



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

X. Kapitel: Die Epigonen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



X

Die Epigonen

Der Betrachtung der dramatischen Dichtung aus dem Zeitraum von 1830 bis 1870 ist mit gutem Bedacht die Schilderung der wirtschaftlichen Entwicklung des Theaters während der gleichen Zeitstrecke vorangestellt worden; wir haben so gleich den Maßstab zur Hand, die ideelle und praktische Bedeutsamkeit des von den Dichtern Geleisteten und Erstrebten aller gegebenen Wirklichkeit gegenüber bewerten zu können.

Die Überschrift „Epigonen“ für die Gruppe der Talente, die in dieser Übergangszeit des deutschen Lebens zum modernen Staat um die Bühnendichtung sich bemühte, entspricht der literargeschichtlich geübten Praxis und soll kein verallgemeinerndes Urteil ausdrücken. Ein gutes Teil der dramatischen Produktion dieser Zeit war allerdings epigonenhaft: sei es, daß die Dichter die Kunstform des klassischen Dramas, ohne sie doch mit gleichgefestigten, wenn auch dem gewandelten Zeitgeist Rechnung tragenden Inhalten erfüllen zu können, aufrecht zu erhalten suchten, sei es, daß man Kompromisse schloß, dem Theater eine Scheinkultur zu erhalten, die so aus sah, als ob der Bühne nach wie vor die Schaffung neuer sittlicher Werte gelingen könne. Die Differenzen, die sich bei solchem Bestreben zwischen Idee und wirklicher Beschaffenheit des Lebens herausstellten, mußten, wenn irgendwie der Boden der Wirklichkeit verlassen wurde, mehr oder minder zu einem Pathos der Phrase, wohl selbst zu innerer Verlogenheit führen, oder jede Abwendung vom lebendigen Theater bewirken, deren Produkte man „Buchdramen“ zu nennen sich gewöhnt hat. Mit dieser Bezeichnung scheint sich in der Regel eine gerechte Kritik aussprechen zu wollen; man prüft aber nur selten, ob ein solches Buchdrama nicht wirklich gibt und vor allem will, was das Theater leisten sollte aber nicht leisten kann, weil es nicht im wirklichen Kulturboden wurzelt, sondern der Vergnügungssucht der Massen

ausgeliefert ist. Und leider nicht einmal der der Massen, sondern mehr und mehr der einer gesellschaftlichen Kaste, der an sittlicher Produktivität nur insofern noch gelegen ist, als diese ihr Herrschaft und Besitzum gewährleistet und doch der schimmernden Politur sozialer Tugend nicht ganz entbehrt. Wenn die Bühnenkunst, in dem Gesamtbegriff, wie wir sie verstehen, dem schöpferischen Gedanken der Zeit so unbeholfen nachhinkt, so entartet ist, wie die des gewerblichen Theaters im modernen Europa, dann kann der geringschätzigste Begriff „Buchdrama“ immer noch einen hohen Ehrentitel bedeuten. Als Buchdramen galten in Frankreich, trotz der freilich mehr demonstrativen als überzeugenden Erfolge von ‚Hernani‘ und ‚Ruy Blas‘, die Dramen Victor Hugos; und doch war Hugo der gründlichste Reformator des französischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert: neben der freien, von Shakespeare gelernten Behandlung des Aufbaus, die man in Frankreich Romantik nannte und die die erstarrte klassische Formel des alten Dramas des siebzehnten Jahrhunderts endgültig zerbrach, führte er den sozialen Charakter in Drama weiterer Ausbreitung entgegen. Als Buchdramen hat man bei uns jahrzehntelang Friedrich Hebbels gigantische Würfe behandelt und beiseite geschoben; ebenso Grillparzers Dramen, sowie überhaupt die Schöpfungen derer, die mit dem entstellten Charakter der Schaubühne nicht paktieren wollten und in diesem Sinne just keine auf ihr eigenes Kulturideal vom Theater verzichtende „Epigonen“ sein wollten. Die Miene, sich der epigonischen Schwäche zu entreißen, haben sich freilich viele gegeben — mit lauterster Emphase die Jungdeutschen — aber immer werden wir zu prüfen haben, wieviel Vermögen dieser lauten Tapferkeit beigelegt war.

„Wollten die Hoftheaterintendanten unsere Stücke nicht geben, nun wartet nur, die Revolution wird euch schon lehren, was ihr der jungen deutschen Literatur schuldig seid“, so, meinte Robert Prutz, habe das junge Geschlecht vor 1848 gedacht; „das fischblütige Publikum sollte erst durch große politische Ereignisse erwärmt werden, . . . bis ein jugendlich empfängliches Parterre, das tags die Klubs und Kammerdebatten besuchte, herangezogen wäre“. Bis dahin — meinte man — müsse jeder, dem es um das lebendige Theater zu tun war, an sich halten oder für das, was er sagen wollte, eine Verkleidung suchen, um die freiheitliche Kontrebande den Argusaugen der Obrigkeiten zu verhüllen. Nicht jeder hatte Neigung, als ein Winkelried auf dem Schlachtfeld der Geister zu enden.

Der Ruhm eines solchen Heroismus ward in der Schätzung des damaligen Zeitgeists in vollem Maße einer Erscheinung zuteil, die in gewissem Sinne eine ähnliche Rolle spielen wollte wie Victor Hugo in Frankreich und die, wie dieser, auch nur auf der Schwelle

einer gärenden neuen Zeit möglich war: Christian Dietrich Grabbe.

Dem der Hegelischen Dressur entlaufenen Dichter- und Denker- geschlecht war im allgemeinen ein tiefer Haß gegen die Weltlüge, gegen die soziale und politische Jämmerlichkeit der Zeit und deren philosophische Überstiegenheit eigen. Bei Grabbe gesellte sich diesen Empfindungen ein krankhafter, an Größenwahn grenzender Ehrgeiz. Daß er hoch hinaus gewollt hat, machte ihn zu einer der interessantesten Erscheinung der deutschen Literatur; und noch heute begegnet man der Klage um seinen an der Stumpfheit der Zeit zerbrochenen Genius. Im Grunde aber war dieser Zuchtmeisters- sohn aus Detmold eine zwar genial beanlagte aber auch unglückliche und gefährliche Natur. Gefährlich, weil dieses kraftgenialische Gebahren, dieser „Qualm des erhitzten Verstandes“, wie Emil Kuh sein Wesen treffend bezeichnet, in der gärenden Zeit, die diesen Caliban der Dichtkunst geworfen hat, geeignet war, vollends alles Maß zu verrücken und den Zusammenhang mit der Natur, den die Kunst, auch wenn sie eines neuen Geistes Verkünderin werden will, nicht entbehren kann, zu zerstören. Die Absurdität hat zwar in manchen Kunstarten ein — wenn auch bedingtes — Recht und kann sich zuweilen mit einer raffinierten Schönheit umkleiden, deren Reiz nur dem Philister entgeht oder zuwider ist: nur dem Drama gegenüber hat die Absurdität kein Recht; sie behält ihm gegenüber wenigstens nie recht. Es gibt in der ganzen Weltliteratur, in der Geschichte der Bühne, kein absurdes Drama, keines, das je „gelebt“ hätte. Schon die Verschröbenheit und die Übertreibungen der Gefühlsphantastik der Romantiker hatten den Fruchtboden des Dramas durch ihre Experimente bedenklich verdorben; es fehlte nur noch diese krampfhaft emporgeschraubte, in einen Veitstanz der Gedanken umschlagende Geistigkeit, wie sie uns im ‚Herzog von Gothland‘ entgegentritt, um die Karikatur einer dramatischen Poesie zu vollenden. Nicht minder beklagenswert waren dem überhaupt möglichen Theater gegenüber die formalen Übertreibungen Grabbes. Bei keiner anderen Nation hat der Hang zum Überschreiten aller durch die dramatische Absicht selbst gezogenen Grenzen sich so unselig entwickelt wie zeitweise in Deutschland; und zwar trat dieser Hang immer gerade dann in Erscheinung, wenn das lebendige Theater sich noch gar nicht aufgerafft hatte, nur erst das gediegene Erbe der Väter zu erwerben und in Tat umzusetzen. Grabbe hat darin das Stärkste geleistet.

Wie weit er dafür verantwortlich gemacht werden kann — da es ausgesprochen in seiner Absicht lag, die stümpernden Vorgänger, Schiller, ja selbst Shakespeare zu übertrumpfen — wie weit er

hierbei von seiner pathologisch getriebenen Natur gestoßen wurde, kann füglich auf sich beruhen, da man zu seiner Zeit und noch lange nachher nicht zu der Objektivität gelangte, den Dichter und sein Werk psychologisch zu betrachten, vielmehr das geniale Moment fast lediglich in der Tendenz suchte. Hält man daneben nun die Macht der großen Begabung, die im einzelnen unverkennbar ist, der man sich noch heute schwer entziehen kann, so wird es begreiflich, daß eine solche Erscheinung für die künstlerische Bildung überhaupt eine Bedrohung bedeutete, für die so sehr auf klares Wollen angewiesene Schaubühne aber geradezu eine Gefahr. Diese zuchtlose Überspanntheit verheerte den Geist der klassischen Kulturepoche ganz ähnlich, wie der zerstörende Einfluß eines Börne, und rückte an die Stelle des großen, von Leidenschaften bewegten Menschheitsbildes die Zerrbilder pathologischer Naturen, die mit sittlichem Maß gar nicht mehr gemessen werden können. Daß es pathologische Charaktere gibt, die mit vollem Recht im Mittelpunkt auch des Dramas stehen können, braucht nach Shakespeare nicht mehr bewiesen zu werden; die hatte auch das antike Theater schon gekannt, das einen tollwütigen, unter den Viehherden seiner Mordlust fröhnenden Ajax auf die Szene führte. Wesentlich ist dabei jedoch, daß der erkrankte Charakter — hat doch jede Leidenschaft ihre pathologische Seite — im engsten Zusammenhang mit der sittlichen Bedeutsamkeit des aufgerollten Problems bleibt; an bloßen Delirien sich zu ergötzen, hat ein reifer Dramatiker seinem Publikum nie zugemutet. Bei Grabbe findet sich zumeist, was Kleist zu Unrecht vorgeworfen worden: die Verwirrung des Gefühls; aus Lust am Chaos, aus der Laune des — meist nicht nur geistigen — Rausches. Er ist der dichterische Prophet eines Anarchismus, der weder im Sittlichen, noch im Philosophischen, noch endlich in der Natur ein Zentrum seiner schrankenlosen Willkür anerkennt. Seine leitenden Charaktere schweben durchaus im Element des Abstrakten; sie gleichen explodierenden Feuerwerkskörpern am nächtlichen Himmel, deren Wesenheit in der Luft verpafft. Wir staunen sie als künstliche Phänomene an, die uns wohl sinnlich fesseln, deren Ursächlichkeit uns aber nur ein Lächeln entlockt. Zuweilen läßt der Gehirnparoxismus ihn los und die dann hervorquellende Empfindung der menschlich-natürlichen Seele gibt schmerzlich Zeugnis von der Mißhandlung, die sie in seinem Werk sonst unter dem Druck einer steten Überspannung erleiden muß. So kommt zwar nie ein ästhetisch erfreulicher Gesamteindruck zustande, wohl aber häufig, angesichts dieser Oasen poetischer Innerlichkeit, eine von Mitleid überherrschte Erschütterung. Grabbe hat in ‚Marius und Sulla‘, in ‚Hannibal‘, namentlich aber in ‚Heinrich VI.‘ Bilder und sogar Szenen, die seinen Ehrgeiz,

Schiller und Shakespeare zu übertreffen, gerechtfertigt erscheinen lassen könnten, wenn es nicht eben die ihm durchaus versagte Fähigkeit wäre, die den echten Dramatiker ausmacht: das aus der Harmonie des Weltganzen Herausfallende ihr wieder einzuordnen — durch Umkehr oder tragischen Untergang. Grabbes Tragik entflieht fast immer einem Dämonium, in welchem Bosheit und Dummheit sich die Hand zum Bunde gereicht haben. Am kläglichsten aber scheiterte er, wo er bedeutsam symbolisch werden wollte, wie in ‚Don Juan und Faust‘. Es entging ihm völlig, daß diese beiden mythischen Gestalten der schöpferischen Volkspheantasie dramatisch einander gegenüber zu stellen, ihre symbolische Bedeutsamkeit aufheben hieß, da beide ja die lediglich durch verschiedenartige Rassenanlagen bedingten Erscheinungsformen eines und desselben typischen Vollmenschentums sind: der Mensch der „unendlichen inneren Anlage“ im Konflikt mit dem Gewordenen und Gesetzten menschlicher Ordnung. Indem Grabbe ihnen außerdem noch magische Kräfte als Beihilfe gab und sie so zu fraßenhaften Drahtpuppen seiner absurden Phantasie gestaltete, mußten sie alle metaphysisch-typische Bedeutung einbüßen. Ihr Schöpfer erscheint hier eher als ein armseliger Scholastiker des dunkelsten mittelalterlichen Dualismus, denn als ein seiner Zeit vorausleuchtendes Genie — wie er sich wähnte und dessen rühmte. Ebenso unreif als Organismus ist der ‚Napoleon‘: der durch Kalenderanekdoten charakterisierte Kaiser ist ein nur grotesker Held, der unerträglich wäre, wenn das wetterleuchtende Hirn des Dichters nicht eine Reihe episodischer Geschichts- und Milieubilder in ausgezeichneter Plastik um ihn herum hervorzuzaubern vermocht hätte. Und hier liegt seine Stärke: der geschichtlichen Situation gegenüber hat er oft Momente dichterischer Intuition; da wird sein Geist zuweilen sibyllinisch hellichtig. Sein skeptischer Verstand greift da ohne Sentimentalität zu, ohne das zu jener Zeit im Hegelischen Sinne oft betonte Vorurteil, das eine lenkende sittliche Gerechtigkeit voraussetzt, zu teilen. Er hält sich da ganz an das nackte realistische Motiv und steigert dieses oft zu gewaltiger Wirkung. Hierin überragt er Victor Hugo, der im ‚Cromwell‘ ähnliches versucht hat, bei weitem und steht als einsamer Deuter der „Realpolitik“ in seiner Zeit. Sein ‚Hannibal‘, die beiden Höhenstaufendramen, ‚Marius und Sulla‘ sind reich an charakteristischen Schönheiten Shakespearescher Prägung, und trotz der mangelnden formalen Bewältigung muß ihnen als dramatisierten Geschichtsbildern der Preis vor allen ähnlichen Versuchen des Jahrhunderts zugesprochen werden.

Der lebendigen Bühne hat Grabbe zu seiner Zeit nichts geben und das Theater späterer Epochen hat von ihm dauernd nichts retten können, obwohl es an Versuchen, ihn bühnenfähig zu machen, nicht

gefehlt hat. Je mehr die Gebärde der Größe, die er geflissentlich zur Schau trägt, besticht, desto mehr enttäuscht, wenn sein Werk in Leben umgesetzt wird, die innere Hohlheit dieses „Weltpathos“. Geht man aber dem psychologischen Problem dieser Erscheinung näher auf den Grund, betrachtet man sein Wirken als Ganzes, so tritt an die Stelle des romantischen Bedauerns über ein gescheitertes großes Talent der gerechte Unwille über eine Natur, die ihre gewollte und großgezüchtete Geseklosigkeit uns als Genialität überordnen will. Man lese nur Grabbes ‚Shakespeare-Manie‘, um von der widerlichen Art, wie er sich jenseits aller Entwicklungsnotwendigkeit auf sein überheiztes Ich stellte, einen Begriff zu bekommen. Seine Briefe ergänzen das Bild noch: ein frecherer Zynismus, sich selbst um jeden Preis vorteilhaft in Szene zu setzen, wird in der Geschichte der deutschen Literatur nicht leicht nachzuweisen sein. Es gibt aber keine echte dichterische Größe ohne Größe des Charakters.

