein auffallend schönes Bauernmädchen in Begleitung eines alten Priesters. Er steigt ein und beginnt ein Gespräch mit dem Mädchen und ihrem Begleiter, aus dem er erfährt, daß sie Cristina heißt und in einem Dorfe bei Treviso wohnt, daß sie die Tochter eines reichen Pächters und die Nichte des geistlichen Herrn ist, daß sie mit ihrem Onkel vierzehn Tage in Venedig war, um einen Bräutigam zu finden, und daß sie, nachdem kein Bewerber ihr zugesagt hat, jetzt in ihr Heimatdorf zurückkehrt. Casanova, von der Schönheit des Mädchens und ihrem unschuldigen und naiven Geplauder bezaubert, erglüht sofort in hellem Feuer. Er gibt sich als Schreiber bei einem Advokaten aus und bewirbt sich nun selbst um die Hand der schönen Cristina. Das ist kein bloßes Spiel; er meint es ehrlich mit seiner Bewerbung. Manches Liebesabenteuer Casanovas beginnt ja damit, daß er heiraten möchte. Hätte er nur eine einzige Frau gefunden, die fest geblieben wäre in dem Entschlusse, nicht Ja zu sagen ohne den Segen des Priesters, — auch Casanova wäre nicht als Junggeselle gestorben. Cristina erklärt allerdings mit Entschiedenheit, daß sie nur den Mann erhören will, der ihr angetraut ist. Daraufhin übernachtet die Reisegesellschaft in einem Gasthof zu Treviso, und noch in derselben Nacht wird Cristina die Geliebte Casanovas.

Dieser, der noch am Tage vorher davon überzeugt war, daß er Cristina heiraten müsse, findet nun auf einmal eine Reihe nicht minder überzeugender Gründe, die gegen die Ehe

sprechen. Sehr hübsch ist es, wie er das selbst ausdrückt: „Ich hatte den Gedanken gehabt, Cristina zu heiraten, als ich sie mehr als mich selbst liebte. Allein nachdem ich sie in meinen Armen gehalten, hatte sich die Waagschale so sehr auf meine Seite geneigt, daß meine Eigenliebe sich stärker erwies als meine Liebe. Ich konnte mich nicht entschließen, auf die Vorteile und Hoffnungen zu verzichten, die ich mit meiner Unabhängigkeit verbunden glaubte.“ Trotzdem bringt er es nicht übers Herz, sie zu verlassen. Er liebt sie noch und will sie glücklich machen. Cristina braucht zu ihrem Glücke einen Bräutigam. Um ihr einen solchen zu suchen, kehrt Casanova nach Venedig zurück. Mit Hilfe von Freunden und auch unter einiger Anwendung der Kabbala findet er bald einen gewissen Carlo, einen schönen jungen Mann, Amtschreiber beim Seewesen. Casanova führt Carlo nach Cristinas Dorf. Carlo ist begeistert von dem Mädchen, auch ihre Mitgift gefällt ihm, und da er nicht weiß, was zwischen Casanova und Cristina sich zugetragen hat, ist er gern bereit, sie zur Frau zu nehmen. Casanova müßte nun zufrieden sein, weil alles so sehr nach Wunsch geht. Statt dessen kämpft er mit den Tränen, weil Cristina seinen Vorschlag, nicht ihn, sondern Carlo zu heiraten, gar so ruhig und gefaßt aufnimmt. Die Hochzeit, zu der Casanova natürlich geladen ist, wird in Cristinas Heimatsdorf gefeiert. Die ganze Gesellschaft begibt sich dann wieder nach Treviso, und am nächsten Morgen sagt Cristina zu Casanova, indem sie ihm die Hand reicht und ihn mit ihren schönen Augen anblickt: „Herr Casanova, ich bin glücklich und freue mich, Ihnen mein Glück zu verdanken.“

Der Reiz dieser kleinen Geschichte liegt hauptsächlich in der liebenswürdigen Kunst, mit der Casanova sie erzählt. Im übrigen enthalten die Erinnerungen des berühmten Frauenverführers manches Abenteuer, das interessanter, verwickelter,

bewegter ist, und es bekundet nicht gerade dramatischen Instinkt, daß Hofmannsthal für seine Komödie diesen Stoff gewählt hat, der recht wenig dramatische Elemente enthält. Ein noch ungünstigeres Zeugnis für Hofmannsthals dramatische Begabung bildet die Art, wie er den Stoff behandelt hat. Die unbedeutenden Vorgänge hätten vielleicht für ein kleines, rasches Lustspiel von zwei, drei kurzen Akten ausgereicht. Hofmannsthal hat daraus drei riesige Akte gemacht, deren jeder noch in zwei Bilder zerfällt und deren Aufführung am Abend der Premiere vier Stunden dauerte. Der schleppende Gang des Stückes, die Reden und Gegenreden, deren Wortschwall gar nicht versiegen will, die endlos sich dehrenden Szenen ermüden schließlich selbst den geduldigsten und wohlwollendsten Hörer. Die Komödie Hofmannsthals hätte höchstens halb so lang sein dürfen, als sie in Wirklichkeit ist. Und wenn schon der Autor nicht die Fähigkeit besaß, sich kurz zu fassen, diese wichtigste aller dramatischen Fähigkeiten, so hätte ihm wenigstens der Regisseur des „Deutschen Theaters“ den Dienst leisten müssen, sein Stück gehörig zusammenzustreichen. Oder gilt vielleicht Hugo v. Hofmannsthal schon so sehr als Klassiker, daß jedes seiner Worte als eine Kostbarkeit geschätzt wird und daß man keines wegzulassen wagt? *)

*) Hofmannsthal hat nach dem Mißerfolge der ersten Aufführung sein Stück zurückgezogen, um es zu kürzen. Früher suchte man sich über die Fehler eines Stückes vor der Aufführung klar zu werden. Heutzutage scheinen Selbstkritik des Autors und Urteilsfähigkeit des Theaterdirektors hierzu nicht mehr auszureichen. Das Stück muß erst durchfallen, damit Autor und Direktor merken, daß etwas nicht in Ordnung ist. Unter Umständen, wie den hier vorliegenden, ist die erste Aufführung gleichsam nur eine dramatische Offerte, die der Autor dem Publikum macht. Geht das Publikum nicht darauf ein, so läßt der Autor mit sich handeln und macht nach einiger Zeit, unter Berücksichtigung der Wünsche der Kundschaft, ein neues Angebot.

Hofmannsthals Komödie folgt ziemlich genau der Erzählung Casanovas. Nur trägt Casanova den Namen Florindo, und der Mann, der Cristina heiratet, heißt nicht Carlo und ist nicht Schreiber beim Ragionato, sondern er ist ein Schiffskapitän, namens Tomaso, der nach einer Abwesenheit von fünfunddreißig Jahren aus Hinterindien zurückgekehrt ist.

Das erste Bild hat offenbar den Zweck, Florindo als Don Juan darzustellen. Er hat ein nächtliches Stelldichein mit einer Schneidersfrau, macht dann einer leichtfertigen Person und deren Schwester einen galanten Besuch und empfängt überdies noch verschiedene Liebesbotschaften, die ihm alte Weiber oder kleine Buben überbringen. Die Charakterzeichnung ist hier mit Erotik gar zu überladen. Die Häufung von Abenteuern in einem einzigen halben Akt wirkt unwahrscheinlich, und man betrachtet skeptisch diesen Frauenverführer, der sich als ein solcher dadurch kennzeichnet, daß er unablässig nichts tut als verführen. Sonst freilich ist das erste Bild eines der gelungensten der Komödie. Ein bewegtes Treiben herrscht darin, und es ist von einer eigenartigen Nachtstimmung erfüllt. In der Ökonomie der ganzen Komödie aber ist es schädlich, trotz all seiner Reize; und es ist ein dramatischer Widersinn, daß beinahe die Hälfte des ersten Aktes dazu verwendet wird, um breit ausgespinnene Liebeshändel vorzuführen, die lediglich zur Charakteristik des Helden dienen sollen und in denen Frauen eine Rolle spielen, die zur eigentlichen Handlung in gar keiner Beziehung stehen und in dem Stück überhaupt nicht mehr vorkommen.

Auch den Schiffskapitän Tomaso lernen wir in diesem ersten Bilde kennen. Tomaso wird am Schlusse Cristina heiraten, die Florindos Geliebte gewesen ist. Daß Cristinas Mann keinen Anstoß nimmt an dem, was vor der Ehe sich zugetragen hat, erklärt sich bei Casanova sehr natürlich dadurch,

daß er es nicht weiß. Bei Hofmannsthal jedoch weiß er es, und dadurch wird seine Handlungsweise weniger natürlich. Allerdings bemüht sich Hofmannsthal, sie aus dem Charakter des Kapitäns zu erklären. Welchen Charakter nun muß ein Mann haben, der die Geliebte eines andern heiratet? Einen außerordentlich gutmütigen, meint Hofmannsthal, und so können wir uns gleich im ersten Bilde eine Vorstellung von dem außerordentlich gutmütigen Charakter des Kapitäns machen. Der Kapitän ist im Begriff, die leichtfertige Person zu besuchen. Da eilt Florindo an ihm vorbei und schlägt ihm die Tür vor der Nase zu. Der Kapitän ist höchst befriedigt über diese Wendung der Dinge und zieht ab, indem er „dem munteren Burschen einen vergnügten Abend und ein fröhliches Erwachen“ wünscht. Man kann allerdings nicht gutmütiger sein. Nur ist das Verhalten des Kapitäns nicht eben wahrscheinlich; und im wirklichen Leben würden wohl die Ansichten sehr geteilt sein über die Frage, ob jemand, der sich so herzlich darüber freut, daß ein anderer ihm sein Liebchen wegnimmt, als ein guter Mensch zu betrachten ist oder als ein Dummkopf.

Der Kapitän hat einen malayischen Diener, und dieser ist als die komische Hauptfigur des Stückes gedacht. Hofmannsthal hat hier die Art, wie Asiaten ein europäisches Idiom radebrechen, meisterlich wiedergegeben. Das Bestreben des Malayen, sich in einer Sprache, die er nicht genügend kennt, mit der ganzen orientalischen Höflichkeit seiner eigenen auszudrücken, hat zur Folge, daß er als Höflichkeitsworte solche gebraucht, die es gar nicht sind, beispielsweise das Wort „brüllend“ („Mein Kapitän wird Sie mit brüllender Freude begrüßen“), oder daß er Artigkeitsadjektiva dahin setzt, wohin sie absolut nicht passen, wie zum Beispiel, wenn er von einem „hochachtenden Fußbad“ redet. Bei der Auffüh-

zung stellt es sich jedoch heraus, daß auch die Komik dieser Figur eine literarische, eine rein sprachliche ist, die auf der Bühne lange nicht so zur Geltung kommt als im Buche. Überdies schaden die fortwährenden Wiederholungen. Es ist recht drollig, wenn der Malaye sich einmal über die Schwierigkeit des „europäischen Anfangs“ (einer Liebschaft nämlich) beklagt und demgegenüber die Sitten seiner Heimat rühmt: „Auf den Inseln drüben ist es sehr schnell. Bei Häuptlingsfrauen kann es sehr schnell sein.“ Nur ist dieser humoristische Einfall nicht so überwältigend, wie der Autor anzunehmen scheint, der ihn immer wieder vorbringt; und es belustigt schließlich gar nicht mehr, wenn man stets von neuem hört, daß es bei Häuptlingsfrauen sehr schnell sein kann.

Als weitere komische Eigenschaft des Malayen hat der Autor sich ausgedacht, daß er ein kaum bezähmbares Verlangen nach Frauen hat, daß er unablässig davon spricht und jedes weibliche Wesen begehrt, das ihm in den Weg kommt. Nun lassen sich gewiß aus der Begehrlichkeit eines Halbwillden allerlei komische Wirkungen ziehen. Solche Wirkungen hat aber der Autor nicht gezogen, sondern er scheint geglaubt zu haben, daß die Komik schon in der Begehrlichkeit selbst liegt, und hat sie daher so unverhüllt, so derb als möglich geschildert. Das ist jedoch ein großer Irrtum; und der Malaye, der komisch sein soll, weil er begehrlisch ist, läßt lediglich erkennen, daß auf der Bühne ein Mensch, der sich wie ein brünstiges Tier gebärdet, nicht komisch wirkt, sondern widerwärtig.

Im übrigen kann man hier sehen, daß selbst die moderne Ästhetik, die doch beansprucht, als etwas ganz Besonderes, ganz Erlesenes zu gelten, das mit profanen Sinnen gar nicht erfaßt werden kann, auch die banalsten und abgebrauchtesten Theatereffekte nicht verschmäht, — nur daß sie nicht versteht, sie mit Geschick zu verwenden. Hofmannsthals malayischer

Diener ist, wenn man genauer zusieht, niemand anderer als der Fremde, der aus exotischen Gegenden stammt und gebrochenes Deutsch spricht und der seit Theatergenerationen schon manchem braven deutschen Lustspiel zum Erfolge verholfen hat. Und mit besonderer Freude begegnet man später in der hyperästhetischen Sphäre einer Hofmannsthalschen Komödie einem guten, alten Bekannten aus der deutschen Posse, dem groben Hausknecht. Bemerkenswert ist, daß am Abend der ersten Aufführung die Szenen dieses Hausknechts diejenigen waren, die beim Publikum den meisten Anklang fanden. Seine Grobheit erwies sich weit wirksamer als all der Tiefsinn, den Hofmannsthal seinem Helden Florindo in den Mund legt. Natürlich muß schließlich auch dieser Hausknecht sich literarisch ausdrücken und muß seinen Seelenzustand in längerer Rede entwickeln, aus der hervorgeht, daß ihm die Schuhe, die er täglich putzen muß, verhaßt sind, und daß er aus Widerwillen über den gemeinen Unbild solchen Schuhwerks sich auch einmal den Hals abschneiden könnte. Man hat zwar von solchen Selbstmordanwandlungen bei Hausknechten noch niemals gehört; und doch begreift man, daß gerade dieser Hausknecht den Umgang mit Schuhen als unerträglich empfindet, weil er eben kein gewöhnlicher Schuhputzer ist, weil eben in einem Hofmannsthalschen Drama eine derartige Nervenverfeinerung herrscht, daß sich sogar, wenn ein Hausknecht darin auftritt, um die Stiefel zu wischen, seine Nerven verfeinern.

Florindo erblickt im zweiten Bilde des ersten Aktes Cristina, wie sie im Begriff ist, die Gondel nach Mestre zu besteigen; und nun entwickeln sich die Dinge so, wie Casanova sie erzählt. Florindo fährt mit nach Mestre, man übernachtet in einem Gasthof, am nächsten Morgen ist Cristina die Geliebte Florindos. Der rasche Sieg des jungen Mannes über ein reines und unschuldiges Mädchen verstößt gegen alle Wahr-

scheinlichkeit, — und doch hat Casanova in seiner Erzählung es verstanden, ihn glaubhaft zu machen. Wie der junge Mann das Mädchen für sich zu interessieren, wie er ihre Eitelkeit aufzustacheln, wie er durch die Flamme seiner Leidenschaft ihre Leidenschaft zu entflammen weiß, das ist ein Virtuosenstück der Verführungstechnik. Zu bewundern ist es namentlich, wie er den Ton zu treffen versteht, in dem man mit einem Mädchen von der Art Cristinas spricht. Außerdem kommt ihm ein äußerer Umstand zu Hilfe, eine seltsame Gewohnheit des alten Pfarrers, die dem Don Juan die Ausführung seiner Absichten besonders erleichtert und über die man das Nähere bei Casanova selbst nachlesen möge.

Diese Motivierung fehlt zum großen Teil in der Komödie Hofmannsthals, und was er an ihre Stelle setzt, zeigt, daß er als Psychologe hinter Casanova weit zurücksteht. Hofmannsthals Begründung ist durchaus nicht überzeugend, und man begreift den leichten und raschen Sieg Florindos über Cristina nicht. Nun hatte allerdings Hofmannsthal eine schwerere Aufgabe als Casanova, da dem Erzähler die Möglichkeit gewährt ist, eine seelische Entwicklung mit all' ihren feinen Nuancen und Übergängen darzustellen, welche Möglichkeit dem Dramatiker versagt ist. Auch wenn ein bedeutenderer Dramatiker als Hofmannsthal den Stoff behandelt hätte, würde die Plöhllichkeit dieser Liebe und dieser Verführung auf der Bühne immer gar zu abrupt, gar zu gewaltsam erschienen sein. Es liegt also schon im Stoff eine für den Dramatiker nahezu unüberwindliche Schwierigkeit, und darum war es, wie gesagt, kein glücklicher Gedanke, daß Hofmannsthal für seine Komödie sich gerade diesen Stoff gewählt hat.

Wenn man in der Komödie nach den Gründen sucht, weshalb Florindo das Herz Cristinas, weshalb er über-

haupt alle Frauenherzen gewinnt, so findet man eigentlich nur einen einzigen: Florindo ist unwiderstehlich, weil er redet. Er spricht viel, er spricht unablässig, er redet literarisch, er redet Hofmannsthalisch — und die Leute sagen von ihm: „Dieser deliziose Herr Florindo!“, und alle Frauen lieben ihn und wollen von ihm geliebt werden. Nachdem er eben Cristina auf der Straße kennen gelernt hat, sagt er zu ihr: „Pfiu über den Lumpen, der Wörter in den Mund nimmt, deren inneren Gehalt er nicht Manns genug ist, einmal im Leben durch und durch zu fühlen. Wenn ich entzückt bin, so wie ich mich an Ihnen entzücken könnte, einzig schönste Cristina, so fährt mir das Wort allerdings nicht über die Zähne. Aber die Essenz davon, das Ding selber, wovon das Wort nur die Aufschrift ist, die kocht und gärt in meinen Adern, die kann mich gelegentlich aus dem aufrechten Stehen hinwerfen, als wären mir die Bänder der Knie gelähmt“ und so weiter. Dies ist die echt Hofmannsthalsche Rede-weise, deren Tiefsinn, deren Sprachkunst seine Verehrer bewundern, während andere in dieser Sprache eher Schwulst als Kunst finden und sie den tiefen Sinn dieses Tiefsinns nicht zu entdecken vermögen. Aber mögen nun die Verehrer oder die Gegner recht haben — eines ist sicher: Es ist schon nötig, ein Ästhet zu sein wie Hofmannsthal, um zu glauben, daß man in diesem Ton zu einem Bauernmädchen spricht und daß der Hinweis auf den Unterschied zwischen dem Worte und dessen Essenz die richtige Art ist, um das Herz einer Dorfschönen zu gewinnen.

