



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

XV. Kapitel: Das moderne Drama

---

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



## XV

### Das moderne Drama

Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 ‚Wilhelm Tell‘ aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Gehler und Rudolf der Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden. Das war eine leise Andeutung davon, wie großmütig dankbar die deutsche Bühnenkunst die Niederlage des Erbfeinds und den Sieg der deutschen Waffen — des deutschen Gedankens — auszunutzen sich anschickte. Da sich auf dem heimischen Parnas wohl eine stattliche Anzahl meist recht banaler Lyriker aufhielt, der heißerwartete Dramatiker, der den sittlichen Aufschwung der zu ihrer größten Stunde berufenen Volksseele erhabenen Ausdrucks im dichterischen Bilde festgehalten hätte, sich aber durchaus nicht einstellte, übte man schlecht und recht Barbarenbrauch: man puzte die Feststraßen und die Tempel mit Beutestücken. Und wenn auch hier und da aus aufrichtiger Stimmung heraus ein Tedeum angestimmt wurde: weit natürlicher, herzlicher und freier jubelte sich der Siegesrausch in Melodien der Schönen Helena, der Großherzogin von Gerolstein aus. Meister Jacques brachte seinem Adoptivwaterland schnelle Revanche; nach dem, der der Pariser Ausstellung von 1867 folgte, war er nun auf einem zweiten Eroberungszug durch die deutschen Lande. Die ernsthaft entrüsteten Dramaturgen des zweiten Kaiserreichs und dessen Amüseure, mit Offenbach an der Spitze, rächten die Schmach, daß preußische Schuhnägel Schrammen in das Granitpflaster der Champs Elysées gerissen hatten, durch die Kontribution, die sie den deutschen Theatern und deren Publikum auferlegten.

Die Weltgeschichte beliebte einmal wieder paradox zu sein: zu keiner Zeit konnte man in Deutschland lauter auf das französische „Unsittendrama“ schelten hören als in den ersten Jahren nach dem

Kriege — dafür sorgte schon der entzündete nationale Illusionismus — zu keiner Zeit aber schielte die Neigung der in der Theaterkultur die Führung sich anmaßenden Geister wie damals nach Pariser Mustern und namentlich nach denen des sozialen Dramas. Wir wissen schon, daß Laubes Wiener Stadttheater die bevorzugte dramatische Wochenstube wurde, wo die Dumas und Sardou ans Lampenlicht gehoben wurden und die Niederkünfte der deutschen Muse, durch ihre Beziehungen zum französischen Theatergeist des zweiten Kaiserreichs veranlaßt, besonders verheißungsvoll begrüßte Ereignisse.

Der relative Wert des französischen Theatersstücks wurde hier darin gefunden, daß auf einem gegebenen Boden scharf ausgeprägter sozialer Gärungen — und aus diesem selbst erwachsend — jene Gattung sich ernstlich der Aufgabe des Dramas erinnerte, sittlichproduktiv zu wirken. Dabei liefen gewaltsame und schiefe Konstruktionen in Masse unter. Doch wenn das auch nie übersehen werden darf: die kraftvolleren Stücke des jungen Dumas und die Augiers boten doch stets eine Reihe Typen von soziologischer und psychologischer Charakteristik, die der Schauspielkunst neue Aufgaben stellten und den Blick des Publikums erweiterten. Auch durch die Behandlung der interessanten Probleme wurde dem Gewissen der Zeit ein erheblicher Zuwachs an Unterscheidungsfähigkeit und Gerechtigkeitsgefühl geschaffen. Es wurde jedoch auch schon betont, daß die Originale bei ihrem oft nur geringen dichterischen Wert alle Bedeutung einbüßen mußten, wenn eine Estamotage der im gesellschaftlichen Zustand gegebenen Voraussetzungen und der dramatischen Motive vorgenommen wurde, wie das bei den deutschen Bearbeitungen in der Regel geschah. Es entstanden dann Zerrbilder, in denen die Probleme, weil abgeschwächt, trivialisiert und die Lösungen von noch höherer Theatralik erschienen, als sie zuweilen schon den Originalen eignete. Zu solcher Taktik zwang freilich die bei uns hartnäckig festgehaltene Täuschung über den wirklichen Zustand der Gesellschaft; man mochte wohl die Bühne soziologisch reformieren sehen, aber der Pelz sollte gewaschen werden, ohne daß er naß gemacht werden mußte. Auch die französischen Dramatiker kamen im Ethischen zu verschiedenen Ergebnissen: von der Glorifikation der gefallenen Frau bei Hugo, die man nie „insultieren dürfe“, schritt die Dramaturgie zu dem Verdammungsurteil des jungen Dumas, das zur Ausrottung dieser Zerstörerin der Familie aufforderte: aber immer eins oder das andere. Kindisch war es, mit dem Motiv zu spielen, einen ungeheueren Aufwand zu machen, um eine fälschlich in ihrer Geschlechts-ehre beleidigte Frau das Laster beschämen zu sehen und die wirklich Schuldige mit heilsam moralischer Beschämung ihrer Besserung zu

überlassen. So verlogen leijetreterisch war man zur Kozebue-Zeit nicht gewesen, als man die ausländischen Stücke für deutsche Verhältnisse „nationalisierte“, worauf das jetzt beliebte dramaturgische Verfahren doch auch hinauslief.

In diese verlockende Bahn lenkte das deutsche Drama ein Zögling der Laubeschen Schule, der sich zu seiner Mission durch eifriges Studium an Ort und Stelle, also in Paris selbst, vorgebildet hatte und nun als der soziale Dramatiker der neuen Gesellschaft hervortrat: Paul Lindau.

Aus der kritischen Sehde, in die er um sein erstes Stück ‚Marion Delorme‘, von Laube in Leipzig zur Aufführung gebracht, mit Rudolph Gottschall verwickelt wurde, war Lindau als der gewandtere Sechter siegreich hervorgegangen und hatte sich seitdem durch die ‚Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters‘, dann durch die Begründung der ‚Gegenwart‘ als energischen Repräsentanten des modernen Geistes im erweiterten Vaterland legitimiert. Nachträglicher Kazenjammer kann die Feststellung nicht verhindern, daß Paul Lindau tatsächlich im Bereich der Bühnenkultur und der verwandten Gebiete damals der Wortführer des Zeitgeistes war, wie unter ganz ähnlichen Umständen, in den Jahren nach den Befreiungskriegen, Adolf Müllner der Verwalter deutschen Geistes sein durfte. Durch keine nachträgliche Kritik kann ferner die Bedeutung eingeschränkt werden, die 1873 der nächsten dramatischen Darbietung dieses Usurpators in der allgemeinen Schätzung beigelegt wurde: dem Schauspiel ‚Maria und Magdalena‘, das als die erste gelungene Übertragung des Geistes und der Technik des französischen Gesellschaftsstückes auf deutsche Verhältnisse begrüßt wurde. Ein halb idiotischer Kommerzienrat hatte seine Tochter erster Ehe verstoßen, die die Schuld einer Pensionsgenossin großmütig auf sich genommen und sich so kompromittiert hat, dann aber eben diese Pensionsfreundin seiner Tochter als zweite Gattin ins Haus geführt. Im Glanze verschlissenster Theaterromantik, freilich auch mit dem Odium der „Bühnenkünstlerin“ beladen, taucht die Märtyrerin engherziger Bürgermoral wieder in dem inzwischen bedenklich brüchig gewordenen Milieu des Vaterhauses auf: als ein Engel des Lichtes natürlich, der das sündige Bewußtsein der ihr nun als Stiefmutter gegenübertretenden Freundin zur Magdalenenreue treibt. Vor dieser Wiedererweckung des deutschen Ewigweiblichen mußten allerdings die anrühigen Gestalten der französischen Literatur verblassen — von der fragilen Nonne des Abbé Prevost ab bis zur Dame aux Camélias — denn hier war das Verführerische mit dem nur deutschem Gemüte eigenen Edelmut gepaart. Mit welcher Kühnheit zeigte sich Lindau hier zugleich als Verwalter heimischen Dichtergeistes: aus der verfänglichsten Situa-

tion sondergleichen, wo eines wirklichen Fürsten Werbung die Tugend der Heldin ins Schwanken zu bringen droht, rettet eine Anleihe bei Goethe; eines der herrlichsten Gedichte des Sakrosankten muß, verstümmelt und um den Sinn verfälscht, zu einem trivialsten Theatercoup herhalten, nur damit die seelenreiche Sirene ihre Rolle als virgo regeneratrix in der angeschumpften Gesellschaftsmoral siegreich durchführen kann. Was uns jedoch heute in diesem Lehrstück einer neuen Dramaturgie nur noch humoristisch berührt, da wir zur Ent-rüstung keinen Grund mehr haben, das wurde damals ganz ernsthaft als ein hohes Verdienst gepriesen. „Einen Hauch der Wahrheit und der unmittelbaren Wirklichkeit“ fand Karl Frenzel, der erste nach Rötischer wieder zur Bedeutung gelangte Theaterkritiker Berlins, über das Stück gebreitet.

„Diana“, 1875 aufgeführt, brachte zwar Lindaus durch jene Tat befestigte Herrschaft wieder etwas ins Schwanken; doch mit jeder Persiflage der immer das wahre Verdienst und das Talent verfolgenden kritischen Hämlinge und all derer, die die Moral in Literatur und Kunst bedrohen, befestigte Lindau seine Position wieder durch „Ein Erfolg“, dem nun Jahr für Jahr ein Stück folgte, das regelmäßig sofort in den Spielplan der ersten Bühnen aufgenommen wurde: „Tante Therese“, „Verschämte Arbeit“, „Johannistrieb“, „Gräfin Lea“ u. a., in denen immer die geschickte Ausbeutung der gerade im Schwange befindlichen Allerweltsmeinung, mit wirksamem Feuilletonistenwitz verbrämt, für die dramatische Gestaltung aufkommen mußte, bis nach und nach selbst der Witz versagte und an seine Stelle die ohnmächtige Persiflage trat, die die unbequeme heraufkommende neue Kunstanschauung lächerlich machen sollte, wie in der „Sonne“. Die letzte Zuflucht fand Lindau dann im Kriminal-Pathologischen: „Der Andere“ und „Nacht und Morgen“ schlichen als schlimme Erinnerungen an die Galeerensträflingsromantik über die Bühnen.

Dem literarischen Wert nach ebenso unbeträchtlich wie schließlich ganz ephemere in der theatralischen Wirkung, wäre Lindaus Erscheinung als die eines der vielen Repertoireversorger einfach auf die Debetseite des dramaturgischen Hauptbuchs zu kontieren, wenn er nicht geflissentlich eine Stellung in der deutschen Theaterkultur, wie sie ungefähr hundert Jahre früher Diderot in Frankreich zugefallen war, beansprucht und zu behaupten gesucht hätte. Man hat mit der Gattung zu rechnen, die er gestaltend und programmatisch zur Herrschaft führte: das Drama, das sich gerade soviel literarischen Anstrich zu geben weiß, daß es die optimistische Täuschung unterstützt; in dieser Gestaltung moderner Probleme sei eine Aufgabe erfüllt, die ernsthaft und mit vertieftem Vermögen zur Sozialpsychologie der

neuen Zeit einen künstlerischen Beitrag liefere, wohl gar helfen könne, unser Leben umzugestalten.

Der nächste beim Abbau dieses aufgedeckten Erzganges im dramatischen Bergwerk war Hugo Bürger, recte Lubliner, dessen ‚Frauenadvokat‘ Laube 1874 am Wiener Stadttheater aus der Taufe gehoben hatte, der dann in den ‚Modellen des Sheridan‘, ‚Gabriele‘, ‚Die Frau ohne Geist‘ in etwas bescheidener aber doch ähnlicher Weise Problemchen der guten bürgerlichen Gesellschaft höchst moralisch abhandelte. Mit ein paar glücklichen Griffen mischte dann Adolf L'Arronge den von Paris entlehnten Gesellschaftston mit volkstümlicheren Elementen, wie sie die alte Berliner Posse geboten hatte, wobei er oft einen guten Blick für die veränderte Situation zeigte, die das Emporkommen plutokratischer Neigungen und Torheiten in den bürgerlichen Kreisen ergeben hatte. ‚Mein Leopold‘ brachte ihm einen breiten Erfolg und der Bühne einen Zuwachs im volkstümlichen Genre. Besser noch war die Mischung von drastischer Posse und Gemütsromantik in ‚Doktor Klaus‘ getroffen. Was immer der Wirkung sicher gewesen war, das wirkte auch hier: dummdreiste oder aus Dünkel in Schwäche fallende Emporkömmlinge, idiotische und verschmißte Clowns und die in altbewährter Gurli-Naivität sich gebärdende höhere Tochter. L'Arronge stand, von jeglicher Bühnenroutine gestützt, auf sicherem Boden zwischen Jffland und Kozebue. Bald lockte jedoch auch ihn das zur Zeit so beliebte soziale Problem zur eigentlichen Sittenkomödie, und auch er bewies hier die geläufig gewordene Skrupellosigkeit, die aus Paris bezogenen Motive zu deutscher hausmachener Arbeit umzugestalten. Aus der ‚Famille Benoiton‘ von Sardou wurden ‚Hasemanns Töchter‘. Damit beschrift er eine Sphäre, in der sein Geschmaç unsicher wurde, so daß ‚Wohltätige Frauen‘, ‚Haus Lonei‘ schon ärgern konnten; die Spätfrucht aber, ‚Solos Vater‘, womit er an das ‚Vierte Gebot‘ Anzengrubers zu streifen wagte, zeigte völlige Erschöpfung.

Dieses Dreigestirn Lindau=Lubliner=L'Arronge bezeichnet eine fünfzehn Jahre hindurch die Herrschaft behauptende theatralische Oberflächenkultur, hinter der, wie die Originalwerke selbst, aus denen diese Dramatiker und ihre Nachfolger ihre Kunstmittel bezogen, auch sonst alles Urwüchsige und Bedeutsame, aus vermögenger Kraft Geborene, das an die Türen der deutschen Theater klopfte, zurückstehen mußte.