Als Persönlichkeit im schroffsten Gegensatz zu Grabbe steht in demselben Zeitraum Karl Immermann. Wir haben ihn als dramaturgischen Reformator betrachtet und ihn bei diesem Werk als einen Charakter seltener Festigkeit erkannt. Der gleiche Ernst ließ ihn um den Preis des dramatischen Dichters werben, aber auch hier ohne Glück und bleibenden Erfolg. Vor seinen Zeit- und Streben-genossen zeichnete sich Immermann durch seine geistige Energie und durch den Kern unbeirrbarer innerer Wahrhaftigkeit aus; nur mangelte ihm fast jede dichterische Ursprünglichkeit. In vielen Gattungen hat er sich versucht; in keiner aber vermochte er sich soweit über die Einflüsse der ins Schwanken geratenen kulturellen Entwicklung zu erheben, daß seine Objektivität oder seine Subjektivität das notwendige Maß von Stärke entwickelt hätte, wodurch die lebhaft empfangenen Impressionen zu fester Gestaltung hätten gelangen können. Seine Kraft wurzelte im klassischen Boden der Goethe- und Schiller-Zeit; seine Neigungen aber und seine Phantasie nährten sich von der Romantik. Und eine dritte Welt noch zog ihn an: die des realistischen Rationalismus, aus der er Aufgaben der Zukunft abzuleiten strebte. So stritten drei Gewalten um seinen Geist, der sich keiner ausschließlich hinzugeben vermochte aber auch keine aufgeben durfte, weil er gerade ihre Verschmelzung zu einer neuen Form als die vornehmste Forderung seiner Zeit betrachtete.

Er hat diese Dreispältigkeit seines Wesens auszugleichen eine erstaunliche Arbeitskraft eingesetzt. Und wo ihm das einmal gelang, steht er sehr hoch und gediegen da; so in dem trefflichen Oberhof-Idyll mit seinem prachtvollen Hofschulzen, das noch heute, nachdem es für die Bauerndichtung des Jahrhunderts das Muster gegeben

hat, mit der Kraft eines vollen Kunstwerks wirkt. Hier gelangten die in ihm sich mischenden Elemente zur Harmonie. Im Bauer der germanischen Rasse, wie ihn der Westfale repräsentiert, fließen Spiegelungen jener erwähnten drei Tendenzen zur psychologischen Grundstimmung zusammen: das im Geschichtlichen wurzelnde konservative Rechtsbewußtsein, das der Romantik zuneigt, sich gern mit mystischer Bedeutsamkeit umkleidet und doch auch der realistischen Zutat demokratischer Särbung, die als sprichwörtlich gewordene Bauernschlauheit sich äußert, nicht entbehrt. Als aber Immermann dann das gleiche Vermögen im Drama ‚Andreas Hofer‘ zur Anwendung bringen wollte, zerfloß es ihm unter den Händen. Den Stoff hatte ihm sein dichterischer Instinkt richtig gezeigt; aber unter der notwendigen Beleuchtung der politischen Handlung verblaßten ihm die naiv konzipierten Gestalten zu Schemen, die er nun nur noch rhetorisch zu beleben wußte. Da holte er Hilfe aus der romantischen Welt und suchte den mystisch-frömmelnden Zug in dem Helden vom Iselberg zum Schlüssel des inneren Dramas zu machen; dadurch verscherzte er sich die Wirkung auf seine Zeit. An dieser versuchten Zusammenmischung der verschiedenen und auseinanderstrebenden Weltanschauungen scheitert das Drama Immermanns allerwegs; es empfängt dadurch innere Stillosigkeit. Zwischen realistischer und symbolisierender Zeichnung hin- und herschwankend, bei der Erfindung sich immer wieder in den Netzen der Romantik verfangend, immer mehr die Wirkung ins Auge fassend als die straffe Konsequenz der Charaktere und der Idee, zeigt sich die epigonische Unzulänglichkeit seiner poetischen Natur. Auch fehlte ihm zum Dramatiker die sinnliche Kraft, ein wirkliches Lebewesen auf die Beine zu stellen; ebenso die von der Reflexion ungebrochene Leidenschaft.

Den herben Spott, den Platen im ‚Romantischen Ödipus‘ über Immermann ausgoß, hat er als Dichter vielleicht verdient; als Charakter und strebenden Geist konnten ihn die scharfgeschliffenen Pfeile Platens nicht verwunden. Die romantischen Stücke Immermanns: ‚Die Prinzen von Syrakus‘, ‚Cardenio und Celinde‘, ‚Ghismonda‘, ferner eine Reihe von Lustspielen zeigen, gleich den Anläufen Tiecks, die Schwächen der Schule. Mit dem ‚Trauerspiel in Tirol‘, wie der ‚Andreas Hofer‘ dann getauft wurde, mit ‚Kaiser Friedrich II.‘ und mit der Trilogie ‚Alexis‘ beschritt er dann den nun bald viel gepflegten Boden des historischen Dramas. Und hier enthüllt sich bei ihm schon die ganze Schwäche des späteren Epigontums, das nicht mehr fest im Zentrum einer Weltanschauung steht und dem in Folge davon auch die dichterische Bewältigung der Welt und ihrer Geschichte nicht mehr gelingt. Von seinen zahlreichen Nachfolgern auf

diesem Gebiete unterscheidet sich Immermann aber doch dadurch, daß er es wenigstens versuchte, seine Menschen aus den historischen Zuständen zu entwickeln — statt sie, wie es die Dramatiker des liberalen Rationalismus taten, als Puppen zu schaffen, die mit rhetorischen Lappen des Zeitgeists und seiner Forderungen behängt wurden, um so, unter dem Schein der historischen Begründung, die Kunst in den Dienst der Tendenz zu stellen.

Eine reifere Form dieses nun heraufkommenden historischen Zeitdramas hätte vielleicht der jung verstorbene Georg Büchner erreicht. Seine Tragödie ‚Dantons Tod‘ hat Kraft und Schwung der Idee und zeigt kühnste Aufdeckungen psychologischer Tiefen. Doch fehlt Sicherheit der Komposition, deren Mangel durch jugendlichgenialischen Überschwang nicht ausgeglichen wird. Mehr Geschlossenheit der Form im Sinne der klassischen Periode erstrebend, beschritt die gleiche Bahn der ebenfalls frühzeitig verstorbene Michel Beer. Ein wohlthuender Idealismus, der sich von allen kraftgenialischen Ausbrüchen und roher Tendenz freihält, regt in ‚Struensee‘ die Schwingen; aber die Charakteristik ist unselbständig und auch unglaubwürdig, wie die ganze Behandlung des Struensee-Konfliktes nur oberflächlich. Von einem Einblick in die politischen Motive dieses Handels, der den sozial-staatlichen Zerfallsprozeß an der Jahrhundertwende in einem verlockend interessanten Milieu widerspiegelt, ist wenig zu merken. Dann suchte Beer, seine Dichtung in ferne Schleier einer fremden Weltanschauung vorsichtig einhüllend, im ‚Paria‘ der sozialen Humanitätsfrage der Zeit die künstlerische Antwort. Aber diesem ungleichen Bruder des erfolgreichen Meyerbeer, in den ästhetischen Teegesellschaften Berlins aufgewachsen, fehlte schließlich der Pulsschlag des echten Talents ebenso wie der der echten Leidenschaft; nur die soignierte Bildung eines jüdischen Freigeists legt leise, vorsichtig den Finger in die Wunden der Zeit.

Solche Vorsicht grundsätzlich weit von sich weisend und aller Leisetreterei abgeneigt, sahen die der Fahne zugeschworenen Jungdeutschen im geschichtlichen Drama ein unmittelbarste Wirkung versprechendes Agitationsmittel. Ehrgeiz und Geschicklichkeit mußten da freilich häufig genug das Talent ersetzen; einen Dichter von Haus aus suchen wir unter ihnen vergebens.

Am redlichsten, wenn auch die Spuren angestregten Gleißes nie ganz zu verwischen fähig, rang Karl Gutzkow um diese Krone. Nachdem er mit einem ‚Saul‘ und mit einem ‚Nero‘ ziemlich unglücklich debütiert hatte, warf er sich in die Pose eines dramatischen Saint-Simon: das soziale Problem — so wie es der jungdeutsche Liberalismus erfaßte — bildet den Kern der nun folgenden Familiendramen: ‚Richard Savage‘, ‚Werner oder Herz und Welt‘,

„Ottfried“, „Die Schule der Reichen“. Um ihrer ausgesprochenen Tendenz willen öffneten sich ihnen die Bühnen doch nur widerstrebend, und ihre schwache Wirkung zeigte, daß dem verhärteten oder noch gleichgültigen sozialen Gewissen der Zeit auf diesem Wege kaum beizukommen war. Das immer noch romantisch verkleidete „verkannte Genie“ in der Heldenrolle wurde, da ihm der populäre Ruhm mangelte, der Welt allmählich gleichgültig. Man suchte deshalb nach fester umrissenen Gestalten von geschichtlich beglaubigter kultureller Bedeutung, und Gutzkow hat hierin die ersten glücklichen Griffe getan: es gibt kaum noch zwei Dichtungen, die den in den Köpfen der Jungdeutschen schwärmenden Geist der Zeit so treu und verhältnismäßig auch so reif zum Ausdruck bringen, wie das „Urbild des Tartüffe“ und der dem lebenden Theater so wert gewordene „Uriel Acosta“, In ihrer Art sind es Meisterstücke. Psychologische Kunst muß man in ihnen nicht suchen, ja nicht einmal die Absicht zu einer solchen; „aus dem Geist und den Kämpfen der damaligen Zeit“, sagt Gutzkow selbst, wollte er zu seinem „Urbild“ die Veranlassung genommen haben. „Am Bundestage, in Osterreich, in Sachsen und Preußen waren die Bücher-, Zeitungen- und Dramenverbote an der Tagesordnung. Rücksichtslos gingen die polizeilichen Maßnahmen über die Lebensinteressen der Autoren hinweg . . .“: da haben wir gleich die ehrlich gegebene Motivierung für den tendenziösen Charakter dieser Schauspiele. Es ist daher beinahe müßig, die zwar absichtsvoll betonten, darum aber oft auch herzlich schief gesehenen historisch-sozialen Grundlagen dieser Stücke zu bemängeln oder der Glaubwürdigkeit der Charaktergestaltung nachzuspüren. Diese Schauspiele gaben sich eingeständenermaßen als dramatisierte Polemik. Unleugbar aber ist doch in „Uriel Acosta“ auch ein starkes Stück Innerlichkeit des Dichters eingeflossen. Der geistige Konflikt war immerhin erlebt. Den Schmerz, eine geliebte Braut aufgeben zu müssen, hatte Gutzkow schon in der Novelle „Der Seducäer von Amsterdam“ künstlerisch von sich abgetan; als ihn nun die Verfolgung seines Wirkens durch den Bundestag, der Abfall seiner Freunde und eine fast vollständige Boykottierung traf, bis es ihm endlich gelang, in Dresden als Dramaturg wieder festen Fuß zu fassen, wandelte er dort, 1846, die genannte Novelle, die bitteren Kämpfe seines Überzeugungslebens breiter hineinverflechtend, in das Trauerspiel „Uriel Acosta“ um. Mehr als in jedem anderen seiner Dramen hat hier eine geläuterte künstlerische Objektivität die Schärfen der Tendenz verwischt; mehr, als sonst bei Gutzkow oder bei seinen Genossen zu finden ist, hat das Bild der gegnerischen Welt milde Tönungen erfahren: in der interessanten Gestalt des de Sylva und auch noch in der des Manasse. Vor allem aber muß

der Ausdruck des Schmerzes über die franke Zeit und die verfinsterte Humanität als echt empfunden werden. Die theatralische Gewandtheit des rhetorisch starken Dramas verschaffte diesem eine große und dauernde Schätzung in jenen Jahrzehnten, einen Ruhm, der sich durch die Verbote, die das Stück von Zeit zu Zeit trafen, nur steigerte. Gutzkow meint zutreffend, sein Uriel sei eine Art Barometer der öffentlichen Stimmung gewesen, da er mit jeder freierlicheren Strömung bald freigegeben, mit jedem strafferem Anziehen der reaktionären Zügel bald wieder verboten worden sei. In leidlich reiner Kunstsphäre bewegt sich auch das später entstandene historische Lustspiel ‚Zopf und Schwert‘; vielleicht die erfreulichste Arbeit Gutzkows, in der ein glücklicher Anlauf genommen ist, das historische Element aus den Charakteren zu rekonstruieren. Dann aber brachte er das trostlos alberne Festspiel zur Säkularefeier von Goethes Geburt: ‚Der Königsleutnant‘. Hier war ein Gipfel der Geschmacklosigkeit erreicht: die teuere Gestalt des jungen Goethe als Hosenrolle durch ein Theaterdämchen auf die Bühne gestellt, — das war die des jungdeutschen Geistes würdige Festgabe und die Huldigung an den Genius! Aber die andauernde Beliebtheit auch dieser größten Schwäche Gutzkows zeigt, daß er das Niveau des herrschenden Theatergeschmacks nur durchaus richtig bemessen hatte. Hier wäre auch noch seines dramaturgischen Versuchs, den zweiten Teil des Goetheschen Faust der Bühne zu gewinnen, Erwähnung zu tun: er hat die Helena-Tragödie aus der Dichtung herausgeschält und auf die Dresdner Szene gebracht.

Von vornherein volle Segel der groben Theaterromantik auf seinem Fahrzeug setzend, übernahm im dramatischen Argonautenzuge Jungdeutschlands nach dem goldenen Vliese des Erfolgs Heinrich Laube die Führung. Wenn in Gutzkows dramatischem Ringen fast immer eine Entschuldigung durchklingt: daß der Poet, der er doch gern sein wollte und auf anderem Gebiete auch war, dem Kampfgebot der Zeit sich unterordnen müsse, so daß sein Werk ihn immer von einem leisen Leidenszuge umspielt zeigt, verlegt bei Laube die robuste prahlende Gesundheit des dramatischen Parteingängertums jedes feinere Gefühl. Gutzkows Temperament entlud sich in einer glut pessimistischer Klage; Laube dagegen stützte sich breit und behäbig auf die demokratisch-philiströse Empfindung der Allgemeinheit: immer besorgt, nur sie nicht zu verletzen, immer eifrig, ihr zu schmeicheln. Wie von einer Volksversammlungsmehrheit votierte Grundsätze höherer Weisheit klingen die flachen aber gespreizten Gedanken seiner Sprache; er sagt immer das Selbstverständliche, immer das, was sein Publikum hören will. „Kühne Zweiterhandgedanken ohne Tiefe“ räumt ihm Brandes ein; viel-

leicht sind es auch nur Allerweltsgedanken, die durch die aufgeblasene Bedeutsamkeit, in der sie einherschreiten, tief erscheinen. Guzkow hatte die leidenschaftliche Teilnahme für seine Stoffe und Probleme merklich unbeholfen gemacht: ‚Richard Savage‘, sein sozialistischer Erstling, ist kindisch dilettantisch in der Führung der Handlung. Laube, dem die Leidenschaft nur auf der Zunge lag, zeigte gleich eine viel reifere technische Fertigkeit. Die Theaterwirksamkeit seiner Stücke ist fast immer mathematisch sicher. Das schaffte ihm den Ruhm eines unfehlbaren Bühnenmanns, eines Dramaturgen, wie ihn das Jahrhundert noch nicht gesehen habe. Man sah zwar, daß er die technische Geschicklichkeit nur durch strupellose Vergrößerung der Motive erreichte, nur dadurch, daß er die Charaktere, unbekümmert um ihre Treue gegen sich selbst, seinen Absichten gemäß wie die Bausteine eines Gewölbes nach rechter Steinmetzart zurecht hieb, aber man verkannte doch auch nicht, daß er immer ein wirklich wohnliches Haus fertig brachte. Das war schon etwas, nachdem die romantischen Baumeister so lange Zeit nur Lustschlösser aufgeführt hatten. Das architektonische Rezept Laubes war an sich auch nicht zu verachten: die zugespitzte Szene, die gegipfelte Rede beherrschte er mit Meisterschaft; von ihm aus breitete sich diese Technik als eine dramaturgische Mode aus, der keiner mehr auszubiegen den Mut hatte. Jedes Aktfinale klang in einer rhetorischen Fanfare aus. Eine andere Bühnenwirksamkeit kannte man kaum mehr; bis endlich der Naturalismus mit ihr aufräumte. Die Poesie hatte in Laubes dramatische Werkstatt keinen Zutritt; kein Hauch lyrischer Empfindung, kein musikalisches Element durchströmt das Machwerk dieses rationalen Bühnenzimmermanns; kaum daß einmal eine leisere Seite des Gemüts angeschlagen wird. Dabei hat er erstaunlich wenig Variationen zur Verfügung. Am farbigsten geben sich noch die Lustspiele ‚Kokoto‘ und ‚Gellert und Gottsched‘, auch ‚Der bengalische Tiger‘; sonst ist es eigentlich immer dasselbe Stück, das er uns bietet: nur die äußeren Umstände sind geändert; innerlich zeigt sich dieselbe Welt, mit denselben Phrasen der immer gleichen Puppen, die nur die Namen und die Kostüme wechseln und dann Monaldeschi, Struensee oder Essex heißen. Seinen populärsten Erfolg, den dauerndsten, brachten ihm ‚Die Karlschüler‘. Seines revolutionären Inhalts wegen wurde das 1846 geschriebene Schauspiel fast in allen Staaten verboten; so wurde es geradezu das Festspiel in der endlich gekommenen Stunde des Sieges die Ära der anbrechenden Freiheit zu begrüßen. Und man fand dieses Spiel so schön, daß es darum allein gelohnt zu haben schien, Revolution zu machen. Fünzig Jahre hat nun dieser verzerrte, hysterische Schiller, den Laube der Nation vorfälschte, Bürgerrecht auf allen deutschen Bühnen. Eine andere

Verfündigung an unserem ideenmächtigsten Dichter beging Laube, als er dessen ‚Demetrius‘ zu Ende dichtete. Und wieder nahm das deutsche Theater dieses Machwerk, das jede Absicht des Originals auf den Kopf stellt, den wundervollen Torso erwogener Plastik durch Ofenseherarbeit ergänzt, mit dauerndem Beifall auf.