Eine merkwürdige Essenz muß das übrigens sein, diese Essenz eines Wortes, die Kniebänder lähmt! Wie wohl-tuend wirkt, verglichen mit dem Bombast Florindos, die Einfachheit, Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit der Sprache Casanovas und wie begreiflich ist es, daß er sich mit dieser

Art zu reden in das Herz eines einfachen Mädchens einschmeichelt!

Auch daß Casanova die Cristina schließlich nicht heiratet, ist, wie schon erwähnt, in der Erzählung überzeugend motiviert. Bei Hofmannsthal fehlt diese Motivierung nahezu gänzlich. Casanova kämpft mit sich, er leidet wirklich. Florindo, der eben aus den Armen Cristinas kommt, wendet sich ohne jeden Seelenkampf sofort einem neuen Abenteuer zu. Er verläßt Cristina ganz einfach, weil er genug von ihr hat und weil er eine andere gefunden hat, die ihn mehr reizt als Cristina. Nur daß er vor seiner Abreise noch rasch den Kapitän Tomaso veranlaßt, seine Stelle als Reisebegleiter Cristinas einzunehmen. Mit Recht hat ein Berliner Kritiker geschrieben: „Bei aller Leichtfertigkeit ist Held Casanova immerhin ein Muster von Takt, Ehrlichkeit und Edelmut gegenüber diesem Florindo, der die Aufgabe, seine übernommene Verpflichtung einzulösen, einfach dem Dichter überläßt.“ Florindos Benehmen gegen Cristina ist recht abstoßend, und es ist bezeichnend für die modernen Ästheten und ihre Art, zu denken und zu dichten, daß Hugo v. Hofmannsthal aus einem nicht unsympathischen Casanova einen durchaus antipathischen Florindo macht, und daß ein verliebter junger Mann, der in all' seinem Leichtsinn doch der Empfindung, ja sogar des Pflichtgefühls nicht ermangelt, sich unter den Händen dieses Autors zu einem kalten, herzlosen und gewissenlosen Egoisten gestaltet.

„Ulrich Fürst von Waldeck“

Von Herbert Eulenberg

Herbert Eulenbergs Schauspiel „Blaubart“ rief, als es im „Lessingtheater“ zum ersten Mal aufgeführt wurde, selbst beim Publikum dieser Bühne, das doch gewohnt ist, zu applaudieren, wenn Direktor Otto Brahm einem Autor durch eine Aufführung im „Lessingtheater“ die großen literarischen Weihen erteilt, — rief also selbst beim Publikum dieser Bühne durch seine präventiöse Unzulänglichkeit und durch die blutigen Greuel, die es aufs Theater brachte, eine Erbitterung hervor, die sich in einem Theaterstandal Luft machte. Das hinderte die literarischen Cliques nicht, auch weiterhin Herbert Eulenberg für einen bedeutenden Dramatiker zu erklären; infolgedessen brachte Max Reinhardts „Deutsches Theater“, dessen ganze dramaturgische Leistung darin besteht, daß es von Zeit zu Zeit das schlechte Stück eines Autors aufführt, den die literarischen Cliques für einen großen Mann ausgeben, einige Jahre später abermals ein Schauspiel Herbert Eulenbergs zur Darstellung. Das Stück, das den Titel führte „Ulrich Fürst von Waldeck“ hatte einen Mißerfolg, — allerdings ohne Skandal; und die literarischen Cliques, deren Mitglieder das Theater füllten und nach den unbedeutenden ersten zwei Akten einen Beifallslärm vollführten, als wäre zum mindesten ein neuer Shakespeare entstanden, konnten

die Ueberzeugung gewinnen, daß es mit Herbert Eulenberg aufwärts gegangen sei, da er es ja von einem Mißerfolg mit Skandal bereits zu einem Mißerfolg ohne Skandal gebracht hatte.

Allerdings sind es nicht nur die literarischen Cliques, die Herbert Eulenberg für ein Talent halten, sondern es gibt auch ernst zu nehmende Beurteiler, die eine solche Ansicht äußern. Aber wenn diese Beurteiler sich nicht täuschen sollten, wenn Eulenberg wirklich Begabung besitzen sollte, so hat er von ihr jedenfalls keinen Gebrauch gemacht, als er sein Schauspiel „Ulrich, Fürst von Waldeck“ schrieb. Vielleicht lassen sich einige wenige in den fünf Akten des Schauspiels verlorene Einzelheiten als Talentspuren ansehen: einige Augenblicke lyrischer Stimmung, ein paar Verse, die poetisch klingen, einige hübsche Gedanken. Zu den letzteren kann man etwa den Ausspruch zählen: „Wie Schatten ist Musik, der um uns ist aus einer andern Welt.“ Ferner die Bemerkung: „Worte sind gewesene Gefühle.“ Endlich die Maxime: „Nur wer sich wichtig nimmt, der kann regieren.“ Drei Gedanken in fünf Akten — die Ausbeute ist etwas mager, obwohl zugegeben werden soll, daß es moderne deutsche Dramen gibt, in denen man nicht einmal drei Gedanken findet. Im übrigen erscheint das Schauspiel durchaus nicht als das Werk eines Talents, sondern man empfängt im Gegenteil den Eindruck, daß der Autor der Aufgabe, die er sich gestellt hat, in keiner, in gar keiner Weise gewachsen ist.

Die Aufgabe allerdings, die Eulenberg sich stellt, und die Art, wie er sie verfehlt, unterscheiden ihn wesentlich von anderen modernen deutschen Dramatikern. Andere Dramatiker, die ein Drama zu schreiben nicht imstande sind, erheben ihre Impotenz zum künstlerischen Gesetz; sie erklären, daß es gar nicht die Aufgabe des Dramatikers sei, drama-

5 Goldmann, Litteratenstücke.

tisch zu wirken, daß vielmehr gerade an der dramatischen Unwirksamkeit das echte Drama zu erkennen sei; sie haben das handlungslose Drama, das „stagnierende Drama“ geschaffen und glauben, die dramatische Kunst veredelt zu haben, weil es ihnen gelungen ist, im Theater an Stelle der Emotion die Langeweile zu setzen. Im Gegensatz zu ihnen ist Eulenberg sich wohl bewußt, daß das Drama dramatisch sein muß. Das ist ein gutes Zeichen und macht auch wieder die Hoffnungen erklärlich, die manche in diesen Autor setzen. Mit redlichem Bemühen — diese Redlichkeit unterscheidet ihn gleichfalls vorteilhaft von gewissen Strebern und Charlatans der modernen deutschen Bühne — arbeitet er also auf dramatische Wirkungen hin. Die anderen Dramatiker möchten nicht einmal ein Drama schreiben; er möchte es wirklich, aber er kann es nicht.

Er will dramatische Wirkungen hervorbringen — er will sogar noch mehr — es sollen womöglich immer die allerstärksten dramatischen Wirkungen sein. Er will nicht nur ein Dramatiker, er will ein „Überdramatiker“ sein. Beinahe in jeder Szene wird ein dramatischer Kanonenschuß abgefeuert; und auch im Dialog prasselt und kracht es fortwährend von Kraftworten. Vielleicht ist der Grund für das Versagen Eulenbergs gerade darin zu suchen, daß er über seine Kraft hinaus kraftvoll sich zeigen will. Es ist ein Grundgesetz allen künstlerischen Schaffens, aller künstlerischen Wirkung: man soll niemals seine Natur forcieren. Das ganze kraftgenialische Getue paßt wahrscheinlich gar nicht zu Eulenbergs Wesen. Dieser Autor, der sich gebärdet, als habe er alle Mühe, sein ungestümes Temperament im Zaum zu halten, das immerfort aus den Zügeln brechen will, ist sicherlich ein sanftmütiger deutscher Literat, dessen Temperament nie aus dem Schritt fallen würde, aus dem gemächlichen Schritt eines deutschen Lite-

ratentemperaments, wenn es nicht künstlich wild gemacht würde. Falls nun Herbert Eulenberg darauf verzichten wollte, den Franz Moor zu spielen; falls er, statt den jungen Schiller zu imitieren, versuchen wollte, er selbst zu sein; falls er ein seiner Anlage entsprechendes Thema auswählen und es dramatisch behandeln wollte, in aller Ruhe und ohne Prätentionen, ohne die Prätention namentlich, die Welt einzureißen; falls er es über sich gewinnen könnte, eine vernünftige und natürliche Sprache zu sprechen, die deshalb durchaus nicht undramatisch zu sein braucht, so würde es ihm möglicherweise gelingen, ein annehmbares Drama zustande zu bringen. Möglicherweise auch nicht. Denn vielleicht ist er nicht nur nicht stark genug für die Kraftgenialität, deren Pose er annimmt, sondern es fehlt ihm an dramatischer Kraft überhaupt. Die Kraftmeierei ist jedenfalls verdächtig. Nur Schwächlinge pflegen mit Kraft zu prohen.

Damit also die Handlung des Dramas kräftig, damit sie überkräftig wirke, sind die schrecklichen Ereignisse gehäuft. Es geht ganz fürchterlich zu in dem Stücke. Und das Fürstentum Waldeck, das sich sonst des allerbesten Rufes erfreut, von dem man weiß, daß es zwischen Westfalen und Hessen-Nassau in anmutiger Landschaft gelegen ist, und daß für die Aufrechterhaltung der Ordnung, die noch nie gestört worden ist, ein vom König von Preußen ernannter Landesdirektor sorgt, welcher das Land regiert, während der Fürst sich nur die Verwaltung der Kirchenangelegenheiten vorbehalten hat, — dieses liebliche und friedliche, von einem frommen, die Kirche selbst verwaltenden Souverän beherrschte Fürstentum erscheint in dem Drama von Eulenberg als ein Land des Schauders und der Verbrechen. Allerdings spielt das Drama im achtzehnten Jahrhundert oder vielmehr, wie Eulenberg sich pretiös ausdrückt, „zu Mozarts Zeit“.

In dem Eulenberg'schen Drama also vergiftet die Mutter des Fürsten ihre Schwiegertochter, die junge Fürstin. Der Fürst wird zum Waldmenschen, lebt im Dickicht wie ein Tier und nährt sich von Leichen, tierischen und menschlichen. Nach einiger Zeit kehrt er zurück, stürmt die Burg, läßt seinen Bruder erschießen und tötet eigenhändig seine Mutter. Sein Kind ist blödsinnig geworden, kriecht zusammen mit den Hunden auf der Erde herum und schnappt nach dem Vater, der es auf den Arm nehmen will. Das ist eine Auslese aus den Ereignissen des Dramas, die, wie gesagt, der Autor deshalb so ganz besonders gräßlich gestaltet hat, weil er ganz besonders kräftig wirken will, weil das Drama eine besonders tragische Tragödie sein soll. Aber Bluttaten und Greuel machen noch nicht eine Tragödie aus. Es kann ein Mord auf der Bühne verübt werden und auf die Zuschauer gar keinen Eindruck hervorbringen, und andererseits kann eine Frauenhand, die leise über das Haar des Geliebten streicht, alle Herzen erschüttern. Denn die tragische Wirkung wird nicht durch die Stärke des Ereignisses, sondern durch die Stärke der Empfindung herbeigeführt. Nicht das Ereignis, sondern die Empfindung des Dichters spricht durch das Ereignis zur Empfindung des Zuschauers. Und da durch die Ereignisse des Eulenberg'schen Dramas keine Empfindung spricht, vermögen sie eine tragische Wirkung nicht zu erzielen. Das Drama, das die stärksten dramatischen Mittel anwendet und doch so ohnmächtig bleibt, erinnert an gewisse moderne Symphonien mit ihrem Orchesterspektakel. Vergeblich dröhnen die Trompeten und donnern die Pauken; denn in allem Lärm der Instrumente fehlt die Musik, die echte Musik, die allein aus dem Herzen kommt.

So bleibt auch in einer Aufführung des Eulenberg'schen Dramas der Zuschauer kühl, trotz des Fortissimo der Er-

eignisse. Man folgt dem Stücke gleichgiltig und gelangweilt; die einzige Empfindung, die hie und da sich regt, ist eine peinliche. Denn es ist peinlich und widerwärtig, wenn Fürst Ulrich, der zum Waldmenschen geworden ist, sich an einem Gegenstand zu schaffen macht, der im Gebüsch liegt, und erklärt, dies sei ein verwesener menschlicher Leichnam, ein „schon stinkender Kadaver“, den er sich als Speise aufheben, „für den Winter einpökeln“ wolle; es ist peinlich, wenn Fürst Ulrich, nachdem er sein Schloß wiedererobert hat, seinen Bruder einem Offizier mit dem Befehl übergibt, den Prinzen füsillieren zu lassen, und wenn dann die Soldaten den vor Angst brüllenden und um sich schlagenden Menschen fortschleppen; und es ist peinlich, peinlich bis zur Unerträglichkeit, wenn Fürst Ulrich seine Mutter auf der Bühne herumjagt, sie würgt und sie, nachdem er sich während einer ganzen langen Szene an ihrer Todesfurcht geweidet hat, in den Turm hineinzerret, um sie dort umzubringen.

Immer wieder muß bei Besprechung moderner Tragödien auf die Verwechslung des Peinlichen mit dem Tragischen hingewiesen werden. Ergreifen soll der tragische Dichter, nicht quälen. Wohl ist es qualvoll, den Ödipus zu sehen, der sich eben die Augen ausgerissen hat; aber dieser qualvolle Anblick erschüttert. Wenn also auch ein quälender Vorgang auf der Bühne ergreifen kann, so ergreift ein Vorgang doch noch nicht deshalb, weil er quält. Und darin vor allem zeigt sich die dichterische Unzulänglichkeit gewisser moderner Autoren, daß sie quälen, statt zu ergreifen, und daß sie, weil sie dem Publikum zugemutet haben, eine Reihe peinlicher, nicht erschütternder, sondern nur peinlicher Bühnenereignisse anzusehen, überzeugt sind, eine Tragödie geschrieben zu haben.

Im Dialog wird dieselbe Kraftproherei getrieben wie in der Handlung. Ein Wort, das der Autor besonders liebt,

ist: fressen. „Und ich steh' da und fresse meinen Bart“, sagt Fürst Ulrich, womit er ausdrücken will, daß er am Sterbelager seiner Gemahlin Schmerz empfindet. Oder er ruft seinen Hofleuten zu: „Nun freßt euch auf!“ An einer anderen Stelle sagt er ihnen, daß sie — Läuse haben. Bevor er nämlich in den Wald geht, richtet der Fürst folgende Drohung an seinen Hof: „Doch wer mir folgt, den schlage ich und opfre ihn dem unbekanntem Gott, der euch und eure Läuse leben ließ.“ Durch nichts kann ein Autor sich deutlicher als einen martigen Dichter erweisen, als dadurch, daß er von Läusen spricht. Aber es gibt noch eine Steigerung. Zum alten Hofmarschall sagt Prinz August Friedrich: „Sein Stuhlgang ist wohl heute nicht in Ordnung.“ Stuhlgang — das ist sicherlich der Gipfel der Kraft!

Nein, das alles ist einfach roh — und Roheit ist noch lange kein Beweis von Kraft. Aber der Autor will sich durchaus als Kraftgenie zeigen, und so bemüht er sich ferner, der Sprache Gewalt anzutun. Doch die Sprache läßt sich nicht vergewaltigen. Sie entspricht immer genau der Natur des Autors; und was diese Natur nicht enthält, das nimmt die Sprache nicht auf und läßt es durch kein noch so heißes Bemühen sich aufzwingen. Wenn in der Natur des Autors Kraft vorhanden ist, so ist Kraft auch in der Sprache; fehlt dem Autor die Kraft, so drückt auch die Sprache sie nicht aus, und alle Versuche, die Sprache dazu zu nötigen, führen lediglich zur Erzwungenheit, zur Widernatürlichkeit, zur Schwülstigkeit des Ausdrucks.

So glaubt der Autor, kraftvoll zu reden, aber er redet nur schwülstig. Der Musiker Masolino ist zu Tränen gerührt über die Krankheit der Fürstin. Ein normaler Mensch würde weinen; Masolino jedoch weint „alles Salz der Erde“. Und wenn er zur Totenmesse die Orgel spielt, „soll das Gewölbe

im Urschmerz seufzen“. Seltene Ansichten werden „versteigene Koloquinten“ genannt. Das Volk besteuern heißt „das Volk mit Steuern jucken“. Und wenn das Volk dann Revolution macht, so wird dies folgendermaßen ausgedrückt: „Das Volk beißt durch den Maulkorb durch und bellt die Fürstenschaft zum Land hinaus.“ Fürst Ulrich will seinen Bruder von sich fortweisen; allein er kann nicht einfach „fort“ sagen; er muß sagen: „Sternweit fort von mir!“ Denn seine Kraft ist so groß, daß ihr die Erde zu eng wird; sie braucht so viel Platz, daß sie in den Weltraum übergreifen muß. Ein anderer wirft jemanden zur Tür hinaus; wenn jedoch Fürst Ulrich jemanden hinauswirft, so fliegt er gleich „bis zum Sirius“. Einmal brennen im Zimmer die Lichter, obwohl der Tag schon angebrochen ist. Fürst Ulrich läßt die Läden aufmachen; die Lichter werden dadurch überflüssig. Man begreift nun, daß ein Mann wie Fürst Ulrich den Dienern nicht einfach sagen kann: „Tragt die Lichter hinaus!“ Er richtet vielmehr an sie folgende zwar kurze, aber gewaltige Ansprache: „Die Kerzen fort! Die Sonne frißt (wieder einmal das schöne Wort „fressen“; bei Culenberg frißt alles, sogar die Sonne) — also: „Die Kerzen fort! Die Sonne frißt sie auf, so wie ein Genius die Geister um sich.“

Der ärgste Schwulst herrscht überhaupt in den Vergleichen. „Wie ein Maulwurf lief ich in meiner Seele blind herum,“ sagt Fürst Ulrich. Daß jemand in seiner eigenen Seele herumläuft, ist gewiß schon ein hübsches Bild; aber noch schöner ist das folgende: „Da schwieg mein Herz, das jetzt mein Hirn zerklöpft, wie brüchiges Gestein.“ Das klopfende Herz ist alltäglich; das in die Brüche gehende Gehirn ist auch nicht neu; ein Herz aber, welches das Hirn in Brüche klopft, ist ein noch nicht dagewesener Fall, den sich bisher sicher-

lich weder Anatomen noch Pathologen auch in ihren kühnsten Phantasien haben vorstellen können.

Unnatürlich, erzwungen, wie der Dialog, ist überhaupt das ganze Drama. Die einzige Notwendigkeit, aus der es hervorgegangen zu sein scheint, ist das Bedürfnis Herbert Eulenburgs, ein Stück zu schreiben. Eine innere, seelische Notwendigkeit, aus der die dramatische Handlung sich ergibt, ist nirgends zu spüren, und die Motive, aus denen der Autor die Handlung herzuleiten sucht, sind nichts weniger als zwingend.