Diese Herrschaft wäre, trotz dem alles beschönigenden Illusionismus, in dieser Breite nicht möglich gewesen, wenn gleichzeitig nicht fast jeglicher höhere Gesichtspunkt bei der berufenen dramaturgischen Vertreterschaft der öffentlichen Meinung gefehlt hätte. Zweifellos hatte sich diese Vertreterschaft ihrer Aufgabe schon in der

vorangegangenen Periode nicht gewachsen gezeigt; fast alle Kraft war nur auf den einen Punkt verpufft worden, dem Theater größere Freiheit zu erobern. Nun hatte man seit 1869 die Theatergewerbe-freiheit, die Bahn war den nach Entfaltung strebenden Kräften frei-gegeben; den wirtschaftlichen und den künstlerischen Talenten bot sich die breiteste Möglichkeit dar, den verheißenen Aufschwung her-beizuführen — und die Früchte blieben hinter den bescheidensten Er-wartungen zurück. Auch die Kritik, der hier die Aufgabe erwuchs, schöpferisch zu befruchten, gesundem Unternehmungsgeist den Boden zu bereiten, wucherischem aber doppelt scharf auf die Singer zu sehen, versagte: sie sank mehr und mehr zur Reklame für Geschäftsinteressen herab. Vornehmere, literarisch gerichtete Kritiker wurden ärgerlich-oder ironisch-resigniert, wie der fein-sarkastische Theodor Fontane, der von Zeit zu Zeit ein scharfes Wort in die verseichtete dramatur-gische Diskussion jener Tage warf. Oder wie der eben schon er-wähnte Karl Frenzel, dem damals die Führung in der Theater-kritik Berlins zufiel. Ein guter Teil seiner Urteile liegt in der ‚Berliner Dramaturgie‘ gesammelt vor; und gewiß werden wenige sie heute lesen können, ohne einen allertrübsten Eindruck zu empfangen. Man kann sich diese artistische und ethische Stumpfheit bei einem Mann, dessen aufrichtige Überzeugung nicht in Zweifel zu ziehen ist und den an keine Cliqueswirtschaft ein Interesse band, nur durch den Mangel jeglicher auf ein festes Ziel der Theaterkultur gerichteter Einsicht erklären. Woher sonst diese beständige Abwehr, wenn irgend-wo versucht wurde, den Spielplan aus dem Schatz früherer starker Dichtung zu bereichern, endlich auch wieder einmal die großen Gegenstände der Menschheit auf die Bretter zu rücken? Eine trost-lose Unfruchtbarkeit im empfangenden und im gebenden Sinne spricht aus diesen dramaturgischen Zeitdokumenten: eine verständliche Ver-drossenheit über den Effektizismus der Epigonen — wobei nur leider fast alle Gradunterschiede vergessen wurden — und ein immer noch verstärkter Rationalismus im Sinne der von Julian Schmidt befolgten Methode: alles, was sich nicht auf der graden Heerstraße des gesunden Menschenverstandes hält, von vornherein als verfliegen zu betrachten. Eine verknöcherte Nüchternheit, die sich gegen jede vertiefte oder mit breiterem Pathos verfahrenende Darstellung des Lebens zur Wehre setzt, als stünde das Vaterland in Gefahr. Immer erfährt das Große, Starke, Wurzelwüchsige, das an die Kraft Appel-lierende kühlste Ablehnung und nur das zahm gewachsene Mittel-maß, nicht selten auch die offenbare Trivialität gewinnt dieser Kritik ein gefälliges Lächeln ab: „weil hier Idee und Handlung sich decken“, meint Frenzel; während er sich oft verpflichtet fühle, „in den Schilder-ungen des gesellschaftlichen Lebens, welche die Bühne uns bietet,

den gänzlichen Mangel jeder tieferen Erfassung seiner Widersprüche und Gegensätze hervorzuheben". So war es freilich konsequent, daß er Benedix pries und Lindau als eine Verheißung begrüßte. Im Jahre 1873 endlich brachte auch das Berliner Schauspielhaus, wie um eine Probe auf den erstarrten geschichtlichen Sinn des Publikums und seine politische Mündigkeit zu machen, die Königsdramen Shakespeares, wobei man die Bearbeitung Dingelstedts durch eine pietätvollere, künstlerisch aber ungeschicktere von Ochelhäuser vertauscht hatte. Die Berliner Kritik jedoch und Frenzel an der Spitze fand das ganze Unternehmen tadelnswürdig bis zur Verdammung. „Uns hält aber nur die Ehrfurcht vor dem großen Dichter von einem lauten Gelächter zurück“, wenn — meint Frenzel — die Königin im Zweiten Richard klagt:

„O Green, du bist Wehmutter meines Wehs,  
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn“.

Man mag sich vorstellen, wie ermutigend für einen Dramatiker von fühnerer Konzeption der Menschheitsaufgabe die Botschaft war, daß nun schon Shakespeare selbst die ehrfurchtsvolle Nachsicht dieses erlauchten Geschlechts von 1873 brauchte! Doch wären solche Entgleisungen des Urteils aus einer gebieterisch nach neuem Inhalt und neuen Formen drängenden Weltanschauung immer noch zu verstehen, auch über die stets nörgelnde Ablehnung, die Grillparzer, Hebbel und selbst Kleist erfuhren, könnte man wegsehen, wenn sich irgendwo neben der fühlen Konstatierung eines neuen ringenden Lebens auch eine Anschauung von diesem und etwas wie ein Ansporn zu kühnen Anläufen bemerkbar gemacht hätte. Doch wie man Wagner als bösen Feind der deutschen Kunst oder doch als einen grotesken Wirrkopf betrachtete, so stellte man sich auch zu Ibsen, zu Anzengruber, die für jene Zeit noch gar nicht ernsthaft in Betracht kamen. Nur was aus der Koterie der Literaten hervorging, wurde, wenn schon nicht mit ausgesprochenem Lob, so doch mit freundlicher Nachsicht aufgepäppelt.

In Wien behauptete die führende Stellung als kritischer Berater dieser Zeit der uns in seiner Stellung zu Bayreuth schon bekannte Ludwig Speidel. An artistischer Kultur im Stil und an Feinheit der Analyse ein Meister, zeichnete doch auch ihn eine untrügliche Treffsicherheit aus, für das echte und Entwicklung verbürgende Kunstwerk stets beißenden Spott zur Hand zu haben. War es Männern wie Frenzel und Speidel aber noch ehrlich um die Sache zu tun, so wurde das Amt des Kritikers nun auch mit Vorliebe von spekulativen Talenten gesucht; von robusteren Naturen, die die vielfach korrumpierte Situation des theatralischen Treibens für ihre persönlichen



Interessen nutzten: sich selbst als Dramatiker einzuführen oder, wozu die Konjunktur jetzt äußerst günstig war, sich selbst der Leitung der Theater zu bemächtigen. So hatte ja auch das Junge Deutschland gedacht. Nur waren die journalistischen Dramaturgen jetzt nicht mehr darauf angewiesen, nach einflußreichen Stellungen an den großen Hof- und Stadttheatern zu streben; die Theatergewerbefreiheit bot jetzt loßendere Chancen: statt ein ohnmächtiger Dramaturg, konnte man ein unbeschränkter Selbstherrscher der Bühnen werden, vorhandener, in Privatbesitz befindlicher, oder neu zu begründender. Dieser sehr bestimmende Umstand der Theaterkultur jener Zeit zeigt sich im engen Zusammenhang mit ihrer dramatischen Produktion.

Bei Lindau sahen wir schon die journalistische Machtentfaltung die Basis für die Erfolge des dramatischen Schaffens abgeben. Das wurde nun in Besorgnis erregender Weise allgemeiner Brauch. In der Großstadt, namentlich in dem alle wirtschaftlichen Kräfte an sich reißenden Berlin, flossen Geschäft, Literatur und dramatische Dichtung immer ersichtlicher zum Ring zusammen, zur Clique, die das dramaturgische Gewissen der Gegenwart repräsentierte. Von ihr aus ging die meist gehässige oder sich in nur bittersüße Anerkennung hüllende Feindschaft gegen das Poetisch-Mächtige und Außergewöhnliche. Im vorigen Kapitel sind einige Seiten dieses Treibens schon in die gehörige Beleuchtung gerückt worden; andere mögen sie hier erfahren.

Mitte der siebziger Jahre schaffte sich Oskar Blumenthal, zunächst auch als Kritiker, in Berlin eine einflußreiche Stellung. Mit zersetzender aber der komischen Kraft nicht entbehrender Ironie rodete er alles aus, was auf dem Kartoffelacker oder dem Gartenbeet der Bourgeoisie nicht nützlich oder gefällig schien, und suchte bald auch als Schaffender, in Lindaus Spuren, das neudeutsche moderne Gesellschaftsstück zu pflegen. Wie sollte das neue Drama aber gedeihen, wenn nicht zunächst alles aus dem Wege geräumt wurde, was der beabsichtigten Kultur sich störend erwies? Scheu vor der Größe war dabei belästigend. Blumenthal denunzierte darum eben so dreist den Dichter des Faust als einen Querkopf, wie er sich an Kleist, Grillparzer, Hebbel, Anzengruber vergriff und ärmere Schächer gar unbarmherzig dem Lynchgericht wohlfeilsten Spottes überlieferte. Noch nach einem Vierteljahrhundert hämisch stichelnden Widerstands gegen Ibsen hatte er, der inzwischen die Erfolgsleiter als Verschandler des deutschen Dramas und des Theaters bis zur höchsten Stufe erklettert hatte, den nicht beneidenswerten Mut, den dramatischen Epilog des greisen Dichters, „Wenn wir Toten erwachen“, vor der Berliner Aufführung in einem seiner „geschätzten“ Epigramme der Lächerlichkeit preiszugeben. Das Sündenregister des „blutigen Oskar“, so uner-

schöpfflich es ist, hier aufzurollen, wäre ein wohlfeiles Vergnügen: daran zu mahnen aber gehört zu den Pflichten dessen, der die Erscheinungen unserer Theaterkultur registrieren will.

Und an dieser Stelle mußte es geschehen, um die Ironie ins rechte Licht zu stellen, die darin lag, daß Blumenthal doch mitten in dieser Tätigkeit, ja sie selbst dann noch fortsetzend, die Miene eines Sittenschilderers seiner Zeit aufsetzen und mit seinen Schauspielen ernsthaften Beifall finden konnte: ‚Der Probepfeil‘, ‚Die große Glocke‘ und ‚Ein Tropfen Gift‘ überboten Lindau und Lubliner allerdings durch eine glücklicher getroffene Gesellschaftsschilderung, so daß er bald die große Hoffnung des „modernen Dramas“ und ihm der Weg geebnet wurde zu einem Theaterthron. Das von ihm begründete und 1888 eröffnete Lessing-Theater in Berlin sollte die Hochburg modernen Geistes werden. Als sein eigener Hausdichter aber glitt Blumenthal, obwohl er sich für seine Firma den Ehrenschild des Begründers des deutschen Theaters geliehen hatte, bald zum nur noch spekulierenden Geschäftsmann hinab, der in fruchtbarer Kompagnieschaft mit Gustav Kadelburg den deutschen Markt versorgte. Mit Literatur und dem Gewissen der Zeit hat die weitere Tätigkeit Blumenthals und seiner Genossen nichts zu tun.

Der Begründung der Blumenthalbühne war, 1883, die des Deutschen Theaters in Berlin als eine vereinzelte gesunde Folge der Theatergewerbefreiheit vorangegangen. Von hier aus sind zwar der Theaterkunst wesentliche Bereicherungen zugeflossen; ihre literarische Richtung aber hielt sich — obwohl mit löblichem Eifer das Repertoire der Klassiker und namentlich der Nachklassiker, der Kleist, Hebbel, Grillparzer, in vorgeschrittener Bühnenkunst lebendig gemacht wurde — von dramatischem Neuland ängstlich fern und ging meist nur im Gleise des Herkömmlichen und Konventionellen. Das mehr oder weniger geschickte Handwerk behauptete auch hier die Führung.

Erwägt man das beträchtlich erweiterte Absatzgebiet, seit 1869 um etwa neunzig neue Theater bereichert, und hält man dazu, daß die Zeit durchaus optimistisch und noch wenig geneigt war, vertieften Problemen näher zu treten, so erklärt sich das raschwuchernde Gedeihen der industriellen Dramatik. Man sah die Muster raffinierter Mache mit breitem Erfolg belohnt; das erlernbare Geschäft eines Dramatikers erschien darum als ein ungemein aussichtsreiches. Und so unbefriedigend in jeder ernstlichen Betrachtung der damalige Zustand sein mochte, es durfte noch als ein Trost empfunden werden, daß man, infolge gesteigerter Nachfrage, jeden kleinen Zuwachs an lebendig erfahreter Wirklichkeit wenigstens dankbar begrüßte und zu würdigen anfang. Man sah die Oberfläche der Zeit — aber auch nur diese — mit mehr Realismus erfaßt, als dies in den Jahren

von 1850 bis 1870 den Theaterversorgern möglich gewesen war. Das schätzte man, wie bei den Genannten, auch an den Stücken von Ernst Wichert: ‚Ein Narr des Glücks‘, ‚Ein Schritt vom Wege‘, ‚Post festum‘, ‚Der Freund des Fürsten‘, ‚Die Realisten‘ und ‚Goldsucht‘; ferner an der fruchtbaren Tätigkeit von Gustav von Moser, der die nach 1870 von neuem Nimbus umstrahlte Gestalt des preussischen Leutnants serienweise in schneidigen und gefälligen Exemplaren auf die Schwankbühne schickte; an Julius Rosen, an Franz von Schönthan, der, 1879, mit dem ‚Mädchen aus der Fremde‘ debütierte und dann, allein oder mit verschiedenen Mitarbeitern, wie Moser, Kadelburg, Koppel-Ellfeld, eine Reihe unterhaltender Theaterstücke schuf, worunter sich namentlich ‚Krieg im Frieden‘, mit dem typischen Leutnant Reif von Reiflingen, und die derbe Theaterparodie ‚Der Raub der Sabinerinnen‘ die Gunst bewahrten.

Gewichtigere Eindrücke auf die Moral der Zeit erstrebte Felix Philippi, dem auch das Berliner Deutsche Theater die Wiege seiner zweifelhaften Größe wurde, auf dem er, 1886, mit ‚Daniela‘ erschien. Seiner effektsüchtigen Theatralik gefellte sich in der Folge der schlechte Geschmack, irgendeinen aktuellen „Fall“ der Zeitgeschichte in erschrecklich verzeichneten Handlungen und Figuren zu illustrieren. Ihm und noch manchem Genossen seiner Art ist hier die ehrenvolle Bestätigung auszustellen, daß unsere besten Theater ihnen stets frohlockend ihre Bretter einräumten, während die wirkliche neue Dichtung kaum oder erst unter dem Druck einer lange um Gehör schreienden Bewegung Zulaß erhielt. Damit ist freilich auch für diese Zeit nur die alte Erfahrung bestätigt: daß in unserer Theaterkultur immer nur die banalen Macher das ‚Große Licht‘ anzünden, während die echte Dichtung es nur spät erst zu einem matten Leuchten bringt.

Nicht gern ist der unechten Muse dieser Richtung der Vortritt in diesem Kapitel eingeräumt worden; doch da die Zeitfolge den Chronisten nun einmal bindet, und er von den zuerst sichtbar werdenden Erscheinungen ausgehen muß, war an diesem Stiefgeschwister der neun Göttlichen, das tatsächlich fünfzehn Jahre lang die Pforte zur Schaubühne im neuen Deutschen Reich bewachte, nicht vorbeizukommen. Natürlich ist diese Pseudomuse auch später nicht von ihrem Platz gewichen: konnte sie sich doch als die Vertreterin eines Geschäftshauses gerieren, dem sich immer neue Kommanditäre mit immer raffinierterem Spürsinn für das, was ein guter Artikel zu werden verspricht, anschlossen. Es wird nun von den „Dichtern“ zu reden sein, die auch dieser ersten Periode der Neuzeit schon lebten.

