



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

"Der Andere". Von Julius Bab

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

„Der Andere“

Von Julius Bab

Julius Bab, dessen tragische Komödie „Der Andere“ im „Sebbel-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 erkünstelt 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 „Ästhetiker“, 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!