Im unmittelbaren Anschluß an Jungdeutschland steht als Dramatiker Robert Prutz mit seinen historischen Trauerspielen ‚Moritz von Sachsen‘ und ‚Karl von Bourbon‘. Dichterische Kraft fehlt auch ihm durchaus; Rhetorik allein muß für die Wirkung aufkommen. In der gleichen Richtung begann Rudolf Gottschall mit einem ‚Ulrich von Hutten‘ und einem ‚Robespierre‘. Sein historisches Lustspiel ‚Pitt und Fox‘ entsprach lange Zeit einem herrschenden Geschmack für die durch Gutzlows ‚Urbild‘ eingeführte politisch-literarische Anekdote im dramatischen Kleide. Man liebte ferner Stücke, die die Komödie in der Komödie, auf dem Theater die Theaterintrige abhandelten, und Dichter und Publikum zeigten sich dabei von der französischen Bühnenliteratur der Zeit stark beeinflusst: von Viktor Hugo nahm man die charakteristische Phantastik, das Pathos, und suchte damit die geschickten Schemata, deren Technik der Verwicklung der Situationen von Scribe, Delavigne, Dennery und Legouvé übernommen war, aufzuputzen. Später hat Gottschall die Reife der klassischen Formen des deutschen Dramas angestrebt; da jedoch erlahmte seine Kraft bis zum völlig erblähten Eklektizismus: in den glatten Formen einer ‚Katharina Howard‘ pulsiert auch kein Tropfen warmen Lebensblutes mehr.

In dem der Revolution folgenden Jahrzehnt nahm das im geschichtlichen Gewand einhereschreitende Drama liberaler Tendenz abermals einen neuen Anlauf und stellte nun mit Vorliebe Revolutions- und Reformationshelden in seinen Mittelpunkt, wobei gewöhnlich die durch die Resignation gewonnene Einsicht in den tragischen Charakter der Weltgeschichte besser gewahrt wurde, als dies die Dramatiker vor dem tollen Jahr vermocht hatten. Karl Griepenkerl erregte in der Literatur Aufsehen mit einem ‚Robespierre‘ und ließ ein weiteres Revolutionsdrama, ‚Die Girondisten‘, folgen; Gutzlow brachte seinen ‚Wullenweber‘, H. Meyer einen ‚Franz von Sickingen‘, Laube den ‚Prinz Friedrich‘, Gustav Kühne eine ‚Verschwörung von Dublin‘, und selbst Raupach zog auf seine Weise die Lehre aus der Revolution in einem ‚Mirabeau‘. Im wesentlichen starb jedoch mit den fünfziger Jahren diese Gattung ab; der erstarkende bürgerlich-liberale Geist verlangte eine aktuellere Behandlung seiner Ideen von Freiheit und Glück, wollte das Drama vor allem in seiner Sphäre sich bewegen sehen, wollte Fleisch von seinem Fleisch.

Damit bereitete sich eine neue Schule des bürgerlichen Schau-

spiels vor, der in Österreich durch Bauernfeld schon vorgearbeitet war, als deren glücklichster und gediegenster Vertreter sich in Deutschland dann Gustav Freytag hervortat. Auch der Sinn für humoristische Abwandlung der Probleme gewann mit der Verebbung des revolutionären Stromes Oberhand. Man sehnte sich wieder nach objektiverer künstlerischer Behandlung auch der in Geschichte und Sage gegebenen Stoffe, wie sie der allgemein gehobenen Bildung der allmählich besonnen werdenden jüngeren Generation entspräche. Ein neues Dichtergeschlecht, das sich nicht mehr durch den Haß der Rationalisten gegen die deutschen Klassiker verwirren ließ, das mit neidischen Wünschen auf jene, nun in der Ferne schon in ihren reinen, klaren Linien sich abhebende Welt der Ideale blickte, strebte heraus aus der Öde, die die Zeit der Gärungen zurückgelassen. Noch überblickte man die tiefspurigen Veränderungen des Zeitgeistes nicht, sah nicht den Weg, den er einschlug, oder verabscheute ihn, wenn man ihn erkannte. Man gab sich der Illusion hin: um von so viel Verwirrung zu genesen, brauche man an die Epoche jener verlassenen Kultur nur wieder anzuknüpfen und meinte, ein gelinder Beisatz von demokratisch-rationeller Weltanschauung müsse einer Dichtung, die sich sonst eng an die Vorbilder Schillers und Goethes anschlüsse, schon zeitgemäße Kraft verleihen. Man erstrebte einen Neu-Klassizismus.

An diesen, einen gründlichen Irrtum einschließenden Epigonglauben verschwendeten sich zahlreiche Talente der Zeitstrecke zwischen 1850 und 1870; viel schöne Wärme und manche tiefe Begabung, bessere, als sie durchschnittlich das Junge Deutschland aufzuweisen hatte, ist an die Verkehrtheit dieses Wollens verpufft worden. Diesem Klassizismus war ein gewisses absichtliches Verschließen gegen neue Möglichkeiten eigentümlich, und so enttäuschte er die Wünsche der Hellsiehenden, die den allmählich sich abklärenden Resultaten der sozialen und individuellen Psychologie neue Kunstformen erstehen zu sehen hofften und ebenso auch die gröberen Instinkte der Massen, die widerwillig nur auf die pathetische Romantik, an die sie gewohnt waren, verzichten mochten.

Das Theater der Zeit konnte in keinem Sinne mehr ein Pantheon sein, in das eine neue hochgeartete Kunst neben die bereits dort aufgestellten Bildwerke ihre nach einem festen Stil der Tradition harmonisch gebildeten Gestalten — auch wenn sie sich in einem bewußten Abstand hielten — hätte rücken können. Es war wirklich nun ganz Arena geworden, oder ganz „Kulturausstellung“, nach Muster der in Schwung gekommenen Ausstellungen für Industrie. Dies verkannte die Generation der verspäteten Stilisten und mühte sich vergeblich, den Gang dieser Entwicklung aufzuhalten. Eine

nähere Charakterisierung und eingehende Schilderung dieses epigonal-idealischen Dramas ist kaum nötig. Es gewann nach keiner Seite hin Einfluß: nicht auf die Literatur und nicht auf die lebendige Szene, auf der die allermeisten dieser Versuche, auch wenn ein wahrhaft vornehmer Geist in ihnen seine wohlgebildeten Formen darbrachte, nach einigen Lebensproben mit dem sogenannten Achtungserfolg alsbald wieder verabschiedet wurden. Als Buchdramen existierten sie dann wohl weiter, aber zum Leben auf der Bühne fehlte ihnen für Gegenwart und Zukunft die Kraft.

Als Führer dieser Gruppe ist Julius Moser zu nennen. Er dramatisierte zwei deutsche Kaiser: ‚Heinrich der Finkler‘ und ‚Kaiser Otto III.‘; ferner einen Volkstribunen: ‚Rienzi‘. Dann suchte er die italienische Renaissance dramatisch lebendig zu machen in den ‚Bräuten von Florenz‘, den deutschen Krieg im ‚Herzog Bernhard‘. Der tiefgelehrte Geschichtsschreiber des Dramas, Julius Leopold Klein, gehört in diese Reihe, dessen ‚Herzogin‘, ‚Heliodora‘, ‚Maria von Medici‘ künstlerische Bildung verraten und freiere Geistigkeit als des Dichters unendlich fleißige, vielbändige ‚Geschichte des Dramas‘, die durch eine scholastisch zu nennende rationalistische Auffassung des dramatischen Begriffs oft betrübend verwirrt ist. Ferner ist hier der Zoll der Achtung abzutragen an Heinrich Kruse, der ein langes Leben hindurch nicht ermüdete, die Geschichte aller Länder und Zeiten, so wie sie sich in der philosophischen Bildung der Gegenwart widerspiegelte, dramatisch zu beleben. Franz Nissel, der durch die Verleihung des Schillerpreises später eine Zeitlang in den Vordergrund des Interesses gerückte Dramatiker von ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Perseus von Mazedonien‘, ‚Agnes von Meran‘, ‚Das Nachtlager Corvins‘, und ‚Die Zauberin am Stein‘. Eduard Tempelhey, Otto Prechtler, Ferdinand Kürnberger, Peter Lohmann und viele andere gingen diese Bahn. Sie alle wollten es nicht glauben, daß ihrer Zeit schon die alten Herren und schönen Damen der novellistisch zugespitzten geschichtlichen Episoden nichts mehr zu sagen hatten, daß ein künstlich gezüchteter Klassizismus nie eine überzeugende und noch weniger eine kulturfördernde Aufgabe erfüllt. Sie wollten es nicht wahr haben, daß eine neue Zeit werden wollte und daß diese ihren adäquaten künstlerischen Ausdruck sich erst werde schaffen müssen. Persönlich gewöhnlich von hoher Kultur, in der Lyrik und in der Novelle oft von anmutigster Begabung, scheiterten sie an der Bühne doch fast regelmäßig. Sie gerieten unter die Wucht der traditionellen Formgebung, die alles Feine, Eigene, Sondere, was sie vielleicht empfunden hatten, in grobe Striche auffing, in vorgezeichnete Schemen. Ein Lyriker von so eigener mystischer Kraft wie Martin Greif bleibt in seinen Dramen ‚Prinz Eugen‘, ‚Nero‘, ‚Marino

Salieri' schuldig, was in einem Naturgedicht von sechs Versen oft als hohe Offenbarung wirkt. Ähnlich ging es Emanuel Geibel, der kühne Anläufe nahm, die Tragödie weiter zu bauen: ‚Sophonisbe‘ und ‚Brunhild‘ sind Schöpfungen edeler Sprache, aber unvermögend, das innere Leben der anti-heroischen Gestalten anders als rein rhetorisch darzulegen. An Albert Lindner, als er mit seiner ‚Bluthochzeit‘ erschien, knüpften sich große Hoffnungen, — und wie leer, wie erschreckend äußerlich mutet uns dieses Effektdrama, das der ‚Reine Margot‘ von Dumas mehr als billig nachgeahmt ist, an, wenn es heute einem Darsteller noch einmal Gelegenheit bietet, als wahnsinniger König Karl IX. auf den Brettern vor den Schreien der lärmend, innerlich aber ganz grob theatralisch inszenierten, Bartholomäusnacht zu heben. Und endlich ist hier Paul Heyse zu nennen. Er hat vielleicht den richtigsten Weg — oder den Weg, den das Drama gehen muß, immer am richtigsten — verfolgt; er suchte dem psychologischen Problem, das ihn an sich reizte, den Hintergrund in einer bestimmten geschichtlichen Kultur, während die meisten Dichter dieser Gruppe fast immer den umgekehrten Weg einschlugen und eine Verkörperung des historischen Geistes, der sie ethisch bewegte, in einem beliebigen Vertreter der in Frage kommenden Zeit anstrebten. Heyse hat wenig Theaterglück gehabt; seine Linie ist zu dünn: das Stück neue Sittlichkeit, das er uns dramatisch zu erobern trachtet, scheint nicht lohnend, nicht wesentlich genug, verspricht den großen Fragen der Zeit gegenüber zu wenig zu leisten. Aber seine dramatischen Gestalten sind meist bescheidener und darum glücklicher als die weitausholenden, mit ethischer Bedeutsamkeit vollgepackten der um ihn stehenden Epigonen. Die stärkste Bühnenwirkung hat Heyse mit ‚Hans Lange‘ und ‚Colberg‘ gehabt.

Ein Kategorisieren des künstlerischen Schaffens, wie es hier wohl oder übel einer Gruppe gegenüber, aus der eine starke und neue Bahnen weisende Persönlichkeit nicht aufragte, versucht werden mußte, bleibt ja immer in Einseitigkeit befangen und mit Ungechtigkeiten behaftet. Der Gesamtfehler dieser epigonischen Dichter wurde in einem bewußten Sichverschließen vor neuen Behandlungsweisen gefunden. Das bedeutet allerdings auch ein Ausweichen vor den sich anders, komplizierter aufdrängenden Problemen, ein Ausweichen, das für ihre neutral-artistische Stellung in der Literatur und für die Wirkungslosigkeit ihrer Arbeiten als ursächlich angesehen werden muß. Sie scheiterten, weil sie die so vielfältig irritierte Empfindung der Zeit, die ihnen selbst, oft ersichtlich, ein schmerzhaftes Erleben war, mit dem ästhetischen und ethischen Prinzip einer abgeschlossenen Kultur in einen Einklang setzen wollten, der nicht wieder herzustellen war.

Der rationelle Zeitgeist, von so vielen neuen politischen, sozialen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Problemen bedrängt, verlangte ein kühneres Medium der künstlerischen Weltauslegung. Freilich — nach den in den vorigen Abschnitten dargelegten Gründen — war wenig Aussicht vorhanden, das ein wagemutiger Geist, der diese Probleme kühn am Schopfe faßte und die Form über die Muster des Klassizismus hinaus erweiterte, auf dramatischem Gebiet Gehör oder gar Verständnis finden würde. Und doch lebte der Zeit dieser Dichter schon in Friedrich Hebbel.

Von Hebbel allein ist in dieser Periode das Drama auf Entwicklung ermöglichender Bahn weitergeführt worden. Die ganz ungewöhnliche persönliche und geistige Entfaltung dieses Dichters begünstigte zwar keineswegs eine scharfsichtige Wahl, diese Entwicklung etwa dort anzuknüpfen, wo das Drama seinen letzten Höhepunkt in der Eigenart, der auch Hebbel zuneigen sollte, erreicht hatte. Zu Schiller stand er in einer Verehrung bezeichnenden Entfernung; Shakespeare und Kleist als Dramatiker trat er später nahe als der Lyrik Goethes und Uhlands sowie der Gefühlswelt Jean Pauls und der romantischen Phantastik Tiecks. Er sah mit fast unfehlbarer Schärfe zwar jede eigentümliche Schönheit und Größe der echten Dramatiker; aber sie lockte ihn zunächst nicht zur Nachahmung oder Fortsetzung. Mehr Anregungen empfing sein Trieb: das Verhältnis seiner Seele zu der wunderbar engen und fast grotesken Welt, die ihn umgab, zu objektivieren von der Lyrik und der Novelle romantischer Färbung. Daneben drängte ein religiöser Mystizismus zum Ausdruck. Die vollstümliche Weise Uhlands zu einer vertiefteren, aus mystischen Quellen schöpfender Empfindung zu gestalten, hat Hebbel lange als Ziel vorgeschwebt. Als er aber, heranreifend, auf eigenen Wegen des Erlebens die problematische Beschaffenheit der Welt in einem ungeheuerlichen und dauernd aufgewühlten persönlichen Schicksal erfuhr und das Leben als einen Kampf mit sich selbst und um sich selbst erkannte, wurde das Drama für ihn die zwingende Form, um sich behaupten zu können. Und zwar wieder mehr sich selbst als der Welt gegenüber. „Der Mensch erobert sich nur durch das Wort“, heißt ein Bekenntnis des Dichters; Hebbel hat sich, seinen inneren Menschen, als das Produkt einer gärenden Zeit, durch das Drama erobert, hat einen Erkennungsprozeß des modernen Menschentums als Drama aus sich herausprojiziert. Daß diesem Produkt chaotische Schlacken anhaften mußten, war auf dem halberhellten Wege den er ging und den die zu seiner Zeit vorhandene und in mannigfacher Umwandlung begriffene Erkenntnis darstellte, unvermeidbar. Und lange genug hat man um dieser Schlacken willen den Dichter als einen grotesken Sonderling behandelt.

Bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre lebte er in drückenden Verhältnissen der Armut und untergeordneter Berufsstellung, in dem holsteinischen Landstädtchen Wesselburen, mit höheren geistigen und gesellschaftlichen Lebensformen kaum in Berührung. Diese Verkümmernng wurde wieder nur durch eine demütigende Periode abgelöst: als er sich in Hamburg die notwendigste formale Bildung für einen akademischen Beruf nachträglich erwerben konnte. Diese harte Schule ist ohne Zweifel aber auch die schmerzvolle seiner erlangten herben Selbständigkeit und Größe gewesen. Während dieser Wachstumsperiode nur oberflächlich vom Zeitgeist berührt, rang er fast einsam mit den Fragen und Zweifeln der eigenen Brust, denen er, ohne Führung von außen her, die Lösung suchte. Der Gang landläufiger Bildung hätte ohne Zweifel diesen Weg wesentlich abgekürzt; und Hebbel führte bittere Klage, daß er als fast Erwachsener das A b c der intellektuellen Hilfsmittel erst erlernen müsse. Diese leidvolle Empfindung erwuchs jedoch auch zum guten Teil aus der ursprünglichen Dissonanz, die ihm zur Erkenntnis kam, als er endlich ins öffentliche Leben trat: seine reich sich ankündigende und fast schon befestigte innere Welt fand keine Befruchtung durch die äußerliche Konvention der Bildung, die zu jener Zeit so siegesgewiß auf ein verstandesgemäßes Erkennen der Lebensprobleme hindrängte. „Die Geisteschlacht, die Großvater und Kindeskind in unserer eigenen Brust schlagen“, hatte er als Knabe und Jüngling schon durchkämpft und dabei zum Erschrecken tief in den Untergrund alles Seins hinabgeblickt. Nie wieder konnte er vergessen oder umlernen, was er da geschaut: sein Gefühl hatte das Leben als Ausfluß und Wirken kosmischer Wesenhaftigkeit begriffen, in welcher Gott und Dämon, voneinander untrennbar aber auch in dauernden Kampf verstrickt, eingeschlossen erschienen und aus der Menschenbrust zur Ausstrahlung drängten. Das Ringen mit — und gegeneinander dieser zwiespältigen und dennoch auf eine zugrunde liegende Einheit deutenden seelischen Triebe, diese dualistische Dynamik der Seele, ergab sich ihm als das Wesen der Welt selbst, als ihr Gesetz. Die Welt spricht sich aus im Menschen. „In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edelen Tat.“ Vor allem aber — so muß man diesen Ausspruch ergänzen: in jeder dem Seelengrunde entsteigenden Leidenschaft; in der Hebbel von Kindheit auf erlebt hatte und immer wieder erlebte, daß sich „das Göttliche gegen Gott auflehnt, weil es seinesgleichen ist“, und daß man sich das größte Verbrechen und Gott doch noch immer daneben denken kann. War diese immoralisch-metaphysische Welteinsicht Hebbels schon ein Heraus- und Weiter-schreiten aus dem Kreise der klassischen Periode unserer Dichtung,

und rückte sie ihn hart in die Nähe Shakespeares, so lag andererseits in seiner mystischen Hingebung an das Wirken und Weben des „Unbewußten“ der schaffenden Seele eine totale Artverschiedenheit vom Geiste der verstandesgemäßen Welterfassung der zeitlichen Umgebung, in die er hineingeboren war. Im Tagebuch bemerkt er einmal: „Cogito, ergo sum — bin ich nicht vielmehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“ Und unzählige Male führt er als tiefste Quelle für sein Schaffen das Lauschen an auf das Unbewußte, auf „die schlummernde in uns vorhandene Welt“. Dennoch blieb er in dem einen Punkte des Zwiespalts dieses im Wechselstrom sich vollziehenden Welterlebens dem rationalen Zuge seiner Zeit verhaftet: er unterlag dem Zwange eines über das Dämonium in sich die Herrschaft immer wieder gewaltsam suchenden Verstandes. In dieser Problematik gerade darf er jedoch als der einzige Dramatiker des Jahrhunderts gelten, der den Geist seiner Zeit in seiner tiefsten tragischen Gerichtetheit, über die eigentlich mehr oder weniger alle gleichzeitig mit ihm Schaffenden verhüllende und ablenkende illusionierende Schleier breiteten, in seiner wirklichen Beschaffenheit zu gestalten vermochte — und darüber hinaus doch den Weg wies, diesem Geist der Zeit die innere Freiheit der Seele und ihres Willens in der Fähigkeit zum tragischen Einsatz des Lebens entgegenzusetzen. Im ewigen Fluß des Werdens, in der nie rastenden Entwicklung — erkannte er — macht Kraft gegen Kraft sich geltend, um den menschlichen Einsicht ewig verhüllten Weltzweck allmählich zu erfüllen: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnis, er mußte schaffen, um sich selbst kennen zu lernen“.

Als paradoxe Sätze eines grübelnden Erkenntnisdranges vermochten solche Äußerungen seiner Weltanschauung nicht für sich zu bestehen, als befruchtende Grundstimmung seiner Seele aber ist diese Einsicht das Fundament seiner Welt im Drama. Aus ihr erwuchs er zum eigentlichen tragischen Dichter des Jahrhunderts. Denn aus diesen Quellen der verborgensten, dunkelsten Empfindung strömend, stellte sich das Urproblem aller Tragik ihm wieder klar vor Augen: alle Tragödie umschreibt — um die genial-einfache Deutung Nietzsches hier anzuwenden — ihrer ursprünglichen und reinen Beschaffenheit nach immer nur den Kampf zwischen der Beschränkung des endlichen, äußeren Daseins und der unendlichen inneren Anlage des Menschen. Es war deshalb nicht ein „pathologischer Hang“ Hebbels, wie die vorwiegend rationalistische Kritik des Jahrhunderts zum Überdruß betont hat, der ihn zum Dichter des Problematischen machte; das Problematische galt ihm aus tiefster Erkenntnis als der Lebensodem aller Poesie und als deren fruchtbarste Quelle: „denn alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie (die Poesie) nicht vor-

handen, so wenig wie der Gesunde für den Arzt". Ihm ist das Problematische das ewig Notwendige; und notwendig ist, daß es als unsittlich erscheine und sich doch als sittliche Freiheit enthülle und bewahre: nämlich als das eingeborene Sittliche, das kämpfend gegen das sozialsittliche Bewußtsein einer Zeit, gegen das „erworbene Gewissen“ in die Schranke tritt. Die ewige, unendliche innere Anlage, oft als Sünde und Verbrechen behandelt, gegen das Endliche, Zuständliche, Zeitigbegrenzte und das erworbene Gewissen, das vermöge seiner immer unleugbar realen Bedeutsamkeit dem menschlichen Ermessen als Weltgesetz gilt. Dies die Formel der Tragödie Hebbels und zugleich die in dem Jahrhundert einzig mögliche tragischer Konzeption, die abseits der antiken und in der Abfolge der Shakespeareschen für uns Überzeugungskraft haben kann.

Die Bedeutung des „Gegenspiels“ im Drama hatte sich unter der moralischen Betrachtungsweise der Aufklärung im achtzehnten Jahrhundert, also eigentlich von der ersten selbständigen Regung des modernen Dramas ab, merklich verschoben; auch in der dramaturgischen Theorie. Die Vernunft wurde immer nur auf der Seite des Fortschritts gesehen; man anthropomorphisierte das Weltwesen und legte ihm die gleiche moralische Wertung unter, die der Mensch zu seinem Vorteil wünschenswert hielt. Das zeigte sich in der geschichtlichen Tragödie, wo die Tyrannen, Eroberer, Inquisitoren, wo unmenschlich empfundene Rechtszustände, in Macht verkleidete Bosheit, irgeleitetes fanatisches Demagogentum gegen die „sittlichfreie“ Persönlichkeit gestellt wurden und diese zu Falle brachten. So war man auch zur Kritik der in der antiken und in der Shakespeareschen Tragödie niedergelegten geistigen Kultur gelangt: dort erregte das Schicksal den Unwillen des aufgeklärten, seines freien Willens sich bewußten, sein Ich als Welt sehenden Menschen; hier, bei Shakespeare, sahen wir Hegel die Notwendigkeit als ein außerhalb der Ethik, der Weltvernunft, also auch außerhalb der Kunst stehendes Motiv tadeln. Das Wesen tragischer Weltbetrachtung war allmählich verkehrt worden, weil man mehr und mehr die objektive Geltung der die sittliche Freiheit beschränkenden, zuständlich gewordenen Weltbeschaffenheit als „unvernünftig“, als schlechtweg unsittlich anklagen zu müssen glaubte. Seit Kleist war es keinem Dichter mehr gelungen, die Reife tragischer Welterkenntnis zu erlangen, nach welcher beide Mächte, die im Konflikt miteinander vorgeführt werden, nicht nur die Billigung unserer höheren vernünftigen Einsicht, sondern auch noch ein gleichwertiges, wenn auch deshalb nicht gleichgeartetes Maß von Anerkennung auf sich vereinigen. Mit anderen Worten: die Tragödie, die über das künstlich verstärkte und durch Leidenschaften vertiefte Bild des Dualismus, das sie darlegt,

doch die Gefühlsicherheit einer möglichen höheren Einheit heraufzuführen sollte, hatte den Dualismus den Kunstgriff des schöpferischen Weltwesens, zum Zwecke selbst erhoben. Damit war die Tragödie zum Trauerspiel geworden, das um die „poetische Gerechtigkeit“ des menschlichen Mitleids buhlt. Die Dichter waren statt Rechtfertiger der Welt, Ankläger derselben.

In Hebbel entstand der Weltordnung wieder ein Verteidiger, ein dichterischer Seher, der verkündete, daß ihre letzten Absichten von uns innerhalb des engen Horizontes menschlicher Sittlichkeitsbegriffe nicht ausgemessen werden können, daß sie nicht Recht gegen Unrecht, Gut gegen Böse, daß sie immer nur Kraft gegen Kraft ausspielt, damit die stärkere durch ihren Sieg der höheren, der seelisch reicheren Form des Lebens die Bahn frei mache. Die Bahn frei mache, auch wenn diese Kraft selbst in ihrer individuellen Erscheinung sich dabei vernichten muß.

Mit einer ans Groteske streifenden Überbetonung dieser Ethik, die namentlich in den männlichen Charakteren, Holofernes und Golo, zutage tritt, gab Hebbel seine tragischen Erstlinge in ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘. In ihnen erscheint, dort beim Weibe, hier bei dem zur Unmenschlichkeit fortgerissenen sinnlich entzündeten Mann, die Kausalität alles Handelns so fest im Instinktiven, Triebhaften, Mystischen verankert, wie es seit Shakespeare und Kleist kein Dichter gewagt hatte. Die Gegensätze in diesen Tragödien waren noch unbeholfen und grob behandelt, von einer übertreibenden Phantasie gebildet: der bramarbasierende Assyrer und die unerschütterlich keusche Landgräfin stehen weit ab von den Gestalten Judiths und Golos, denen alles künstlerische Interesse zugewendet ist. Doch alsbald steckt Hebbel sich die höhere Aufgabe, hier künftig, durch ein strengeres Beobachten der Relativität in allem Sein, zu einer zwingenderen, der Sozialpsychologie der Gegenwart angepaßten Motivierung des tragischen Grundproblems zu gelangen: ‚Maria Magdalena‘ entstand, die erste im oben gekennzeichneten modernen Geiste empfundene und ausgeführte soziale Tragödie des Jahrhunderts.

Ihre Bedeutung ist am besten zu messen, wenn man sie neben die andere deutsche soziale Tragödie stellt, die, ein halbes Jahrhundert früher, einen ähnlichen Wendepunkt der poetisch-dramatischen Behandlungsweise gesellschaftlicher Fragen darstellte, neben ‚Kabale und Liebe‘. Ist in dem Schillerschen Trauerspiel noch alles Licht auf die leidenden Liebenden, noch aller Schatten auf die tyrannische Gegenpartei verteilt, so steht nun bei Hebbel jede Gestalt im Lichte der unbedingten, aus dem Charakter und aus dem Zuständlichen entspringenden Notwendigkeit; und jeder wird ihr gerechtes und volles Maß künstlerischer und sittlicher Sympathie zuteil. Das be-

zeichnet die von Hebbel für das Drama vollbrachte Eroberung, die neue Art, das soziale Problem philosophisch und künstlerisch zu begreifen: die historisch gewordene Notwendigkeit auch als eine psychologische, die Gruppen wie die Individuen bestimmende zu verstehen. „Die dramatische Kunst soll den welthistorischen Prozeß, der in unseren Tagen — man darf ergänzen: immer — vor sich geht, und der die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen, nicht umstürzen, sondern tiefer begründen, sie also vor dem Umsturz sichern will, beenden helfen“. Mit diesem Satz aus seiner Vorrede zu ‚Maria Magdalena‘ mag seine Tendenz in ihrem Gegensatz zu der von seinen Zeitgenossen im Drama angewandten gekennzeichnet sein. „Wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in eurem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wiederfindet, da ergreift es“, ruft er den Dramatikern zu.

Und er zeigt, wie der Dichter die verlorne Einheit in einem vertieften Begriff der Menschlichkeit wiederherzustellen vermag, ohne politische Heilmittel mit poetischer Parteilichkeit für den leidenden Teil anzupreisen. Nicht sentimental sollte die dem Dichter anvertraute Sache der Humanität verfochten werden, sondern mit gerechtester Objektivität nach beiden Seiten hin, da nur das von der sittlichen Vernunft Eroberte sich im vorhandenen Weltzustand überhaupt durchsetzen und die problematisch gewordenen Institutionen „tiefer begründen“ oder reformieren kann. Zu einem wahrhaftigen Resultat gelangt nur der Dichter, der die beharrliche und nicht zu entwurzelnde Realität dieser Institutionen, die den Weltzustand ausmachen, als sich balanzierende moralische Potenzen wertet, wie immer auch sein Held — sei er Mann, Weib, Familie, Gruppe oder Volk — diesen Weltzustand empfindet. Das „Moment der Idee“, das die verlorne Einheit wiederherstellen kann, schwebt über beiden Faktoren, die im Drama als Spiel und Gegenspiel erscheinen. Und dieses Moment der Idee aus den inneren Handlungen beider Gruppen mit immer steigender Klarheit sich selbst entwickeln zu sehen, das ist, auch wenn es in keinem Wort zur Aussprache kommt und sich in keine Sentenz verdichtet, die erlösende, reinigende, erhebende Kraft jeder echten Tragödie. Ob das Individuum resigniert scheidet oder untergeht: wir fühlen am stärksten mit ihm, wenn es uns die Beglaubigung seines Zusammenhangs mit der ewigen Selbsterneuerungskraft der Welt nicht schuldig bleibt, so daß wir deutlich empfinden, wie es unbedingt „an einem anderen Punkt im Weltall wieder hervortreten wird“. Darin — und nicht in der Sühnung einer Schuld nach menschlichen Begriffen, die die gestörte sittliche Ordnung wiederherstellen soll — liegt die Erhebung, die uns die Tragödie schaffen kann.

Wir glauben aber an ein siegreiches Fortschreiten der menschlichen Idee am überzeugtesten, wenn wir auch die im Drama aufgeführten beharrenden Kräfte der zuständlichen Welt durch den ausgetragenen Kampf in erschütternde Mitleidenschaft gezogen sehen. Je sittlicher diese Kräfte sich selbst begründet empfinden, mit je wärmerem Anteil auch sie dargestellt sind, um so mehr wird der ganze Prozeß im Drama geadelt als ein wirkliches Stück Weltvorgang im Menschlichen. Hebbel hat immer gern für seinen Begriff des Tragischen die ‚Antigone‘ des Sophokles als Muster herangezogen (mit späterer Erkenntnis vorgreifendem Instinkt, daß ‚Antigone‘ im wesentlichen außerhalb des Kreises der strengen Schicksalstragik der Antike steht). Wie in der ‚Antigone‘ der beharrende soziale Weltzustand in der durch Kreon vertretenen Staatsräson sich eisern gegen das Individuum abhebt, so sollte im bürgerlichen Trauerspiel „die schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“, in den erstarrten, zu Lebensbedingungen gewordenen Konventionen das tragische Moment gegeben sein. Nicht mehr in einem von außen einwirkenden Umstand; wie man bisher am liebsten verfahren war, wenn man Standesunterschiede, Geldnot, Verbrechen aus Hunger und ähnliche Motive die Verwicklung bewirken ließ. „Daraus geht unleugbar viel Trauriges aber nichts Tragisches hervor“, meinte Hebbel, „denn das Tragische muß als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesehtes und nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er . . . dreißig Taler gehabt, oder einem: Wäre sie ein Fräulein gewesen usw. helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial und die Wirkung, wenn sie nicht ganz verpufft, besteht darin, daß die Zuschauer am nächsten Tag mit größerer Bereitwilligkeit wie sonst ihre Armensteuer bezahlen oder ihre Tochter nachsichtiger behandeln; dafür haben sich aber die resp. Armenvorsteher und Töchter zu bedanken, nicht die dramatische Kunst“.