Die beiden Triebfedern der dramatischen Aktion sind: der Haß der Mutter des Fürsten Ulrich gegen ihren Sohn und die menschenfeindliche Stimmung des Fürsten. Die Mutter des Fürsten vergiftet dessen Gemahlin. Sie weiß, daß sie auf diese Weise ihm das Regieren verleiden und ihn zur Abdankung bringen wird; dann soll ihr jüngerer Sohn Regent des Fürstentums werden. Eulenburg hätte also hier eine Art von Lady Macbeth zeichnen können, die aus Herrschsucht mordet. Diese Motivierung aber war offenbar zu einfach und zu natürlich für einen Autor, der immer etwas ganz Besonderes bieten will. Darum läßt er die Mutter ihr Verbrechen nicht aus Herrschsucht begehen, sondern aus Haß gegen den Fürsten; und dieser Haß wird mit den Schmerzen begründet, die sie erdulden mußte, als sie ihn gebar. Die Mutter sagt zu ihrem Sohn:

Ich habe dich gehaßt vom ersten Tag,
Der Mond schien rot, als du zur Welt gekommen.
Vor Schmerzen starb ich fast.

Es zeigt sich hier, wie fern von aller Kenntnis des Menschenherzens dieser Tragödien schreibende Literat ist, der

nicht weiß, daß wohl noch nie eine Mutter ihr Kind wegen der Schmerzen gehaßt hat, die es ihr bei der Geburt bereitet hat; daß eine Mutter überhaupt nicht ihre Liebe dem Kinde entzieht, das ihr Leid verursacht; ja, daß das Mutterherz deshalb so einzig, so ohnegleichen in seiner Güte ist, weil es dazu neigt, ein Kind um so mehr zu lieben, je mehr es feinetwegen dulden muß.

Das andere Hauptmotiv der Handlung ist der Menschenhaß des Fürsten Ulrich. Dieser Menschenhaß wird nicht etwa erst dadurch hervorgerufen, daß man dem Fürsten die geliebte Gattin ermordet, sondern er besteht bereits zu Beginn des Dramas. Er hat seinen Grund in dem Abscheu, welchen dem Fürsten sein Hof einflößt, an dem es außer dem alten, treuen Hofmarschall kein denkendes und fühlendes Wesen gibt. „Wie Nachtwandler seid ihr! Schweigt mich nicht an wie Tote!“ Auch hält sein fürstlicher Beruf den Fürsten von allem Menschlichen fern. „Dem Fürsten steht es an, kein Mensch zu sein.“

Diese welterschmerzliche und misanthropische Stimmung ist gleichfalls unglaublich erkünstelt. Sie wäre vielleicht natürlich am spanischen oder am russischen Hofe, wo die höfischen Einrichtungen die Tendenz haben, den Fürsten in seinem großen Reiche zu isolieren, und wo die Zusammensetzung der Umgebung des Fürsten vielfach durch Traditionen und Einflüsse bestimmt wird, die stärker sind als der Fürst selbst. Daß es aber der Hof des Fürstentums Waldeck sein soll, welcher die Tragik einer Fürstentragödie ausmacht, das zu glauben, wird man nur schwer sich entschließen; man wird es vielmehr eher komisch finden, wenn behauptet wird, daß der Waldeck'sche Hof eine unübersteigliche Schranke zwischen dem Fürsten und der sonstigen Menschheit bildet und daß, weil das Personal des Waldeck'schen Hofes zu wünschen übrig

läßt, kein anderer Ausweg bleibt, als an dem gesamten Menschengeschlecht zu verzweifeln. Der Fürst von Waldeck braucht seinen Herrscherpflichten wirklich nicht zu erliegen. Er kann tun, was ihn freut, oder er konnte es wenigstens im achtzehnten Jahrhundert. Gegenwärtig schützt ein Landtag von zwölf Abgeordneten Waldeck vor Tyrannenwillkür. In der Zeit jedoch, in der das Eulenberg'sche Drama spielt, war Fürst Ulrich unumschränkter Gebieter. Wenn ihm sein Hof zu schweigsam, zu eintönig schien, konnte er sich, wie manche deutsche Fürsten seiner Zeit, anregende weibliche Gesellschaft aus Frankreich kommen lassen. Wenn er aber tatsächlich Bedürfnis nach Menschen, nach echten, innerlich bedeutenden Menschen hatte, so waren auch solche zu finden; sein Kollege von Sachsen-Weimar hat auf diesem Gebiete einige Erfolge erzielt.

Und selbst wenn dies alles unmöglich war, so brauchte er noch immer nicht so zu handeln, wie er gehandelt hat. Man sieht in dem Drama, wie dem Fürsten Ulrich sein Hof schließlich so unerträglich wird, daß er der Krone entsagt, in den Wald geht und dort einem Tiere gleich in einer Höhle haust. Am Hofe zu leben, ist unmöglich, denkt Fürst Ulrich, folglich muß man in den Wald gehen. Das ist nicht ganz logisch; auch muß man der Gemütsbewegung, in welcher der Fürst sich befand, als er so dachte, es zugutehalten, daß er sich ein wenig zerstreut zeigt. In dieser Zerstretheit vergißt er, daß es außer dem Hofe für einen Fürsten noch etwas anderes gibt, nämlich das Volk. Man sollte wenigstens meinen, daß ein Fürst, ehe er sich gänzlich von der Welt ablehrt, es doch erst einmal mit dem Volke versuchen müßte. Er fühlt sich vereinsamt, verbittert, weil es an seinem Hofe keine Menschen gibt. Und er hätte doch alle Aussicht, Menschen zu finden, wenn er nur statt am Hofe sie im Volke suchen

würde. Er fühlt sich angewidert von der Inhaltsleere und Zwecklosigkeit des höfischen Lebens. Und er könnte doch seinem Leben einen Inhalt und einen Zweck geben, wenn er es sich zur Aufgabe stellen würde, für das Wohlergehen seines Volkes zu sorgen. Wie ist einem Fürsten zu helfen, der sich unglücklich fühlt? Er muß ein Waldmensch werden, meint Ulrich Fürst von Waldeck. Aber vielleicht ließe sich das Problem auch in der Weise lösen, daß der Fürst, ehe er in den Wald geht, zunächst einmal versucht, gut zu regieren.

„Catherina Gräfin von Armagnac“

Von Bollmüller

Bollmüllers Drama „Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber“, das im Kammerspielhause des „Deutschen Theaters“ aufgeführt wurde, spielt im mittelalterlichen Paris zur Zeit der Regierung Karls VI. (1380 bis 1422).

Es war eine wildbewegte Zeit. König Karl war in geistige Ummachtung verfallen, saß aber trotzdem noch fast dreißig Jahre lang als Wahnsinniger auf dem Throne. Seine Gemahlin, die Königin Isabella, eine bayrische Prinzessin, regierte in seinem Namen, und seine nächsten männlichen Verwandten, sein Bruder, der Herzog von Orleans, und sein Oheim, der Herzog von Burgund, führten die Regentschaft oder vielmehr lagen unablässig im Streit miteinander über das Recht, sie zu führen. In lichten Momenten ergriff der König selbst von Zeit zu Zeit wieder die Zügel der Regierung, die man ihm aus der Hand nahm, sobald sein Geisteszustand abermals einen Grad von Berrücktheit erreicht hatte, bei dem selbst für einen König des vierzehnten Jahrhunderts die Möglichkeit aufhörte, als Landesvater zu wirken.

Der Streit zwischen Orleans und Burgund, der nahezu die ganze Regierungszeit Karls VI. erfüllte, wurde in blutigen Kriegen ausgefochten. Namentlich um den Besitz der Hauptstadt kämpften die feindlichen Parteien. Paris wurde belagert und erobert und wieder belagert und wieder erobert. Bald brachten es die von Orleans in ihre Gewalt, bald die

von Burgund. Und während die Großen des Reiches um die Macht im Staate sich bekriegten, kämpfte gleichzeitig das Volk von Paris, schon damals demokratisch, schon damals revolutionär, für seine Rechte und Freiheiten. Der Herzog von Orleans ging mit dem Adel, der von Burgund mit dem Volke. Die Pariser erhoben sich für Burgund, und im Verlauf dieser Aufstände spielten sich bereits im mittelalterlichen Paris Szenen aus der Revolution von 1789 ab. Die Bastille wurde gestürmt, der Pöbel brach, wie im September 1792, in die Gefängnisse ein und ermordete die Gefangenen, und Paris wurde von Babeue und seinen Mehgern terrorisiert, den Vorläufern der Sansculotten.

Einer der Führer der Partei der Orleans war der Connetable von Armagnac, dessen Gemahlin — von der die Geschichte nichts weiß und nur die Dichtung Kunde gibt — die Heldin des Vollmöllerschen Dramas ist und der selbst in dem Stücke auftritt. Der Connetable war so bedeutend für seine Partei, daß sie seinen Namen annahm. Armagnacs nannten sich die, welche für Orleans gegen Burgund stritten, und die Geschichte spricht von den Kämpfen zwischen Armagnacs und Bourguignons. Der Connetable war in dieser finsternen Epoche eine der düstersten Gestalten. „Der Connetable,“ so schildert ihn Balzac, „war ein rauher Kriegermann, der immer schwarze Wort sprach, immer mit Hängen beschäftigt, immer mit dem Schweiß der Schlachten bedeckt war.“ Ein mittelalterlicher Bluthund, ein grausamer Tyrann, der eine Zeitlang mit fast unumschränkter Macht Frankreich beherrschte, den das Volk verabscheute und den die Pariser im Gefängnis ermordeten, als Jean sans peur, der Herzog von Burgund, die Hauptstadt erobert hatte.

Solche Gestalten, eine solche Zeit bieten dem Dichter eine Fülle von Anregungen. Umgekehrt spricht es gegen

die dichterische Begabung eines Autors, wenn er, wie dies Vollmöller getan, ein Drama aus solcher Zeit geschrieben hat und wenn sich in dem Drama auch nicht die leiseste Spur davon findet, daß diese Anregungen auf ihn gewirkt haben. Vollmöller wird sagen, er habe nur ein Liebesdrama schreiben wollen, kein historisches. Aber er hat sein Liebesdrama in eine überaus merkwürdige geschichtliche Epoche verlegt. Und eben daß er sich auf sein erotisches Thema beschränkt, daß er sein Drama nicht auch zu einem historischen gemacht, daß er während des Schaffens sich in einer interessanten Zeit bewegt hat, ohne sich für die Zeit zu interessieren, ist ein Zeichen von innerer Armut.

Es ist das richtige Drama eines jener modernen „Ästheten“ — eines jener Autoren, die allein auf die Form bedacht sind und die für das Menschliche, das Lebendige kein Organ haben. So hat auch Vollmöller aus der Geschichte nicht das Menschliche und Lebendige, sondern nur die Form entnommen, — einigen historischen Aufpuß für Text und Aufführung, klangvolle altfranzösische Namen, mittelalterliche Kostüme und Dekorationen.

Im übrigen hat Vollmöller, wie gesagt, ein Liebesdrama geschrieben. Den Stoff dazu hat ihm eine Geschichte aus Balzacs „Contes Drolatiques“ geliefert, die den Titel „La Connestable“ führt. Es ist befremdlich, daß Vollmöller seine Quelle nicht angegeben hat. Denn er hat der Erzählung Balzacs die ganze Handlung seines Dramas entliehen und hat auch in seinen Dialog manchen Gedanken Balzacs übernommen.

Ein Bericht über den Inhalt von Balzacs „Conte“ gibt demnach gleichzeitig den Inhalt von Vollmöllers Drama wieder.

Also Balzac erzählt: Die Frau des Connetable Grafen von Armagnac (Catherina heißt sie bei Vollmöller, wäh-

rend sie bei Balzac den lieblichen und kindlichen Namen Bonne führt) hatte ein Liebesverhältnis mit Savoisy, dem Sohn eines Kammerherrn des Königs (bei Vollmöller ist aus dem Sohn des Kammerherrn ein Prinz Jehan von Orleans geworden). Die Frau des Connetable enthüllt selbst das Geheimnis ihrem Manne, indem sie im Schlaf den Namen ihres Geliebten ausspricht. Allerdings nennt sie nur seinen Vornamen Charles. Um zu erfahren, wer dieser Charles ist, dringt der Connetable mit gezücktem Degen auf die Kammerfrau der Gräfin ein. Aber die treue Dienerin verrät nichts, und der Graf sticht sie nieder. Auch die Gräfin trotzt den Drohungen des Connetable und nennt den Namen nicht. Die Aussagen der Diener bringen den Grafen auf die Vermutung, daß der Liebhaber der Gräfin, wenn er ihr seine nächtlichen Besuche abstattet, durch eine Gartenpforte in das Schloß sich einschleicht. Er besetzt nun die Türme neben dieser Pforte mit Bogenschützen und gibt ihnen Befehl, jeden niederzuschießen, der durch die Gartenpforte hereinkommt. Außerdem werden alle Tore geschlossen, und die Wachen haben Auftrag, niemanden herauszulassen. Nur die Gräfin darf aus dem Schlosse gehen, aber auch sie muß überallhin, wohin sie ihre Schritte wendet, von einer Eskorte begleitet werden und darf mit niemandem sprechen. Der Liebhaber, denkt der Connetable, wird heimlich ins Schloß zu gelangen suchen; die Gräfin kann ihn nicht mehr warnen, und so wird er an der Gartenpforte den Tod finden. Nachdem er diese Falle aufgestellt, besteigt der Connetable sein Roß und zieht ins Feld, um einen Strauß mit denen von Poissy auszufechten.

Gerade auf den Abend des Tages, an dem der Connetable gegen Poissy ausreiten sollte, hat die Gräfin ihren Liebhaber zu sich bestellt. Jetzt kann sie ihm keine Botschaft

mehr senden und muß es zulassen, daß er durch die Gartenpforte kommt, wo der Tod auf ihn lauert. Da findet sie in ihrer Verzweiflung ein seltsames Mittel zur Rettung ihres Geliebten. Sie weiß, daß ein anderer Jüngling — Boys-Bourredon heißt er bei Balzac, Tristan bei Vollmöller — in Leidenschaft für sie erglüht, in einer Leidenschaft, die keine Hoffnung hat, erhört zu werden, da Boys-Bourredon nur ein armer Edelmann ohne Rang und Namen ist. Täglich, wenn die Gräfin zur Messe kommt, lehnt er an einem Kirchenpfeiler und ist glücklich, die Angebetete auch nur zu sehen. In wundervollen Worten, denen das mittelalterliche Französisch, in dem die „Contes Drolatiques“ geschrieben sind, noch einen besonderen Reiz verleiht, schildert Balzac ihn als einen Schwärmer, einen schwermütigen Träumer. „Son pasle visaige estoyt doucement mélancholisé.“ Und weiter: „Sein Antlitz gab Kunde von einem Herzen aus gutem Stoff, einem jener Herzen, die sich von heißen Leidenschaften nähren und eine süße Luft darin finden, sich in die Verzweiflung einer Liebe zu versenken, die keine Zukunft hat.“

Die Gräfin also geht zur Messe. Da sie mit niemandem reden darf, läßt sie nur ihre Augen sprechen; und deren Sprache ist so eindrucksvoll, so bezwingend, daß Boys-Bourredon der Gräfin aus der Kirche bis in ihr Schloß, bis in ihr Zimmer folgt. Dort sinkt sie ihm zu Füßen. „Verzeiht mir, beau sire! Ich liebe nicht Euch, sondern einen andern, und an dessen Stelle sollt Ihr sterben, wenn Ihr dieses Schloß verlaßt!“ — „Ich liebe Euch so sehr,“ antwortet Boys-Bourredon, „daß ich Euch gern mein Leben gebe.“ Von dieser Liebe, der selbst das Opfer des Lebens nicht zu hoch ist, wird die Gräfin derart ergriffen, daß sie dem jungen Ritter um den Hals fallen will. Aber er weicht zurück. „Ach, meine Dame, wollt Ihr mir den Tod unmög-

lich machen, indem Ihr durch Eure Liebe meinem Leben einen allzu hohen Wert verleihet?“ (Diesen schönen Gedanken hat Bollmüller sich angeeignet. Doch die einfachen Worte in der Erzählung Balzacs, die gerade in ihrer Einfachheit so wirkungsvoll sind, ersetzt er durch eine schwulstige Ansprache, die der Ritter überdies mit dem Unsinn beschließt, daß er die Dame ermorden müßte, wenn sie ihm ihre Liebe schenken würde.)

Schließlich sinken sie sich dennoch in die Arme. Im Rausch der Sinne aber vergessen sie an Savoisy. Zur bestimmten Stunde tritt der Liebhaber der Gräfin durch die Gartenpforte ein, und die Leute des Grafen machen ihn nieder. Der Connetable, der mit denen von Poissy rasch fertig geworden ist, eilt herbei und bringt seiner Gemahlin, die gerade noch Zeit hat, Bois-Bourredon in einem Schrank zu verstopfen, den Kopf des unglücklichen Savoisy. Die Gräfin sieht ihrem Gemahl fest ins Gesicht: „Ihr habt einen Unschuldigen getötet; Savoisy war nicht mein Liebhaber.“ — „Aber von wem träumtet Ihr heut' morgens, als Ihr den Namens Charles im Schlafe aussprachet?“ — „Vom König!“

Diesen Mord eines Unschuldigen, so schließt Balzac seine Erzählung, wußte die Gräfin seitdem so trefflich gegen ihren Mann auszuspielen, „daß sie ihn sanft wie ein Katzenfell machte und ihn auf den guten Weg der Ehe brachte“. Folgendes aber ist die Moral: „Frauen brauchen niemals den Kopf zu verlieren, auch in schweren Fällen nicht, weil der Gott der Liebe sie niemals verläßt, zumal wenn sie schön, jung und aus gutem Hause sind.“

Eine komische Geschichte also, ein conte drolatique trotz des Blutes, das darin vergossen wird. Das Blutvergießen bringt die Zeit so mit sich. Man kann aus der Epoche Karls VI. auch eine heitere Geschichte nicht erzählen, ohne daß darin

ein paar Leute umgebracht werden. Es ist trotz der erstochenen Kammerfrau und des erschlagenen Edelmannes doch sehr lustig, wie der Connetable, der unumschränkte Machthaber, ohnmächtig ist gegen seine eigene Frau, und wie ein schwaches Weib den gewaltigen Kriegermann bezwingt, indem sie ihn belügt. Und wie ist das geschrieben! Wie läßt sich selbst in dieser kleinen Novelle die Meisterschaft eines der größten Erzähler aller Zeiten erkennen!