\* \* \*

Don der politischen Einheit Deutschlands ausgeschlossen, hat Österreich gewisse, seine soziale Kultur berührende Kämpfe des Zeitgeists mit innigerer Beteiligung ausgetragen als das ganz in seinen wirtschaftlich-politischen Sorgen aufgehende Reich. Ehe sich der ehemaligen Ostmark noch das äußere politische Mißgeschick erfüllte, hatten dort, nach der Gegenrevolution, die Kämpfe um die Verfassung und das Zustandekommen des Konkordats eine starke Erregung der Gemüter bewirkt. Der 1860 endlich errungenen und doch so kärglich freiheitlichen Verfassung, die dem Klerikalismus die breiteste Machtentfaltung einräumte, waren kaum fünf Jahre Lebensdauer beschieden gewesen. Und ehe noch aus der wieder heraufgekommenen politischen Anarchie ein neuer Weg in die Ordnung gefunden wurde, brachte der Deutsche Krieg von einundzwanzig Tagen die furchtbare Niederlage. Der Staat, der so lange, im — unverdienten — Glück nach außen hin, mit geradezu frivoler Konsequenz dem reaktionären System eine Hochburg gewesen war, schien nun mit einem Male der allgemeinen Auflösung entgegenzugehen. In um so schlimmerer Situation, als sich die ungarische Reichshälfte aus dem Wirrwarr ihre Selbständigkeit zu retten verstand, während die cisleithanischen Lande und namentlich das stammdeutsche Element in der trostlosen nationalen Zerrissenheit sich einer ohnmächtigen Staatsleitung preisgegeben sahen, die nach außen hin bereits Bankrott gemacht hatte und sich bereitfand, nun auch die inneren Interessen seiner wertvollsten Volkheit zu opfern. Der lange aufgehäufte Unwille des deutsch-österreichischen Volks entlud sich darum in dem Haß gegen das Konkordat, durch das wichtige Güter der Gewissensfreiheit wiederum der päpstlichen Vormundschaft unterstellt erschienen. Der Reichsrat von 1867 erlebte aus allen Landesteilen und Städten jenen Adressensturm, den die maßlose Sprache priesterlicher Herrschaft der cisleithanischen Bischöfe verursacht hatte: man entrüstete sich über die Unterstellung der Kirche, der Widerstand gegen das Konkordat sei eine Revolution gegen Gott, Thron und Vaterland; das Volk wolle doch nichts anderes, als eben seinen Gott, seinen Thron und sein Vaterland fremden Einflüssen entreißen. Dann kamen die Jahre heißer Kämpfe um die Zivilehe und die staatliche Schulaufsicht, um die Regelung der Konfessionsfrage. Und wieder, nach jedem kleinsten Erfolg der Freunde einer freien Verfassung, wurde von allen Kanzeln gegen die Greuel einer Gesetzgebung gepredigt, die gestatte, daß die Leichen von Ketzern auf katholischen Friedhöfen ruhen dürften, die durch Zulassen von Misch- und Zivilehen das Konkubinat zur staatlichen Einrichtung erhebe! Und immer — wie stets — zeigte die Krone sich schwankend gegenüber Rom wie gegenüber der Volksfrage: so in dem berüchtigten Fall, wo man

den Bischof Rüdiger von Linz zwar wegen Kettenz gegen die Staatsgewalt vor das Schwurgericht geladen, ihm mit dem Urteil aber zugleich telegraphisch die vom Kaiser ausgesprochene Begnadigung übermittelt hatte. Auch damals schon fand die römische Geistlichkeit aber bei ihrer Wühlarbeit in den nicht deutschen und um ihre Vorherrschaft bemühten „Nationalitäten“ offene und versteckte Verbündete: es waren die Deutschen Österreichs, die das gehäuften Maß von Ungemach allein auszukosten hatten.

Die Empfindung für das politische Mißgeschick, das hier ein von starkem Heimatgefühl beseeltes Volk heimgesucht hatte, verschmolz in jenen Jahren mit der Auflehnung gegen den mittelalterlichen geistigen Druck zu einer Spannung der Gemüter ohnegleichen. In schmerzlicher Lebendigkeit wurde dem deutschen Gewissen die unendliche Schule des Leidens, die es durchlaufen war, seit den Volkskaiser, Joseph II., die Erde deckte, in Erinnerung gebracht und ihm die Ahnung geweckt, welche Leiden ihm fürder noch bevorstehen mochten. Die Schleier der Illusion, die man in weicher Gemütsgewöhnung immer und immer wieder, die schmerzlichen Risse im nationalen Leben zu verhüllen, gewebt hatte, zerflatterten endlich. Die allegorische Märchenwelt Raimunds wollte keinen Trost mehr spenden und ebensowenig die romantische Tanagra-Antike Grillparzers. Hatten Sentimentalität und Sehnsucht nach harmonischer Schönheit jene dichterischen Tröster geweckt, so war es nun der wirkliche tief empfundene nationale Schmerz, der dem gefesselten deutschen Genius der Ostmarken einen ursprünglichen, naiven, großen Dichter schenkte. Einen, der für die Gewissensnot, die durch eine ohnmächtige, die Kulturpflichten völlig übersehende Regierung diesem Volke von reichster Gemütskraft fort und fort und immer unerträglicher bereitet worden war, den zündenden Ausschrei der Entrüstung fand. Einen, der zeigte, zu welchen sozialen und moralischen Abgründen ein Volk durch systematische Unterjochung der Vernunft, durch heuchlerische Unterbindung des Rechtsgefühls geführt werden muß. Denn solch ein Gewissensanwalt war Ludwig Anzengruber seinem Volke und — sobald die ekele Mischung von nationaler Phrase und literarischem Snobismus bei den Reichsdeutschen wieder besseren Bedürfnissen wich — auch dem weiteren Vaterland deutscher Zunge.

Anzengruber gab sich frank und frei als einen Dichter der Tendenz; das machte es auch den glattfrisierten Literaten der international und kosmopolitisch sich dünkenden reichsdeutschen Zentrale so bequem, ihn als einen Nichtkünstler beiseite zu schieben. Aber in seinem Drama erschien die Tendenz voll gerechtfertigt, da sie ihre Kraft nicht aus irgendeinem Parteiprogramm, sondern aus der seelischen und sozialen Not einer ganzen Volkheit zog; da sie nicht schlecht-

hin schwarz und weiß zu malen sich unterfing, nicht demokratisch schmeichelte und demagogisch die Gegensätze schürte, vielmehr den Hirten schlug wie die Herde und als ein Gewitter niederging, das in seiner elementaren Gerechtigkeit die ganze politisch-moralische Atmosphäre reinigte.

Anzengruber wäre in dieser Bedeutung schon eine Erscheinung ersten Ranges in unserer Kultur; es kommt dazu, daß er, trotz des beschränkten Genres seiner Dichtung, auch die wertvollste künstlerische Kraft war, die auf der Grenzscheide der Übergangsepöche in die neue Zeit dem deutschen Leben erstand. Suchen wir auf eigenem Boden den Anknüpfungspunkt für die Entwicklung des realistischen Dramas, des Dramas der Gesellschaftskritik, so müssen wir ihn in Anzengruber sehen. Er brauchte sich nicht auf die Mosaikkünste der Gesellschafts-Dramatiker einzuarbeiten und interessante Motive aus fremden Literaturen mit sauerem Schweiß zu theatralischen Handlungen zusammenzuleimen: das von tiefem Mitgefühl bewältigte und von feuriger Liebe zu seinem Volke erfüllte Herz diktierte ihm das dramaturgische Gesetz. Das aber ist schließlich doch die unerläßliche Grundbedingung für einen Dramatiker und durch kein skeptisch analysierendes Betrachten der sozialen Erscheinungen ersetzbar. Der andere Teil seiner Stärke aber wuchs aus der wirklichen Kenntnis des von ihm verarbeiteten Materials, woran es den dramatischen Quacksalbern, die in den großstädtischen Salons herumtschmarokten, gemeinhin ganz und gar gebrach. Anzengrubers Menschen waren freilich nur Bauern, Bauern aus den österreichischen Alpenländern und allenfalls noch die kleinen Leute aus der Wienerstadt, Menschen, auf die die zersezende Bildung des Jahrhunderts noch nicht so weit eingewirkt hatte, daß ihr wirkliches Wesen, wie in der bürgerlichen Großstadtkultur, hinter entliehenen Empfindungen aus aller Welt sich verborgen hielt. Die ihm das beschränkte Feld zum Vorwurf machten, waren gemeinhin just jene spekulativen Talente, die in die schlimmste Verlogenheit verfielen, wenn sie ihren größeren Ehrgeiz an komplizierteren psychischen und sozialen Gebilden abquälten. In dem Volkstum, zu dessen Anwalt Anzengruber sich machte, rang sich wirklich aus vielen Richtungen, aus vielem Wollen und Irren doch ein deutlich erkennbarer Gemeinwille zu einer Veränderung der sittlichen Grundlagen des Lebens empor. Und was die Not geboren hatte, das bot sich dem Blick des dramatischen Dichters als seiner Aufgabe im höheren Sinne würdigster Gegenstand. „In der modernen Kunst“, höhnte Paul Lindau, „scheint die Wahrheit da anzufangen, wo die Seife aufhört“. Der Respekt vor der kulturbildenden Kraft der Seife wird einen Dramatiker nicht abhalten, die Wahrheit da aufzugreifen, wo er sie findet, und die Verachtung

der Seifenkultur hindert ihn nicht, ein großer Herzenskünstler zu werden, wo andere Dichter nur ihre Drahtpuppen, auf ein der Volksethik herzlich gleichgültiges Thema dressiert, tanzen lassen.

Zur Zeit des Ansturms gegen das Konkordat war Anzengruber, 1839 geboren, achtundzwanzig Jahre alt und lebte mit seiner Mutter als ein bescheidener Kanzlist mit fünfzig Gulden Gehalt in Wien. Seine als Buchhändlerlehrling empfangene Bildung hatte er auf der Handelsschule ergänzt und mit dem Theater durch seinen Vater schon Fühlung genommen, der mit mehreren Versuchen als Dramatiker hervorgetreten war. Auch Anzengruber, der Sohn, konnte mit vierundzwanzig Jahren schon auf dreizehn fertige Stücke weisen, von denen jedoch nur die Dramatisierung eines englischen Romans und einige Operettentexte für die ersten Versuche Millöckers auf die Bühne gelangt waren. Erst die für sein Volk mitfühlende Leidenschaft weckte in ihm den wirklichen Dichter. Die Frage des Zölibats, die durch die Maßregelung mehrerer Kloster- und Laienpriester von neuem erregt worden war, gab Anzengruber die Idee zu seinem ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ ein. In glühender Empörung kreiste seine Seele mit der des Volkes um den Gedanken: „der Herrgott will ja nicht, daß der Mensch unglücklich sei sein ganzes Leben lang!“ So kam nach raschem Anlauf in kürzester Frist dieses Stück zustande. Der die Zeit beherrschende Konflikt ist in ihm wenig vertieft, und was in den schlichten Gestalten der Handlung an dichterischem und ethischem Gefühl zum Ausdruck kommt, ist gewiß noch leidlich konventionell. In der Ungeschmintheit aber der Empfindung und der wahrhaftigen Plastik der Charaktere war der Pfarrer doch ein fühner Schritt über das ältere Volksstück hinaus. Zum Vorteil wurde ihm dabei die unmittelbare aktuelle Bedeutung, die der Aufhebung des Konkordats beigemessen wurde, der Anzengruber, nach der ergreifenden Schilderung der Gewissensnot in den prächtig herausgearbeiteten Charakteren, den jubelnden Ausdruck gab. Dazu kam eine höchst gelungene Darstellung, an der Marie Geistinger als Anna besonders beteiligt war, so daß der 5. Oktober im Theater an der Wien der Geburtstag einer großen Hoffnung für das nationale Theater wurde. Von da ab strömte nun Anzengrubers Produktion wie ein erschlossener starker Bergquell. Schon am 9. Dezember 1871 wurde ‚Der Meineidbauer‘, mit der Geistinger als Droni, aufgeführt. Die köstlichen ‚Kreuzelschreiber‘ folgten, die wegen des so innig mit der Handlung verknüpften kulturellen Hintergrunds zu den wenigen gelungenen Würfen unserer Literatur gehören, wo der Begriff der „Komödie“ ganz erfüllt ist. Dann ‚Elfriede‘, ‚Die Tochter des Wucherers‘, im Jahr darauf ‚Der Gewissenswurm‘ und ‚Hand und Herz‘. Aber so sicher sich Anzengrubers Kraft in diesen Dramen steigerte, von der

Tendenz zu großer Tragik vorschritt, zeigte sich sein Theaterglück doch in absteigender Linie: ‚Die Tochter des Wucherers‘ hatte nur einen halben Erfolg, und ‚Hand und Herz‘ erlebte im Stadttheater einen unverhüllten Durchfall. Der anfangs laute Jubel der Wiener war rasch verflogen, und bitter schrieb Anzengruber an Rosegger, der sich damals auch dem Theater zuwenden wollte, sein Volksstück aber, den ‚Dorftaplan‘, als er es an Anzengrubers Kraft maß, bescheiden wieder zurückzog: „Die Direktionen verlangen Kassastücke, und ein Volk, das sich um die Volksstücke bekümmert, gibt es hierorts nicht“. Er hätte vielleicht richtiger gesagt: das Wiener Volk, für ein paar Jahre aus seiner Phäakenruhe aufgestört, ist, nach einer gelinden Beschwichtigung seiner Sorgen, in die Gleichgültigkeit wieder zurückgesunken; und da auch wieder reichlich Geld ins Land gekommen ist, hat die Liebe alte Posse der Unmöglichkeiten, die das „Weaner Herz“ und die „Goldne Kaiserstadt“ verherrlicht, wie sie O. S. Berg als Nachfolger Nestroys lieferte, hat besonders der Offenbach-Taumel die starke, an den Seelen rüttelnde Kunst wieder in die Ecke gedrückt.

‚Der Doppelselbstmord‘ erlebte, 1876, nur drei Aufführungen am Theater an der Wien; sieben nur der 1877 gespielte ‚Ledige Hof‘. ‚Das Jungferngift‘, ‚Die Trutzige‘, und für das Ringtheater ‚Alte Wiener‘ folgten in diesen Jahren, vor allem aber das von der Zensur freilich arg verstümmelte ‚Vierte Gebot‘ im Josephstädter Theater.

Die Verleihung des Schillerpreises im Jahre 1878 bewirkte endlich auch auswärts eine ernstere Beachtung des Dichters. Die Burgschauspieler spielten ihn nun in Privatvorstellungen, und Mitterwurzer brachte, 1883, den ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ am Stadttheater zu neuer großer Wirkung. 1884 entstand ‚Heimgefunden‘, mit dem Grillparzerpreis ausgezeichnet, dann die Dramatisierung von ‚Stahl und Stein‘; 1888 ‚Der Fleck auf der Ehr‘, im neuen Wiener Volkstheater gespielt, wo in Ludwig Martinelli ein allerdings mehr verständiger als intuitiver Anzengruberdarsteller von besonderer Prägung sich eingefunden hatte.