Das von romantischen, für freie Liebe und heilige Rechte des Herzens schwärmenden Welterlösern mit Entrüstung aufgegriffene Wort in der ‚Maria Magdalena‘: „Darüber kann kein Mann hinweg“, aus dem man reaktionäre Engherzigkeit zu hören meinte, ist somit ein Schlüsselwort hebbelscher Dramaturgie: auch hier in dieser engen, fast spießbürgerlichen Welt erscheint die Konvention der dumpfen sittlichen Empfindung zu einer psychologischen und ethischen Notwendigkeit geworden, — künstlerisch eben so mächtig, so vollwiegend wie Hybris und Dämon in der Griechentragödie, wie die sittlich ungeheure Triebkraft eines Shakespeareschen Giganten. Auch hier die Menschen alle von eisernen Klammern umfassen, an denen ihre ahnende Empfindung von anderen Lebensmöglichkeiten, vom

Andersseinkönnen, sich ohnmächtig abmüht, sie zu zerbrechen oder abzustreifen. Auch hier die furchtbare Gebundenheit des Lebens — und doch auch der herzerbrechende Kampf um die Freiheit. In diesem Sinne ist jenes Wort die Formel einer bis dahin scheu umgangenen poetischen Logik, die nun auch das aus dem unscheinbaren Milieu alltäglichen Lebens aufgegriffene Problem in die höchste tragische Bedeutung rückt und die zerquälte Empfindung dieser ärmsten Menschen zu erschütterndem Pathos anwachsen läßt.

Mit erschreckendem Erstaunen war diese zwingende Motivierung des Tragischen schon in den ersten Dramen bemerkt worden: dieser faßt zu einer Karikatur verzerrte und doch den Kreis seiner Welt wie eine Naturgewalt beherrschende Holofernes, die Judith selbst, in der Verwirrung ihrer Triebe, so ungeheuerlich, und doch — wenn das Auge sich nur erst an das Helldunkel der Verknüpfung seelischer und geschlechtlicher Empfindungen gewöhnt hatte — so viel menschlicher als das Weib der Bibel, diese monströse Gestalt, die uns die rohe nationale Tendenz überliefert und den Begriff des Menschlichen überhaupt aufhebt. Mit der nämlichen Kühnheit hatte Kleist die Amazone, das roh umrissene Schema einer ihrer inneren Bedeutung entleerten mythologischen Überlieferung zu seiner Penthesilea umgeschaffen. Doch wie Kleist nicht verstanden worden war, blieb auch Hebbels Schöpfung zunächst für die Zeit ihres Erscheinens unbegreiflich. Gleich Kleist verriet auch Hebbel mit dem ersten Schritt schon das Streben, das geschichtlich überlieferte Geschehen und seine Träger aus der von irgendeinem nationalen Standpunkt beliebten *fable convenue* herauszuschälen und sie triebhaft, d. h. ihrem psycho-physiologischen Grunde nach darzustellen. Unverkennbar schien durch diese Schöpfungen die Form der klassischen Dichtung erweitert — wenn nicht gar gesprengt — und die Ausdeutung der Welt im Drama unter eine zum mindesten ungewohnte, wenn nicht zynische Beleuchtung gerückt.

Unzulänglicher noch als vor diesen Einbeziehungen Hebbels psychologischer Kühnheiten und ekstatischer Steigerungen der elementaren Triebe standen seine Zeitgenossen vor der unerschrockenen Aufdeckung schicksalhafter Notwendigkeit im Weltgeschehen und der dadurch bewirkten Einschnürung des freien Willens der Individuen. Unzugänglich darum auch den von der Allgemeinheit so unsachlich erstrebten und von Hebbel so grausam sachlich gefaßten Formeln für den in der Zeit vorhandenen politischen Gestaltungsdrang. In seiner Kunst zuerst trat eine geistige Kraft in die Arena, die wirklich reif und mit allen Mitteln gerüstet zwischen den umnebelten Tendenzen des Zeitgeistes vermitteln konnte; ein Geist von mächtiger konservativer Kraft, der in seiner weltfernen Entwicklung unwandelbare

Gesetze aus der elementaren Natur in sich aufgesogen zu haben schien, der durch fast mystische Verehrung aller tiefen menschlichen Kultur verknüpft war und dabei doch, durch einen Spürsinn von unbarmherziger Schärfe getrieben, die Dämmerungen fernster Möglichkeiten mit scharfem Auge zu durchdringen suchte. Alle psychologische Erweiterung der Motive bei Hebbel geht immer vom metaphysischen Grunde aus und mündet dahin zurück.

Der Welt und dem Drama an sich ein neues ethisches Gesetz zu suchen, fiel ihm nicht ein. Hebbel wollte kein Neuerer sein, sondern ein Erfüller. Darum mußte er einen Schritt weiter gehen als seine anerkannten Vorgänger. Der Dichter sollte sich nicht mehr erkühnen, aus einem unbekanntem aber so und so angenommenen Weltgrund das Leben abzuleiten und eine sittliche Weltordnung als vollendet und anerkannt vorzusetzen. Bei der stetig wieder zutage tretenden Unzulänglichkeit menschlicher Fähigkeiten mußte das immer zur Erstarrung führen. Ihm gilt vielmehr das sittliche Streben der Menschenseele als die dem Bewußtsein auftauchende Ahnung eines uns wie der Welt selbst vorgerückten Entwicklungszieles. Sein Wort: es ist ein Gott in der Welt begraben, ist nicht so zu verstehen, daß er gestorben wäre, sondern so, daß er sich selbst erst erleben werde, erleben möchte. Der Mensch ist einer der Millionen Umwege zu diesem Erleben; und darum und in diesem Sinne will auch er alles Leben symbolisch verstanden wissen.

In der Behandlung der Charaktere schließt sich Hebbel als ausgesprochener Determinist der Reihe Shakespeare, Goethe, Kleist an; auch in ihm bewährte sich wieder einmal die Kraft der echten Dichter, die, was der wissenschaftliche Geist der Zeit mählich aus Indizien zu neuen Erkenntnisformeln zusammenschweißt, intuitiv anschaulich vorausnimmt und überzeugend darstellt. Diese intuitive Kraft geht treu den Weg der Natur nach, der durch die entschlossene Erfassung des Lebens als eines symbolischen Vorgangs von einer Seite her Beleuchtung empfängt, der die wissenschaftliche Betrachtung sich verschließen muß. Als mit dem Sieg der evolutionistischen Weltanschauung dieser in Henrik Ibsen der dramatische Exponent erstand und der Kampf der kritischen Geister um das Werk des Scandinaviers entbrannte, durfte Ibsen die übereifrigen Freunde und Feinde erstaunt fragen: warum sich gerade die Deutschen so sehr über seine Dramen aufregten — sie hätten doch Hebbel gehabt! In weit höherem Maße als es vierzig, fünfzig Jahre später Ibsen noch begegnete, wurde darum aber auch Hebbels dramatisches Werk als kruder und grotesker Realismus empfunden. Der ausgezeichnete Dramaturg Laube nahm aus der Vorstellung von ‚Maria Magdalena‘ nur den Eindruck mit fort, „als seien ihm und den Zuschauern beide

Beine langsam abgesägt worden". Man war so sehr von der gedichteten und gemalten Theaterlüge befangen, daß fast keiner der Zeitgenossen Verständnis dafür hatte, wie Hebbel „nicht bloß in der Totalität (des Dramas), sondern in jedem seiner Elemente symbolisch betrachtet" werden wollte.

Aber nicht nur grausam realistisch wurde er empfunden, sondern auch reaktionär, die Forderungen der Zeit verkennend, als ein Dichter, der den Weltzustand zurückschrauben wollte. Natürlich: denn weder ließ sich Hebbel herbei, die Freiheitshelden der Weltgeschichte als Doktrinäre des neunzehnten Jahrhunderts auf die Bühne zu stellen, noch politische Wahl- und Kammerreden für Konstitution, freie Liebe, Atheismus und Pressefreiheit von den Brettern herab zu halten. Nur Menschen, an ihren Charakter, an ihre Zustände gebunden, auf dem geistig erfakten Hintergrund ihrer Zeit, in ihrer Atmosphäre gesehen, brachte er aufs Theater, wollte er aufs Theater bringen. Menschen, deren dramatisches Wollen „aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs" hervorgeht, die immer und in jedem Weltzustand als künstlerische Objekte gelten können, weil sie die Totalität der Welt in ihren andauernden Schaffungsdrang greifbar widerspiegeln; deren dramatischer Wert deshalb auch nicht von der Trefflichkeit oder Abscheulichkeit ihres sittlichen Strebens abhängig ist. Menschen, die als sittliche und ästhetische Phänomene interessant sind, nicht als Tendenzen solcher Art. Zu solcher Weitherzigkeit konnte sich die an das Theater der Zeit gestellte sittliche Forderung noch nicht erheben.

So blieb er, der Hauptsache nach, nicht nur unverstanden, sondern auch ohne weiteren bildenden Einfluß auf die nächste Entwicklung des Dramas. Und er hätte dem europäischen Drama so viel geben und ihm den Umweg ersparen können, den es in Frankreich einschlug, als es die im Roman niedergelegte realistische Psychologie Stendhals, Balzacs und Glauberts sich unverarbeitet aneignen „naturalistisch" werden wollte oder zu sein vorgab und so auf sein deutsches Geschwister zurückwirkte. Die kühne Erweiterung der triebhaften Motive bei Hebbel wurde namentlich von den Bühnen als Hindernis angesehen, ihn zu spielen. Ja, die Szene wäre ihm dauernd gesperrt gewesen, wenn er sich nicht zu den üblichen Konzessionen verstanden hätte. Um endlich sein Drama auf die Bretter zu bringen, ließ er sich eine Umarbeitung der ‚Judith' abnötigen, in die er ein gutes Stück der groben tendenziösen biblischen Motivierung wieder aufnahm, neben der nun das eigentliche psychologische Problem im Charakter die Heldin als überflüssige Schrulle wirken mochte. Dieser Gestalt ging Judith in Hamburg, und, 1840, mit Charlotte Stich-Crelinger in Berlin in Szene. Doch auch so abgemildert erschreckte das Drama mehr als es

gefiel, und die erstarrende Wirkung der ‚Maria Magdalena‘ in Leipzig brachte dem Dichter keinen Zuwachs an Gunst in der öffentlichen Schätzung. Man gewann von ihm den Eindruck einer noch verworrenen Größe aber doch eines starken Dichters, der ernst zu nehmen sei — wenn er sich zur ästhetischen Reife der Zeit herangebildet haben würde.

Zeitgemäß zu werden, lag aber ganz und gar nicht in Hebbels Natur; eher verbittert und gewaltsam, wozu das lange Erleben geistiger und leiblicher Not, ein ihm im innersten Grund aufwühlendes und doch ohne Glück lassendes Liebesverhältnis das ihre beitrugen. Er fiel nach der Vollendung der ‚Maria Magdalena‘ in eine Periode überreizter Empfindsamkeit und geistiger Ausschweifung, die aus dem krassen Mißverhältnis seines inneren und äußeren Lebens, aus der furchtbaren Inkongruenz seiner schöpferischen und seiner praktischen Bedeutung zu erklären ist. Ein in ihm schlummernder Hang zur Dialektik wurde durch die Notwendigkeit genährt, sein Werk gegen die oberflächliche Kritik, die es geweckt hatte, zu verteidigen; das riß ihn zu bewußt schroffer Betonung seiner Originalität fort. Die poetischen Produkte dieser Periode lassen vielfach gerade das vermissen, was seine ersten Dramen vornehmlich auszeichnet: die starke Wirkung der aus fast elementaren Bedingungen abgeleiteten Charaktere. Hebbel geriet für eine Zeit auf die krausen Wege Grabbes: er verwirrte das Gefühl, freilich nicht, um wie dieser durch das Ungeheuerliche an sich zu blenden, sondern um die ganze Kraft der dialektischen Kunst in sich selbst herauszufordern und sie an die Lösung scheinbar unlöslicher Konflikte zu setzen, dadurch zu wirken und zu imponieren. Er verwickelte die Voraussetzungen durch die feinspürigsten Spitzfindigkeiten und die gewagtesten Motive. Die wirre Phantastik E. Th. A. Hoffmanns, die gekünstelte Verschnörkelung der poetischen Züge, die er Ludwig Tieck abgesehen, der Hang zu absonderlichen Arabesken, den er aus Jean Paul geschöpft hatte, zogen ihn nun eine Zeitlang bemerkbar vom früheren graden Wege ab. Am reinsten aus dieser Periode spricht der Poet sich in dem Märchenlustspiel ‚Der Diamant‘ aus; doch kam Hebbel der Lösung des Problems eines modernen und doch poetischen Lustspiels, das ihm sehr am Herzen lag, nie besonders nahe.

Noch in der Tragödie ‚Herodes und Mariamne‘ (1849) macht sich diese Überspannung der Motive fühlbar. Die beiden Hauptfiguren sind im Sinne Hebbelscher Psychologie dramatische Gestalten, die die „starre eigenmächtige Ausdehnung des Ich“ im tragischen Strudel ihres engeren und weiteren Konfliktes zur gegenseitigen Vernichtung treibt: der defekante Herodias und die letzte Makkabäerin, in der der ganze stolze Individualismus des jähwiltigen Judentums

noch einmal in den Kampf tritt gegen die feindliche Kultur Groß-Roms, der der Tetrarch in moralischer Halbheit zu erliegen droht. Nur daß durch die Häufung der Motive die wuchtigen Grundformen zu dicht überwuchert sind und so das Interesse vor eine nicht geringe Arbeit gestellt wird, die viel verschlungenen Knoten zu entwirren. Dennoch ist die symbolische Verknüpfung des durch die geschlechtlichen Leidenschaften zur größten „Ausdehnung“ gebrachten Seelischen mit dem Kulturell-Ethischen — Hebbels stärkste Note — hier noch weit überzeugender als in ‚Judith‘. Das Drama ist insofern eine wichtige Etappe zum Triumph dichterischer Weltauslegung, der in den ‚Nibelungen‘ erreicht werden sollte. Auf dem Weg aber zu dieser Stufe hat Hebbel sich an einigen dramatischen Problemen unterschieden irrend abgemüht: die Verzeichnungen der Anlage in der ‚Julia‘, im ‚Rubin‘ und im ‚Trauerspiel auf Sizilien‘ zur leisen Karikatur ist nicht zu übersehen.

Mit ‚Michel Angelo‘ (1855) hebt eine neue Periode in Hebbels Schaffen an. Die dialektische Zerfetzung des Stoffes wird überwogen von dem Drang nach durchsichtiger, plastischer Form. Das wärmere und farbigere Milieu Wiens hatte in dem Dichter das Organ für diese sinnlichere Behandlung des poetischen Stoffes geweckt; seine Ehe mit Christine Enghaus hatte dem Umgetriebenen endlich in einem harmonischen Lebensverhältnis aufatmen lassen. Natürlich blieb seine Weltanschauung im Grunde unangetastet; auch das Erleben der Revolutionsjahre hatte ihn nur darin bestärkt, das tragische Problem da zu suchen, wo die starre Gebundenheit des Daseins mit tiefer sittlicher Bedeutung der Ausdehnung sich des Ichs entgegensetzt. ‚Agnes Bernauer‘ versetzt das schon einmal behandelte soziale Problem der unebenbürtigen bürgerlichen Frau aus dem engeren Kreis der Liebestragödie in den weiteren Ring mittelalterlicher Staatsräson; und wieder stellt der Dichter mit einer als grausam gescholtenen Objektivität das hier gegen das Gefühl streitende konservative Recht sittlich und ästhetisch in das hellste Licht. Wer aber in der vor- und nachmärzlichen Stimmung Deutschlands verstand die Tragödie der schönen Augsburger Baderstochter anders, als daß jedes menschliche Gefühl zu einer Verherrlichung der Mesalliance und zur Verdammung des in Bosheit und Finsternis gehüllten Staatsprinzips führen müßte? Und Hebbel verherrlichte eher den dynastischen Henker! Das Gegenstück der Agnes ist die Rhodope in ‚Gyges und sein Ring‘ (1856). Hier ist das Weib die Hüterin des mystischen Schleiers, unter dem die Menschheit im Halbdunkel tastend ihren Weg zur Entwicklung sucht, und der „liberale“ König und Gemahl, Kandaules, wird das tragische Opfer seiner Leidenschaft die Welt aus ihrem Kräfte erhaltenden Schlaf aufzustören zu einem neuen Ethos.