Vollmöller hat aus der lustigen Geschichte eine Tragödie gemacht. Die Gräfin stürzt sich, mit dem Kopf ihres Liebhabers unter dem Arm, aus einem Fenster ihres Zimmers in einen zwanzig Klafter tiefen Abgrund. Gewiß, der Stoff läßt sich auch tragisch behandeln. Aber es muß diesen modernen Ästheten immer wieder gesagt werden, daß nicht eine Häufung von Greueln die Tragödie ausmacht, daß vielmehr die Vorbedingung der Tragödie die tragische Kraft des Autors ist, — jene Kraft, die im wesentlichen identisch ist mit einer starken und tiefen Empfindung, wie sie freilich nur in einem echten Dichterherzen wohnt. Vollmöller läßt in seinem Stücke wohl allerlei Schreckliches geschehen. Im ersten Akt muß die vom Connetable mit seinem Degen durchstochene Amme, die doch so gut hinter den Couliissen hätte bleiben können, mit ihrer blutenden Wunde auf die Bühne kommen und vor den Augen der Zuschauer im Bette der Gräfin sterben. Im dritten Akt bringt der Connetable das abgeschlagene Haupt des Liebhabers und stellt es auf einen Kamin; und das Haupt spielt in dem Akt eine große Rolle. Man gewinnt beinahe den Eindruck, als sei es dieser abgehauene Kopf gewesen, der den deutschen Nachdichter in Balzacs Erzählung am meisten angezogen hat. Glücklicherweise hatte die Regie hier Vieles gemildert. Der Connetable zog einen harmlosen Wachsopf unter dem Mantel hervor, der im Schaufenster jedes Friseurs

seinen Platz mit Ehren behauptet haben würde. Der Autor aber verlangt ein blutbeslecktes Leichenhaupt und mutet den Zuschauern zu, mitanzusehen, wie es von der Gräfin zärtlich angeredet, wie es von ihr geherzt und geküßt wird.

Alle diese Greuel verfehlen ihren Zweck. Sie quälen den Zuschauer, allein sie erschüttern ihn nicht. Und mögen auch die Personen des Dramas noch so viel von Blut und Tod sprechen — man findet, wenn man das Stück liest, mindestens eines von beiden Worten auf jeder Seite — auch alle diese schrecklichen Worte ergreifen nicht. Es mangelt in dem Drama die starke und tiefe Empfindung; und weil sie mangelt, weil man den Schlag eines Dichterherzens nirgends spürt, bleibt die tragische Wirkung aus und ist das Stück keine Tragödie.

Auch in der Charakterisierung der handelnden Personen ist Bollmüller mehrfach von Balzac abgewichen; die Veränderungen sind wahrlich keine Verbesserungen. Balzacs starke Hand hat mit klaren und festen Linien die Charaktere umrissen; die unsichere Hand des nachschaffenden Modernen hat die Zeichnung unklar gemacht und verwischt.

Balzac hat gefühlt, daß die Handlungsweise der Gräfin einer Motivierung, einer Entschuldigung bedarf. Denn es ist doch abscheulich, es ist ungeheuerlich, daß eine Frau, um das Leben ihres Liebhabers zu retten, kalten Blutes einen anderen Mann auf die Schlachtbank schiebt, einen Mann noch dazu, der sie liebt. Balzac verweist entschuldigend auf die Sitten der Zeit. Das Menschenleben stand damals nicht hoch im Preise, und besonders die Mächtigen waren gewohnt, nach Gutdünken damit zu schalten. Die Gräfin handelte eben gemäß den Anschauungen einer vornehmen Dame vom Hofe Karls VI. „Ihr war dieses junge Leben gleichgültig,“ schreibt Balzac, „denn sie war eine Prinzessin, die gewohnt war,

mit Gegenständen zu spielen, die mehr Wert haben, als ein einfacher Rittersmann. In der Tat, ihr Gatte, der Connetable, setzte das Königreich ein und sonst alles, wie ihr im Biquet einen Heller einsetzen würdet.“

Der Hinweis auf die Zeit fehlt bei Bollmüller, wie ja in seinem Drama überhaupt — das wurde schon oben erwähnt — die Zeit, die Gestaltung des Zeitbildes fehlt. Nun wird aber durch diese Motivierung allein die Handlungsweise der Gräfin für uns verständlich und erträglich. Ohne diese Motivierung haben wir nicht mehr die Hofdame aus der Zeit Karls VI. vor uns, sondern eine Frau ohne Gefühl und Gewissen, eine Messalina, deren Liebe Menschenopfer fordert, die einen Mord anstiftet, um ihren Buhlen zu retten. Der historische Zusammenhang fällt weg und der Mord bleibt; und der Charakter der Gräfin wird nicht nur unverständlich, sondern auch abscheulich.

Allerdings hat Bollmüller ebenfalls eine Motivierung versucht. Die Gräfin verweist selbst auf das Übermaß ihrer Leidenschaft. Sie spricht von der „maßlos rasenden Natur“. Und dann sagt sie auch:

Wohlan, so schreitet das Begonnene fort
Bald unseres schöpferischen Willens ledig
Nach eigenen Gesetzen sich vollendend.

Das sind Anklänge an Maeterlind, der in seinen Dramen oft geheimnisvoll von dunklen Mächten spricht, die, stärker als der menschliche Wille, über allem Tun der Menschen walten. Wenn Maeterlind das sagt, klingt es schön und eigenartig; wenn Bollmüller es nach Maeterlind und auch im Tone Maeterlinds sagt, hat man lediglich den Eindruck einer Nachahmung oder Nachempfindung. Und dann: eine Abscheulichkeit wird doch nicht weniger abscheulich dadurch, daß der-

jenige, der sie begangen hat, hinterher tiefsinnig über die eigenen Gesetze philosophiert, nach denen das Begonnene sich vollendet.

In Balzacs Erzählung ist die Gräfin von dem Opfermut des Jünglings, den sie an Stelle ihres Liebhabers nach der verhängnisvollen Gartenpforte senden will, so gerührt, daß sie sich ihm hingibt. Auch das ist ganz aus der Zeit heraus empfunden, aus einer Zeit, die den Sinnengenuß liebte, in der die Frauen mit ihrer Gunst nicht kargten und in der eine Dame gern einmal einen hübschen Jungen in die Arme nahm, auch wenn er nicht gerade ihr eigentlicher Liebhaber war.

Was bei Balzac nicht viel mehr als eine sinnliche Regung der Gräfin, ein „incident sensuel“ ist, daraus macht Vollmöller einen unklaren Mischmasch von Gefühlen. Die Gräfin liebt den Prinzen Jehan, der durch die Gartenpforte kommen soll. Da jedoch der junge Edelmann Tristan ohne Zögern für ihn und für sie zu sterben sich erbietet, zeigt es sich, daß sie den Tristan liebt. „Tristan, ich weiß jetzt, daß ich mit Euch sterbe,“ sagt sie ihm. Das ist doch die Sprache der Liebe. Nun aber wird das Haupt des Prinzen gebracht, und jetzt liebt sie wieder den Prinzen. Wen also liebt sie eigentlich, den Tristan oder den Prinzen? Die Gräfin weiß es nicht, der Autor weiß es nicht, und das Publikum weiß es erst recht nicht.

Die Gräfin weiß nicht, was sie will; allein die Harmonie wird dadurch hergestellt, daß Tristan es auch nicht weiß. Aus diesem jungen Edelmann, der bei Balzac ein Träumer und Schwärmer ist, hat Vollmöller eine gänzlich unmögliche Figur gemacht. Tristan verlangt nach der Gräfin in heißer Liebessehnsucht; sobald aber die Gräfin dieses Verlangen erfüllen will, erklärt er: Nein, so habe ich es nicht gemeint.

In Balzacs Erzählung zögert der Jüngling einen Augenblick, weil er eben ein Träumer ist; dann erweist sich die lebendige Wirklichkeit als stärker, und er wirft sich in die Arme der Gräfin, wie es sich von selbst versteht, wenn ein schönes junges Weib einem jungen Mann sich hinzugeben bereit ist. In Bollmöllers Drama bietet die Gräfin sich dem Tristan an — einmal, zweimal, dreimal. Tristan jedoch macht von dem Anerbieten keinen Gebrauch. „Ich habe Eure Hand geküßt,“ sagt der Ritter, „um Weiteres abzuwehren.“ Bollmüller hat sich das offenbar sehr poetisch gedacht — doch dieser genügsame Ritter, der mit dem Handkuß zufrieden ist, obwohl er weit mehr haben könnte, dieser Liebhaber, der gerade in dem Augenblick, wo die geliebte Frau zu allem bereit ist, sich reserviert zeigt, ist in Wirklichkeit eher komisch, als poetisch.

Eine Frage drängt sich übrigens auf. Die Bogenschützen an der Gartenpforte haben den Befehl, jeden niederzuschießen, der durch die Pforte ins Schloß kommt. Wenn aber Tristan, den die Gräfin an Stelle des Prinzen töten lassen will, sich der Pforte nähern wird, so wird er nicht ins Schloß, sondern vom Schlosse kommen, die Bogenschützen werden ihn demnach niemals für den Prinzen halten können, und so ist der ganze Plan der Gräfin auf einer Unmöglichkeit aufgebaut. Diese Unmöglichkeit, die man Bollmüller mit Recht zum Vorwurf gemacht hat, findet sich auch bei Balzac. Nur tritt sie im Drama noch viel augenfälliger hervor; und Bollmüller hätte sie beseitigen müssen, hat aber gerade hier nichts geändert, wo eine Änderung wirklich notwendig gewesen wäre.

In der Geschichte Balzacs vergessen die Gräfin und der junge Edelmann im Sinnenrausch denjenigen, der durch die Pforte kommen soll. Im Drama Bollmöllers ist der Grund des Vergessens nicht der Sinnenrausch, sondern das

Gespräch. Tristan und die Gräfin reden, reden, reden; und während sie mit Worten die Zeit verlieren, wird unten im Garten dem Prinzen der Kopf abgeschlagen. Der Autor hat hier eine unbewusste Kritik an den Personen seines Dramas geübt, indem er gezeigt hat, daß sie den Fehler haben, zu viel zu schwagen, und daß dies unter Umständen sehr üble Folgen haben kann.

Vollmöller ist auch darin durchaus ein moderner Ästhet, daß die dramatische Kunst für ihn die Kunst ist, Worte zu machen. In den ersten beiden Akten hält er sich allerdings noch zurück. Hier könnte man vielleicht sogar Spuren einer Begabung für dramatische Technik finden, indem eine knappe Exposition gegeben und aus der Situation heraus eine gewisse Spannung entwickelt wird. Im dritten Akt jedoch durchbricht der Wortschwall alle Dämme, zerstört alle dramatische Form und ergießt sich uferlos, endlos.

Und es ging, wie es manchmal schon gegangen ist. Nachdem das Stück am Abend der Premiere durchgefallen war, kam am nächsten Morgen die „literarische“ Kritik und rettete es für die „Literatur“, da es doch eine so schöne Sprache habe. Eine schöne Sprache also. Gewiß, es soll nicht geleugnet werden, daß Vollmöllers Vers und Prosa Rhythmus und Klang haben; auch nicht, daß er manchen Ausdruck kunstvoll zu wenden, manches Adjektiv von eigenartiger Farbwirkung zu finden weiß. Aber andererseits arten diese Sprachkünste oft genug in Ziererei und in Schwulst aus. Und dann — man bleibt so kalt bei dieser schönen Sprache, und es fragt sich doch, ob eine Sprache wirklich schön genannt werden darf, die nie zum Herzen spricht, die nicht einen einzigen echten und warmen Gefühlston anschlägt.

Zeigt es sich ferner, daß selbst in Situationen, die aufs äußerste gespannt sind, in Momenten, in denen es sich um Leben

und Tod handelt, die Personen des Dramas immer noch in kunstvoll gesetzten Worten sich gefallen, immer noch auf farbig wirkende Adjektive bedacht sind, dann wird auch die ganze Unnatur dieser Schönrednerei offenbar. So, wenn Tristan auf der Strickleiter aus dem Fenster des Zimmers der Gräfin steigt, um an die todbringende Pforte zu gehen, und die Gräfin, die ihm nachblickt, konstatiert, daß er „im warmen Halblicht der Nacht verschwimmt“. So, wenn Tristan, der unversehrt von dem gefährlichen Gang zurückgekehrt ist, die Gräfin bestimmen will, mit ihm zu fliehen und zu diesem Zwecke eine lange, lange Rede in Versen hält (man hat diese poetischen Solovorträge in dem Vollmöllerschen Drama treffend „Wortarien“ genannt), — eine Rede, in der Tristan die Gegenden schildert, in die er die Gräfin führen will, und die mit ihrer Beschreibung der landschaftlichen Merkwürdigkeiten von Südeuropa, Kleinasien, Afrika und den Polargegenden eine Art gereimten Bädeler bildet. So endlich, wenn die Gräfin zu dem abgeschlagenen Haupt des Prinzen spricht:

Wir wollen plaudern:

Denkt an die weiß- und lilablumige Heide . . .

Die garten Farbenshauer überm Flusse.

Diese Verse können geradezu als ein Muster der Unnatur der modernen Ästhetendichtung gelten — die Verse, die auf Farbenshauer und auf eine Farbenwirkung in Weiß und Lila — einen abgeschlagenen Kopf aufmerksam machen.

„Der Graf von Gleichen“

Von Wilhelm Schmidtbonn

Die „literarischen Kreise“ haben wieder einmal einen dramatischen Dichter entdeckt. Sie haben zwar schon manchmal einen Dichter entdeckt, der keiner war. Aber diesmal muß es stimmen. Denn auch ein deutscher Literaturprofessor tritt für den neuen Dichter ein; und man weiß, daß es in literarischen Fragen keine höhere Autorität gibt, als einen Professor. Der neue Dichter heißt Wilhelm Schmidtbonn. Ein sehr bekannter Professor der modernen Literatur an einer westdeutschen Universität hat verkündet, daß die Werke Schmidtbonns den Weg zum Drama der Zukunft weisen (dies der Sinn, nicht der Wortlaut des professoralen Ausspruchs). Wenn also die Dramatiker der Zukunft ihren Weg, den sie in den Dramen von Schmidtbonn vorgezeichnet finden, dennoch verfehlen, so haben sie es sich selbst zuzuschreiben.

Natürlich ist Schmidtbonn auch bereits auf den Bühnen von Max Reinhardt gespielt worden. Zuerst wurde sein Drama „Mutter Landstraße“ gegeben, und einige Jahre später ging in Max Reinhardts Kammerspielhause ein anderes Drama von Wilhelm Schmidtbonn „Der Graf von Gleichen“ in Szene. Kurzum, alle Kriterien eines modernen dramatischen Dichters sind vorhanden. Denn wenn man einen modernen dramatischen Dichter nicht daran erkennen sollte, daß er von den literarischen Kreisen empfohlen, von einem Literaturprofessor approbiert und von Max Reinhardt aufgeführt wird, — woran sollte man ihn dann sonst erkennen?

Obwohl nun Wilhelm Schmidtbonn am Tage nach der Aufführung des „Graf von Gleichen“ auch noch von der maßgebenden Kritik als eine Hoffnung des deutschen Dramas begrüßt worden ist, wird man die Hoffnung dieser allzu hoffnungsvollen Kritik doch nicht teilen können. Denn in Wirklichkeit ist Wilhelm Schmidtbonn kein dramatischer Dichter, — er ist nur wieder einer mehr in der Zahl der Ästheten, der Literaten, welche Dramen schreiben. Eine gewisse Fähigkeit, zu schreiben, eine gewisse Gewandtheit des Ausdrucks sind in der Gegenwart verbreiteter als in früheren Epochen, und sie haben jene Literatenproduktion geschaffen, die charakteristisch für unsere Zeit ist. Es gibt sehr viele Leute heutzutage, die, weil sie schreiben können, glauben, daß sie Schriftsteller sind; und es gibt nicht wenige, die, weil sie Verse zu machen vermögen, sich für Dichter halten. Auch im vorliegenden Falle hat wieder einmal ein intelligenter und gebildeter Mann, der schreiben und Verse machen kann, diese seine Fertigkeit an einem dramatischen Thema geübt und befundet. Alle diese Stücke muten wie eine Lösung von Fleißaufgaben an; und wie es in den französischen höheren Schulen eine Klasse gibt, die „Rhetorik“ heißt, so könnte man von einer Klasse für dramatische Rhetorik sprechen. Es soll zugegeben werden, daß Wilhelm Schmidtbonn allen Anspruch darauf hat, in dieser Klasse als ein Vorzugsschüler zu gelten. Er übertrifft manche andere, die gleich ihm der dramatischen Rhetorik bestrebt sind. Seine Sprache ist allerdings vielfach gesucht und geschwollen, wie dies ja die Rhetorik immer ist; aber er verfügt auch über einen hübschen einfachen Ton; und vor allen Dingen wird sein Schwulst nur selten so bombastisch, wie dies beispielsweise bei Hoffmannsthal und dessen Nachahmern die Regel ist. Auch von jener Brutalität des Ausdrucks hält er sich fern, mit der Herbert Eulenberg eine Kraft vorzutäuschen

sich müht, die er nicht besitzt. Sein Stück ist ferner gänzlich frei von den Perversitäten, die in manchen der modernen Ästhetendramen so widerwärtig für das normale Empfinden und so verlegend für den guten Geschmack sind.

Wilhelm Schmidtbonns Drama vom Grafen von Gleichen ist also die tüchtige und saubere Arbeit eines redlich strebenden und im ganzen geschmackvollen Autors. Aber wenn man das Drama gelesen und gesehen hat, so fragt man sich: wozu? Es ist aus keinem schöpferischen, keinem dichterischen Drange entsprungen; es befriedigt kein seelisches Bedürfnis des Hörers oder Lesers. Vielleicht hat der Autor wohlgetan, daß er es geschrieben hat; aber man könnte es sich auch ebenso gut aus der Literatur wegdenken, ohne daß eine Lücke fühlbar würde. Alle diese Literaten- und Ästhetendramen, die keiner Notwendigkeit entsprechen, könnte man in eine besondere Literaturrubrik einreihen, die den Namen tragen sollte: „Überflüssige Stücke“.

Wilhelm Schmidtbonn, der in den literarischen Kreisen als neuer dramatischer Dichter gefeiert wird, läßt wesentliche Eigenschaften des Dichters vermissen. Wenn irgend etwas für den Dichter unerläßlich ist, so ist es doch die Empfindung; und gerade die Empfindung fehlt im „Graf von Gleichen“.