Anzengruber hat sich mit Wärme und Entschlossenheit ganz auf den Boden des Wiener Volksstücks gestellt; an einer subtilen Durchführung der Komposition lag ihm wenig, und der altmodische Aufbau seiner Handlungen in Tableaux, die Anwendung der herkömmlichen melodramatischen Mittel, die Art, wie alles Ornamentale in drastischer Holzschnittmanier gehalten ist, befriedigt den rein künstlerischen Geschmack oft nur in geringem Grade. Aber dieser „Lederhosenpoet“, den die Münchner um seiner literarischen Sorglosigkeit willen nicht in den hohen Maximiliansorden aufnehmen wollten —



was Paul Heyse veranlaßte, aus dem Kapitel zu scheiden — war eben doch weit mehr als nur ein Tagesschriftsteller und Volksbühnen-dramaturg: er war ein Dichter, der, wie der Schöpfer am Morgen der Welt, lebendige Wesen ins Dasein rief. Seine Gestalten sind nicht nachgeahmt, nicht zusammengestrichelt, sondern geschaut. In jedem Wort, in jeder Gebärde kommt ihr elementares Wesen zum Ausdruck. Auch in seinem Drama wurde einmal wieder das Geheimnis Shakespeares offenbar: die Ausdehnungskraft der Gestalten; in all ihrer Gebundenheit die ausstrahlende Kraft des Innern. Man sieht sie von ihren Wurzeln heraufwachsen, gerade empor oder knorrig verbogen, aber immer bis auf die letzte Möglichkeit durch ihren Charakter determiniert. Und nie läßt der Dichter sich verführen, um seiner Idee willen etwas an ihnen zu unterschlagen. Er läßt sie walten in ihrer eigenen Kraft, und seine Kunst bewährt sich darin, die Dissonanzen, die sich aus den Zusammenstößen ergeben, für das Gefühl so durchsichtig und zwingend zu machen, daß die Seele des Zuschauers unwillkürlich in Bewegung gesetzt wird, selbst die Auflösung zu suchen. Selten hat ein Dichter in so hohem Grade verstanden, das Publikum zum mitschaffenden Faktor im Drama zu machen. Nicht Interesse und künstlerische Bewunderung ist das Ziel dieses Naturalismus, sondern Mitleidenschaft und Verständnis.

In erstaunlichem Reichtum der Nuancierung zeigte er eine Welt, für deren Ausdeutung man bisher mit ein paar Typen ausgereicht hatte. Die Droni im Meineidbauer, die Bürgerlies, die Bäuerin vom ledigen Hof, das Mannweib im Gewissenswurm, die Bäuerin auf der kalten Lehnten, die Anna des Pfarrers, die beiden Hausfrauen der Kreuzelschreiber: welche eine Reihe von Vollgestalten. Unter den Männern der Meineidbauer voran, der Bürgermeister in ‚Stahl und Stein‘, der Pfarrer von St. Einöd, der Ehemärtyrer Breninger, die philosophischen Landstreicher aus der Gattung des Steinklopferhans: welche Wandlung von dem Thadädl Stranißky, vom Bauern als Hanswurst auf der Bühne, bis zu dieser Auslegung der Seele einer scheinbar unwichtigsten Menschheit! „Aus is, vorbei is, da sein neue Leut‘ und die Welt fangt erst an“: dieser resolute Glaube seiner Droni klingt noch über die trübsten, streng an die Notwendigkeit gebundenen Schilderungen wie ein heller Oberton, wie eine anonyme Melodie. Des Dichters unverwüßliche Zuversicht zum Menschlichen, zur Kraft der immer zur Natur zurückstrebenden Seele ringt sich irgendwie immer wie eine leise aber unaufhaltsam aus einem schwachen Lichtkern wachsende Helligkeit durch das Dunkel verwirrter und tragisch unauflösbar verknotteter Gesche. Auch da noch, wo der Glaube an die Menschheit durch die aufgedeckte fort-

schreitende moralische Säulnis fast bis zur Hoffnungslosigkeit vernichtet ist, wie im ‚Vierten Gebot‘, wenn die Großmutter die Gefängniszelle aufsucht, wo ihr Enkel, als Opfer elterlicher Verblendung, der Sühne entgegenharrt.

Man hat Anzengruber „josephinisch“ genannt; es sei der Geist der Aufklärung, des freimaurerischen Fortschrittideals, der seine dramatische Welt bewege. Da jener Geist aber just in der Voraussetzung der moralischen Willensfreiheit sich befangen zeigte, gibt diese Charakteristik Anzengruber doch zu wenig und versagt ihm gerade das, was ihn über den Optimismus des Josephinismus weit hinaushebt: die Einsicht in die Unveränderlichkeit des Charakters. Anzengruber steht der Weltanschauung Hebbels sehr nahe: daß überall Kraft gegen Kraft sich geltend macht, und daß der Kampf um das Menschliche ein unendlicher ist, auch noch im engsten Kreise. Wenigstens wuchs der Dichter ersichtlich zu dieser Anschauung empor: bald verschwanden die gröberen sozialen Gegensätze, und an die Stelle der Tendenz rückte immer ausdrücklicher das Psychologische des determinierten Charakters.

Das Genre Anzengrubers hat in Süddeutschland manche Nachfolger gefunden; aber fast leider immer nur das „Genre“. Der Schöpfer des Oberbayrischen Volksstücks, Hermann von Schmid, ging unabhängiger von ihm vor, während Ludwig Ganghofer sich im ‚Herrgottschnitzer‘ ihm enger anlehnte, ohne daß beide doch an den Kern des Dramas zu rühren imstande gewesen wären. Sie brachten das Bauernstück in seiner theatralischen Bedeutung und Dialektwirkung in die Mode. Dennoch darf man sagen, daß sie durch die erweckte Neigung für dieses Bauerntheater Anzengruber den Weg nach Norddeutschland gebahnt haben. Das „Jüngste Deutschland“ erst hob ihn dann nachdrücklich auf den Schild als einen Vorkämpfer für den Naturalismus. Man bekehrte sich von der Geringschätzung dieser Art Dichtung im Volksgewand und in der Volkssprache. So ist durch die Anzengruber beigelegte Bedeutung auch der Dialekt als berechtigtes Kunstmittel, das bisher nur einem niederen Genre vorbehalten und erlaubt war, in die vornehmere dramatische Literatur eingezogen. Holtei hatte dieses Charakterisierungsmittel als einer der ersten seiner Zeit auf die Bühne gebracht, in ‚Wiener in Berlin‘ usw., Glasbrenner es dann für die Berliner Posse ausgebaut; in Dramatisierungen nach Fritz Reuter fand es Erweiterung auf das Plattdeutsche. Fast immer aber war es nur für das Komische zulässig gewesen. Nun hatte es seine Kraft auch für die Tragik erwiesen, so daß bald alle Arten von Mundarten für die ernste Dichtung angewendet wurden. Das war in der Tat für den Naturalismus ein wichtiges Moment: der Wirklichkeitswirkung baut der Dialekt

eine breite Brücke. Oft ist die größere Wahrhaftigkeit aber auch Schein, weil hinter dem stark bestechenden Lokalkolorit der Sprache die mangelhafte Zeichnung des Psychologischen und selbst noch die Trivialität nur besser versteckt bleiben.

Daß sich in Anzengrubers Drama einmal ein Dichter ganz mit der seelischen Strebung ausgesprochen ethischen Charakters einer — wenn auch eng begrenzten — Volkheit im Einklang zeigte, darf als eine der seltenen glücklichen Ausnahmen in unserer Theaterkultur bezeichnet werden. In Österreich versuchte später Karl Karlweis Anzengrubers Nachfolge und kam in den Volksstücken ‚Das grobe Hemd‘ und ‚Der kleine Mann‘, desgleichen in ‚Goldene Herzen‘ der Wiederherstellung eines solchen Verhältnisses leidlich nahe. Er erschien als Abfolge von Anzengruber und Bauernfeld. Auf ähnlichen Wegen treffen wir Margarete Langkammer (‚Die Überzähligen‘ 1895) und Philipp Langmann (Bartel Turaszer, 1897), jene mit bemerkenswerter Innigkeit, dieser isfländisch vergrößernd. Hier ist auch Max Burdhard mit ‚Bürgermeisterwahl‘ und ‚s Kathertl‘ zu nennen.

Wer im „Reich“ den gleichen unermesslichen Vorteil wahrnehmen wollte, als Dichter aus der Seele seines Volks zu sprechen, wie Anzengruber, dem boten sich keine so einfach gegeneinander gruppierten Elemente dar, wie dort Kirche und Staat einerseits und Volkstum und Freiheit andererseits. Aber die vielfältig zerspaltenen Interessen umschlang doch das gemeinsame Band der nationalen Idee, der patriotischen Aufgabe, deren schwerere Hälfte, nach der Erfüllung durch das Schwert, noch zu leisten war. Vermochte einer diesem Ethos auf den Grund zu gehen und ergriff er es etwa im Sinne der großen gestaltenden Leidenschaft wie Bismarck, so mochte die Zeit reif sein für einen Dramatiker, der genial sich neben jenem Riesen hätte behaupten können. Und wirklich meldete er sich. Zunächst in zwei Heldensängen aus der jüngsten Zeit; aber auch eine Reihe von Dramen hatte er im Pult liegen, denen die Bühnen bisher sich spröde verschlossen gezeigt hatten: Ernst von Wildenbruch.

Die ersten Jahre nach dem Krieg hatten wenige Schauspiele nationalen Inhalts gebracht; man kann Wilbrandts ‚Graf Hammerstein‘ dahin rechnen, ‚In der Mark‘ von Hans Hopfen, ‚Liebe um Liebe‘ von Spielhagen, neben denen manches Schwächere noch versucht wurde, das nicht zu befriedigen vermochte. Und doch bettelte ein Drama von so „heißem Atem“ wie Wildenbruchs ‚Karolinger‘ lange vergeblich um Zulaß auf die Bretter, bis endlich, am 6. März 1881, der Herzog von Meiningen ihm auf seiner Bühne den Bann brach: dem Drama und seinem Dichter. Zwei Jahre vorher schon hatten Berliner Studenten im Nationaltheater den ‚Menonit‘ aufgeführt,

der dem Stoff nach der Gegenwart näher lag, wie Wildenbruch in seiner unfreiwilligen langen Wartezeit überhaupt sehr nachdrücklich der Gestaltung moderner Probleme nachstrebte. Es war bezeichnend für die Zeit und wurde bedeutungsvoll für den Dichter, daß gerade die al fresco gezeichnete Karolingertragödie seinen Erfolg entschied — und sein Fach bestimmte. Noch im selben Jahr wurde sie am Berliner Viktoria-Theater Jugstück; 1882 nahm das Königliche Schauspielhaus sie in sein Repertoire.

Nicht leicht bieten zwei starke Talente einer Epoche bei verwandtem Ausgangspunkt und innerem Gehalt doch so scharf ausgeprägte Gegensätze in der Anwendung der Mittel wie Anzengruber und Wildenbruch. Nahm jener jegliche Motivierung aus der nächsten Nähe, so daß sich Idee und Motivierung bis auf die letzten Wurzelfasern im umliegenden Erdreich verfolgen lassen, so knüpfte dieser, namentlich in den geschichtlichen Dramen, die treibenden Motive an die am meisten im Profil vor springende Anekdote der historischen Überlieferung — an die *fable convenue* — und an mehr kühne als überzeugende Unterstellungen psychologischer Art. Das Nächste, in den real- und wirtschaftspolitischen Umständen der geschichtlichen Perioden Gegebene genügte ihm nicht oder erschien seiner Phantasie allzu nüchtern; er brauchte ein bunteres Gespinnst, von romantischerer Färbung, und immer ein letztes Maß von aufwühlenden Leidenschaften, um das Geschehnis im dramatischen Sinne passend zu gestalten. Während jedoch die schlichten aber ergreifenden Gebilde Anzengrubers höchstens achtungsvoll beiseite geschoben wurden, fiel den pathetisch gruppierten Schilderungen Wildenbruchs der Preis der öffentlichen Gunst zu.

Gerade in den Karolingern trat dieser Hang, die von der Geschichte gegebenen und an sich völlig genügenden Motivierungen theatralisch zu überladen, einer frei erfundenen und übrigens dichterisch glänzend ausgestatteten Gestalt zuliebe andere, ganz unmögliche, immer nur vom nächsten Bedürfnis diktierte einzuschieben, in aller Deutlichkeit verlegend hervor. Aber wie der Dichter dann, von seinen eigenen Erfindungen berauscht, in jagendem Tempo über die Klüfte, die bei seiner Art, immer ein Äußerstes an ein Äußerstes anzureihen, notwendig entstehen mußten, hinwegsetzte, riß er auch seine Hörer mit sich fort. Das Gewaltsam-Unmögliche beispielsweise der Beziehungen zwischen Bernhard und Abdallah, das grausame und dabei für das Drama selbstmörderische Opfer der Maurin, die hybridische Kraftproherei des Kastilianers inmitten einer Situation unmittelbarer und nicht wegzuräsonnierender drohender Gefahren wird man immer nur als Betäubungen des am Möglichen haftenden Verstandes empfinden. Doch behielt der Zuschauer keine Zeit, sich gegen

diese Betäubungen zu wehren; der durch solche Mittel entfesselte Strom der Leidenschaft riß zu immer weiteren, immer heißeren Begebenheiten stürmisch mit sich fort.

Um diesen Preis, das heißt, vermöge dieses Preisgebens der einfachsten Bedingungen dramatischer und psychologischer Logik, vermochte Wildenbruch allerdings das totgesagte und wirklich fast nur noch künstlich, nur ängstlich lebende geschichtliche Drama zu einer Wirkung zu bringen, die in diesem äußerlichen Maße selbst den Klassikern und namentlich den Klassizisten des Jahrhunderts stets versagt geblieben war. Am 7. März 1882 folgte im hannoverischen Hoftheater ‚Harold‘, mit dem wirklich imposanten ersten Akt und der stark fesselnden Entwicklung, die wieder fortreißt bis zu dem Punkt, wo Harold dem Normannenherzog den berüchtigten Eid schwört; von hier an tritt ein Mißverständnis, dem das Gefühl nicht mehr folgt, an Stelle des tragischen Motivs. Das dritte der jugendlichen Dramen, ‚Der Menonit‘, zeigte durch die zwar stark verzerrte aber doch nicht ungläubhafte Schilderung einer sozialen Gewalt, die der nationalen Idee als Hemmnis entgegentritt und in ihrem vernünftigen Geist als eine treffende Symbolisierung des auch in der Gegenwart wieder dem nationalen Gedanken feindlich gegenüberstehenden Industrialismus gelten mochte, durch die Tragik, die sich für einen jungen Idealisten in diesem Milieu enthüllt, eine gute dramatische Anlage. Nur war auch hier wieder die Motivierung losester Art und ärgerlich obendrein, da sie hauptsächlich von dem vollständig haltlosen und unkonsequenten Charakter des Menonitenältesten Waldemar ausging, der uns doch als der Vertreter gerechter Menschlichkeit gelten soll. Auch in dem modernen Drama dieser ersten Periode ‚Opfer um Opfer‘, mit seiner schönen, durchsichtigen Prosa und den bescheidener, doch darum überzeugender gezeichneten Menschen, dieselben Vorzüge und dieselben Fehler bei der Konstruierung der dramatischen Motive. Aber schließlich, als Gesamtergebnis dieser Eindrücke, begrüßte das damalige Deutschland in Wildenbruch doch einen Dichter von ganz außergewöhnlichem Vermögen und poetischem Schwung. Er war eine Hoffnung für viele.