In den ‚Nibelungen‘ endlich fand Hebbel den Stoff, für den in der breiteren Menge eine leidliche Vertrautheit, auch für seine Behandlungsweise, vorhanden schien. Die geläufige symbolische Bedeutsamkeit der Gestalten des Volksepos erlaubte Hebbel, unbeschadet der Klarheit seiner Absicht, nach seiner Weise die großen Menschheitsfragen hier seelisch und kulturell auf den umfassendsten Ausdruck zu bringen. Hier kam ihm ein aufgespeicherter Vorrat von Ideen über das religiöse Problem und seine Abwandlung durch die geschichtliche Entwicklung der Völker, die ursprünglich in der geplanten und bereits zum Teil ausgeführten Tragödie ‚Der Moloch‘ verarbeitet werden sollten, zustatten. Im Nibelungenlied fand er ja in halb sagenhafter, halb geschichtlicher Form die mythisch-religiösen Prozesse, die unsere Kultur in ihrer Kindheit durchlaufen hat, schon künstlerisch bearbeitet. Er sah in dem Gewebe des Gedichts die aus ganz verschiedenen Stoffen gebildeten Bestandteile der zeitlichen Entwicklung von Sitte und Religiosität als Kette und Einschlag. Als Kette die mythische Überlieferung einer noch elementaren, an die Natur gebundenen und von der Dämonie beherrschten Menschheit; als Einschlag die christlich-ritterliche Kultur, wie sie bis zum Ende der Hohenstaufenzeit religiös und politisch entwickelt ist. Der mittelalterliche Dichter des deutschen Heldenlieds hatte in naiver Weise das Ethos einer neuen Zeit auf das drei Jahrhunderte ältere Stoffgerüst übertragen. Und Hebbel sah, daß die reiche bunte Farbe des Einschlags den dunklen Grundton der ersten Anlage — und damit der ersten, wichtigsten Bedeutung — der Sage fast ganz verdeckte. Mit voller Absicht aber ist er nicht so weit wie Wagner gegangen, aus den Quellsagen die deutlicheren aber eben auch ganz fiktiven Symbole der leiblichen Götter heranzuziehen. Ihm kam es vielmehr darauf an, im rein menschlichen Kreise zu bleiben und nur zu zeigen, nur ahnen zu lassen, wie tief die Wurzeln des Handelns dieser Menschen in den alten Boden mythisch-dämonischer Kultur hinabreichen. Das Wichtigste schien ihm, gerade das Zusammenprallen einer alten und einer nach neuer Gestaltung ringenden Welt in diesem Drama zu zeigen. Indem er, wie er sagt, das Gewebe „aufdröselte“ bekam er die Säden in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, als poetisch-symbolische Materialien, als dramatische Faktoren von höchster typischer Bedeutung in die Hand: „Und Hagen Tronje sprach das erste Wort!“ Das heißt, in ihm fand Hebbel das Zentrum, die dankbarste Gestalt, den von allen Schauern der volkstümlichen Phantasie umkleideten Vertreter der starren, konservativ sich behauptenden menschlichen Zustände, wie sie große Weltperioden als Schicksalsmacht beherrschen. Hagen steht im Mittelpunkt der Kreise, als Mittelpunkt des engsten, ältesten. Er gehört zur Wurzelregion des

Menschheitbaumes, der Weltesche, der aus dem tiefsten, nächtigen Grunde des Unendlichen die Säfte emporsteigen und Blüte und Frucht werden. Hagen fühlt sich darum als das Ewig-Notwendige, als den Hüter der erhaltenden Kraft.

Denn so wollte Hebbel, im Gegensatz zum Epos, verfahren: was im Gedicht als Kette dargestellt ist, deren Glieder Begebenheiten sind, sollte im Drama als „Kreise im Kreis“ sich darstellen und an Stelle der Begebenheiten sollten die Charaktere treten. Um den beharrenden, sich Schicksalsgewalt anmaßenden Punkt im engsten Kreise (Hagen) schwingt sich der zweite, gegensätzliche Kreis: in ihm schreitet der wieder einmal menschengewordene Baldur-Siegfried, der immer wieder von Hödur erschlagene Frühlingsgenius des Menschentums, und mit ihm, in seligster Harmonie verwandten Strebens, Kriemhild. Diese beiden Ringe umkreist dann die Hagen verwandte Nornentochter Brunhild als Schicksal. Dann, im äußersten Kreis, erscheinen die haltlosen, zwischen zwei Weltzuständen schwankenden Burgunden. Die Ringe dehnen sich, treiben aneinander, verschlingen einer den anderen und werden aufgesogen von dem stärksten: von der die Grenzen allen Rechtes, aller Verträge überflutenden Dämonie des den Verrat an der Welt rächenden Weibes. Denn das Weib ist die Natur an sich, die sich im Prozeß der Menschheit immer behaupten muß, — liebend versöhnend, oder, wie hier, furchtbar zerstörend, wenn ihrem aus der Ewigkeit fließenden Trieb der Welt-erhaltung Gewalt und Trug sich entgegenstellt. Ihrer entfesselten Wildheit fällt auch der eiserne Tronjer, sinkt der gigantische Held und Stützer eines von neuen Ideen, durch einen neuen Menschheitsinhalt ins Wanken gebrachten Weltzustands. Nicht, ohne das Werkzeug der unendlichen inneren Anlage mit sich zu zertrümmern; denn auch Kriemhild muß, da sie ihr eigenes Wesen zerstörte, ihr Ethos ins Unmenschliche fortreißen ließ, an sich selbst zerschellen. Im Werkzeug ihrer Rache hat sie sich ihren eigenen Richter gerufen. Ein neuer Kreis, von einem neuen Kern ausgehend, tritt in die Peripherie der alten, in Blut zerfließenden: der christliche Westgote Theodorich überkommt die besleckten, von Nornenzauber und Verbrechen dämonischer Mächte entweihte Kronen der untergehenden Geschlechter und schleppt die Welt auf seinem Rücken weiter

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich“.

In Hebbels ‚Nibelungen‘ trat das zum Weltbild erweiterte nationale Drama seit Schillers ‚Wallenstein‘ zum ersten Male wieder in Erscheinung. Behauptet in den Nibelungen die mythische Legende mit all ihren Wahnvorstellungen ihr volkstümliches Recht, so ist doch auch gezeigt, wie und wodurch der Wahnglaube überwunden wird, wie immer das heilig unerschütterliche Fundament aller Natur,

alles Lebens, sich neue Bewußtseinsformen, die den Kampf gegen alte, überlebende aufnehmen müssen, im Menschen gebiert. Dieses Müssen ist jedoch nicht, wie die alte poetische Ethik wollte, durch ein transzendentes Gebot veranlaßt, sondern der tiefinneren Notwendigkeit entspringend, dem psychologischen Wachstum, das auch das geschichtliche bedingt, dargestellt. Auch hier ist die Tragödie in erster Linie auf Psychologie und Charakter gestellt und das Ethische ergibt sich als Postulat. Das ist bei Hebbel der Schritt über den Wallensteindichter, den Schüler des Kantischen transzendentalen Idealismus, hinaus; und in den ‚Nibelungen‘ ist er am entschiedensten getan. Das Drama Hebbels darf darum als ein reifes Zeugnis, — als vielleicht das einzige dichterische — für den im Jahrhundert erlangten Zuwachs an geistiger Welterfassung gelten.

Die überragende Bedeutung Hebbels für das moderne Drama konnte jedoch von seiner Mitwelt nur insoweit begriffen werden, als die moderne Erfassung des Weltgangs selbst erst zu klaren Schlüssen gelangte. Zu des Dichters Lebzeiten waren es nur wenige, die den ganzen Umfang seiner Bedeutung richtig einschätzten; und nur sehr zögernd natürlich vermochte ihm das lebende Theater zu folgen. Die durch die Jungdeutschen und die Spätromantiker wieder ganz an die Konvention verfallene Bühne stand diesen kühn und knorrig gebildeten Gestalten mehr oder weniger hilflos gegenüber und vor den verschlungenen Motivierungen der Dichtung versagte einstweilen auch die durch romantische Sentimentalität und politischen Tugendflügel verbildete Empfänglichkeit des Publikums.

Hebbel hat keinen Rivalen gehabt, nicht bei uns und nicht bei den Franzosen, deren Theater, auf dem Höhepunkt seiner technischen Geschicklichkeit, während der letzten zwanzig Lebensjahre unseres Dichters auch Deutschland beherrschte. Gemeinhin wurde und wird Otto Ludwig neben Hebbel genannt. In der Tat steht er neben ihm, wie der nacheifernde aber den Lehrer nicht selten mißverstehende Schüler neben dem Meister zu stehen pflegt. Ludwigs nicht geringe originelle Begabung büßte sogar bei diesem Versuch, das Werkzeug des Genius an sich zu reißen, ein gutes Teil seiner Ehrlichkeit und damit seiner Kraft ein. Er könnte höher stehen, wenn er als Dramatiker nicht neben Hebbel hätte stehen wollen. Auch er bemüht sich, den Menschen als psycho=physiologische Einheit zu erfassen und sucht sich den suggestiven Tendenzen der Zeit zu entziehen, um näher an die Natur heranzugelangen. Am meisten besticht bei ihm die Wirkung seiner in bildlich=plastischen Vorstellungen arbeitenden Phantasie. Er gibt meist ein in voller Treue erfaktes realistisch durchgeführtes Gemälde des von ihm behandelten Weltausschnitts, wozu ihm eine für seine Zeit bemerkbar reiche Palette zur Verfügung steht.

Seine Novellen ‚Zwischen Himmel und Erde‘ und ‚Die Heitererei‘ reihen sich würdig den klassischen Erzählungen der deutschen Literatur an; sie sind Musterstücke volkstümlicher Erzählungskunst, zu denen Goethe, Jean Paul und Kleist den Nachstrebenden geleitet haben: sie stehen künstlerisch höher als Hebbels Versuche auf diesem Boden. Mit Immermann hat er diese Seite der Poesie, die dann in Gottfried Keller den deutschen Vollender fand, am reifsten weiterentwickelt. Als Dramatiker aber schritt Ludwig nicht sicher. Er hat vorgegeben, sich an Shakespeare geschult zu haben und kommt auch als einflussreicher Dramaturg des Briten in Betracht: aber er hat Shakespeare doch nur in einigen Zügen besser als seine Vorgänger, in anderen dafür um so gröblicher mißverstanden. Auch er blieb an dem Begriff der „dramatischen Schuld“ hängen und huldigte der Schule, die den Untergang der Desdemona, Cordelia und der zahlreichen Opfer des tragischen Weltgangs „sittlich“, das heißt, durch eine „Schuld“ rechtfertigen zu müssen glaubte. Auch für Ludwig war Shakespeare, und der dramatische Dichter überhaupt, der beglaubigte Amtsverweser der sittlichen Weltordnung, der Richter, der schuldlos natürlich niemand strafen darf. Also wollte auch er sich nicht damit begnügen, nur der Erklärer der um sittliche Prozesse entbrannten Welt- und Menschenhändel zu sein. Darum konnte er bei Hebbel, der ihn anzog, den Kern der Sache auch nicht treffen oder mußte ihn wieder verundeutlichen. Zudem ist es ein dunkler Fleck auf dem sonst sorgsam gewahrten und eifrig ins Licht gesetzten Prestige seiner geistigen Werkstatt, daß er die Schülerabhängigkeit von Hebbel zu verbergen suchte, als Kritiker das Vorbild gar zu schulmeistern sich unterfing. Denn es ist sicher nicht zu schroff, wenn man sagt, daß Ludwigs erfolgreiche Dramen ihren Lebensatem ganz und gar von Hebbel borgen und darum, wenn auch sonst manche eigene Vorzüge des Dichters darin zur Geltung kommen, mehr „echaußiert“ als lebendig erscheinen. Innere Einheit und Geschlossenheit der Charaktere, die nur der Weltbetrachtung des genialen Blickes aufgehen, vermochte sein Talent nicht zu erreichen. Es lehnte sich an die fremde Intuition an, ohne in deren Kraft völlig aufgehen zu können; dem stand schon sein Begriff der tragischen Schuld im Wege. Damit ist aber immer auch eine Vergrößerung der empfangenen Bilder verknüpft.

Das zeigt sich im ‚Erbförster‘, der die eisige tragische Luft der ‚Maria Magdalena‘ herzustellen sucht, wobei dem Imitator nur selbst der Atem gar zu bald ausgeht und das geliebene Bewußtsein versagt, so daß er in seinen tragischen Nöten nach den Helfern und Helfershelfern die Hände ausstreckt, die in der Schicksalstragödie unseligen Angedenkens schon so übele Dienste gekeistet hatten. Von

dieser Unbeholfenheit abgesehen, hat er das Vorbild in einzelnen Zügen überraschend gut getroffen. Dann wieder begeisterte ihn Hebbels Judith-Drama, seine ‚Makkabäer‘ zu schaffen; aber wieder versagt nach der glänzenden Exposition die Kraft, die psychologischen Konsequenzen der Charaktere zu ziehen, die kulturellen und ethischen Kräfte zusammenzustraffen. Feuer und Blut müssen, das Weltgericht in der Kriemhild-Tragödie nachahmend, einen Schluß und eine Lösung bewirken, deren theatralische Schrecken in keinem gefühlsgerechten Verhältnis zu dem Vorhergegangenen stehen. Im ‚Engel von Augsburg‘ neigt Ludwig, Hebbels herbe ethische und darum vielgetadelte Auffassung des Geschichtlich-Zuständigen verschmähend, der Behandlung des Stoffes (Agnes Bernauer) im gleichen Sinne zu, wie ihn etwa Friedrich Halm gefaßt hätte. Das Wichtigste: einen eigenen Baustil für das Drama fand er nirgend; er ahmte in Studornamenten, die er auf seine mangelhaft und ohne überzeugendes Gesetz konstruierten Gliederungen aufklebte, den Stil Hebbels nach: wenn das ein Verdienst ist, so kann es Ludwig nicht geschmälert werden. Seine ethische, philosophische und ästhetische Formel besticht zwar durch eine größere Klarheit, als sie Hebbel eignet, ist aber trotzdem nicht selten schief in der letzten Logik: die größere Helligkeit wird durch die Beleuchtung vom rationalistischen Grunde bewirkt, von dem Ludwig, als Kind seiner Zeit, nie ganz los kam.

Noch weniger freilich ist von eigenem Stil bei der Gruppe zu bemerken, die, um Hebbel und Ludwig herum, das ernste Drama weiterzuführen Anstrengungen machten. Äußerlich von der klassischen Tradition beeinflusst, Epigonen der Form, quälten diese Dichter ihre gehirn- und herzweiche Weltanschauung, die von allen Richtungen Eindrücke empfangen hatte, in den dramatischen Rahmen. Man könnte sie Epigonen der Epigonen nennen, diese Friedrich Halm, Oskar von Redwitz, Deinhardstein, Salomon Hermann Mosenthal. Wenn eine warme Empfindung, eine dichterische Schönheit, ein kluges Wort, eine liebenswürdige oder selbstmutige Humanität, die hier und da einmal hervorblickten, irgend etwas über den Wert des Dramas entschieden, so wäre namentlich Friedrich Halm manches Gute nachzusagen. Da aber die Wahhaftigkeit des Weltbildes im Drama das allein Wertvolle und dauernd Poetische ist, diese aber bei Halm nie auch nur in Frage kommt, vielmehr, wie bei den anderen dieser Gruppe, nur in sentimentaler Verzerrung in Erscheinung tritt, haben die Werke dieser Dichter als Faktoren einer künstlerischen Kultur der Bühne überhaupt auszuscheiden. Ihre Verfasser brachten als Theaterdichter schlecht und recht ihr Stückchen „Poesie“ auf die Bretter aber keine

dramatische Kunst. Eine Auseinandersetzung, wie dennoch eine ‚Deborah‘, ein ‚Sohn der Wildnis‘, eine ‚Philippine Weller‘, ein ‚Hans Sachs‘ die zeitgenössische Bühne beherrschen und drei bis vier Jahrzehnte lebenskräftig wirken konnten, würde nur schon weitläufig Erörtertes wiederholen. Schlimm war jedoch, daß man zum Beispiel Mosenthals ‚Deborah‘ wirklich als „Dichtung“ nahm, als ein ‚Zeitdrama‘ von hohem sittlich-sozialen Wert: so sentimental pathetisch war das liberale Bürgertum jener Zeit, daß die rührsame Geschichte von dem steirischen Bauernjungen und der mit der ganzen alttestamentarischen Heiligkeit angepuzten Judendirne, samt dem aus der Versenkung heraufbeschworenen Geist Josephs II., die Gemüter in tiefe Erregung zu setzen vermochte. Zu einer Zeit, als längst das Pariser, Wiener und Berliner Judentum in einer fast feudalen Machtfülle über den Geld- und Industriemarkt herrschte, längst die durchaus sicheren Fundamente einer neuen Gesellschaftsordnung geschaffen hatte und wahrlich auf Verteidigung durch sentimentale Menschenliebe und Toleranz keinen Anspruch mehr zu erheben brauchte.