Statt der Empfindung gibt es Rhetorik, statt der Gefühle Worte über Gefühle. Der Vorhang geht auf, und man sieht den Grafen von Gleichen im Kerker, in dem er seit zwölf Jahren schmachtet. Der Dichter würde die Empfindung des armen Gefangenen auszudrücken wissen. Man würde die Dumpsheit der Kerkerluft, die Enge und das Dunkel der Zelle spüren, man würde das Unglück der Gefangenschaft, die Sehnsucht nach der Freiheit fühlen, — alle jene Empfindungen, die beispielsweise der Dichter Beethoven durch die Gefangenen-

chöre im „Fidelio“ hervorruft. Der dramatische Rhetoriker bleibt die Empfindungen schuldig und gibt nur Worte. Er läßt Reden halten. In der That hält der Graf eine Rede an die Steine seines Kerkers — eine Ansprache, die gleichgültig läßt, so pathetisch sie klingt.

In wenigen Augenblicken soll der Graf frei sein. Wie würde, wenn ein Autor von Temperament und Herz diese Kerkerzene geschrieben hätte, der Jubel des Gefangenen über die bevorstehende Befreiung ausbrechen! Schmidtbonn liebt solche Ausbrüche nicht, sie „liegen ihm nicht“. Die Wonnen der bevorstehenden Freiheit tut der sonst so wortreiche Graf in drei, vier Versen ab. Und so wie hier geht es während des ganzen Dramas. Wo man einen Gefühlsausbruch erwartet, versagt der Held, dem es eben nicht gegeben ist, die Gefühlsprache zu sprechen. Nach den Mitteilungen, die er über die Vorgänge in seinem Innern macht, müßte es freilich aus seinen Worten wie lauter Seligkeit klingen. Denn er spricht immerfort von seinem Glück — von seinem Glück, das darin seinen Grund hat, daß ein junges Mädchen und seine Ehefrau ihn lieben und daß auch er die beiden liebt. Aber man würde von diesem Glück des Grafen nichts merken, wenn er es nicht selbst sagen würde. Er macht ganz und gar nicht den Eindruck eines Glücklichen. Im Gegenteil, er zeigt unablässig ein mürrisches Gesicht. Weder daß er nach zwölfjähriger Kerkerhaft befreit wird, noch daß zwei Frauen ihm ihr Herz geschenkt haben, vermag anscheinend seine Stimmung zu heben. Er ist während des ganzen Dramas schlechter Laune, und man begreift absolut nicht, daß ein derart übellauniger, unausstehlicher Mensch so sehr geliebt wird, noch dazu von zwei Frauen auf einmal.

Wie der Graf, so die anderen Personen des Dramas. Nie vermögen sie zu erwärmen, vermögen sie hinzureißen. Selbst

im höchsten Affekt bleiben sie kalt und lassen sie kalt. Mit einziger Ausnahme des jungen Mädchens, das gelegentlich, aber auch nur gelegentlich, einen echten Gefühlston anschlägt, läßt niemand einen wirklichen Herzenslaut hören. Alles nur Rhetorik. Alle wissen sie zu reden und haben eine sichtliche Freude an der Wohlgehehtheit ihrer Worte, an der Farbigkeit ihrer Vergleiche und Bilder.

Eine Eigentümlichkeit, welche das moderne Ästhetenstück kennzeichnet, ist auch hier zu bemerken. In den Augenblicken höchster dramatischer Spannung, stärkster Gemütsbewegung schildern sich die Personen auf der Bühne gegenseitig Landschaftsbilder. Im modernen Ästhetenstück kann es geschehen, daß jemand, bevor er einen andern umbringt, ihn auf die seltsame Farbenwirkung aufmerksam macht, welche die Spiegelung eines violetten Abendhimmels in einem blauen See hervorbringt. Im „Graf von Gleichen“ kommt ähnliches vor. Da ist beispielsweise die große Szene zwischen der Gräfin und dem jungen Mädchen, die entscheidende Aussprache zwischen den beiden Frauen. Die Gräfin schwelgt in Erinnerungen. Sie erzählt, wie sie einst mit dem Grafen am Bogenfenster der Burg gestanden und was man da gesehen: das Wasser, das zu Tal durch schwarze Büsche lief, die stumm gestreckten Bäume, die hingetriebenen Wolken. Kann man sich eine ärgere Unnatur denken, als die, daß eine Frau der Nebenbuhlerin in dem Augenblick, in dem sie mit ihr um die Liebe des Gatten ringt, die Aussicht aus einem Bogenfenster beschreibt?

Einzig in der Gestalt und in einzelnen Worten des jungen Mädchens findet sich, wie gesagt, einige Poesie; und mit Rücksicht hierauf darf man die Frage nach der poetischen Begabung des Autors doch wohl nicht allzu schroff verneinen, so viele Gründe zu dieser Verneinung auch sonst sein Drama bietet. Es mag also zweifelhaft bleiben, ob er ein Dichter ist oder

nicht. Als unzweifelhaft aber kann gelten, daß er kein Dramatiker ist. *)

Es pulsiert auch nicht ein dramatischer Nerv in dem Stücke dieses Schriftstellers, der nach der Aussage von Autoritäten die Zukunft des deutschen Dramas bedeutet. Seine Tragödie ist langweilig, ermüdend, gänzlich bühnenunwirksam. Nicht ein einzigesmal im Verlauf ihrer Aufführung wird in dem Zuschauer etwas wie Spannung oder sonst eine dramatische Emotion hervorgerufen. Merkwürdig ist dabei, daß es dem Stück an Ereignissen nicht mangelt. Aber es zeigt sich, daß auch die Ereignisse noch kein Drama ausmachen. Es muß eben die Begabung des Dramatikers hinzukommen, die aus den Ereignissen dramatische Bewegung, dramatische Handlung schafft. Fehlt diese Begabung, so kann ein Fall eintreten gleich dem vorliegenden, wo ein Drama Ereignisse hat und doch keine Handlung.

Ein augenfälliges Beispiel dafür, wie wenig der Autor es verstanden hat, die Ereignisse, die der Stoff ihm bot,

*) Dies hat das neueste Stück von Schmidtbonn, das gleichfalls im Reinhardtischen Kammerpielhause aufgeführt worden ist, in einer noch eklatanteren Weise dargetan, als „Der Graf von Gleichen.“ Das Stück, das den marktschreierischen Titel führt „Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen“ und das ein Thema behandelt, aus dem sich wohl ein Drama hätte bilden lassen (ein junges Mädchen aus guter Familie ist von einem Diebe während eines Einbruchs vergewaltigt worden und bringt ein Kind zur Welt), zeigt eine so gänzliche Verkennung aller Grundbegriffe der dramatischen Kunst, eine solche Ohnmacht, eine solche Hilflosigkeit, daß es selbst vom Publikum der Reinhardtischen Kammerspiele abgelehnt wurde, welches doch sonst nicht leicht dem Urteile über einen Autor widerspricht, das in den literarischen Kreisen geprägt worden ist. Aber auch dieser schwere Mißerfolg wird die literarischen Kreise gewiß nicht hindern, nach wie vor an Wilhelm Schmidtbonns dramatische Sendung zu glauben.

dramatisch zu gestalten, findet sich gleich im ersten Akt. Nach zwölfjähriger Gefangenschaft kehrt der Graf von Gleichen unerkannt in seine Burg zurück. Diese Heimkehr des Abwesenden, den die Seinigen verloren glaubten, ist stets ein Lieblingsthema der Poesie aller Zeiten und Völker gewesen, ein Lieblingsthema deshalb, weil es so dankbar ist. Besonders dankbar ist die Aufgabe für den Dramatiker. Wie reich ist sie an dramatischen Möglichkeiten, an Möglichkeiten der Spannung und Entladung! Wie kann hier zugleich mit dem Dramatiker der Dichter sich betätigen, wie volle, herrliche Akkorde kann er anschlagen! Und es ist sowohl für den Dramatiker, wie für den Dichter Schmidtbonn bezeichnend, daß er in dieser Heimkehrszene so gänzlich versagt hat.

Der echte Dramatiker würde die Heimkehr als ein mächtiges Crescendo gestalten. Er würde das Heimverlangen, das Heimsuchen, das schließliche Heimfinden zeigen, er würde alle Register ziehen von der Sehnsucht bis zum Jubel, er würde die Erwartung aufs höchste steigern und mit einem Glückseligkeitsfinale die Szene schließen. Schmidtbonn gibt nichts von alledem. Dieser Dramatiker scheint nicht zu ahnen, daß die Szene dramatisch zu gestalten ist. Eigentlich kehrt der Graf überhaupt nicht heim, sondern der Vorhang geht auf, und er ist bereits heimgekehrt.

Also gut! Er ist heimgekehrt. Endlich, endlich, nachdem er über ein Jahrzehnt fern gewesen, nachdem er unerhörte Abenteuer bestanden und die halbe Welt durchwandert hat, sieht der Graf die heiß geliebte, die heiß ersehnte Heimat wieder. Wie mag es in seiner Brust stürmen! Es stürmt folgendermaßen: Das Türkenmädchen, das der Graf mit sich führt, sagt ihm, es werde kein Haus mehr ansehen, als bis es vor dem Hause des Grafen stehen werde. „So sieh' dies an,“ antwortet der Graf, „du stehst davor.“ Das Mädchen kann

dies nicht glauben. Es denkt sich wahrscheinlich, daß der Graf, wenn er vor seinem Hause stünde, doch unmöglich so gleichmütig bleiben könnte. Allein der Graf spricht die Wahrheit. „Wir sind zu Haus,“ fährt er fort, „und müssen nicht weiter wandern mehr, wie sonst am Morgen.“ Hiernach geht er auf die Erörterung seines Verhältnisses zu dem Mädchen über. Diese Worte stellen den ersten Ausbruch des Heimkehrgefühls bei dem Grafen vor. So denkt sich ein deutscher Dichter die Wiederkunft des Verbannten. Der Verbannte wird gefragt: „Ist das dein Haus?“ Und er findet die aus der Tiefe des Gemüts kommende, die herzergreifende Antwort: „In der That, dieses Haus ist das meine.“

Das Wiedersehen mit der Frau. Alle haben den Grafen für tot gehalten, nur die Gräfin hat es nicht glauben wollen, hat jeden Morgen eine Messe für seine Wiederkehr lesen lassen, die ganzen zwölf Jahre lang. Jetzt geht sie wieder durch den Schloßhof in die Kirche an dem Grafen vorbei. Nun aber wird der Graf von seinen Gefühlen überwältigt werden, wird er die geliebte, die so unvergleichlich treue Frau an seine Brust ziehen oder ihr zu Füßen sinken. So meint man; doch die Meinung ist irrig. Der Graf bleibt so ruhig und kühl, wie er zu Anfang war. Unerkannt tritt er an die Gräfin heran und sagt, er bringe ihr Botschaft von ihrem Mann. „Lebt er noch?“ fragt die Gräfin. „Er lebt und ist frei wie ich,“ antwortet der Graf. Die Gräfin stutzt. Der Graf — ja, schließt er sie immer noch nicht in seine Arme? O nein, er kann nicht umarmen, er muß sich zuerst noch literarisch ausdrücken — er muß zeigen, daß er Vergleiche machen kann. Auf die Frage der Gräfin: „Was sagt Ihr da?“ erwidert er: „Ich sag ein Ding,“ und nun wird das Ding mit einer ganzen Reihe von anderen Dingen verglichen, mit einem Baum, mit dem Himmelblau, mit dem Sand unterm Schuh, mit dem

Riemen unterm Rod. Während dieser Vergleiche erkennt die Gräfin den Grafen. Das muß er sein, denkt sie sich offenbar; denn so literarisch kann auf der ganzen Welt nur der Graf von Gleichen (von Wilhelm Schmidtbonn) sein.

Die Gräfin also erkennt den Grafen. In jedem anderen Stück würde jetzt der Strom der Freude aus dem Herzen der Gräfin hervorbrechen. In jedem anderen Stück — aber nicht in diesem. Die Gräfin „hebt einen Arm und wird zu Stein“. Nun ist es gewiß, daß jemand aus übergroßer Freude die Sprache verlieren kann. Allein Personen, die auf die Bühne kommen, treten sicherlich nicht zu dem Zweck auf, um die Sprache gerade da zu verlieren, wo sie unbedingt etwas sagen müßten. Der Dichter hat doch die Aufgabe, mitzuteilen, durch Worte mitzuteilen, was die Herzen der von ihm geschaffenen Menschen bewegt; und er macht es sich gar zu bequem, wenn er sie eben im bedeutendsten Augenblick zu Stein erstarren läßt. Aus ihrer Erstarrung gelöst, sinkt die Gräfin dem Grafen zu Füßen. Und wie benimmt sich der Graf? Er benimmt sich natürlich wieder literarisch. Er vergleicht allerdings diesmal nicht — aber er zitiert. Er zitiert einen Vers, den die Gräfin einst gereimt hat. Und auch dann findet er noch kein Wort der Herzlichkeit, der Dankbarkeit, der Liebe für die Frau, sondern er schildert, immer nur mit sich beschäftigt, die Länge seiner Abwesenheit.

So gehen diese Szenen, welche dramatische Höhepunkte sein könnten, ohne jede Wirkung vorüber. In gleicher Weise sind die anderen dramatischen Elemente ungenützt geblieben, die der Stoff enthält, während umgekehrt das Drama gerade aus jenem Teile des Stoffes gebildet ist, der sich zur dramatischen Behandlung nicht eignet.

Der Stoff ist der bekannten Sage vom Grafen von Gleichen entnommen, einer der anmutigsten unter den Legenden

des Mittelalters. Der Graf von Gleichen zieht mit den Kreuzfahrern in das Heilige Land, wird von den Türken gefangen und in den Kerker geworfen. Viele Jahre währt seine Gefangenschaft. Da gewinnt ihn die Tochter des Kerkermeisters lieb; und nachdem er ihr versprochen, daß er sie nach Deutschland mitnehmen und zu seiner Frau machen werde, öffnet sie die Kerkertür und entflieht mit dem Ritter. Der Graf von Gleichen kehrt mit dem Türkenmädchen heim auf sein Schloß und findet dort seine Frau, die er tot geglaubt, noch am Leben. Das Mädchen ist inzwischen zum Christentum übergetreten, und manchmal wird die Sage auch so erzählt, daß der Graf das Mädchen bereits geheiratet hat, ehe er in der Heimat wieder eintrifft. Das Problem, das jetzt entsteht, ist schwierig — dermaßen schwierig, daß nur der Papst es lösen kann. Der Graf erstattet dem Heiligen Vater Bericht, und der Papst entscheidet: Das Mädchen hat an dem Grafen mit einer Treue gehandelt, mit der nur die eigene Frau hätte handeln können. Auch muß der Graf das gegebene Wort halten, oder, in der anderen Version, die Ehe, die der Graf mit dem Mädchen geschlossen hat, kann nicht gelöst werden. Da jedoch auch die erste Ehe des Grafen nicht gelöst werden kann, so müssen eben beide Ehen gültig bleiben. Was dem Grafen begegnet ist, stellt einen so unerhörten Ausnahmefall dar, daß auch eine unerhörte Ausnahme vom Gesetz gestattet ist; der Graf also behält seine beiden Frauen, und der Papst gibt seinen Segen dazu.

Die dramatischen Elemente dieses Stoffes sind vor allem die Heimkehr des Grafen und vorher seine Befreiung aus der Gefangenschaft. Auch die Befreiung ist für das Drama nicht verwertet. In einem Vorspiel wird allerdings, wie erwähnt, der Graf als Gefangener gezeigt. Das Vorspiel ist jedoch nicht das Drama der Befreiung des Grafen, das es sein könnte und

sollte, sondern es ist ein Gespräch zwischen dem Grafen und dem Tode. Warum der Autor den Tod in Person auftreten läßt, ist nicht klar. Wohl verliert eine Person der Tragödie ihr Leben; aber daß eine oder mehrere von den handelnden Personen sterben, geschieht doch in jeder Tragödie; in der Tragödie vom Grafen von Gleichen spielt also der Tod keine besondere Rolle, und es liegt daher kein Grund vor, ihn als eigene Gestalt in dem Stück mitwirken zu lassen. Dazu kommt, daß er auch so gar nichts besonderes zu sagen weiß. Das Gespräch zwischen dem Ritter und dem Tod ist ebenso prätentios, als es inhaltsleer ist. Gewiß, der Autor ist unbeschränkt in der Auswahl seiner Figuren. Er darf sich auf die Bühne holen, wen er will, aus dem ganzen Bezirk des Irdischen wie auch des Überirdischen. Allein er hat dann doch wieder gegenüber seinen Figuren gewisse Verpflichtungen. Er darf nur diejenigen Personen auf das Theater bringen, die er reden zu lassen vermag, wie es ihnen zukommt. Der Tod nun ist eine so bedeutende Person, daß es ihm lediglich geziemt, Bedeutendes zu reden. Und ein Autor hat nicht das Recht, den Tod aus der Geisterwelt herzubemühen, um ihn einige Banalitäten sagen zu lassen.

Nicht Befreiung also, noch Heimkehr sind dramatisch ausgestaltet. Den eigentlichen Inhalt des Dramas bildet vielmehr das Problem des Verhältnisses des Grafen zu seinen beiden Frauen.

Die Sage macht sich die Lösung des Problems sehr leicht. Sie entscheidet es durch einen Machtspruch des Papstes. Im allgemeinen gehören zu einer Ehe ein Mann und eine Frau. Wenn es aber dem Papst beliebt, ist drei gleich zwei und kann ein Ehepaar auch aus einem Mann und zwei Frauen bestehen. Damit ist die Angelegenheit erledigt.

Für eine Sage, eine mitteralterliche Sage noch dazu,

ist diese Lösung des Problems durch den Papst vollkommen genügend. Der moderne Autor muß auf den Papst, der mit übernatürlicher Macht eingreift, verzichten. Der Papst fällt denn auch in der Tragödie von Schmidtbonn eine verneinende Entscheidung, und der Autor versucht, das Problem auf natürlichem Wege zu lösen.

Der Graf von Gleichen bemüht sich in der Tat, eine Ehe zu Dreien zu verwirklichen, — nicht das, was man heutzutage ironisch eine Ehe zu Dreien nennt, eine Ehe mit einer Frau und einer Geliebten, — sondern eine wirkliche Ehe mit zwei legitimen Frauen. Dieser Versuch, eine Ehe zu Dreien zu führen, soll dramatisch, sein trauriges Ende, die Ermordung des Türkenmädchens durch die Gräfin, soll tragisch sein. Hier nun liegt der Grundfehler des Dramas. Denn es versteht sich von selbst, daß außerhalb des orientalischen Harems eine Ehe mit zwei legitimen Frauen nicht nur dem Recht und der Sitte entgegen, sondern wider alle Natur, wider alle Möglichkeit ist; und es ist ebenso selbstverständlich, daß das Naturwidrige, daß das Unmögliche niemals dramatisch, niemals tragisch sein kann. Und daß der Autor sich gerade das Unmögliche aus seinem Stoffe zur dramatischen Behandlung herausgesucht hat, spricht am stärksten gegen seine Eignung als Dramatiker. Die Sage erzählt, daß der Papst die Ehe bewilligt, und schließt hier ab; sie hütet sich wohl, diese unmögliche Ehe noch weiter zu verfolgen; sie ist mithin viel klüger, viel feinfühlicher als ihr moderner Bearbeiter, der sein Drama eigentlich erst in dem Augenblicke beginnen läßt, wo die Geschichte nicht mehr weiter geht.