Daß diese Hoffnung, soweit sie dem Drama zugute kommen sollte, leider getrogen hat, wissen wir. Von Schritt zu Schritt war das zwar redliche aber doch erfolglose Ringen des Dichters zu beobachten, die geschichtliche Materie zu objektivieren und sie gleichzeitig doch geistig, seinen ethischen Absichten gemäß, zu durchtränken. Im Kampf zwischen der Skepsis der aus der Geschichte redenden Tatsachen und den Wünschen eines patriotischen Ethikers, verließ ihn mehr und mehr die Kraft, die ihm schmerzliche Realität der Dinge zur künstlerischen Wahrheit zu heben; er stellt sie abseits in seine Dichtung als

mit grellen Farben angestrichene Ungeheuerlichkeiten und überredet mit einem bald wie Trunkenheit sich gebärdenden Pathos seine Zuschauer, gleich ihm an diesen Hindernissen vorbeizujagen ins Reich des freien Willens, der inneren Zuversicht auf die Kraft. Daß neben dieser „Kraft“ der Abgrund der Unwahrhaftigkeit liegt, soll und muß die Illusion übersehen; und nur solange der Illusionismus seine belebende Wirkung übte, just so lange war Wildenbruch der Dichter der Zeit — wie er sein Opfer war. Und doch ist aus tausend Zügen seines dichterischen und menschlichen Temperaments — aus seinen künstlerisch feinen und oft meisterhaften Novellen — ersichtlich, daß er mit glühender Seele einem ethischen Ideal nachhängt, aus einem Übermaß von Willen, von Drang nach dem Ziel die Hindernisse im Sturm zu nehmen für erlaubt hält. Gerade auf dem Theater — oder nur auf dem Theater — billigte er sich das zu. In einer Zeit fast verzweifelter Sehnsucht nach einem Aufschwung der Herzen will er Fanale entzünden, deren flammender Schein symbolisch eine Morgenröte zu erweckender nationaler Energie vortäuscht. Gewiß im besten Glauben: die wirkliche Morgenröte werde kommen und den Tag ankündigen, da das neue innere Deutschland geboren werde. Je weiter weg von der Erfüllung dieser Hoffnung wir gerieten, desto stärker trat das Verfehltete dieser Dichtung hervor; sie berührt, nun betrachtet, wie eine von Wind und Wetter verblichene Festdekoration, die nur für die erhöhte Stimmung der Stunde berechnet war. Manches ist darunter von einer Art, die einen dauernderen Bau geziert hätte; Wildenbruch selbst ist eine Kraft, die trotz aller Verirrungen ein Stück deutschen Lebens darstellt. In den älteren Dramen, im ‚Menonit‘, in ‚Väter und Söhne‘, in dem freilich fast unverzeihlich theatralischen ‚Neuen Gebot‘ schlug er Töne von Innigkeit und Macht an. Und am entscheidendsten traf immer der Appell an das sittliche Gewissen der Jugend, der er den Weg zur Tat zeigen wollte:

„Ich werde tun, — das ist das Machtgebot,  
Mit dem der Mann den finstern Riesen Zukunft  
Gebietend unter seine Füße zwingt.“ (Der Menonit)

Man mußte ihn lieben, wenn seine Liebe laut wurde für die deutsche Erde:

„Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,  
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,  
In dessen Auge die Verzweiflung wohnt.  
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?  
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,  
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.  
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?“

Du meinst, es sei der Tau — du irrst dich,  
 Die Tränen sind es, welche Deutschland weint —  
 O heil'ges Land, wann enden deine Schmerzen?" —  
 (Der Menonit.)

Trotz dieser so nachdrücklichen patriotischen Tendenz blieb gerade den kräftigsten Dramen die königliche Schaubühne in Berlin verschlossen: durch das ‚Neue Gebot‘, das die Frage des Zölibats behandelt, fürchtete man den wiederhergestellten Frieden mit Rom zu trüben (aus gleichem Grund wurden später die beiden Heinrich-Dramen abgelehnt), und in ‚Väter und Söhne‘ hatte der Dichter zu unerlaubt an die wundeste Stelle der jüngeren preußischen Geschichte, an den Festungsverrat nach der Jenaer Schlacht gerührt. Das nationale Drama aber im Sinne der staatlich beschützten Kunst sollte geflissentlich nur dem Ruhm der Dynastie dienen — der Wildenbruch zudem verwandtschaftlich nahesteht. Auch diese Bahn glaubte des Dichters Optimismus ohne Gefahr betreten zu können. Er begann die Dramen-Serie aus der preußischen Geschichte: ‚Die Quikows‘ (1888), in denen er die früher schon nach Shakespeares Muster mit Glück versuchte Einschaltung von humoristischen Prosa Szenen ausdehnte zu breiten volkstümlichen Genrebildern in märkischer Mundart (der Berliner Kalfaktor Radebusch in Väter und Söhne und hier in den Quikows Köhne Finke sind als gelungene Gestalten hervorzuheben, denen sich später in der Haubenlerche der Lumpenfaktor Ale glücklich anschloß), ‚Der neue Herr‘, ‚Der Generalfeldoberst‘ und ‚Gewitternacht‘.

In den Quikows lag bereits der Verzicht auf ein motiviertes Aneinanderbinden der Begebenheiten offen zutage: erregte Stimmungen des Majoritätswillens der in Mitleidenschaft gezogenen Volksmassen hatten das treibende dramatische Agens zu ersetzen. Und als man Wildenbruch diesen bedenklichen Weg zum Vorwurf machte, ihm zeigte, daß er zudem den Geist der Epoche doch gar zu tendenziös gefärbt habe — einmal dem demokratischen Ideal zu liebe und dann doch wieder zur Verherrlichung des sein Pfandrecht in der Mark ausübenden Hohenzollern — war er mit der doppel-schneidigen Rechtfertigung bei der Hand: diese Dramen der vaterländischen Geschichte sollten „keine Werke für die Literatur“, sondern solche für das lebendige Volk werden. Das war ein arger Irrtum, das lebendige Volk mit einem Theaterchor gleichzustellen, der stets prompt in Hurra Stimmung gerät, wenn ein patriotisches Stichwort fällt oder die schwarz-weiß geviertelte Zollernstandarte bei den Aktschlüssen in der Luft herumgequirt wird. Lebendig bleibt ein Volk nur im Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit; aus der Hand der Wahrheit empfängt der Poet — und der Dramatiker vor allem

— der Dichtung Schleier. Aus Licht gewoben, prangt der — gewöhnlich aber nicht in den Landesfarben.

Seitdem wollten Wildenbruch und die „Literatur“ nie recht wieder zusammenkommen. Wie er bedauerlich irrte, als er sich im ‚Heiligen Lachen‘ über die Stepsis und den Pessimismus der Zeit, die endlich gegen den Illusionismus wehrhaft sich regten, zu Gericht setzte und mit weder Einsicht noch Geschmac verratenden allegorischen Scherzen das Ringen eines neuen Geistes verspottete, so war man auch gegen ihn nun in Bausch und Bogen unbilliger, als objektiv immer gerechtfertigt sein möchte. Wieviel Wildenbruch dennoch vermochte, zeigte ‚Die Haubenlerche‘. Ein verständiges Erfassen der sozialen Fragen ging gut zusammen mit einer hier vortrefflichen Gestaltung der Charaktere, die in ihrer Gebundenheit und Motivierung in hohem Grade befriedigen konnten. Nur in der tragischen Wendung des Schlußaktes, mit der überflüssigen Notzüchtigungsszene, zerriß der theatralische Hang wieder die sicher gelenkte Teilnahme für das Schicksal seiner Menschen.

Auch in ‚Meister Balzer‘ ging Wildenbruch diesen ihm so besonders wohl anstehenden Weg schlichter Menschlichkeit. Das reichste psychologische Gemälde möchte in ‚Christoph Marlow‘ entfaltet sein, wo auch der tragische Absturz des Helden einmal ganz als innere Handlung verläuft, die von außen her zu stützen der Dichter freilich dem Wahrscheinlichkeitsbedürfnis wieder schroffste Zumutungen stellt. Die übelberüchtigte Gattung der Dichter- und Künstlertragödie wird im Marlow dennoch einmal erträglich, weil das Erleiden einer unzulänglichen Kraft, die vor einer höheren zusammenbricht, geschildert wird und diese Unzulänglichkeit sich in wildem Schmerz und nicht in sentimentaler Nachruhmepoesie auslebt. Neue Züge zur Charakteristik seines Werks haben die späteren Arbeiten Wildenbruchs, ‚König Heinrich‘ und ‚Kaiser Heinrich‘, ‚Wilehalm‘ und ‚König Laurin‘, ferner ‚Die Tochter des Erasmus‘ nicht hinzugefügt. Angesichts so starker und selbst in den verfehlten Würfen immer noch versöhnender Dichterkraft aber erschien es dann fast als eine zu grausame Erfüllung des Fluchs der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böseres noch gebar: die patriotische Dramatik eines Joseph Lauff, mit den hohlen Machwerken ‚Der Burggraf‘ und ‚Der Eisenzahn‘.

Unter der kritischen Stimmung gegen die bei Wildenbruch geläufigen Ausschreitungen stießen in der Folge leicht alle Versuche, an Stoffen und Charakteren der vaterländischen Geschichte treibende Ideen für die Gegenwart zu entwickeln, auf Argwohn und Mißbehagen. Andererseits hatte die immer ein Außerstes an Sensationen bewirkende Technik Wildenbruchs die Empfänglichkeit bis auf einen Grad stimuliert, daß schlichtere Darbietungen die nun einmal ange-



wandte Dynamit vermissen ließen. Das traf unter anderen Martin Greif, der sich in seinen Höhenstaudramen ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Die Pfalz im Rhein‘, ‚Konradin‘, dann aber auch in dem Preußendrama ‚General York‘, weit treuer an den Sinn der Geschichte hielt, sich sogar seinen Stoffen eher zu fern stellte, aber doch die herkömmliche Rhetorik der klassizistischen Form nicht abstreifen konnte. Diese Form drückte selbst das glutende Temperament Detlevs von Liliencron in den Konventionalismus hinab, durch den nur hier und da einmal die heiße Flamme zuckt: mit ‚Trifels und Palermo‘, ‚Die Merowinger‘, ‚Knut, der Herr‘, ‚Ranhow und Pogwisch‘ und ‚Arbeit adelt‘ warb unser kräftigster moderner Lyriker vergeblich um den tragischen Kranz. Karl Werder brachte einen ‚Kolumbus‘ von herber Größe in edeler Form. Graf Adolf von Schack kam mit ‚Die Pisaner‘ als Nachzügler des klassizistischen Epigonismus zu Wort und zeigte wohl seine weitblickende Weltbildung aber keine dramatische Kraft. Wie Schack von reifer Kultur geleitet, ist in seinen Dramen auch Heinrich Bultaupt, der in ‚Gerold Wendel‘ den Bauernkrieg, in ‚Eine neue Welt‘ den Kulturkampf zum Gegenstand nahm. Hier wäre ferner Ferdinand von Saar zu nennen mit ‚Hildebrand‘ und ‚Heinrichs Tod‘: von den jüngeren der klassizistischen Form treu bleibenden Dramatikern, Adalbert von Hanstein, der Ottos des Großen Kampf gegen seinen Bruder Heinrich in den ‚Königsbrüdern‘ auf die Bühne brachte.

Unermüdlisch schuf in der neuen Periode Paul Heyse weiter und stellte fast in jedem Jahr seine edelen Linien und sein fein abgestimmtes Kolorit ins Lampenlicht, um häufig zu erfahren, daß er für diese Beleuchtung nicht robuster geworden war als früher. In den glücklicheren Würfen wie ‚Die Weisheit Salomos‘, ‚Don Juans Ende‘, ‚Die Hochzeit auf dem Aventin‘, ‚Maria Danini‘, ‚Maria von Magdala‘ war die Temperatur der echten Leidenschaft, die das Theater heischt, und die Strenge des Tragikers kaum erreicht. In ‚Wahrheit‘, 1892 in Berlin aufgeführt, verwirrte er die bei ihm sonst immer reine künstlerische Form durch polemische Tendenz gegen die Moderne. Weit wie das Darstellungsfeld Heyses ist auch das von Adolf Wilbrandt; auch er gehört zu denen, die in immer gebildetem Sinne die Poesie zu kommandieren wissen, wobei er jedoch nur selten vom dramatischen Gewissen gut beraten wird. Die Psychologie geht selten unter die Oberfläche, und seine Ethik bleibt im Konventionellen haften. Trotz entschlossener Anläufe in den philosophisch-religiösen Dramen ‚Der Meister von Palmira‘ (der sich im Gedankengang berührte mit einer anderen geschichtsphilosophischen „Revue“ in dramatischer Form: ‚Die Tragödie des Menschen‘ von dem Ungarn Madach, die 1892 in Hamburg aufgeführt wurde) und

in ‚Hairan‘ eroberte er doch nicht einen Zollbreit Neuland, Seine Römertragödien ‚Nero‘, ‚Gajus Gracchus‘, ‚Arria und Messalina‘ bieten plastische Gestalten und gut gesteigerte Situationen, zuweilen auch einen Ausbruch echter Wärme, so daß sie geschätzte Repertoirestücke wurden, aber sie rühren nicht an die bewältigende Größe, die darzustellen sie vorgeben. Moderne Fragen griff er zaghaft an; am glücklichsten in der lebenswürdigen Komödie ‚Die Maler‘, unselbständig in der ‚Tochter des Fabricius‘ und ganz unglücklich in der politischen Sphäre wie in ‚Marianne‘ und ‚Neue Zeiten‘, wo er als sozialer Heilkünstler erschien.

Die in der Tochter des Fabricius behandelte Frage der durch unsere Straffjustiz zerbrochenen Ehre gehörte zu denen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in eine neue Beleuchtung gerückt wurden. Unter der deterministischen Tendenz der Zeit trat die pathologische Betrachtung der moralisch Entgleisten in den Vordergrund. Die pathologischen Ursachen strafbarer Handlungen ließen für eine ganze Gattung von Verbrechen und Vergehen ein höheres Maß von Verständnis und Mitleid erwachen. Wenn schon das Vergehen gegen die Gesellschaft Sühne heischte — wie die Krankheit der Krisis bedarf — sollte dem Entsühnten — dem Genesenen — doch eine volle Rehabilitation nicht versagt bleiben. Wie die geschärfte Logik des Gewissens im konkreten Fall jedoch immer wieder auf den unerschütterlichen Widerstand gesellschaftlicher Moral stößt, was ja zu allen Zeiten ein gangbares dramatisches Motiv war, das wurde nun in neuen Beleuchtungsnuancen ein Lieblingsthema des modernen Theaterstücks. Auch die rückständige Ohnmacht unseres Strafprozesses mit seinen Indizienbeweisen und der psychologisch oft ungeheuerlichen Bewertung der Zeugen, einige krasse Urteile, die laut als Justizmorde ausgerufen wurden, mehrten die Neigung für das Genre der „Zuchthausstücke“. Besonders Richard Voß kompromittierte durch solche seine sonst feineren Problemen nachsinnende Phantasie; während jedoch die meisten seiner fast immer novellistische Vorwürfe behandelnden Dramen nie recht zum Leben kamen, erzielte er mit ‚Eva‘, ‚Schuldig‘ und ‚Alexandra‘ dauernde Theatererfolge. Verwandte Themata lockten sogar Rosegger auf die Bretter (Am Tag des Gerichts) und den Novellisten Karl Emil Franzos (Der Präsident).