* * *

Den Ausgang einer anderen, schon erwähnten Linie, die zu einer Art deutschen Sittendramas, zum Gesellschaftsstück, führen sollte, haben wir in Eduard von Bauernfeld zu betrachten. Er hatte als Schüler der Romantik begonnen, der österreichischen Romantik, die bis zum achtundvierzigsten Jahre der Wiener Literatur das Gepräge gab. ‚Der Musikus von Augsburg‘, ‚Die Geschwister von Nürnberg‘, ‚Fortunat‘, die Dramen seiner ersten Periode, zeigen eine freundliche harmonische Begabung, indes noch keinen bestimmten Charakter. Ein Stück Josephinismus, ein Stück Raimundische Märchenphantastik, und der der Donaustadt eigene Phäakenhumor dem romantischen Grundstoff beigemischt — mehr einstweilen nicht. Dabei lebenswürdig heiter, wie denn die österreichische Romantik sich gesündere Züge bewahrt hatte: ein liebes Wiener Mädel, nur ein wenig sentimental angehaucht, aber doch noch mit weit frischeren roten Wangen der sinnlichen Freude als ihre deutsche Schwester, die bedenklich zur Hysterie neigte. Man blieb in Wien sorgloser, anmutiger und schätzte die Gegensätze, die sich in der Gesellschaft aufstauten und zu vertiefen drohten, nicht allzuernst ein. Darum hielten sich die Dichter von der Geschmacklosigkeit fern, die Probleme demagogisch oder mit ideologischer Verstiegenheit zu behandeln. Es entbrannte keine Geisterschlacht unter den Poeten; die neuen Ideen flossen sacht in die alten, liebgewordenen Anschauungsformen ein. Die Situationen und die Einrichtungen

des österreichischen Lebens erschienen im Grunde doch wenig verschiebbar.

Das erkannte Bauernfeld und hielt sich an diese konservative Stimmung, als er sich zum sozialen Lustspieldichter wandelte, wozu ihm die in Wien immer lebhafter als im übrigen Deutschland unterhaltene Berührung mit der französischen Literatur Anregung gab. Er vermied jedoch den Fehler der Franzosen, die Konflikte gewaltsam zu konstruieren und noch mehr den der Deutschen, Programmreden von der Bühne herunter zu halten. Nicht gegen die Säulnis, nur gegen die törichte Gebundenheit des gesellschaftlichen Lebens richtete sich sein aristophanisches Bestreben. Durch eine freiere Entfaltung der Charaktere sollten die sozialen Vorurteile überwunden und dadurch den vorhandenen und drohenden Konflikten die Spitze abgebrochen werden. Die poetische Freiheit der Gestalten in dem Shakespeare-Lustspiel schwebte ihm für seine Wiener Komödie als Muster vor. Die Handlung sollte das Gerippe sein, die Charaktere das Fleisch, so erreichten seine Gebilde in der Tat oft den Schein natürlichen Lebens. Wir schütteln zwar heute ungläubig den Kopf, wenn uns das Fräulein von Rosen, Herr von Ringelstein, die Frau von Linden und andere Typen des Dichters als echte Nachkommen der Beatrice, des Benedikt, der Rosamunde des Speerschüttlers empfohlen werden — wie es um die Mitte des Jahrhunderts geschah — aber wir werden beim Vergleichen mit dem früheren und dem gleichzeitigen deutschen Lustspiel, mit der groben Struktur bei Koberg und Raupach, doch finden, daß hier wirklich vornehme Gewandtheit und wenn auch nicht gerade französischer, so doch ein feiner Wiener Esprit das Wort führen. Schließlich gibt nur ein Schelm mehr, als er hat.

Bauernfeld war ein gebildeter Unterhalter seiner Gesellschaft, der die Lehrhaftigkeit, die er dabei beabsichtigte, in die Form einer liebenswürdigen Causerie kleidete. ‚Der kategorische Imperativ‘, ‚Krisen‘, ‚Das Tagebuch‘, ‚Aus der Gesellschaft‘ waren im guten Sinne des Worts Komödien, Bilder, in einem auf Verschönerung und romantischen Schimmer zugeschliffenen Spiegel gezeigt, worin die gesellschaftlichen Vorzüge und verzeihlichen Schwächen, wie sie auf der Oberfläche gesitteter Geselligkeit erscheinen, die vorhandenen tieferen Probleme maskieren müssen. Dann hatte Bauernfeld, als sicheres Mittel, stets einen Schuß patriotischer Moral zur Verfügung, der ihm gut zu Gesicht stand. Zu einem Triumph nutzte er diese Gabe aus, als er, 1848, den jungen „liberalen“ Kaiser in ‚Großjährig‘ auf die Bühne brachte: die lange geduldig zurückgedrängten Empfindungen empfingen durch ihn angesichts des anbrechenden Freiheitslenzes Sprache und hoben den Dichter

auf die Höhe seines Ruhms. Österreich freute sich, „den“ modernen Dramatiker sein eigen zu nennen, der Molière, Shafespeare und Beaumarchais beerbt zu haben schien: denn Phantasie, soziale Moral und Liberalismus, fand man, hatten sich in seiner Komödie zum schönen Bunde vereinigt.

In etwas radikaleren Bahnen als Bauernfeld, mit mehr journalistischem Anstrich als dichterischem Geist, verfolgte Friedrich Wilhelm Hackländer dieselben Ziele. „Der geheime Agent“ wirkte als eine gelungene satirische Schilderung des Diplomatenums, das sich seit dem Wiener Kongreß der Kritik der Späßen bloßgestellt hatte. Ein reicher Anempfinder war Gustav zu Putlik, dessen dem Theater zuneigendes Blut bald von dieser, bald von jener Strömung in poetische Wallung gebracht wurde, und der darum sehr ungleiche Produkte zutage förderte. Das wertvollste vielleicht im „Testament des Großen Kurfürsten“. Auch L. Feldmann und Karl Töpfer vertraten als fruchtbare Theaterdichter besseren Geschmaç und eine tendenzlose Humanität in braven Stücken, wie sie der Tag braucht und die Jahre verwehen. Weder zu einer herben, die Glut unter der Asche aufblasenden Kritik gelangte diese soziale Komödie, noch zu einer passenden objektivierenden Schilderung des wirklichen Zeitzustands, die den Blick hinausgelenkt hätte auf neue Ufer eines neuen Tags. Ihre Dichter erlagen alle in irgendeinem Sinne der liberal-romantischen und melodramatischen Verkünstelung.

Nur einer machte sich frei davon, weil er das Absterben der Romantik in der neuen bürgerlichen Gesellschaft zeitig vorausah und sich entschlossen zum „gesunden Menschenverstand“, wie wir bei uns ja wohl nennen müssen, was der Franzose bon sens heißt, sich herüberschlug. Das war Roderich Benedix. Sollte das Philisterium des neuen Geschlechts keinen Himmel haben? War diese teuere Spezies des Geschlechts während der freiheitlichen Bewegung am Ende gar ausgestorben? Der Erfolg, den Benedix davontrug, zeigte, daß sie noch in ganzer Fülle der Gesundheit lebte und ihr poetisches Jenseits nicht aufgegeben hatte. Und der die Pforte dieses Jenseits hütende Petrus wurde Benedix. Man ging in seinen Himmel ein hocherhobenen Hauptes, tugendhaft, schlicht, — nicht mehr mit dem pathetischen Überschwang der à la Iffland verkleideten Rousseauschüler, sondern heiter und derb, aber im Kerne auch anständiger als die berüchtigten Lebenskünstler Kokebues. Am liebsten brachte Benedix von diesem Himmel ein Stückchen herab in die deutsche Bürgerstube, wo es ein warmes Behagen verbreitete, alle Ecken und Winkel lieber Gewohnheiten freundlich beleuchtete und die Schwächen, den dort aufgestauten Staub lächelnd vergoldete. Nicht immer freilich blieb es den Schwächen gegenüber beim Be-

lächeln; es gab und gibt Dinge, mit denen der Philister keinen Spaß versteht, an denen er die rauhe Kraft seiner gesunden Moral entfaltet. Wie herzlos ist Benedix gegen das „überzählige“, vom Glück ausgeschlossene Mädchen, die alte Jungfer, wie banal steht er zur Frauenfrage, die er in ‚Doktor Wespe‘ verhöhnt, wie brutal erfährt er überhaupt jedes tiefere soziale Problem seiner Zeit! Aber es muß zugegeben werden, daß er seine Mängel ganz aufrichtig als Vorzüge empfand, seine Schwäche als Kraft. Kein Skrupel ist ihm je gekommen, daß er das Bild der Welt am Ende nur der gefälligeren Wirkung zuliebe fälsche. Er ist ganz eifervoll von seiner Wahrhaftigkeit überzeugt. Sein Auge war wirklich auf irgendwelche Höhe und Tiefe des Daseins gar nicht eingestellt. Er buk gesundes, für den Theatermagen des Publikums leicht verdauliches Brot; und man konnte noch zufrieden sein, daß er es war, der den Großbetrieb der dramatischen Nahrungsmittel von Raupach übernommen hatte. Raupachs mit historischen Rosinen und philosophischen Zuckermanteln überfüllte Lebkuchen hatten immer schlechte Träume verursacht; bei Benedix lachte sich das Publikum in den berühmten Schlußabrechnungs- und Verlobungsszenen, bei denen es selten weniger als vier glückliche Paare gab, so gründlich aus, so daß gesunder, traumloser Schlaf als Folge sicher war. Wie mußte, vor 1848, ein Stück wie ‚Der lange Israel‘ herzerquickend wirken! Das gemäßregelte bemooste Haupt, dieser ewige Student mit dem goldenen Herzen, mit der platonischen Liebe durch zwanzig Jahre zu dem braven Hannchen, wie glich er aufs Haar den vielen relegierten Kämpfern für deutsche Freiheit und für deutsches Recht! Wie beschämte die tugendhafte arme Näherin die bestechliche, boshafte Präsidentin. Blieb da auch nur ein Zweifel an dem endlichen, ewigen Sieg der Tugend über alle Niedertracht und Korruption? Zur Wahrhaftigkeit von Benedix gehörte, daß er durchaus mit heimischem, der eigenen Kultur entnommenem Material arbeitete; er würde sich geschämt haben, sich von kolportierten Ideen dichterisch begeistern zu lassen. Er hielt das mit der Würde eines deutschen Mannes nicht vereinbar. Doch wurde er darum auch nicht selten überflügelt in der Gunst der Menge von der einzigen ebenbürtigen Rivalin, die ihm hier entstand, von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Unbekümmert um geistige Eigentumsrechte verarbeitete diese rastlos tätige Frau — auch in ihren sogenannten Originalschauspielen — aufgelesene und angelesene Motive sonder Wahl und Grundsatz, wenn sie sich nur in irgendeinem Sinne zu einer dramatischen Situation gefügig erwiesen. Bei dieser fragwürdigen Praxis schmuggelte sie in der Tat manches interessante psychologische, erotische oder soziale Problem aus der modernen französischen und

englischen Literatur in den Vorstellungskreis des deutschen Theaterpublikums. Zur Emanzipation der Frau stellte sie sich wohl viel freier als Benedix, vergaß dabei aber nie, was sie der deutschen Moral schuldig war: die sieghafte Kraft des freigewordenen Weibes fand stets einen Partner in dem zu wahrhaftem Edelmut geläuterten, sich hingebenden Mann; und selbstverständlich blieb Hymens segnende Herrschaft bei ihr stets in Ehren. Wenn spleenige Lords die Gouvernanten ihres Haushalts heiraten, durch tiefe Gegensätze der Bildung und der Lebensgewohnheiten zerrüttete Ehen wieder zu sonnigem Glück zusammengeleimt werden, weil die Frau, ehe sie aus dem Haus ihres bedenklich brüchig gewordenen Gatten davonläuft, rasch noch einmal ein sentimentales Lied singen muß, wenn uneheliche Dorfkinder voll Klugheit und Tugendhaftigkeit in die Schulzenfamilie hineinheiraten, wenn Fürsten und Minister, durch den Freimut künstlerischer Revolutionäre besiegt, ihr Herz der aufgeklärten Menschenliebe öffnen, dann hat Frau Charlotte den Beweis geliefert, daß dank ihrer Muse das tausendjährige Reich des Glücks dieser ganz unsinnigerweise durch soziale Sorgen verdüsterten Welt schon sehr nahe gerückt ist. Es gibt keine gesellschaftlichen Gegensätze, die das Herz nicht besiegt; es darf keine geben: der von der Liebe bewegte freie Wille gleicht sie alle aus. Jede Spielzeit der Jahre von 1830 bis 1860 hat ein neues Birch-Pfeiffer-Drama gebracht, das allen — ohne Ausnahme — deutschen Bühnen das „Saisonstück“ wurde; denn diese Frau war eine Macht, vor deren Ungnade selbst die Hoftheater-Intendanten zitterten. Und immer dankbar waren ihr die Schauspieler für die guten Rollen, die sie ihnen schrieb.

Neben der von Raupach an Benedix und die Birch-Pfeiffer übernommenen Theaterhegemonie bedeuteten eigentlich alle hier betrachteten dichterischen Talente nur herzlich wenig. Die Bühnen spielten ja von Zeit zu Zeit eines der von den Autoren mit zäher Ausdauer angebotenen, von der Kritik empfohlenen literarischen Dramen, aber meist nur, um endlich des Drängens überhoben zu sein und eigentlich auch immer nur mit „Achtungserfolgen“. Dabei ist zu betonen, daß Benedix und die Birch-Pfeiffer schon ein besseres Genre repräsentierten; unter diesem gab es noch die breite Flut der läppiſchen Situationschwänke aus dem Französischen, gegen die selbst die kräftigere aber auch rohere einheimische Produktion schwer aufkam. Hier wären Angelys Possen und Schwänke zu nennen, die namentlich in Norddeutschland beliebt waren, wie ‚Von Sieben die Häßlichste‘ und ‚Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten‘. Die Possen Nestroys, die Raimund überall fast ganz verdrängt hatten, wurden in Süd- und Norddeutschland gleich häufig gegeben; leider gerade

am wenigsten jene, die in ihrer drastischen Satire und in ihrer Parodie eine oft sehr glückliche Kritik der Gesellschaft übten: „Zu ebener Erde und oberer Stoß“ (Das Urbild aller Vorder- und Hinterhauskomödien), gelangte nicht zu der unverwüßlichen Beliebtheit von „Lumpazivagabundus“ und „Einen Jux will er sich machen“; Nestroys glücklichster Einfall „Der Zerrissene“ fand seine Zeit noch nicht reif für die parodistische Stepsis, die hier das politische Gewissen der Zeit verspottete. Sein fruchtbarster Nachfolger an der Wiener Volks- und Possenbühne wurde O. S. Berg, von dem allmählich hundert- und fünfzig Stücke in den Spielplan kamen. Karl von Holtei bewährte sein Talent auf jeglichem Gebiete mit volkstümlichen Erfolgen: „Lenore“, „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „Hans Jürge“, „Der alte Feldherr“, „Die Wiener in Berlin“ und „Die Wiener in Paris“ beherrschten dauernd die Bühnen. Den „Geadelten Kaufmann“ von C. A. Görner hat man lange Zeit als eine gelungene soziale Komödie geschätzt. Zwischen Holtei und Angely die Mitte haltend war Karl August Lebrun ein fruchtbarer Possendichter; und Plöz in München stellte das alte Verwandlungsstück vom „Verwünschten Prinzen“ mit Erfolg auf die Bühne. In Frankfurt a. M. schuf der auch als artistischer Leiter des Theaters elf Jahre hindurch tätige Karl Malß eine lokale Volksposse: „Der Bürgerkapitän“ und „Herr Hampelmann und die Landpartie nach Königstein“. In Dresden suchte Gustav Käder als fruchtbarer Possendichter zwischen Raimund und Nestroy die Mitte; mit „Robert und Bertram“ behauptete er sich bis in die Gegenwart.