Der Graf von Gleichen stellt also an zwei Frauen, die ihn lieben, das Ansinnen, daß sie sich in ihn teilen sollen. Das Ansinnen wird natürlich zurückgewiesen. Die Gräfin sagt: „Weil ich dich lieb hab', will ich dich ganz und teile nicht.“ (Ein

hübscher Zug ist es, wenn im Gegensatz zur Gräfin das Türkenmädchen als so hingebend geschildert wird, daß es, dafern es den Geliebten nur behalten darf, sogar zu teilen bereit ist.) Wenn nun der Graf von zwei Frauen verlangt, was niemals zwei Frauen, die einen Mann lieben, bewilligt haben, was überhaupt niemals Frauen zugestanden haben, seit es Frauen gibt, so ist das nicht dramatisch, noch ergreifend, sondern es ist töricht und albern. Und wenn er gar die beiden Frauen zur Erfüllung seines törichten Verlangens durch Gewaltmittel zwingen will, so ist das erst recht nicht dramatisch, sondern nur empörend und widerwärtig.

Der Graf, von dem es in dem Drama immer heißt, er sei ein weicher Träumer, der sich selbst ein krankes Kind nennt, das träumen muß, ist nämlich in Wirklichkeit bis zum äußersten selbstüchtig, herzlos und brutal, kurzum der echte und rechte Held eines modernen Ästhetenstückes. Ihr könnt euch hassen, wenn ihr mich nur liebt, sagt er zu den beiden Frauen, der Gemütsmensch! Der Gräfin, die sich gegen die Aufnahme einer zweiten Frau in die Ehe wehrt, droht er, er werde über sie treten, wenn sie ihm den Weg versperre. Bald darauf tritt er wirklich. Er kündigt ihr an, daß er sie aus dem Hause jagen werde, wenn sie nicht darein willigen werde, in Gemeinschaft mit dem Türkenmädchen zu leben. Und schließlich begeht er die Brutalität, die geradezu ungeheuerliche Brutalität, die Gräfin und das Mädchen zu nötigen, daß sie beide sein Lager teilen.

Es ist nur zu begreiflich, daß am Morgen danach die Gräfin der Türkin nach dem Leben trachtet und sie am Ende vom Felsen herabstürzt. Man kann den Haß der Gräfin gegen die Nebenbuhlerin verstehen, wegen deren sie eine so unerhörte Demütigung hat erdulden müssen. So sehr also auch das arme, unschuldige Opfer zu beklagen ist, so erscheint doch

der Mord in diesem Stücke voll Annatur vielleicht als die einzige natürliche Handlung. Und es geht wirklich nicht an, daß der Graf, nachdem ihm solches geschehen, mit dem Herrgott hadert, dem er sogar den Abbruch der Beziehungen ankündigt, — daß er sich als ein von einer höheren Macht gebrochener Mensch hinstellt, — kurzum, daß er sich als tragischen Helden aufspielt. Wer durch seine Torheit und Roheit Frauen zur Verzweiflung treibt, ist kein tragischer Held; und daß ein Mann zwei Frauen heiraten will, ist keine Tragödie, sondern ein Unsinn.

„Der Marquis von Keith“

Von Frank Wedekind

„Der Marquis von Keith“ war bereits auf zwei Berliner Bühnen durchgefallen. Max Reinhardt, der weiß, was er der Literatur schuldig ist, führte das Stück in den Kammerspielen des „Deutschen Theaters“ zum dritten Male auf und bot ihm dadurch die Möglichkeit, zum drittenmal durchzufallen.

Immerhin, man durfte der Direktion des „Deutschen Theaters“ dankbar sein für diese Aufführung, die Gelegenheit gab, den Fall Wedekind auf Grund eines Stückes zu erörtern, in dem dieser Autor so deutlich, so überzeugend wie in wenigen anderen von seinen Werken den Beweis liefert für alles — was er nicht kann. Wenn man einer Vorstellung dieses Stückes beiwohnte, so staunte man mit jedem Akte mehr über die Unverfrorenheit, mit der eine kleine, aber lärmende Clique Frank Wedekind für einen dramatischen Dichter ausgibt, — staunte man darüber, daß sogar einige kluge kritische Köpfe unter den Anhängern Wedekinds sich befinden, — staunte man darüber, daß ein derartiger „Dramatiker“ es dazu hat bringen können, auf unserer modernen Bühne eine Rolle, ja eine bedeutende Rolle zu spielen, — staunte man über den gutmütigen Snobismus des Publikums, das solche „Dramen“ akzeptiert und sogar mit Beifall ausgezeichnet hat.

Es ist ja in unserer modernen deutschen Dramatik, nach vielversprechenden Anfängen, leider die Regel geworden, daß

zur Ausführung der dichterischen Pläne die dichterische Kraft nicht ausreicht. Aber nirgends ist der Zwiespalt zwischen Wollen und Können so ungeheuer wie im Falle Wedekinds. Die Anhänger Wedekinds behaupten, daß er ein origineller Geist sei. Vielleicht ist er das wirklich. Nur scheint die Leitung gestört, die vom Kopf, in dem dieser Geist wohnt, zur schreibenden Hand führt. Der Kopf mag voll der merkwürdigsten, der eigenartigsten Ideen und Gestalten sein, — die schreibende Hand vermag sie nicht auszudrücken, nicht auszuführen. Es ist ein Produzierenwollen ohne jede produktive Kraft, — ein Zustand künstlerischer Ohnmacht, der tragisch sein würde, wenn nicht der Erfolg, der dieser Ohnmacht zuteil geworden ist, ihr, für den Augenblick wenigstens, die Tragik nähme.

Der Fall Wedekind kompliziert sich noch in folgender Weise: Die Ohnmacht dieses Autors, seine Unfähigkeit, zu gestalten, bringt es mit sich, daß die Personen seiner Stücke und deren Äußerungen manchmal wie Parodien wirken. Wenn dann das Publikum im Theater über die parodistischen Wirkungen lacht, so erklären die Anhänger Wedekinds diese Wirkungen für beabsichtigt und ihn selbst für einen großen Humoristen und Satiriker. In der Tat aber treten diese heiteren Wirkungen zumeist sehr gegen seinen Willen ein. Wedekind will durchaus ernst genommen werden. Man muß ihn nur selbst in seinen Stücken spielen sehen, muß sehen, mit welchem blutigem Ernst er seinen Marquis von Keith, seinen Karl Hettmann vorführt und vorträgt, diese „tragischen“ Figuren, die so unglaublich lächerlich sind.

Als eines seiner letzten Werke, das Schauspiel „Musik“, in einer Berliner Zeitschrift veröffentlicht wurde, schickte er eine Einleitung voraus, in der er entrüstet gegen diejenigen protestierte, die sein Schauspiel als „Komödie“ auffassen könnten. „Wer in einer sittlich ernstesten dramatischen Arbeit,“ schrieb

er, „allen sittlichen Ernst mit souveräner Verachtung links liegen läßt und sich lediglich an die Witz hält, die in den Stichworten liegen, der kann meiner Überzeugung nach auch aus Shakespeares „Hamlet“ eine Hanswurstiade machen.“ Es versteht sich, daß auch dieses Drama an parodistischen Wirkungen so reich ist wie alle früheren. Aber der Autor sagt ja selbst: es ist ein ernstes, sogar ein sittlich ernstes Drama. Und natürlich sind auch alle früheren Dramen „sittlich ernst“. Nicht einmal den „Kammersänger“ darf man als Komödie auffassen. Wedekind verbietet es ausdrücklich in derselben Einleitung. Die Komik, die Publikum und Kritik in diesen Werken sittlichen Ernstes gefunden zu haben glaubten, war also vom Verfasser nicht beabsichtigt. Und wir haben hier den gewiß seltenen Fall, daß ein Schriftsteller in den Ruf eines Humoristen, eines Satirikers kommt, hauptsächlich aus dem Grunde, weil das Publikum über Stellen in seinen Werken lacht, die er ernst gemeint hat.

Von allen diesen Unzulänglichkeiten Wedekinds, namentlich von den dramatischen, gibt „Der Marquis von Keith“ ein übersichtliches Bild. Sie liegen in dem Stücke gleichsam wie in einem Schaukasten ausgestellt.

Gewollt hat Wedekind etwas sehr Gutes. Nur hat eben wieder bei der Ausführung die Kraft völlig versagt. Er hat einen Glücksritter zeigen wollen, der allein durch die Macht seiner Persönlichkeit in der Welt sich durchsetzt, der einen seltsamen, faszinierenden Einfluß über Männer und Frauen zu gewinnen weiß und der diesen Einfluß dazu benützt, um die Frauen zu seinen Geliebten zu machen und den Männern ihre Geldbeutel zu leeren. Es ist keine Frage, daß Glück und Ende eines solchen modernen Abenteurers, in dem Elemente von John Law und von Casanova sich mischen, einen ausgezeichneten Stoff für ein Drama abgeben können. Hauptaufgabe des

Autors, der dieses Drama schreibt, ist, die Macht der Persönlichkeit, auf der das Drama beruht, gleichsam am Werke zu zeigen und auf der Bühne darzustellen, wie der Held Männer und Frauen verwirrt und bezwingt. An klassischen Beispielen fehlt es nicht. Man denkt an Balzacs Mercadet, der so meisterlich geschildert ist, wie er für seine abenteuerlichen geschäftlichen Kombinationen doch sich Kredit zu schaffen weiß. Man denkt auch an Molières Don Juan, der mit so unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit seinen Gläubiger Monsieur Dimanche beschwindelt und beschwichtigt.

So hätte auch Wedekind seinen Helden zeigen — hätte, wie das Beispiel dieser Meister lehrt, wie das Wesen des Dramas es erfordert, den Charakter des Helden in dramatischer Handlung vor den Augen der Zuschauer sich entwickeln lassen müssen. Das hat er nicht getan, weil er dazu nicht fähig ist. Da aber der Held doch charakterisiert werden muß, so geschieht dies in der Weise, daß die Leute auf der Bühne erzählen und daß er selbst mitteilt, welchen Charakter er hat. In „Siballa“ konnten wir denselben technischen Kunstgriff bewundern. Der Held jenes Dramas ist ein genialer Mensch. Als solcher wird er dadurch charakterisiert, daß die Leute auf der Bühne ihn fortwährend als Genie anreden, und daß er sich selbst ein Genie nennt. Der Marquis von Keith ist ein Mann von rücksichtsloser Energie, die alle Menschen in ihren Bann zwingt und alle Schwierigkeiten überwindet. Dies wird dem Zuschauer dadurch deutlich gemacht, daß Anna, eine der Geliebten des Marquis von Keith, ihn einen Mann von bewundernswürdiger Energie nennt. Etwas später sagt sie: „Du bist allerdings nicht umzubringen.“ Worauf der Marquis von Keith antwortet: „Dieser Eigenschaft verdanke ich in der Tat auch so ziemlich alles, was ich bis jetzt erreicht habe.“ Und nach diesem Gespräch, das zu Beginn des Stückes stattfindet, betrachtet

der Autor die Aufgabe, ein Charakterbild seines Helden zu geben, im wesentlichen als gelöst.

Aber nein, wir wollen Wedekind nicht unrecht tun. Er charakterisiert seinen Helden auch, indem er ihn dramatisch agieren läßt. Eine dramatische Hauptaktion des Marquis von Keith ist, daß er anderen Leuten Geld gibt. Bald kommt es sich eine seiner Geliebten von ihm holen, bald ein verhungertes Dichter. Und in fast jedem Akt greift der Marquis von Keith in die Brusttasche seines Rodes, holt sein Portefeuille heraus und verteilt je nach Bedarf Hundert- oder Tausendmarktscheine. Daß der Marquis von Keith die Menschen bezwingt, bezwingen muß, wird auf solche Weise überzeugend dargetan. Man sieht, daß es keinen Widerstand gibt gegen die Macht dieser Persönlichkeit, — einer Persönlichkeit, die immerfort nach der Brieftasche greift.

Der Marquis von Keith ist ein vermögensloser Abenteurer und wirft doch mit Hundert- und Tausendmarktscheinen um sich. Es besteht da eine gewisse Unklarheit. Der Kenner Wedekindscher Dramen ist an solche Unklarheiten gewöhnt und gewöhnt auch daran, daß der Autor in der Regel es nicht der Mühe für wert hält, sie aufzuklären. Hier jedoch werden einige Beiträge zur Lösung des Rätsels geliefert. Man sieht wenigstens einmal, wie der Marquis von Keith einen Pump anlegt. Die Szene ist seltsam genug. Der Marquis von Keith spricht mit seinem Freunde Scholz. Der Marquis ist in einer argen Klemme; er sagt, daß er sogar daran gedacht habe, ihm anvertraute Gelder anzugreifen. Scholz antwortet: „Ich kann dir schon noch zehn- oder zwanzigtausend Mark überlassen. Ich bekam (Man beachte das „bekam“! Die Personen Wedekinds lieben es, im Imperfekt zu reden) gerade heute zufällig einen Wechsel von meinem Verwalter über zehn-tausend Mark.“ Er entnimmt seinem Portefeuille einen Wech-

sel und reicht ihn von Keith hin. Dieser reißt ihm das Papier aus der Hand: „Komm mir dann aber, bitte, nicht gleich morgen wieder damit, du wolltest das Geld zurückhaben!“ Es eröffnet sich hier der Ausblick auf eine neue Pumptmethode. Darlehnsucher haben bekanntlich nicht immer Erfolg. Vielleicht liegt dies daran, daß sie mit denen, von denen sie sich Geld ausleihen wollen, zu liebenswürdig umgehen. Der Marquis von Keith hingegen macht das ganz anders; und die angeführte Szene tut dar, daß es, um von jemandem zehntausend Mark geliehen zu erhalten, kein so sicheres Mittel gibt, als das: ihn anzuschmauzen.

Vor allem aber ist der Marquis von Keith ein Unternehmer — ein Unternehmer im allergrößten Stil. Er wirft mit den Millionen nur so in der Luft herum. In München will er ein „großangelegtes Konzerthaus“ gründen, den „Feenpalast“, mit einem Kapital von zwanzig Millionen. Der Bau eines Konzertsaales kostet heutzutage vielleicht, wenn man ihn hoch veranschlagen will, fünfhunderttausend Mark. Zwanzig Millionen erscheinen daher etwas reichlich. Aber der Marquis von Keith ist gewohnt, mit runden Summen zu rechnen. Er braucht zwanzig Millionen, um seinen Konzertsaal zu bauen; billiger tut er es nicht. Er braucht sie — ja, aber wird er sie auch bekommen? Nichts einfacher als das. Der Marquis von Keith tritt auf in Begleitung eines Bierbrauereibesizers, eines Baumeisters und eines Restaurateurs. Er entfaltet vor ihnen auf dem Tisch die Baupläne für den „Feenpalast“. „Habens auch die Toiletten nicht vergessen?“ fragt der Bierbrauereibesizer. (Wedekind ist nämlich Humorist.) Hierauf legt der Marquis von Keith die Eröffnungsbilanz vor. Die ganze Szene dauert keine drei Minuten. Und das Zwanzig-Millionen-Unternehmen ist begründet. Nein, noch nicht ganz. Der Marquis von Keith muß erst nach Paris fahren, weil nämlich bei

dem Unternehmen Aktien ausgegeben und weil bekanntlich die Aktien eines in München begründeten Konzerthauses an der Pariser Börse gehandelt werden.

Das begibt sich im zweiten Akt. Im dritten Akt wird bereits die Begründung des „Feenpalastes“ durch ein Fest gefeiert, dessen Glanz dadurch veranschaulicht wird, daß eine Dame an ein Fenster tritt und ausruft: „Nein, dieses Lichtmeer!“ Auch wird bei diesem Fest ein Feuerwerk abgebrannt — kein gewöhnliches, sondern ein solches, das erstens ein Feuerwerk und zweitens ein Symbol ist, — ein Symbol für das Blendwerk, das der Marquis von Keith den Leuten vormacht. Im vierten Akt hören wir, daß der „Feenpalast“ mit einem ungeheuren Erfolg eröffnet worden ist. Der Erfolg ist deshalb so ungeheuer gewesen, weil eine Geliebte des Marquis von Keith als Sängerin aufgetreten ist, die zwar in dem Stück von sich sagt, daß sie nicht singen kann, die aber in dem Feenpalastkonzert eine neue Pariser Toilette getragen hat. Im fünften Akt endlich erfahren wir, daß der Marquis von Keith seinen Posten als Direktor der Feenpalastgesellschaft aufgeben muß, weil seine Geschäftsbücher nicht in Ordnung sind.

Wir hören — wir erfahren. Denn von der ganzen Entwicklung des Feenpalastunternehmens, die den Hauptinhalt des Stückes ausmacht, kommt, außer der famosen Begründungsszene, nichts auf die Bühne. Der Zuschauer sieht im wesentlichen nur den Marquis von Keith über die Bühne hinken und hört ihn über die Vorgänge des Dramas reden, die jedoch fast alle hinter den Kulissen oder in den Zwischenakten sich abspielen.

Die ganze Feenpalastgeschichte zeigt, wie in Deutschland das Geld auf der Straße liegt. Wer rasch reich werden will, braucht lediglich in München einen Konzertsaal zu gründen und darin eine Sängerin in einer neuen Pariser Toilette auftreten zu lassen. Der Marquis von Keith hätte es zu einem

unermesslichen Vermögen gebracht, wenn er nur darauf Bedacht genommen hätte, seine Geschäftsbücher ordentlich zu führen. Und man begreift unter diesen Umständen nicht, daß es in Deutschland immer noch so wenig Millionäre gibt . . .