Der Aufschwung der Erzählkunst, der auf heimischem Boden namentlich an Gottfried Keller anknüpfte, durch die französischen Romanciers in der Linie Balzac, Flaubert, Daudet, Zola, durch die Skandinaven Kjeland und Björnson, durch die Russen Gogol, Turgenjeff, Dostojewskij und Tolstoi gefördert, machte sich in diesem Zeitraum auch auf den Bühnen bemerkbar: es versuchten sich viele

auf jenem Gebiete sich auszeichnenden Talente nun auch im Drama, blieben hier jedoch in der Regel ohne Wirkung. Vertiefere Psychologie, feinere Gänge in den sittlichen Folgerungen, guter Geschmack in der Vermeidung verbrauchter Schablonen traten als relative Vorzüge bei diesen Versuchen erfreulich in Erscheinung. Daß dadurch der Kreis des auf der Bühne Möglichen erweitert und die Aufmerksamkeit auf neue Probleme gelenkt wurde, ist nicht zu verkennen; aber ein eigentlicher Dramatiker ging aus dieser Richtung nicht hervor. Dieser Titel muß auch dem Jüngsten dieser Gruppe versagt bleiben, Maxime Gorkij, obwohl dessen „Nachtasyl“ am Ende dieser Periode den stärksten Theatererfolg der neuen Zeit bedeuten mag.

\* \* \*

In Gerhart Hauptmanns erstem aufgeführten Drama ‚Vor Sonnenaufgang‘ nennt der Dr. Loth Henrik Ibsen „ein notwendiges Übel“. Loth, der verbohrtete Doktrinär jenes Stücks, ist hier vielleicht nur das Sprachrohr für den Dichter der Weber selbst. Dieser spricht das Verhältnis einer Verpflichtung aus — vielleicht aus Verehrung und Neid gemischt — und zugleich die Hoffnung, über Ibsen hinauswachsen zu können. Jedenfalls aber auch, was ist: daß Henrik Ibsens Werk eine Art poetischer Schicksalsmacht darstellt, die im letzten Jahrhundertviertel, in Deutschland namentlich, das dramatische Schaffen bestimmt hat und darüber hinaus, neben dem Einfluß Nietzsche's, auch die sittliche Beurteilung der wichtigsten sozialen Fragen. Den meisten war Ibsen eine rätseldunkle Wolke, über dem gesamten kulturellen Leben zusammengeballt, bald vernichtende Wetterschauer niedersendend und grelle Blitze austreuend, dann aber auch wieder Ausblicke freilassend in einen Äther von befremdend-seltener Leuchtkraft, Ausblicke, die doch wieder aller derer Bangen weckten, die das liebliche Blau am Himmel und den Frieden kündenden Regenbogen als Symbole erlösender Dichtung wünschen. Wie eine Elementarmacht hat der Skandinave auf das geistige und künstlerische Wachstum dieser Periode gewirkt; selbst die ihn bekämpften unterlagen seinem Einfluß. Verwünscht, wie selten eine neue Erscheinung, von allen Kunst- und Gemüsegärtnern mit sicherer Kundenschaft, die mit schauerndem Entsetzen gewahren mußten, daß zwischen ihrer Aussaat ein krauses, stachelichtes Unkraut emporkam, das mit seinen dunklen Blüten von Schwülem, den Atem raubenden Duft doch die Blicke aller auf sich zog.

Wäre Henrik Ibsen in jeder Schöpfung seines reichen Lebenswerks der sieghafte Meister der Kunst, als den er in einigen Würfeln sich zeigt, wäre er stets so glücklich in der Formung des Gefäßes,

wie er helllichtig ist beim Schürfen nach verborgenen Gängen der das Leben bewegenden Elemente, im Entdecken verstecktester Quellen der physischen und seelischen Triebe, verwegen im Erfassen der meist gemiedenen Probleme, die Gegenwart würde ihn als den Dramatiker der modernen Welt erkennen müssen und die Zukunft ihn als diesen bestätigen. Aber die oftmals ungelöste Dissonanz von innerer und äußerer Form, das Versagen der plastisch-bildenden Kraft, die das Gesetz der geistigen und technischen Perspektive des Dramas vom Dichter fordert, läßt ihn uns eher als einen Vorläufer, denn als einen Erfüller betrachten. Der Grund ist ausgehoben, Entwürfe über Entwürfe kühnster Gestaltung sind vorgezeichnet, ein Baumaterial von erlesenster Pracht ist herbeigeschafft, der Kunstgriff zu einem Mörtel von organischer Bindekraft ist erfunden: wir harren des Baumeisters, der schwindellos auch noch auf die Spitze des höchsten Turms den Kranz der freien Schönheit zu hängen vermag.

Ibsens erste dichterische Periode, die eng an die nach Entfaltung drängende Bühne seines Geburtslandes, der er als Dramaturg diente, geknüpft war, hat zur Zeit ihrer Entstehung keinen merkbaren Einfluß auf Deutschland geübt; die Jugendwerke, für die Entwicklung des Menschen und des Dramatikers ausschlußreiche Dokumente, bieten in zumeist überkommenen Formen noch unsicher entworfene Gemälde von parabolischer Umschreibung der originellen geistigen Hauptrichtungen der späteren Dramen und der unwühlenden ethischen Kraft, die in diesen zutage trat. Der verlockenden Aufgabe aber, das in bedeutsamen inneren Wandlungsprozessen sich vollziehende Heranwachsen der Ibsen eigentümlichen Probleme hier zu verfolgen, widersteht sich der Zweck dieser Darstellung. Wir haben in seinem Werke das aufzusuchen, was unmittelbar unsere Dramaturgie beeinflusst hat; und auch hierbei werden wir besser den tatsächlichen praktischen Verlauf dieses Einflusses betrachten als den ethischen und ästhetischen Entwicklungsgang des Dichters selbst. Denn in dem Umstand, daß Ibsen erst mit den Werken seiner letzten Periode die wichtige Bedeutung für die deutsche Bühne erlangte, liegt ein gutes Teil des Widerstrebens gegen ihn und des Kampfes, den er entfesselte, begründet.

Er kam zu uns mit den Dramen, die man, etwas zu sehr verallgemeinernd, die der Gesellschaftskritik genannt hat, worin die kunstvolle Verschleierung und Herauswickelung der Probleme an Voraussetzungen geknüpft sind, die in solcher Sonderheit — Individuen und Milieu angehend — auf unserm Theater etwas befremdend Neues darstellten. Der nächste und noch sanfte Einwurf gegen Ibsen war darum auch der, er konstruierte in rabulistischer Weise besonders verzweifelte Fälle, wodurch denn die gesuchte sittliche

Lösung nur eine paradoxe Kraft empfinde; den zweiten, schon weniger sanften Einwand erhob man gegen die willkürlich scheinende Verquickung mit perversen oder pathologischen Motiven der Charaktere; und endlich versehe er seine dramatischen Prozesse, um uns die Kontrolle unmöglich zu machen, auf den Boden fremder, enger Verhältnisse, die für uns um so weniger objektive Gültigkeit haben könnten, als sein eigenes Geburtsland laut genug gegen des Dichters Parodierung der Gesellschaft protestiert habe. Daß über dieser Kritik der Gesellschaft, die nur ihr altes Dramatikerrecht übte: das Zuständliche zu konzentrieren und es symbolisch zu verstärken, — ein sehr positiver und sogar unerschütterlicher Idealismus stand, wurde in dem Maße übersehen oder geleugnet, in dem man unsere soziale Kultur als die bestmögliche in dieser besten aller möglichen Welten verteidigte. Ibsen zeigte allerdings nicht selten die verzerrte tragische Grimasse, die überall hinter den durch Konventionen, Eigensucht und Frivolität verschleierte labyrinthischen Konflikten des modernen Lebens grinst, aber nur, um desto nachdrücklicher zum Kampf um neue sittliche Ideale — nein, eigentlich mehr zur Urbarmachung neuer Wege zu solchen aufzurufen. Und doch trug ihm das den sonderbaren Vorwurf ein, den man noch heute von deutschen Lehrstühlen wiederholt: er sei ein Verleumder der Moral unserer Zeit, ein Vergifter unserer idealen Zuversicht.

Solche Mißverständnisse wären vielleicht ausgeschaltet worden, wenn unsere Bühnen damit begonnen hätten, die in klassizistischen Formen gehaltenen Dramen der mittleren Periode des Dichters, in denen er seine Weltanschauung als Poet und Ethiker durchsichtiger formt, zum Leben zu erwecken: ‚Die Kronprätendenten‘, ‚Brand‘ (1865), ‚Peer Gynt‘ (1866), und ‚Kaiser und Galiläer‘ (1873). Widerstrebte schon die letzte Dichtung durch ihre epische Gewandung und allzuweite Ausdehnung, Peer Gynt ähnlicher Beschaffenheit wegen den Bedingungen der Theateroutine, so waren Brand und die Kronprätendenten doch durchaus mögliche Theaterstücke. Gewiß soll der Dichter — und der Dramatiker vor allem — in jedem seiner Werke für sich und als ein Ganzes an Weltanschauung verständlich und wirksam sein; aber es ist bei Ibsen doch gar nicht zu verkennen, daß die Dramen der letzten Reihe, vom ‚Bund der Jugend‘ ab, gleichsam im reflektierten Lichte jener symbolischen und mythisch-geschichtlichen Bekenntnisdichtungen stehen. Und mehr noch: daß in ihnen persönlichste Kämpfe und Wandlungen sich spiegeln, schmerzhaftes Beichten und skeptische Parodien, wie in der ‚Wildente‘, wie im ‚Baumeister Solneß‘, und daß eine jeden Zweifel als neues Problem aufgreifende Gewissenhaftigkeit immer dichtere Schleier um die einst so zuversichtlich lohenden Flammen webt, die nun nur un-

gewisses Zwieliht verbreiten. Aus diesem subjektiv bedingten und gewissermaßen gegen das eigene Erleben und Erfassen gerichteten polemischen Charakter der Dramen der letzten Reihe haben selbst gewissenhafte Kritiker, wie besonders Heinrich Bulthaupt, das Recht abzuleiten gesucht, die Theaterunfähigkeit dieser Werke darzulegen. Es erscheint in den bezeichneten Stücken nicht selten eine ungelöste Dissonanz zwischen innerer und äußerer Form. Der Horizont der Idee, von der wachsenden Erkenntnis des unendlichen Bedingtseins des Lebens eingeengt, von wünschereicher Zielstrebigkeit aber zugleich geweitet, will sich in die enge Form des dramatischen Rahmens selten nur völlig einspannen lassen. Da tritt nun die Kunstfertigkeit in Kraft, diesem Zwang durch Symbolisierung des Darzustellenden zu begegnen, die symbolischen Kunstmittel jedoch auch wieder so zu verfeinern, sie in ein so seltsam ausgewähltes Bild des Lebens zu hüllen, daß nicht selten zweierlei versagt: die Kunst der Bühne, die auf eine gröbere Perspektive eingestellt ist, und der Intellekt des Zuschauers, der den weiteren Horizont der Idee hinter dem künstlich verengten des dargestellten Problems nicht erblickt, sondern sich nur an das hält, was er sieht und hört.

Sreilich liegt es auch nicht so, daß man den älteren Ibsen der mittleren Periode gegen den der letzten ausspielen könnte, wie es getan worden ist: auch in jenen Dramen ist die Idee ihres problematischen Charakters nicht entkleidet. Die in Stichworten hervortretenden Leitmotive wie „der Königsgedanke“ in den Kronprätendenten, das „Alles oder Nichts“ des Priesters Brand, das „dritte Reich“ in der Apostata-Tragödie sollen an sich noch keine synthetischen Wahrheiten sein. Aus der im tragischen Kampf ringenden und unterliegenden Kraft Skules mehr als aus dem stumpfen Ethos Hafons keimt die Idee der Kronprätendenten-Tragödie; in Brand ergibt sie sich aus der Synthese der drei Gestalten erst: des Pfarrers, der Agnes und der wahnsinnigen Gerd.

In den symbolisch bedeutsamen Sonderfällen nun, die Ibsen aus dem modernen Gesellschaftsboden hob, wird das sittliche Ideal noch vorsichtiger mit den bedingenden Voraussetzungen und den aus diesen möglichen Entwicklungen verknüpft und erscheint darum dem Konventionalismus, der nicht nur einen kategorischen Imperativ, sondern auch die Mittel und Wege, ihn in praktisches Handeln umsetzen zu können verlangt, unannehmbar. Weil hier das herkömmlich Typische fehlte, glaubte man diese Schöpfungen als „Kuriosa“ ablehnen zu dürfen. Mit um so größerem Recht, als der Dichter sich selbst nicht über das von ihm enthüllte Problem erheben zu können schien, ratlos, wenn nicht gar mutlos, vor der Formulierung der letzten Folgerung stand und eine klare Entscheidung vermied.

Wie nach der Sage das Auge des Orpheus ins Mark der Dinge drang und noch die versteckteste Scham der Menschheit enthüllte — aber der Liebe entbehrte und letzten Endes ins Leere starrte, schien auch der Blick des nordischen Dichters: das Grauen schien hinter ihm zu lauern und hinter seinen Geschöpfen der Wahnsinn.

Der Streit um Ibsen bedeutete jedoch und bedeutet nur die altstrittige Frage, ob es, namentlich im Drama, genug sein dürfe, zu zeigen, was ist, die Stützen des Gesellschaftsbodens als wurzelkrank aufzudecken, ohne zugleich ein neues Gebäude aufzuführen oder doch wenigstens den klaren, überzeugenden Aufriß zu einem solchen vorzulegen. Man zog mit dem Idealismus Kants, mit der Ethik Schillers gegen den Verleumder des Lebens zu Felde und wollte gar nicht bemerken, daß von allen Dramatikern des Jahrhunderts, einzig Hebbel ausgenommen, keiner so entschieden den Forderungen der klassischen Ästhetik folgte wie Ibsen: jederzeit „auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit“ hinzuleiten. Wo Ibsen niederriß, geschah es, den Weg zu bahnen für die Freiheit des Menschen als Vernunftwesen. Die reale Entwicklung oder auch nur die reale Entwicklungsmöglichkeit der erkämpften Freiheit zu zeigen, hielt er nicht für die Aufgabe des Dichters, weil es ihm über der Möglichkeit der Vernunft selbst zu liegen schien, die das Leben nach Vorwärts immer nur wünschen und sicherstellen kann, die schon da aber in die Utopie sich verirrt, wo sie eine feste Gestaltung solcher Zukunft umschreibt. Jede neue Form des Lebens gebiert aus sich selbst heraus ihr eigenes, im voraus gar nicht zu berechnendes Gesetz: das Bewußtsein aber, den Boden für die neue Lebensform nach Pflicht und Gewissen bereitet zu haben, gibt die ethisch ausreichende Zuversicht, daß jenes Gesetz sich wirksam erweisen werde und daß es notwendig zu einer höheren Form führen müsse, die nur im Bereich des Sittlichen liegen kann. Aus dieser Beschränkung in der ideellen Gestaltung des Dramas ergab sich für Ibsen auch mit aller Konsequenz die ihm eigentümliche analytische Methode der Komposition, wie sie typisch für die antike Tragödie im König Ödipus, für die neue Dichtung in Kleists Zerbrochnem Krug klassisch vorgebildet sich findet. Aber auch im Wallenstein, in Herodes und Mariamne. Aus der Rückschau bei eingetretener oder als unvermeidlich sich enthüllender Katastrophe auf die Verfehlungen gegen das immanente, laut gesprochen habende Ethos, am „Gerichtstag“ über das eigensüchtige Ich enthüllt sich die Idee eines gerechteren und höheren Lebens. Das ist durchaus klassische Linie, wie es Folge und Fortsetzung ist der Dramaturgie Hebbels.