Was wir heute unter der Gattung des französischen Sittendramas verstehen, wie sie sich im ersten Jahrzehnt des zweiten Kaiserreichs charakteristisch in Paris entwickelt hatte, ist von der deutschen Bühne kaum vor Ablauf der in Rede stehenden Periode aufgenommen worden. Die Aufführungen der „Kameliendame“ und der „Pariser Sitten“, 1855, in den neuen Berliner Theatern blieben auswärts einstweilen ohne Nachahmung. Auch Offenbach wurde eigentlich in dieser Periode nur in Berlin und etwa noch in Hamburg kultiviert; in den Mittelstädten, und an den Hoftheatern namentlich, erlaubte man nur seine zahmen Singspiele und höchstens einmal „Orpheus in der Unterwelt“. Das war vielleicht der übelste Umstand beim Verpflanzen dieser Gattungen auf die deutsche Bühne, woraus so häufig der „Verfall“ unseres Theaters abgeleitet wurde, daß man diese französischen Produkte einer ganz bestimmten Zeit bei uns zehn und fünfzehn Jahre post festum aufs Theater brachte: ihr gegen die Zustände einer bestimmten Gegenwart gerichteter Stachel war abgestumpft und nur noch ihr sinnlicher Kitzel wirksam geblieben. Daneben hielt sich die ältere französische Produktion in voller Gunst:

Delavigne, Scribe und Genossen; und ganz besonderen Effekt machte es, wenn einmal ein wirklich sozialistisches Stück herüberkam, wie ‚Marianne, ein Weib aus dem Volke‘ von Dennery und Mallian, das breiten Erfolg mit Pyats ‚Lumpensammler von Paris‘ teilte. Von Madame de Girardin hatte ‚Die Furcht vor der Freude‘ Bürgerrecht bei uns und ‚Lady Tartuffe‘; von Bayard und Dumanoir spielte man den ‚Vicomte von Lettorières‘ und ‚Er muß aufs Land‘, dann namentlich aber den ‚Pariser Taugenichts‘ des Erstgenannten; von Dumanoir und Keranion Jean qui rit et Jeanne qui pleure. Das moderne Gesellschaftsstück des späteren Augier, das des jüngeren Dumas und Sardous dankte wesentlich Heinrich Laube seine Einführung in Deutschland; wir kommen an anderem Orte darum darauf zurück.

Schon ehe die Bühne diese Bahn beschritt, war den Vorgängen am französischen Theater von unseren Literaten viel Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die von der ‚Schule des bon sens‘, namentlich unter Augiers Führung, immer entschlossener aufgenommene Gesellschaftskritik schien auch Deutschland anzugehen. Die Korruption der Moral unter dem zweiten Kaiserreich, die wirtschaftliches, politisches und familiäres Leben gleichmäßig bedrohte, war als Gefahr auch bei uns nicht von der Hand zu weisen. Man hätte deshalb die theaterwirksamen Dramen auch sofort unbesehen herübergenommen, wenn nicht die heikle Frage der Frau gewesen wäre. Davor aber zögerte man, der zweifelhaften Frau in und außer der Ehe bei uns eine psychologische oder gar eine soziologische Bedeutung einzuräumen. Noch drohte in Deutschland gewiß nicht, wie Dumas es formulierte, l'immense prostitution qui nous envahit et qui nous entame. Die Jagd nach politischer Macht und Gelderwerb auf der Bühne zu geißeln, wäre auch in Deutschland zeitgemäß gewesen, die „Dirne“ aber — mit und ohne Eherring — auf ihr zuzulassen, dazu mochte man sich noch nicht entschließen. Wir waren und blieben im Grunde doch immer bessere Menschen, bei denen ein Appell an das Gemüt jeder Gefahr die Spitze abbrechen mußte. Es genügte, wenn die durch die Umwandlung der Gesellschaft auftauchenden Probleme in unserer Weise eine ernsthafte Behandlung erfuhren, wobei die in Frankreich so bemerkenswert vertiefte Technik mit Vorteil und die interessante Erscheinung der kompromittierten Frau mit Vorsicht verwendet werden konnten.

Die ersten Schritte zu einer solchen Anpassung aktueller sittlicher Probleme an deutsche Verhältnisse tat Gustav Freytag in seinen beiden, ganz aus der Märzstimmung des deutschen Lebens heraus geschaffenen Schauspielen ‚Die Valentine‘ und ‚Graf Waldemar‘; beide vor dem Revolutionsjahr geschrieben. In beiden die starke

Illusion, die einen Sieg der demokratischen Tüchtigkeit über die verlotterte Lebenshaltung der Aristokratie in sicherer Erfüllung sah. Die tendenziöse Behandlung des Zuständlichen war von einem klug vermittelnden Verstand, der nicht schüren, sondern versöhnen wollte, in ein gewinnendes poetisches Pathos gehüllt; die Ausgleichung der Gegensätze aber, die versucht wurde, blieb ganz am Sonderfall haften. Die Differenzen der durch innere Anlage, Herkunft und Erfahrung doch determinierten Charaktere waren wieder nur romantisch überfleischt, so daß wir heute nur ein ironisches Lächeln für diese Art, Lösungen herbeizuführen, aufbringen können. Dagegen rechtfertigen die glücklichen Vorzüge, die Freytag seinem Meisterlustspiel ‚Die Journalisten‘ beizumischen verstand, die hohe Wertung dieses Stückes.

Die überwiegende Wirkung der ästhetischen Absicht, in den Vertretern der Stände, der Anschauungen, die aufeinander stoßen, lebenswerte Charaktere zu schaffen, überwand hier endlich einmal die herkömmliche Parteilichkeit des Zeitdichters: im liberalen Lager alle biedere Tugend, alle Verbohrtheit und alle Verderbnis dagegen im konservativen aufzuhäufen. Die loyale Beschaffenheit der im Mittelpunkt der Handlung stehenden Charaktere, die Mischung von Tüchtigkeit und Schwäche war so glücklich getroffen, daß die Gestalten dieses Lustspiels nicht ohne Berechtigung denen der Lessingschen Minna an die Seite gestellt worden sind. Kein Versuch zu einem Charakterlustspiel war bisher jenem Vorbild so nahe gekommen. Mit der befreienden Kraft echten Humors, der die Auswüchse und schiefen Bildungen einer bewegten Kulturströmung mehr unter dem Gesichtspunkt des Lachenden als unter dem des moralisierenden Philosophen sieht, war hier das Bild der neuen sozialen Macht, des Journalismus, gezeichnet. Die großen Worte schwiegen endlich einmal; die menschliche Komödie trat an die Stelle der pathetischen Gebärde und gab sich ohne die Maskerade historischer Bedeutsamkeit. Der Deutsche hat immer recht, seine Sympathien für diesen Bolz, für diesen Oberst, für den so ganz respektabel langweiligen Ollendorf, für den Bellmaus, den Piepenbrind und für den rührenden Schmod zu bewahren, solange er mit dem Dichter des Glaubens ist, daß dem Menschen noch eine höhere Aufgabe der Humanität gestellt ist, als die, seine Rolle als „politisches Tier“ mit moralischer Intoleranz durchzuführen. Das Prinzip des juste milieu, das Freytag, der zum Bourgeois gebändigte deutsche Liberale, in diesem Lustspiel enthüllte, war durch die Wärme der Charakterzeichnung, durch das Hervorheben der mit all ihren Schwächen so bestechenden Gemütswelt über die bewegte Oberfläche des politischen und sozialen Lebens ästhetisch geadelt.

Leider blieb Freytags Meisterstück vereinzelt: er selbst vermochte keinen zweiten so glücklichen Wurf. Und es sollte auch nie übersehen werden, daß diese Journalisten gewissermaßen ein Bekenntnis der Resignation des dichterischen Zeitgeists waren: ein Entschluß, sich mit dem zu vertragen, was man auszutragen sich zu schwach bekennen mußte. Zu der gleichen Resignation aber kamen, bis auf einige verspätete Ehrgeizige, die wir an anderem Orte kennen lernen werden, alle die Führenden in dieser Übergangszeit. Der Einzige, der in seiner Weise den Problemen des werdenden ernsthaft zu Leibe gerückt war, Hebbel, starb 1863 kaum fünfzigjährig. Die Jungdeutschen gaben sich zur Ruhe; die Klassizisten mühten sich erfolglos weiter: im letzten Jahrzehnt vor dem neuen Deutschland schien alle Schöpfungskraft größeren Stils eingeschlafen.

Doch lebte in Wien noch Grillparzer.

Einst als ein kräftig Führender begrüßt, hatte er, von der Art seiner späteren Erfolge im tiefsten enttäuscht, verhältnismäßig früh sich auf eine Art poetischen Altenteils zurückgezogen. Nicht, daß er seine Zeit nicht mehr verstanden hätte: Grillparzer hörte oft ihre tiefsten Brunnen rauschen, durch all den Lärm hindurch, den die angeschwellten Ströme der liberalen Bewegung in allen Flußbetten und in allen Sammelbecken des europäischen Lebens verursachten. Er wußte auch ganz gut, daß die eine Zeit bewegenden Kräfte nicht immer identisch sind mit den in der Tiefe gärenden und schließlich ausschlaggebenden Gedanken. Aber einmal hatte er sich aus freier Wahl zu eigensinnig in den Kulturkreis eingeschlossen, den für ihn Goethe und Schiller bezeichneten, dann sprach auch bei ihm die schon erwähnte Zurückhaltung des österreichischen Zeitgeistes vor 1848 entscheidend mit. Der vormärzliche Österreicher glaubte ernsthaft nicht an eine tragische Zuspitzung der Gegensätze; so schwer er unter den reaktionären Maßnahmen litt, so sehr sie ihm das Bedürfnis nach geistiger, künstlerischer und moralischer Entfaltung unterbanden, er begnügte sich doch lieber mit einem geringeren Maß von Freiheit, zog vor, die ihm ans Herz gewachsene heimische Kultur in stillen, bescheidenen, erlaubten Formen zu hegen und zu pflegen, als sie den Gefahren auszusetzen, die aus zu heftigen Konflikten der Volkseele mit staatlichen Gewalten leicht entspringen. Und Grillparzer war, wie Scherer wohl zutreffend sagt, „zunächst österreichischer Staatsbürger, dann erst Niederösterreicher und Wiener, dann erst religiös Freisinniger, dann erst ein politisch Freisinniger, dann erst ein Deutscher“. Zu allererst aber, darf man hinzusetzen, war er ein Dichter — der Dichter an sich, der als solcher eben dem Irrtum zuneigt, die Welt der Poesie und gar die des Dramas ließe sich willkürlich als eine gesonderte von der allgemeinen Bewegung aus-

schließen. Er war von einer wahren Angst beseelt, daß keiner der in der Zeit umlaufenden „theoretisch-dogmatischen“ Sätze auf sein Bilden Einfluß gewönne oder sich in seine Diktion verirre; wohl aber strebte er klar und aufrichtig, in seiner Kunst „die Einheit der Natur für das Gemüt herzustellen“. Darin erkannte er die Aufgabe, die die Kunst von der Philosophie unterscheidet, deren Aufgabe es sei, jene Einheit im Geistigen herzustellen. „Die Erklärung der Kunsthöhe aus dem Gesichtspunkte der Evolution ist der ekelhafteste Materialismus“, sagt er selbst; er war demnach durchaus abgeneigt, sein Dichten und gar sein Drama in den Dienst der geistigen Bewegung zu stellen, die sich mit immer größerer Deutlichkeit als Hauptinhalt des Jahrhunderts enthüllte. Von der Anschauung auszugehen, nennt Alfred Klaar Grillparzers besten Vorzug, und daß bei ihm „nicht, wie bei Schiller und Hebbel, der Künstler durch den Philosophen ging, sondern umgekehrt, der Philosoph durch den Künstler“. Das ist richtig; nur kommt bei Grillparzer der Philosoph beträchtlich weniger weit als bei jenen der Künstler auf dem umgekehrten Wege. Grillparzer hat in dieser Hinsicht etwas vom Fluche des Mydas an sich: was er berührt wird Gold, Gold seiner Poesie; aber es stillt den Hunger nicht nach einer tieferen Einsicht in das Wesen der Welt, weil sich die Idee in seinen Dramen nicht kräftig durchsetzt. Diese Beschränkung war zum guten Teil freie Wahl; er war tief unbefriedigt von den metaphysisch zu hochfliegenden dramatischen Versuchen der Zeit und wollte statt „verunglückter Meisterwerke“ lieber „genießbare Kunstprodukte“ schaffen, in denen die Vorzüge des Osterreichers, wie er sie erkannte: Bescheidenheit, statt der nationalliberalen Phrase im übrigen Deutschland, gesunder Menschenverstand, statt der Abstraktion, wahres Gefühl an Stelle des Verstandes zur Geltung kommen sollten. Das ist ihm auch immer gelungen; und über diese stets vorhandenen Werte gießt die Lichtquelle echter Poesie ihre lebenweckenden Strahlen.

„Die sogenannte moralische Ansicht“, bekennt er, „ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge der letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält“. In dieser rein humanistischen Sphäre seiner Gedankenwelt empfingen die reifsten und liebenswürdigsten seiner Dramen Leben, Gestalt und Farbe: die verinnerlichte Liebestragödie der Hero in ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘, das 1831 auf dem Burgtheater erschien, leider aber durch falsche Besetzung der Hauptrolle mit der in anderen Aufgaben trefflichen Julie Rettich, damals zu keiner Wirkung gelangte. Ferner das poetische Lustspiel ‚Weh dem, der lügt‘ aus der Mitte der drei-

ziger Jahre und das schon frühzeitig nach Anregungen des Lope de Vega entworfene aber erst in den fünfziger Jahren vollendete Trauerspiel ‚Die Jüdin von Toledo‘. Auch die Fragment gebliebene ‚Esther‘ gehört hierher. Bleiben auch die bei den Werken der ersten Schaffensperiode gefundenen Grenzen von Grillparzers Begabung immer bemerkbar, so geht doch in den genannten Dramen die psychologische Charakteristik, an der in der Ahnfrau, in der Sappho und in der Medea angewandten gemessen, viel tiefer. Auch die freier gewordene Ausdrucksfähigkeit zeigt den Aufstieg des Dichters.

In seiner höchsterlangten Reife erscheint Grillparzer erst in jener dritten Gruppe von Dramen, die man als die österreichisch-nationalen bezeichnen könnte. Von allen Versuchen des Jahrhunderts, eigentliche, das heißt, reale Geschichte poetisch-dramatisch umzuwerten, gebührt den historischen Dramen Grillparzers der Preis. Hier, und nur hier wird er stark; selbst da, wo ihn sonst seine Schwäche besiegt, weil er mit einer wundervollen Ergebenheit sich von dem Geist der Geschichte, der durch die mit Liebe geschauten Charaktere seines Fürstenhauses zu ihm redet, leiten läßt. Hier erkennt er ganz und unumwunden den Charakter als Schicksal und Notwendigkeit und wird Tragiker — sofern die geschichtlichen Tatsachen ihn dazu treiben. Man kann sich hier klar anschließen: „So ganz Patriotismus und so ganz Feind der patriotischen Phrase, so ganz Liebe und so gar nicht Servilität, so ganz Treue und so gar nicht Schmeichelei hat seit Shakespeare kein Dichter ein regierendes Geschlecht auf die Bühne gebracht“. Und doch sind das nur Nebenvorzüge des hier seinen ganzen Reichtum entfaltenden Dichters.

Sein Versuch, einmal im vorwiegend geschichtsphilosophischen Sinne ein Drama auf- und auszubauen, der in der ‚Libussa‘ zu verehren ist, gelang ihm nur halb. Das Werk zerbricht ihm unter der Hand; aber die Bruchstücke sind von edelstem Material und vollendeter Form. Von der Durchführung des zur Tragödie sich aufrollenden Schicksals der sagenhaften Erbin des Slavenreichs, die, aus göttlichem Stamme, dem Prometheus anheimfallen muß, weil sie dem Menschen in Liebe sich vermählt, lockte den Dichter ein auf dem Wege liegendes Märchenlustspielmotiv ab: das Lustspiel von Libussa und Primislaus. Als es ausgespielt, kehrt der Dichter wieder zur Tragödie zurück: aber für den prächtig schönen Schlußakt der von der Erde und der Liebe scheidenden Brunhild-Libussa fehlen die Motive, die in der Haupthandlung fortgesetzt und entwickelt hätten werden müssen; die Überzeugung fehlt von der Notwendigkeit, und so ist es wieder um die Tragödie getan. „Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tiefsinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern“, be-

kennt Grillparzer einmal: nun, hier in der Libussa hatte das Kind seine bunten Bilder gefunden und die Tragödie darüber vergessen.

Der äußeren Schicksale der Grillparzerischen Dramen ist an anderer Stelle schon gedacht worden; sie waren von einer so boshaften Ungunst, daß, nach dem ganzen Verlauf dieser schlechten Ehe zwischen Poesie und Bühne, in dieser Ungunst beinahe schon die Bestätigung liegt, daß in Grillparzer ein für seine Zeit viel zu vornehmer dichterischer Geist sprach.