Dreierlei muß der Dramatiker bilden können: Charaktere, eine Handlung und einen Dialog. Was über die Art gesagt worden ist, wie Wedekind die Hauptfigur seines Dramas schildert, mag zur Würdigung seiner Charakterisierungskunst genügen. Verlockend wäre es freilich, auch auf die Nebenfiguren einzugehen. Da ist namentlich Ernst Scholz, der Freund des Marquis von Keith. Ernst Scholz ist ein Mann, der aus moralischen Gründen ein Eisenbahnreglement geändert und dadurch einen Unfall hervorgerufen hat, — der dann nach München kommt, um sich zum Genußmenschen auszubilden, der infolgedessen ein Verhältnis mit einer Kellnerin anfängt und radfahren lernt, was aber nur ein Mittel zu einem andern, höheren Zweck ist, zu dem Zweck nämlich, sich um seine Mitmenschen verdient zu machen, — der, nachdem er beim Feuerwerk des Marquis von Keith von einem Stück des großen Mörsers an die Kniescheibe getroffen worden ist, erklärt, er sei das glücklichste Geschöpf unter der Sonne, — und der am Schluß des Stückes mitteilt, er werde eine Irrenanstalt aufsuchen, welche Selbsterkenntnis man billigt, mit dem Bedauern, daß sie ihm nicht schon zu Anfang des Stückes gekommen ist. Eine Bühnenfigur mit einem Wort, welche die Herzen erfreut durch eine Fülle unfreiwilliger Komik.

Auf derselben künstlerischen Höhe wie die Charaktere des Dramas stehen Handlung und Dialog.

Die Handlung im Drama soll als eine Linie des Geschehens, als eine Linie zusammenhängender, künstlerisch angeordneter Ereignisse sichtbar werden. Eine solche Linie ist in keinem Drama von Wedekind zu sehen. Er verwendet

die Ereignisse gleichsam im Rohstoff, er ist nicht imstande, sie künstlerisch zu verarbeiten, sie zu ordnen, in Zusammenhang zu bringen, eine Linie dramatischen Geschehens aus ihnen zu bilden. In seinen Stücken gibt es keine Handlung, sondern nur Ereignisse.

Die Ereignisse haben alle etwas ungemein Plötzliches. Plötzlich wird ein Unternehmen gegründet — plötzlich wird eine Wasserleiche hereingebracht. Diese Plötzlichkeit ist aber nicht zu verwechseln mit der unerwarteten Wendung, die wirkliche Dramatiker in ihren Stücken als wohlwogenen, künstlerischen Effekt anbringen. In den Wedekindschen Stücken ist nichts wohlwogen, nichts künstlerisch. Es ist vielmehr die künstlerische Ohnmacht, welche die Plötzlichkeit verursacht. Die Ereignisse, die der Autor nicht mit dramatischer Kunst herbeizuführen vermag, fallen gleichsam zur Tür herein.

Der Dialog bietet manchmal die Eigentümlichkeit, daß, wenn zwei Leute miteinander sprechen, der eine gar nicht zu hören scheint, was der andere sagt. Jeder redet vor sich hin, berücksichtigt die Worte des andern entweder garnicht oder höchstens mit einer flüchtigen Bemerkung und verfolgt dann, ohne sich von dem andern stören zu lassen, seine Betrachtungen. Die Gedanken des einen zu denen des andern in Beziehung zu bringen, Rede und Gegenrede auseinander hervorgehen zu lassen, ist eine Aufgabe, die dem Dramatiker Frank Wedekind Schwierigkeiten bietet, die er nicht immer zu bewältigen vermag; und so schreibt er stellenweise statt eines Dialogs zwei Monologe, die durcheinander laufen.

Eine andere Eigentümlichkeit des Dialogs. Der Marquis von Keith und Ernst Scholz führen ein Gespräch. Der Marquis erzählt von seinem Freund, dem Kriminalkommissär: „Er sank immer tiefer und tiefer, bis ihn schließlich die hohe Staatsanwaltschaft in ihren Armen auffing.“ Darauf Scholz: „Das

Mädchen (nämlich die Kellnerin, mit der Scholz ein Verhältnis hat) konnte es absolut nicht fassen, daß ich bis heute noch nicht Radfahren gelernt habe.“ Darauf von Keith: „Ich warne dich noch einmal, sei nicht zu offenherzig. Die Wahrheit ist unser kostbarstes Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen.“ Vom Kriminalkommissär springt also das Gespräch plötzlich zu der Kellnerin, die mit diesem nicht das mindeste zu tun hat, und zum Radfahren, und dann gibt ebenso plötzlich der Marquis von Keith sein Aphorisma über die Wahrheit von sich, das möglicherweise mit dem Kriminalkommissär, aber sicherlich weder mit der Kellnerin noch mit dem Radfahren in Beziehung zu bringen ist. Stellen von solcher Art finden sich gar nicht selten. Es fehlt oft an der Fähigkeit, einen Gedanken auch nur kurze Zeit festzuhalten und auszuspinnen, und der Dialog wird infolgedessen sprunghaft und zerfahren bis zur Unsinnigkeit.

Der Dramatiker Frank Wedekind ist auch nicht imstande, die Redeweise lebendiger Menschen wiederzugeben. Die Personen im „Marquis von Keith“ reden nicht eine gesprochene, sondern eine geschriebene Sprache. Sie konstruieren gern große Perioden, in denen allerlei Relativ- und sonstige Nebensätze ineinander geschachtelt sind, und sie drücken sich, wie erwähnt, mit Vorliebe im Imperfektum und im Plusquamperfektum aus. Überdies bleibt die Sprache stets dieselbe, sie vermag nicht, sich den Stimmungen, den Gemütsbewegungen anzupassen, und auch im Affekt bauen die Personen des Wedekindschen Dramas Perioden und gebrauchen das Imperfektum. Der Marquis von Keith spricht einmal davon, daß er als Krüppel geboren ist; er springt wütend auf — „wütend“ schreibt der Autor ausdrücklich vor — und sagt: „So wenig, wie ich mich deshalb zum Sklaven verdammt fühle, so wenig wird mich der Zufall, daß ich als Bettler geboren bin, je daran

hindern, den allerergiebigsten Lebensgenuß als mein rechtmäßiges Erbe zu betrachten.“ Ein schöner Satz, wahrhaftig! Die Konjunktion „so wenig“, doppelt angewendet, bringt ein treffliches Gleichmaß hervor; das Substantiv „Zufall“ hält einen Nebensatz mit „daß“ in gebührender Abhängigkeit; und das Verbum „hindern“ macht von seinem Rechte Gebrauch und regiert den Infinitiv. In jeder Lehrstunde deutscher Grammatik würde dieser Satz mit Ehren bestehen. Nur im Gespräch, im lebendigen Gespräch ist er ein Unding; und komisch wirkt es gar, wenn Wedekind in einem solchen Übungssatz aus der Grammatikstunde einen Mann sich ausdrücken läßt, der wütend ist.

Die Aphorismen, die der Dialog des Dramas enthält, räumen mit den geltenden Moralbegriffen wieder einmal gehörig auf. Es wird schließlich noch dahin kommen, daß kein anständiger Mensch mehr wird moralisch sein können. Vor allem aber stammen aus dem „Marquis von Keith“ einige derjenigen Wedekind-Zitate, die den Anhängern dieses Autors als klassische gelten. Hier wird der Ausspruch getan: „Ich teile die Menschen in zwei große Klassen; die einen sind hopp-hopp und die anderen sind ethe-petete“ — ein Ausspruch, dessen Sinn vielleicht nicht jedem sich erschließt, der aber sicherlich erfreut durch den Wohlklang und die Eleganz der Ausdrucksweise. Und hier wird das große Wort gesprochen: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“ Die Existenz des Marquis von Keith ist zusammengebrochen; auf dem Divan liegt die Leiche seiner Geliebten; und die Empfindungen, die ihn in diesem Augenblick erfüllen, tut er kund, indem er sagt: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“

Die Anhänger Frank Wedekinds mögen recht haben. Es mag sein, daß dem kühnen Geiste, der uns die Erkenntnis erschlossen hat, daß das Leben eine Rutschbahn ist, ein Platz im

8 Goldmann, Literatenstücke.

kulturellen Dasein der deutschen Nation gebührt. Nur eines wäre zu wünschen, innig zu wünschen, daß nämlich dieser Geist davon abließe, sich gerade auf dem Gebiete des Dramas zu betätigen. Es möge seinen Anhängern überlassen sein, ihn als Dichter zu verehren, als Denker zu bewundern („Das Leben ist eine Rutschbahn“). Lediglich vom Theater soll er fernbleiben! Denn als Dramatiker ist er ein Dilettant — ein stümpernder Dilettant. *)

*) Josef Hofmiller, der ausgezeichnete Kritiker der „Süd-deutschen Monatshefte“, äußert sich in seinem Buche „Zeitgenossen“ folgendermaßen über Wedekind: „Wenn sein Drama ‚Sidalla‘ den Untertitel trägt: ‚oder Sein und Haben‘, so trägt er selbst diesen: ‚oder Wollen und Können‘. Er kann nicht genug, um ein Künstler zu sein; teils weil er zu wenig Handwerk gelernt hat, teils weil dieser Zwiespalt das Problem seiner individuellen Existenz ist, das Problem Wedekind.“ Aber Wedekinds Drama „Erdgeist“ fällt Hofmiller folgendes Urteil: „Gibt es einen abgerisseneren, theoretischeren und erklügelteren Dialog? eine ratlosere Führung der Handlung? ein stilleres Durch-einander von Drama, Posse, Zirkus, Kolportageroman und Kaffeehauspsychologie? „Man muß ein Goya oder ein Kops sein, um mit der Welt, in der Wedekind seine Probleme sucht, fertig zu werden. Zum Goya aber fehlt ihm jegliche schöpferische Kraft und zum Kops das Raffinement eines raffigen Halbbarbaren. Wedekind ist entsehrlich deutsch, absichtlich, anmutlos, schwerfällig, ein Ideologe vom reinsten Wasser.“ Schließlich wirft Hofmiller die Frage auf: „Sollte nicht dieser ganze Wedekind-Kummel ein lebensgroßer Reinfall sein? Sind am Ende die wackeren Wedekindianer lediglich am Marterpfahl der Angst angebunden unmodern zu werden, wenn sie ehrlich zugeständen: ‚Teufel noch einmal, ist das langweilig!‘? Man hat dem armen Publikum so lange suggeriert, daß Wedekind dämonisch interessant sei, bis das arme Publikum anfang, Konsumvereinsteuferleien für vulkanische Eruptionen zu halten.“

„Der Andere“

Von Julius Bab

Julius Bab, dessen tragische Komödie „Der Andere“ im „Seibel-Theater“ aufgeführt wurde, erhebt Anspruch darauf, Ästhetiker und Dichter, Dramaturg und Dramatiker in einer Person zu sein.

Wer sich die Mühe, die wahrlich nicht geringe Mühe nimmt, sich durch die dramaturgischen Schriften Julius Babs hindurchzuarbeiten, wird zunächst finden, daß dem Verfasser in reichem Maße ein Talent gegeben ist, das in deutschen Landen so manchem den Ruf eines Denkers und Gelehrten eingetragen hat, — das Talent nämlich, selbst das Einfache und Klare auf eine umständliche und unklare Weise auszudrücken. Mit dieser Ausdrucksweise, die des profund philosophischen Tones sich bedient und auch dort bedient, wo sie nichts sagt, als das, was sich von selbst versteht, verbindet sich eine Art der Anschauung, die für das Wesentliche keinen Blick hat und das Unwesentliche als bedeutend ansieht.

Der gewöhnliche Mensch beispielsweise hat bisher stets die Ansicht gehabt, daß der Zweck des Theaters die Darstellung dramatischer Dichtungen sei. Julius Bab, der die Dinge in ihren Tiefen erfährt, belehrt ihn eines Besseren. „Es ist ein gefährlicher Irrtum,“ sagt Julius Bab in seinem Buche „Kritik der Bühne“, „wenn man das Drama immer wieder zum eigentlichen, alleinigen Herrscher der Bühne er-

heben will, wenn man den ganzen Sinn des Theaters auf Mitteilung eines Dramas reduzieren zu können meint.“ Der eigentliche Sinn des Theaters liegt, nach Julius Bab, darin, daß es die Stätte der Schauspielkunst ist. Der Dichter kommt in der künstlerischen Rangordnung durchaus nicht vor dem Schauspieler — eher umgekehrt. Ja, außer dem Schauspieler gibt es auf dem Theater noch eine Anzahl anderer Künstler, und der Dichter steht lediglich in der Reihe aller dieser künstlerischen Personen, aber durchaus nicht als die Hauptperson. „Eine ganz eigene Melodie, eine nur ihren einzigartigen Formen entströmende Wirksamkeit lebt in der Theaterkunst, dieser organischen Verbindung mehrerer Künste, in deren Mittelpunkt das über der Arbeit des Dichters errichtete Werk des Schauspielers steht, um das sich aber die Arbeit des Bühnenarchitekten, des Bühnenmalers, des Regisseurs und anderer mehr versammelt.“

Nun ist es ja in der Tat auf manchen unserer deutschen Bühnen so weit gekommen, daß der Dichter nur eine Nebenrolle spielt. Der Komödiant insbesondere hat sich zu allen Zeiten über den Poeten erhaben gedünkt. In unserem modernen Theaterbetriebe sind aber auch andere Hilfskünste weit wichtiger geworden, als das Drama selbst, dem zu dienen ihre eigentliche Bestimmung ist. Der Regisseur, der Dekorationsmaler, der Bühnenarchitekt haben sich in den Vordergrund und den Dichter in den Hintergrund gedrängt. Wenn Max Reinhardt den „Sommernachtstraum“ inszeniert, so ist die Dichtung Shakespeares nur ein Vorwand zu einem auf der Bühne aufzubauenden Wald. Das sind Tatsachen — aber es sind eben Tatsachen, die auf eine Entartung der dramatischen Kunst hindeuten, gegen welche Entartung anzukämpfen die Hauptaufgabe des modernen Bühnenästhetikers sein müßte. Und nun kommt ein Bühnenästhetiker, der ge-

rade diese Entartungserscheinungen für den normalen Zustand der Bühne ausgibt, — der aus ihnen eine neue Dramaturgie abzuleiten sich bemüht, — der ein gelehrtes Buch schreibt, in dem er das schwerste Übel in unserem heutigen Theaterleben, die Geringsachtung des Dichters, zum künstlerischen Prinzip erhebt! Unter den Leistungen, welche die auf dem Gebiete der Kunst herrschende Begriffsverwirrung in unseren Tagen gezeitigt hat, darf diese konfuse Ästhetik wohl einen Ehrenplatz beanspruchen. Der Dichter? Er hat seine Nützlichkeit für die Bühne, aber man soll ihn nicht überschätzen. Denn außer ihm arbeiten viele andere für das Theater; und neben dem Dichter gibt es noch den Vorhangzieher und auch den Lampenputzer.

Eine andere Theorie des Ästhetikers Julius Bab betrifft die Wahl des Stoffes für das Drama. Er geht von der Tatsache aus, daß manche Dramatiker, statt Stoffe frei zu erfinden, bereits vorhandene Stoffe benützt, das Thema ihrer dramatischen Arbeit der Geschichte oder der epischen Literatur entnommen haben. Wenn ein bedeutender Dramatiker einen geschichtlichen oder literarischen Stoff zur Bearbeitung sich erwählt, so läßt er sich wohl hauptsächlich durch praktische Rücksichten bestimmen; er erspart Zeit und Arbeit, indem er einen Stoff benützt, den die Geschichte oder die Hand eines andern Künstlers bereits geformt haben.

Wer aber behauptet — und Julius Bab scheint dieser Ansicht zu sein — die Benützung eines bereits vorhandenen Stoffes beweise einen Mangel an Erfindungskraft, der hat keine Ahnung vom dramatischen Schaffen. Der Dichter erfindet immer, mag sein Stoff neu oder mag er bereits vorhanden sein. In einem vorhandenen Stoffe die Möglichkeit eines Dramas zu erkennen, ist ein Akt der Erfindung; und Erfindung ist die ganze dramatische Produktion. Oder will

man vielleicht zu behaupten wagen, Shakespeare, der lediglich bereits vorhandene Stoffe benützt hat, habe die Gabe der Erfindung nicht besessen?

Julius Bab bringt es fertig, auch aus dieser praktischen Maßnahme zur Erleichterung der dramatischen Arbeit ein ästhetisches Prinzip zu machen. Er hat ergründet, daß ein neuer, ein frei erfundener Stoff eigentlich dem Wesen des Dramas nicht entspricht. Denn das Wesen des Dramas liegt seiner Ansicht nach nicht im Stoff, sondern im Dialog. Die dramatische Dichtung „verneint das Interesse am bloßen Stoff“; ihr Ziel ist nicht „die runde Fülle des Lebens, sondern sein innerster Kern: das Fühlbarmachen der „Notwendigkeit“, des unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhanges alles Geschehens“. Und so ist es dem abgrundtiefen Denker Julius Bab gelungen, das Ziel des Dramas zu erklären. Nur werden wir Anderen wohl wenig Nutzen von dieser Erklärung haben, weil zu befürchten ist, daß Julius Bab der einzige bleiben wird, der versteht, was er mit seiner Erklärung hat sagen wollen.

Aus diesem Grunde nun, man mag ihn verstehen oder nicht, ist „unter den wirklich großen Dramatikern kein einziger, der als Erfinder von Stoffen Erhebliches geleistet hat“. Die Erfinder von Stoffen hingegen sind zumeist keine großen Dramatiker; das sind „die Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages: die Scribe und Dumas, Sardou und Sudermann“. Kurzum, nach der Dramaturgie von Julius Bab kann ein Dramatiker durch nichts deutlicher seine Inferiorität bekunden als dadurch, daß er einen Stoff erfindet.

Julius Bab ist, als er sein Drama verfaßte, der Gefahr, unter die Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages, wie Scribe und Dumas, zu geraten, dadurch entronnen, daß er nicht einen Stoff frei erfunden hat; und er hat es unter-

nommen, durch Bearbeitung eines alten Stoffes das Ziel des Dramas zu erreichen, den unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhang alles Geschehens fühlbar zu machen oder — wie er an einer anderen Stelle ebenso schön und ebenso verständlich sich ausdrückt — eine Brücke vom Mysterium der Schöpferseele zum Mysterium der Weltseele zu schlagen.

Er hat den alten Amphitryon-Stoff behandelt. Man kennt das Thema aus den Komödien von Molière und Kleist: Jupiter, der nach Alkmene, der Gattin des Amphitryon, Verlangen trägt, verwandelt sich in Amphitryon und genießt in der Gestalt ihres Gatten die Liebe der Alkmene.

Julius Bab führt nicht das Liebesabenteuer eines Gottes vor, sondern läßt das Drama ausschließlich unter Menschen vor sich gehen. Es spielt in Ferrara. Einige junge Maler beschließen, ihrem gutherzigen, aber etwas dümelhaften Mäcen, Ambrogio Palizotti, einen Streich zu spielen. Der Farbenreißer Cesare Vincenti, der Palizotti ähnlich sieht, soll dessen Kleider antun und am Abend in Palizottis Haus die Heimkehr des Hausherrn erwarten. Dann soll Vincenti dem Palizotti in dessen eigener Gestalt entgegentreten und ihm den Eintritt ins Haus verwehren. Den Palizotti aber will man vorher in der Schenke bereden, daß er Vincentis Kittel überzieht, und will ihn dann glauben machen, er sei der Farbenreißer Vincenti.