Die erste breitere und tiefere Wirkung in Deutschland erzielte 1877 „Stützen der Gesellschaft“. Der Handlungsinhalt des Dramas,

die Schilderung der durch skrupellose Erwerbsucht brüchig gewordenen Moral industrieller Gesellschaftskreise, fand, nach den Börsenkrachen in Deutschland und Osterreich, bei uns Verständnis und Beifall. Das hatte schon die ungewöhnlich interessierte Aufnahme des ‚Gallissement‘ dargetan, womit Björnsterne Björnson einige Jahre vorher auf der deutschen Bühne erschienen war, wie dieser es eigentlich war, der mit seinen ‚Neuvermählten‘ die Aufmerksamkeit auf die junge norwegische Dramatik gelenkt hatte. Das tiefer Scheidende zwischen Ibsen und Björnson wird noch zu erörtern sein; hier im Wettkampf zwischen Gallissement und Stützen der Gesellschaft gab namentlich die verschiedene Art der Ausgänge dieser Dramen Anlaß zu abmessender Vergleichung. So willkürlich, das Geschick vorausbestimmend und rührselig der — auch nur dem Theater zuliebe angehängte — Schluß in Björnsons Drama war, soviel weniger befriedigend noch empfand man den von Stützen der Gesellschaft. Hier war der schwerere Fall geschildert; es handelte sich nicht nur um die engere Familie und deren materielle und moralische Existenz, sondern um den schwindelhaften Unterbau einer ganzen Gesellschaft. Ibsens Bernid belastet ein versuchter Mord die Seele. Und dafür sollte die unvollständige und nicht einmal freiwillige, sondern nur unter einer furchtbaren Erschütterung des Gemüts erfolgende Beichte eine Sühne sein? Um seinen Ujälde zum Eingeständnis des Bankrotts zu bringen, braucht Björnson alle Daumschrauben der im bürgerlichen Recht formulierten Ethik, während Ibsen an seinem Bernid allen moralischen Druck abprallen läßt, bis die Qual, daß er der Mörder seines eigenen Kindes geworden ist, ihm die tragische Peripetie bewirkt und ihn erkennen läßt, daß er an sich, den Seinen und der Gesellschaft schon Sünde über Sünde begangen hat. Daran stieß man sich mehr als an der übertrieben scheinenden Behauptung von der Morschheit der gesellschaftlichen Stützen, die ja da oben, in einem norwegischen Hafenstädtchen immerhin so vorhanden sein mochte. Erkannte man aber die symbolische Konzentration, die namentlich auch in der Episode von dem schadhafsten Indiasfahrer und seiner von dem um Brot und Ehre bedrohten Werftmeister erzwungenen notdürftigen Ausbesserung sich enthüllte, so hatte man das Urteil rasch bei der Hand, Ibsen sei ein Sozialdemokrat und das Stück aus dieser Tendenz herausgeschrieben. So betrachtet, stieß dann der Schluß auf doppelte „moralische“ Bedenlichkeiten.

In der engen Verknüpfung aber des hier am besonderen Fall haftenden Realismus und der doch ganz idealistischen Führung der Handlung trat in der Tat das für Ibsens Gesellschaftsdramen bezeichnende Prinzip in aller Deutlichkeit hervor: die Konflikte der Sphäre geselllicher Moral soweit als möglich zu entrücken und sie



dadurch um so nachdrücklicher als solche der inneren Verantwortlichkeit darzustellen. Nicht, wie in Björnsens „Fallissement“, das Recht, das für den wahren Schaden der sozialen Kultur keine ausreichende Heilkraft hat, sondern die sittliche Vernunft soll das letzte Wort sprechen. An befriedigender Lösung der äußeren Umstände ist dem Dichter fast nirgend gelegen, da diese an sich ethisch nichts entscheidet; und selbst moralische oder psychologische Fragen zweiter Ordnung läßt Ibsen gern unbeantwortet, um den vollen Ton auf die entscheidende Willenswendung zu legen. Das empfand das Publikum als einen Betrug um sein gutes Recht; es wollte wissen, wie sich die kommerziellen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Hause Bernick nach der Katastrophe gestalten, wie es wissen wollte, wie Stockmann, der Volksfeind, als Arzt in einer Stadt, die ihm keine Patienten mehr liefert, als der „stärkste Mann“ existieren könne, wie es nicht daran glaubte, daß die Ehe Wangels mit der Frau vom Meere ein gutes Ende nehmen werde, obwohl der „fremde Mann“ mit dem englischen Dampfer auf Nimmerwiederssehen davongefahren ist . . .

Dieser Meinungskampf um die Moral der Perspektive — dieses eigentliche ideale Moment der Ibsenschen Dichtung — brach in ganzer Heftigkeit beim nächsten Drama aus, beim „Puppenheim“, in Deutschland gewöhnlich „Nora“ betitelt. Seine veränderte Stellung zur Frau hatte Ibsen schon in Stützen der Gesellschaft kundgetan. Der duldbenden Gattin aus der nämlichen Familie, der die hervorragend selbstlosen Frauengestalten der älteren Dramen entsprossen sind: die Inga und die Margrete der Kronpräsidenten, die Mutter und die Solveig des Peer Gynt, des harten Priesters Gattin, Agnes Brand — stand hier Lona Hessel, die ausgesprochene Vertreterin der Frauenemanzipation, die von „all den moralischen Menschen“ fortstrebende Dina, die resignierende Martha gegenüber. In Nora war nun das ganze Schwergewicht auf das sittliche Recht der Frau an die Ehe und in der Ehe gelegt. Und die ganze Wertung des Stücks verschob sich unter dem aktuellen Interesse an der Frauenfrage zu tendenziöser Auslegung, zur Verallgemeinerung des dennoch ganz individuell gehaltenen Konflikts. Ibsen erschien als Parteigänger der extremsten Forderungen und als Verurteiler jeglichen Pflichtgebots, wo er doch hier nur mit weitgehender sittlicher Strenge die Tragik enthüllte, die aus beiderseitigem Leichtnehmen gerade der höheren, durch die Ehe auferlegten Pflichten erwachsen kann. Je nach der Parteinahme erschienen Licht und Schatten höchst ungerecht verteilt. Und doch wollte der Dichter in Hellmer wohl weniger ein Monstrum eheherrlicher Selbstsucht als vielmehr nur ein typisches Mustere exemplar der Gattung zeigen. Mit beinahe pedantischer Absichtlichkeit ist neben die alle Verpflichtungen von

sich streifende Nora die Christine Linder gestellt, die ihre Lebensaufgabe darin erkennt, einem moralischen Bankrotteur die rettende Hand zu bieten, um in das „verödete Heim“ des von der Gesellschaft Ausgestoßenen wieder einen Sonnenstrahl der Liebe zu tragen. Ibsen hatte alles getan, um seine Nora in dem tragischen Strudel ihres eigenen Zusammenbruchs zu zeigen und ihre ungeheuerlich erscheinende Tat: nicht nur den Gatten, sondern auch ihre Kinder zu verlassen, als eine erschütternde innere Notwendigkeit erstehen zu lassen. Die Bühne aber und das Publikum betonten immer nur die Schwere der der Frau zugefügten Mißhandlung und die Frage, ob das „Recht“ bei ihr stehe, wie weit ihre „Wiedervergeltung“ reichen dürfe. Nicht um Jason zu strafen, tötet Medea ihre Kinder, sondern im Wirbel der Verzweiflung darüber, daß sie aus dieses Vaters Blut geboren sind, zu einem unseligen Geschick vorausbestimmt. Nora scheidet sich von den ihrigen, weil sie, „so wie sie ist“, ihnen keine Mutter in des Wortes erschöpfendem Sinn sein kann, die Fähigkeit dazu sich erst erwerben müßte. Nicht der Mangel an mütterlichem Instinkt fällt ihr zur Last: das ihr endlich erweckte sittliche Bewußtsein legt ihr die Sühne auf, der Befriedigung ihres Instinktes so lange zu entsagen, bis sie sich selbst ins Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Pflicht zurückgefunden haben wird. Daß es dem Dichter ernst ist mit dieser von ihm durch den Mund seiner Heldin gegebenen Begründung, und daß er sie für zwingend hält, hätte billig nicht in Frage gestellt werden dürfen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß in diesem letzten Akt der Nora die äußere, die theatralische Handlung die innere, die dramatische, erdrückt: die Wucht des dieser letzten Auseinandersetzung zwischen den Gatten vorausgehenden Affektes ist zu schwer und wird gewöhnlich in der Darstellung durch ein heroinnenmäßiges Emporreden der Nora noch so stark vergrößert, daß das Pathetische ihrer Gemütslage leicht hinter den Schein einer exaltierten Vergeltung zurücktritt, daß die ihr vom Dichter geliehenen Begründungen als nicht überzeugende Ausreden hingenommen werden. Dann freilich büßt das Drama, mit der Heldin, seinen so sorgsam motivierten, zuletzt aber durch die Zweifel lassende Beleuchtung ins Schwanken geratenden Charakter als Tragödie ein und erscheint vorwiegend als Tendenzstück.

Für die Aufführung im Hamburger Thalia-Theater ließ Ibsen sich durch Chéri Maurice und Hedwig Raabe einen versöhnlichen Schluß abgewinnen, mit dem Nora auch auf der Berliner Bühne erschien: Hellmer öffnet der zum Gehen Entschlossenen die Tür zum Kinderzimmer und angesichts der schlummernden Kleinen gibt Nora sich besieg. Mit dem Ausruf: „O, ich verfühle mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen“ — entscheidet sie sich fürs

Verbleiben im Hause. Ibsen nannte diesen Schluß in einem Brief an Heinrich Laube eine „Abschwächung“; aber er ist mehr als das, er ist ein Strich durch das Drama, das aus der Verfündigung gegen sich selbst den Weg zu sittlicher Freiheit weisen soll. Mit der erneuten Verfündigung gegen sich selbst ist zudem dem Schauspiel eine bedrückende Perspektive gegeben, während der Originalschluß wenigstens die Möglichkeit einer befreienden eröffnet.

In ähnlicher Weise stieß bei fast jeder der nun folgenden Dichtungen die Absicht des Dichters auf Widersprüche der praktischen Vernunft, die den tragischen Zusammenbruch nicht als eine Befreiung oder Erlösung, sondern als Strafe aufzufassen vorzieht. Die den Willen wendende Resignation, die in einigen Dramen das Ergebnis ist, wurde nicht als ausreichender ethischer Spruch betrachtet. Das führte denn erneut zu dem Vorwurf, Ibsen kenne überhaupt keine „sittliche Weltordnung“, seine Dramen seien „Krankensubengeschichten voll krasser Unnatur und voll widerlichen Schmutzes“; man nannte ihn bald einen Umstürzler, bald einen greisenhaften Pessimisten. So fest verschlossen waren immer noch die Türen der Seele gegen die Einsicht, die Liebe, die Wärme, die Ibsen wecken will, daß er vergeblich an ihnen rüttelte; eher lockte er seine Zuschauer schon auf die Schleichwege und in die labyrinthischen Gänge der psychologischen Kunstfertigkeit, des Seltsamen, Mystischen, Perversen, worin man das Interessante, das „Naturalistische“ sah.

Im Jahre 1880 erschien die durch ihre eiserne Logik geradezu Entsetzen hervorrufende Tragödie ‚Gespenster‘ — eigentlich ‚Gengangere‘-Wiederkehrer —. Wieder eine Frau, die sich zum Licht der Freiheit emporarbeiten möchte aus den gespenstigen Schatten einer Vergangenheit, die sie, aus Feigheit, über sich hat herr werden lassen und durch Jahr für Jahr fortgesponnene Lüge vor aller Welt, auch vor ihrem Sohne verborgen hat. Durch rastlose Arbeit und Opfer um Opfer glaubt sie sich endlich losgekauft zu haben von den Gespenstern und steht mit ihrem Kind, das sie, unter Verzicht auf das Glück des Zusammenlebens, dem innerlich zerrütteten Haus ferngehalten und nun wiederempfangen hat, am Vorabend eines endlich anbrechenden zweiten, hellen Lebensmorgens. Doch die Gespenster sind an ihrer Seite geblieben und grinsen auch in den neuen Tag hinein. Mit der Zähigkeit der Erinnyen heften sie sich auch an ihre Sohlen, ihr aus der entschuldbarsten Sünde gegen das innere Gebot: als sie im Kinde Ersatz für eine glücklose Ehe gesucht hatte, die Schlinge, die sie zum Falle bringen soll, zu drehen. Nicht des Tropus wegen wird die Erinnerung an Aischylos und an Schiller hier zur Darlegung des Problems heraufbeschworen, sondern um den modernen Tragiker in der Nachbarschaft dieser beiden Großen

zu zeigen. Unabwendbar erfüllt sich auch an Helene Alving das Geschick: das letzte Opfer noch muß sie bringen, auch das Gespinnst der guten Lüge muß sie zerstören, muß dem schuldlos durch Vaters Erbteil beginnender Verblödung Anheimgefallenen, um seine Seele der Qual der Selbstvorwürfe zu entreißen, die furchtbare Wahrheit enthüllen, muß ihm versprechen — auf daß das Maß erfüllt werde — selbst ihm das erlösende Gift zu reichen, wenn die furchtbar Strafenden, aus dem nächtigen Abgrund heraussteigend, nach ihm langen. Im schlichtesten Gewand eines, wenn auch nicht gerade alltäglichen aber doch auch keineswegs seltenen Familienschicksals ist hier der Geist der antiken Tragödie wiedererweckt — selbst nicht ohne das letzte Postulat: den Triumph der sich selbst erlösenden Seele, der hier wenigstens in die poetische Möglichkeit gerückt ist. Aber der tragische Geist läßt uns merken, daß er eine lange Wandererschaft durch die Niederungen der Menschenwelt hinter sich hat: er ist umschattet vom Fluch Jahwes, der der Väter Sünden an den Kindern heimzusuchen droht bis ins vierte und fünfte Glied. Das ganze, das denkbar schwerste, entsetzliche Gewicht fällt in die Schale der einen Schuld gegen das Gebot der sittlichen Freiheit; in die andere Schale der Wage aber fällt einzig die Kraft dieser im finstesten Geschick für eine neue Sittlichkeit kämpfenden Menschenseele, die gewaltiger als das Schicksal sich erweist: die Kraft einer Frauengestalt aus Dichters Geist, die ebenbürtig neben den großen der Weltliteratur steht.