Natürlich ist zur Ausführung dieses Planes die Mitwirkung von Elena, der jungen und schönen Frau Palizottis, nötig. Elena ist gern bereit, sich zu beteiligen; sie ist einigen der jungen Künstler, welche die Verwechslungskomödie inszenieren, bereits in dem Maße gefällig gewesen, daß es auf eine Gefälligkeit mehr schon nicht ankommt; und die Täuschung ihres Gatten verursacht ihr keine Skrupel, da sie gewohnt ist, ihn noch ganz anders zu betrügen. So verläuft denn

zunächst alles nach Wunsch. Palizotti kehrt abends heim; aber da er Einlaß in sein Haus begehrt, erscheint Vincenti als falscher Palizotti auf dem Balkon und weist den richtigen Palizotti ab, der nicht weiß, wie ihm geschieht, und ratlos, hilflos draußen im Freien herumirrt.

Der Spaß nimmt jedoch eine ernste Wendung. Vincenti und Elena haben sich nämlich einst geliebt; und Vincenti, der ein Mann von großen Gaben war, ist nur deshalb so tief gesunken, ist nur deshalb ein Farbenreiber geworden, weil Elena ihn verlassen und mit dem reichen Palizotti sich vermählt hat. Nach langen Jahren sehen Elena und Vincenti sich jetzt zum erstenmal wieder; die alte Liebe bricht von neuem hervor, und nachdem Vincenti den Palizotti fortgeschickt hat, behält Elena den einst Geliebten die ganze Nacht bei sich und behandelt ihn, als wenn er wirklich ihr Gatte wäre. Diese Behandlung stärkt das Selbstbewußtsein des Vincenti in dem Maße, daß die geknickte Seele sich wieder aufrichtet. Er spielt die Rolle des Palizotti auch am nächsten Morgen noch weiter, und der sonst so demütige Farbenreiber tritt den jungen Malern als Herr gegenüber. Je kraftvoller Vincenti sich gebärdet, um so heißer entflammt Elena für ihn. Aber jetzt, am Morgen wenigstens, verschmäht Vincenti ihre Liebe. Er verläßt Palizottis Haus und geht hinaus — ins Leben. Das Leben ist nämlich in dem Drama von Julius Bab ein geheimnisvolles Gebiet, das irgendwo draußen liegt. Was der Autor sich eigentlich darunter vorstellt, wird nicht recht klar; allein seine Auffassung ist jedenfalls insofern eine richtige, als die Welt, in der Julius Babs Drama spielt, und das Leben sicher zwei gänzlich verschiedene Gebiete sind.

Elena vermag es nicht zu ertragen, daß Vincenti sie zurückgestoßen hat, und bringt sich um. Der richtige Pali-

zotti endlich grübelt so lange darüber nach, ob er selbst oder ein anderer ist, bis er schließlich den Verstand verliert. Das heißt, ganz sicher ist es nicht. Er führt allerdings dunkle Reden; aber es wird nicht recht klar, ob die Reden dunkel sind, weil Palizotti nicht weiß, was er spricht, oder weil der Sinn, den der Autor in Palizottis Worte gelegt hat, ein so tiefer ist, daß man ihn nicht zu ergründen vermag.

Julius Bab hat den Amphitryonstoff verdorben, indem er das Drama nicht zwischen Göttern und Menschen, sondern zwischen Menschen allein spielen ließ. Er hat dadurch zunächst die natürliche Motivierung des Dramas beseitigt und sie durch eine erzwungene ersetzt. Das eigentliche Amphitryon-drama ergibt sich ganz von selbst aus einem Liebesabenteuer, das Jupiter bestehen will. An Stelle von Jupiters Liebesabenteuer tritt in dem Stück von Julius Bab ein Künstlerstreich. Zu diesem Streich ist eigentlich gar kein Anlaß vorhanden. Im Gegenteil, Palizotti hat den Künstlern, die ihn zum Narren halten, nur Wohltaten erwiesen; er ist ein guter Mann, und bei seinem ersten Auftreten in dem Stück führt er einen blinden Bettler, damit dieser seinen Weg leichter finde. Und dann geht es doch auch wahrhaftig nicht an, aus einem Spaß ein ganzes, großes, fünfsaftiges Drama, ein Drama mit tragischem Ausgang, entstehen zu lassen. Oder vielmehr, es geht nur an, wenn man mit aller Gewalt ein Drama schreiben und seine Motivierung an den Haaren herbeiziehen muß.

Die Verwandlungs- und Verwechslungskomödie, welche das eigentliche Amphitryon-Drama ausmacht, enthält keine Unwahrscheinlichkeit, die Bedenken hervorruft. Da Götter mitspielen, ist das Unmögliche möglich; und es versteht sich ganz von selbst, daß Jupiter sich in Amphitryon verwandeln kann und Merkur in Amphitryons Diener. Das Drama

von Julius Bab hingegen bewegt sich von Unwahrscheinlichkeit zu Unwahrscheinlichkeit. Aus der phantastischen Welt, in der die Amphitryon-Komödie sich begibt, hat uns hier ein nüchterner Kopf in die Wirklichkeit versetzt; und in der Wirklichkeit, selbst in derjenigen der Renaissancezeit, erscheint es durchaus unglaubwürdig, daß jemand die Gestalt eines andern annehmen und daß er diese Rolle mit einer Naturtreue spielen kann, die selbst die Urheber der Verwandlungskomödie, ja die sogar den andern irre machen kann, dessen Rolle gespielt wird.

Immerhin, Julius Bab hätte über die Unwahrscheinlichkeit des ganzen Vorganges durch Humor hinweghelfen können. Man erinnert sich, welche Fülle köstlicher Komik Molière aus dem Amphitryon-Stoffe gewonnen und wie der Meister der Komödie es verstanden hat, die lustige Wirkung des Stückes zu verstärken, indem er neben dem feinen Humor des Doppelspiels zwischen Jupiter, dem falschen Amphitryon, und dem echten noch die derbe Posse eines zweiten Doppelspiels zwischen Merkur, dem falschen Diener, und dem echten einhergehen ließ. Selbst in dem Stücke von Julius Bab hätte sich die Verwandlung des einen in den andern, so unglaubwürdig sie ist, noch zu allerlei komischen Verwechslungen ausnützen lassen. Aber es ist wohl unter der Würde eines Dichters, der in seinem Drama die Brücke vom Mysticismus der Schöpferseele zum Mysticismus der Weltseele schlägt, aus Verwechslungen komische Wirkungen zu ziehen. Die Leute auf der Bühne finden freilich, daß das, was sie spielen, ungemein lustig ist. Einer von den jungen Künstlern sagt: „Es wird ein Spaß! In ganz Italien soll man ein Jahr lang lachen!“ Das Schlimme ist nur, daß im strikten Gegensatz zu ganz Italien das Publikum im Theater auch nicht eine Sekunde lang lacht.

Allein Bab hat ja keine Komödie schreiben wollen, sondern eine „tragische Komödie“. Wenn man nur wüßte, was das eigentlich ist, eine „tragische Komödie“! Es gibt wohl Tragödien, die mit komischen Auftritten durchsetzt sind, und es gibt Komödien, die ernste Szenen enthalten. Aber eine Tragödie kann doch nicht komisch, eine Komödie nicht tragisch sein. Die in dem Drama vorwaltende Stimmung scheidet die beiden Kunstgattungen, wenn auch in jedem zu der einen Gattung gehörigen Drama Episoden aus der anderen möglich sind. Tragische Komödie — das bedeutet also eine Verwischung der Grenzlinie in der dramatischen Kunst — das bedeutet, daß der Autor, als er sein Drama verfaßte, sich selbst nicht darüber klar war, ob er eine Komödie oder eine Tragödie schreiben wollte.

Das Stück soll komisch und tragisch zugleich sein, es ist jedoch weder das eine, noch das andere. Wie dem Autor zur Komik der Humor fehlt, so fehlt ihm zur Tragik die dichterische Kraft. Überdies ist in dem Stücke das, was tragisch wirken soll, von einer derartigen psychologischen Unmöglichkeit, daß schon dadurch die erstrebte Wirkung verfehlt wird. Tragisch soll wohl das Schicksal des Cesare Vincenti sein, eines Mannes mit großen Gaben, der aber diese Gaben ungenützt läßt und, verkannt und mißachtet, sein Dasein als Farbendreier verbringt, und dies alles deshalb, weil Elena nicht ihn, sondern den Palizotti genommen hat. Am Schluß, nachdem er eine Nacht mit Elena verbracht hat, richtet sich dann Vincenti plötzlich aus seiner Erniedrigung auf und fühlt sich stark und groß. Nun haben gewiß die Frauen schon manches über die Männer vermocht. Aber Julius Bab überschätzt doch wohl den weiblichen Einfluß, wenn er annimmt, daß eine Frau nur dadurch, daß sie ihn nicht mehr umarmt, aus einem Manne mit bedeutenden Gaben einen

Farbenreißer, und dadurch, daß sie ihn wieder umarmt, aus einem Farbenreißer einen bedeutenden Mann machen kann.

Tragisch soll ferner das Schicksal der Elena sein. Elena hat viele Liebhaber gehabt. Nun verbringt sie eine Liebesnacht mit Vincenti, und am nächsten Morgen wird sie von Vincenti verlassen. Was soll sie nun tun? In der Wirklichkeit würde sich eine Frau von der Art der Elena wohl möglichst rasch einen anderen Liebhaber anschaffen. Julius Bab findet jedoch, daß hier Blut fließen muß. Wenn einer Frau, die gewohnt ist, ihre Liebhaber zu wechseln wie ihre Handschuhe, das Malheur passiert, daß einer sie einmal nicht mag, so bleibt ihr, nach der Ansicht unseres Autors, nichts übrig, als zu sterben.

Die hauptsächlich tragische Figur soll Palizotti sein. Hier hat mit Bab, dem Dichter, Bab, der Philosoph, zusammengearbeitet. In der „Kritik der Bühne“ wird ja gelehrt, daß das Drama die eigentlich philosophische Kunstform ist. So ist es begreiflich, daß Julius Bab sein Drama zu philosophischen Reflexionen benützt. Die Reflexionen knüpfen an die Tatsache an, daß in dem Drama jemand die Gestalt eines anderen annimmt. Die Verwandlung vollzieht sich nur äußerlich, indem der eine des anderen Kleider anlegt; aber, fragt Bab, könnte sie sich nicht auch innerlich vollziehen? Sitzen wir denn so fest in unserem eigenen Ich, daß nicht ein anderer uns aus ihm herausdrängen könnte? Die Frage ist übrigens wirklich nicht uninteressant, eignet sich gewiß auch zur dichterischen Behandlung, und die Herausdrängung aus dem eigenen Ich hätte ein Sujet für den Gespenster-Hoffmann gebildet. Wenn man jedoch nüchtern und phantasielos ist, wie Julius Bab, sollte man die Hand von einem solchen

Thema lassen. Er tüftelt daran herum; allein er ist nicht imstande, es poetisch zu gestalten, insbesondere nicht, es dramatisch zu beleben. Und wenn Palizotti, dessen Tragik eine so ganz und gar tiefe sein soll, weil ihm das Unheil widerfahren ist, von Vincenti aus seinem eigenen Ich herausgedrängt zu werden, — wenn also Palizotti auf der Bühne herumläuft und „in leiser, stumpfer Erschütterung“ halblaut vor sich hinsagt: „Man kann nicht wissen, wer einer ist; ich weiß nicht, wer ich bin“ — so macht er keinen tragischen Eindruck, sondern einen unfreiwillig komischen.

Julius Babs Ästhetik wie seine Poesie leiden beide an demselben Mangel. Seine Ästhetik zeigt, daß ein kluger und belehener Mann sich mit den künstlerischen Problemen beschäftigt hat; aber es fehlt diesem klugen Mann die künstlerische Begabung, die allein die Probleme der Kunst zu erfassen vermag. Intellektuelle Eigenschaften reichen für den Ästhetiker nicht aus. Der Verstand versteht die Kunst nicht.

Und geht es schon nicht an, mit dem Verstand allein eine Ästhetik zu schreiben, so geht es noch weniger an, mit dem Verstande zu dichten. Das Drama Julius Babs zeigt wieder einen klugen Mann, der über die Theorie des Dramas nachgedacht hat und den Jambus gewandt zu handhaben weiß und der nun das Bedürfnis gefühlt hat, sich auch einmal als Dramatiker zu produzieren. Aber dieser kluge Mann ist kein Dichter; im Gegensatz zu den echten Dichterverken, die aus einem Poetenherzen natürlich erwachsen, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgegangen sind, hat man in Julius Babs Drama niemals das Gefühl der Natürlichkeit und Notwendigkeit. Es ist alles unnatürlich und unnötig — kein künstlerisches Werk, sondern ein künstliches. Die Handlung ist, wie schon erwähnt wurde, erzwungen. Die Figuren scheinen

konstruiert; es fehlt ihnen jedes Leben; sie sind keine Menschen, sondern in der Werkstatt des Verstandes hergestellte menschenähnliche Gebilde. Der Dialog endlich ist erkügelte und erkünstelt. Nirgends spricht aus dem, was die Personen des Stückes sagen, eine poetische Empfindung; wohl aber sind sie bemüht, sich in den gesuchtesten, den pretiösesten Vergleichen und Bildern auszudrücken.

Das ist überhaupt ein Merkmal der Dichtkunst der modernen „Ästhetik“, daß in ihren Werken die Vergleiche nicht aus einer poetischen Stimmung sich ergeben, sondern an deren Stelle treten. Vergleiche statt der Poesie. Und verglichen werden muß um jeden Preis. Ob er will oder nicht, der Vergleich wird gewaltsam herbeigeschleppt. „Der Tag“, so dichtet Julius Bab, „verliert die Helle aus den Händen, wie eine nackte Frau im Bad das Wasser aus weißen Fingern langsam fallen läßt.“ (Das könnte auch Hoffmannsthal gesagt haben, den Bab überhaupt treulich kopiert.) Oder: „Fallen deine Arme wie Scheiden ohne Schwert vom Gürtel laß?“ Oder Elena nennt sich „einen eigenen Turm mit eigenem Geläut“ und sagt: „Mir ward nicht bestimmt, das Klingen meiner Seele einzuhängen in fremden Troß.“

Derselbe Autor, der diesen greulichen Schwulst geschrieben hat, erklärt in seiner Ästhetik, daß Schiller kein Dichter ist. Schiller ist lediglich „ein bis zur Genialität talentierter und doch gänzlich ungenialer Bühnenschriftsteller.“ Und zwar darf er deshalb nicht als Dichter gelten, weil seine Sprache „ohne alle eigentliche Bildkraft“ ist. Die eigentliche Bildkraft der Sprache zeigt man offenbar dadurch, daß man den Tag mit einer nackten Frau im Bade vergleicht und sich ihn mit Händen vorstellt, aus denen er sein Licht fallen läßt; und es ist richtig, daß zu bildkräftigen Leistungen von dieser Art nur ein Dichter, wie Julius Bab, fähig ist, nicht

aber ein gänzlich ungenialer Bühnenschriftsteller, wie Friedrich Schiller.*)

*) Der Fall Julius Bab ist deshalb besonders interessant, weil von allen den Literaten, die keine Dichter sind, in den literarischen Kreisen aber als solche gelten, vielleicht keiner diese Geltung so wenig verdient, als Julius Bab. Denn in der trockenen und nüchternen Verstandesnatur dieses Autors findet sich auch nicht das leiseste Anzeichen einer poetischen Begabung. Unter den schlechten Literaten-Dramen der letzten Jahre ist „Der Andere“ wohl das schlechteste, und es ist unbegreiflich, daß eine Theaterdirektion sich finden konnte, die selbst mit einem solchen Stücke glaubte eine Wirkung erzielen zu können. Als die Direktion Robert im „Hebbel-Theater“, der unter anderm auch diese „Lat“ zu danken ist, zusammenbrach, rühmte ein Teil der Berliner Kritik ihre literarischen Verdienste und erklärte, daß sie, eben im Hinblick auf diese Verdienste, eines besseren Schicksals wert gewesen wäre. Das Gegenteil ist wahr, und gerade das, was gewisse Berliner Kritiker „literarische Verdienste“ nennen und was in Wirklichkeit nichts anderes ist, als der Glaube an die Richtigkeit der unrichtigen Ansichten der literarischen Cliques, ist ein Hauptgrund für das Fiasko der Direktion Robert gewesen. Eine Direktion, welche so „literarisch“ ist, daß sie sogar sich für verpflichtet hält, ein Drama von Julius Bab auf die Bühne zu bringen, hat kein besseres Los verdient, als dasjenige, das der Direktion Robert zuteil geworden ist. Sein Mißerfolg im „Hebbel-Theater“ hat dem Ansehen Julius Babs in dem literarischen Kreise natürlich nicht im mindesten geschadet. Sogar unter den Kandidaten für den „Schillerpreis des deutschen Volkes“ wurde er seither genannt; und da auch das Richter-Kollegium, das über die Vergebung dieses Preises entscheidet, gänzlich im Banne der literarischen Kreise zu stehen und es für seine Aufgabe zu halten scheint, den falschen Größen, welche diese Kreise proklamiert haben, eine Art offizieller Autorität zu verleihen, können wir es noch erleben, daß Julius Bab im Namen des deutschen Volkes zum Dichter gekrönt wird durch Verleihung eines Preises, der den Namen Schillers trägt, welchem Julius Bab in seinen

dramaturgischen Schriften das Recht aberkannt hat, Dichter zu heißen. Auch daß der haarsträubende Unsinn von Julius Babs Dramaturgie nur einen Augenblick ernst genommen werden konnte, sollte man nicht für möglich halten. Und doch sind gewisse literarische Cliques bestrebt, Julius Bab in den Ruf eines Theaterkenners zu bringen. Ja, als der Mannheimer Intendanten-Posten zu vergeben war, schien tatsächlich eine Zeitlang Julius Bab als ernstester Kandidat in Betracht zu kommen. Und da auch auf die Besetzung solcher Direktionsstellungen die Anschauungen der literarischen Kreise manchmal von Einfluß sind, kann es sich ereignen, daß Julius Bab eines Tages doch noch Theaterdirektor wird und daß die Leitung einer deutschen Bühne in die Hände eines Dramaturgen gelegt wird, der den Grundsatz aufgestellt hat, daß auf dem Theater dem dramatischen Dichter nur eine Nebenrolle zukommt!