In aller Entrüstung, die dem Drama antwortete, war doch der Ton einer tiefen Erschrockenheit nicht zu überhören. Das Stück bezwang in all seiner Grausamkeit einmal doch die frivole Gepflogenheit, sich von diesen Nachtseiten des Lebens überhaupt abzuwenden. Und da die Ethiker und die Ästhetiker versagten, triftige Einwände zu erfinden, mußte die Wissenschaft aushelfen: in solcher kausalen Unbedingtheit, als ein unfehlbares Naturgesetz, wie hier dargestellt, wäre die Vererbungstheorie nicht zuzugeben; auch das Krankheitsbild Oswalds erwies sich als falsch. In keiner Weise wird dadurch aber an der Bedeutung des Verantwortlichkeitsproblems gerüttelt, das sich durch die immer naheliegende Möglichkeit von Folgen, wie sie hier gezeigt sind, zu einer sittlichen Frage von erschreckendem Charakter aufwirft, wie es ja längst schon eine schwerwiegende der Volkswohlfahrt ist. Zugrunde lag aller Entrüstung auch eigentlich nur die Prüderie: von so etwas spricht man nicht und zeigt es noch weniger auf der Bühne. Es war ja auch nicht nur die Erwähnung der häßlichen Krankheit; von Schlimmerem wurde in dem Drama noch gesprochen. Frau Alving schien doch drum und dran, einem Inzest zwischen Oswald und Regine das Wort zu reden, dem Inzest

als einem natürlichen Verhältnis überhaupt! Dieselbe Frage, die schon bei Wagners Walküre so viel böses Blut gemacht hatte. „Kurzum, die öffentliche Meinung kam über den trüben Stoff nicht hinweg und nahm den Geist nicht wahr, der schwanenweiß über seiner moderigen Glut dahinglitt“, meint Bultaupt, der dieser Tragödie voll gerecht wird.

Da Ibsens Heimat das Hauptkontingent der Entrüsteten stellte, zum zweiten Male den Dichter, der zu ihr wie Hamlet zu seiner Mutter stand — *I must be cruel, only to be kind* — gewissermaßen des Landes verwies, ließ Ibsen im nächsten Drama, ‚Ein Volksfeind‘, nun seinem aufgehäuften Zorn die Zügel schießen. Wiederum ein Sturm lauf gegen bestgegläubte Irrtümer in einer Tragikomödie von aristophanischer Kraft, bei der es dem Dichter, wie seinem antiken Vorgänger, viel weniger darauf ankommt, in den Voraussetzungen der Handlung die reale Wahrscheinlichkeit zu wahren, als vielmehr darauf, das grotesk-tragische Geschick des Individuums im Kampfe mit der Chimäre der Majoritätsmoral zu schildern. Bei uns warb diesmal Schillers Geist dem nordischen Dichter Sympathie; sagte doch Volkmann nichts anderes als Sapiaha in ‚Demetrius‘:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,  
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen.“

Ein Volksfeind wurde im Berliner Ostend-Theater, unter Leitung von A. Kurz, zu bedeutendem Erfolg gebracht; und fast gleichzeitig wagte Franz Deutschinger in Augsburg die tapfere Tat, ‚Gespenster‘ auf die Bühne zu bringen.

Hatte Ibsens Temperament im Volksfeind eine Feuergarbe prachtvollen Zorns aufsteigen lassen, so war er damit doch nicht über eine tiefere Krisis in seiner eigenen ethischen Welt hinweggekommen. Es sind nicht nur Gespenster, die das winkende Licht am Ziele des Menschheitsweges verdunkeln; die Schwäche, die materielle Abhängigkeit und der mit entschuldbarer Selbstlüge sich seine Ohnmacht vergoldende Illusionismus zerren Millionen von Existenzen von diesem Wege ab in den Sumpf, in ein „erbärmliches Behagen“. In des Dichters Seele wuchs die früher schon lebhaft empfundene aber immer mit heroischer Härte beantwortete Frage aufs neue empor: ob die sittliche Forderung des „Alles oder Nichts“ der überwältigenden Mehrheit von Durchschnittsnaturen wirklich Heilung bringen könne, die Frage, wie die ihr Leben leben, die, im unheilbaren Konflikt, nicht gnädig eine Lawine unter Schnee und Eis begräbt? Nur die reineren und schwächeren Naturen gehen, unter große Entscheidungen gestellt, am Zusammenbruch ihrer Lebenslüge zugrunde; die robusteren, indolenten bevölkern das moralische Lazarett weiter. Eine qualvolle Mitleidenschaft trat bei Ibsen an Stelle der theoretischen

Härte. Dieser Stimmung gab ‚Die Wildente‘ wieder in erschütternder tragischer Konzeption des Weltbilds Ausdruck, obwohl das Drama auf der Bühne fast immer dem Mißverständnis begegnete, parodistisch erscheinen zu lassen, was im eminenten Sinne Tragikomödie ist. In Darstellung und kritischer Bewertung fand das folgende Schauspiel ‚Rosmersholm‘ reinere Wirkung. Die leitende Idee der gesamten dramatischen Tätigkeit des Dichters erschien hier am klarsten: der Austrag des Konfliktes zwischen einem nur Glück erstrebenden Individualismus, der selbst über den Weg des Verbrechens seinem Ziel nachjagt — in der künstlerisch wieder prachtvollen Gestalt der Rebekka West verkörpert — und eines sittlichen Individualismus, der sich zum Ausgangspunkt einer „Adelsmenschheit“ erheben möchte, in dem edelen aber tatschwachen Johannes Rosmer repräsentiert — liegt in der Umwandlung der Frau zur ethischen Einsicht und führt beide, da Rosmer sich in die Schuld Rebekkas verstrickt sieht, zum Verzicht auf persönliches Glück und zur Erlösung und Erfüllung im tragischen Untergang. Das weite Problem von allgemeingültiger Bedeutung für das schrittweise und immer wieder in Schuld verwickelte Hinausstreben der Menschheit aus dem gegebenen Kreise behauptet seine ganze symbolische Kraft in einer doch höchst eigenartigen Formulierung des besonderen Falles. Schlicht, einfach und zwingend überzeugend wird die selbstische Leidenschaft zur Sehnsucht nach einem höheren Leben geläutert; wo die Menschen noch Kraft genug beweisen, auch Schuld in Wahrhaftigkeit und Stärke als Menschenlos zu tragen und sie rechtzeitig zu entwirren, zu entwaffnen in ihrer lebensschwächenden Polypennatur: Adelsmenschheit, die nicht mehr an der Schuld zu sterben braucht.

Diese an Nietzsches Ethik anklingende Frage beherrscht als Stimmung auch die nächsten Dramen Ibsens. In Freiwilligkeit, unter eigener Verantwortung findet, zwischen Schuld und Willen gestellt, die Seele allein die Kraft und die Möglichkeit zum Glück: ‚Die Frau vom Meere‘. Es konnte Ibsen indes nicht entgehen, daß ein solches Dogma eine fatale Ähnlichkeit mit dem der freien Willensbestimmung a priori aufwies; er rückt es darum in ein problematisches Licht und paralyisiert es durch die Betonung der psychopathischen Beschaffenheit seiner Elida Wangel. Er karikiert es dann und holt dabei zu einem vernichtenden Streich aus auf die kurzsichtigen und hämischen Anfeinder, die in ihm nur den Vorkämpfer der Frauenemanzipation um jeden Preis sehen wollten, in ‚Hedda Gabler‘. Alles Pathetischen entkleidet, erscheint hier die Fürsprecherin der freien Lebensführung, der neuen Moral, als pervertierte Weiblichkeit: das Kind hassend, das sie gebären soll, weil es sie in ihrem Übermenschentum erniedrigen würde, den Mann, dessen Liebe sie in grenzenlos eitelem

und frivolem Spiele in die Ekstase des Rausches hinaufgesteigert und dann weggeworfen hat, die Frau, an dem dieser sich moralisch wieder emporarbeitet. Denn er soll wieder zurück in den Rausch, soll in ihm sterben, für sie, für Hedda, aber „in Schönheit“ und mit „Weinlaub im Haar“. Dieser schillernden Mänade, in der Sirene und Harpye eins geworden, steht Thea Elvstedt gegenüber, das ganz in dulddender und sorgender Liebe aufgehende schlichte Weibchen, das in seinem Hunger nach dem Glück liebender Mutterschaft, um eine Seele zu retten, den Leumund der Welt verachtet und ihr ganzes Dasein hinopfert. Zu dem Problem der Frauenfrage in ihren Auswüchsen sprach hier der Dichter das eindeutige ergänzende Wort.

Die Menschheit tritt von nun ab in Ibsens Dichtung wieder nachdrücklich an die Stelle des Menschen, die Pflicht an die der freiheitlichen Idee des Individuums. Der Individualismus biegt, nachdem er so viele Schalen der konventionellen Moral zerbrochen hinter sich geworfen und sich freie Aussicht in ein Reich der Sittlichkeit erkämpft hat, ausgesprochen wieder zum Altruismus um. Emil Reich drückt in der Schlußbetrachtung seiner Vorlesungen („Ibsens Dramen“) die aus dieser Wandlung sich ergebende Welteinsicht in dem Satze aus: „Nicht bloß Geist und Sinne sind, gleicher Berücksichtigung wert, harmonisch auszugestalten, ein Letztes bleibt noch als Oberstes: die so in sich vollendete freie Persönlichkeit soll sich der errungenen Freiheit aus freien Stücken wieder begeben, soweit das wichtigere Interesse der Gesamtheit dies erfordert. Aus Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit: diese neue sozialethische Formel wäre die Lösung solcher Erziehung des Menschengeschlechts.“ Aber es ist dies, wie Reich auch ganz richtig erkennt, kein vorgefaßter Gedanke bei Ibsen, auf den, als auf ein Ziel, die Dichtung hinstrebte; es ist das Endergebnis eines gestaltenden Ringens, das Wesen der Welt in den neuen Formeln seiner doch ewigen Probleme zu entschleiern und seiner Fragwürdigkeit die Antwort zu finden. Darum ist ein so großes Stück Selbstbekenntnis in dieses Schaffen hineingeflossen und eine persönliche beichtende Aufrichtigkeit, die fast jedes Drama Ibsens in einer doppelten Beleuchtung zeigt: in einer objektiven, ethisch-philosophischen und in einer subjektiven des die Probleme mehr erleidenden als beherrschenden Menschen:

„Leben heißt — dunkler Gewalten  
Spur bekämpfen in sich.  
Dichten — Gerichtstag halten  
Über sein eigenes Ich.“

Die letzten vier Dramen: ‚Klein Eyolf‘ (1895), ‚Baumeister Solness‘ (1896), ‚John Gabriel Borkmann‘ und endlich der dramatische Epilog ‚Wenn wir Toten erwachen‘ fallen vorwiegend der subjektiven

Gattung zu. Die mystisch verschleierte Symbolik: der Baumeister, der Wohnstätten für Menschen schaffen will, aber mit einem Turm darauf, der, vom Illusionismus wiedergewonnener Jugend geblendet, zu Tode stürzt, als er den Kranz an die Turmspitze hängt; Borkmann, der um der Sünde willen gegen den heiligen Geist: das Herzensleben anderer vernichtet zu haben, an der eigenen Herzensfalte stirbt; der Bildhauer Rubek, der die gleiche Schuld, um seinen künstlerischen Ehrgeiz zu befriedigen, auf sich geladen, der im reinen Lichte geistiger Schönheit leben wollte und doch von der Erdruste nicht loskommen konnte, der mit dem Weibe, das ihm Kunst und Glück gewesen wäre, vom Tode erwacht, um in den Tod zu gehen — durchglüht mit erschütternder Gewalt das endlich ganz lautere Feuer der großen menschlichen, der Erlösungskraft bergenden Liebe.

Es wird für die Zukunft schwerlich mehr in Zweifel zu stellen sein, daß der Dichter und der Dramatiker Ibsen der in ihrer Kompliziertheit so schwer zu fassenden modernen Psyche den Körper geschaffen hat als ein Künstler, der in seinem Werk eine Epoche darstellt und als Ethiker dem Gewissen kommender Generationen ein Ziel ernsthafter Arbeit an sich gewiesen hat. Mag sein, daß er den Blick vieler, „durch die gefärbte Brille einer unserem innersten Wesen fremden, feindlichen Anschauung, der vom uns nächstliegenden Weg uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Stepsis“ — wie Berthold Litzmann meint — zunächst mehr verschleiert und getrübt hat als erhellt; wir können doch nicht wieder wegsehen von dem, was er uns gezeigt hat. Seine Weltanschauung ist allen denen, die Witterung hatten für die mit dem Jahrhundertende sich offenbarende Krisis, in die unser Leben eingetreten — oder geraten — war, auch keineswegs „fremd“ und „feindlich“ geblieben. Das erleuchtet aus der unbestreitbaren Tatsache seines weitausstrahlenden Einflusses auf die schaffenden Kräfte in den letzten Dezennien des Jahrhunderts. Der Reichtum in Ibsens Werk an Problemen, aus denen eine neue Tafel der Werte abzuleiten reizte, an psychologischen Analysen, erwies sich so groß und fruchtbar, daß man im Bilde der vedischen Philosophen sagen könnte: Spuren davon fänden sich wie das Atman, das „Salz des Seienden“ in jedem wichtigeren Drama der letzten fünfzehn Jahre. Keiner der Dichter dieser drei Dezennien, der nicht in der Idee oder in der Technik — oft auch in beiden — die Spuren dieses Einflusses verriete. Die dabei häufig betonte grundsätzliche und zuweilen sogar heftig polemische Ablehnung des Vorbilds beweist noch keine Unabhängigkeit; sie führte gewöhnlich nur dazu, daß, um klarer, heller, deutlicher als Ibsen zu sein, das unwillkürlich sich aufdrängende Muster trivialer und gröber aus eigenem ausgeführt wurde. Oder daß man die absichtlich ver-



schleiernden Kunstmittel des Norwegers durch wirklichkeitstreuen Naturalismus verdeutlichen zu müssen meinte.

\* \* \*

Zwischen dem sozial-ethischen und psychologischen Drama Ibsens und dem naturalistisch-sozialen des jüngsten Deutschland steht eine Gruppe von Dramatikern, als deren wirksamster Vertreter Björnsterne Björnson gelten kann. Als Sozialethiker scheidet Björnson von Ibsen der demokratische Zug des Politikers, der ein absolutes Ideal der Freiheit von allgemeinerer Gültigkeit und allgemeinerem Nutzen verfißt. Wie Ibsen, geistig aus der Bewegung des acht- und vierziger Jahres hervorgegangen, hat Björnson sich vom romantischen Zug des Liberalismus, den Ibsen so nachdrücklich in sich überwand, nicht losmachen können. Doch da sein scharfer Intellekt auch der Skepsis nicht ausbiegen konnte, kam etwas Zwiespältiges in seine Weltanschauung, über das er durch einen moralischen Appell an den Gemeingeist Herr zu werden sucht. Man könnte ihn den norwegischen Viktor Hugo nennen; wie dieser hüllt er gern den tendenziösen Radikalismus in eine dem Abenteuerlichen zuneigende Phantastik, in der er eine Weile vorwärts stürmt, bis er sich auf die durch das kühlere Rasse temperament gebotene Nüchternheit besinnt und moralisch lehrhaft wird. Nach dem ‚Salissement‘ erschien von ihm ‚Der Handschuh‘ auf der deutschen Bühne, worin das Thema abgehandelt wird, daß das Weib an den Mann die gleiche Forderung geschlechtlicher Intaktheit stellen dürfe, wie der Mann sie an das Weib stellt. Sozialpolitische Fragen behandelten die Dramen ‚Das neue System‘, ‚Der Redakteur‘ und ‚Der König‘; besonders aber die zweiteilige Tragödie ‚Über unsere Kraft‘. Hier zeigte Björnson seine reichste Entfaltungsmöglichkeit; die Dichtung kam denn auch am Abschluß der hier betrachteten Periode zu einer breiten und tiefen Wirkung auf unsern Bühnen, obwohl gar nicht zu verkennen ist, daß auch in ihr der Dichter, an der Peripetie angelangt, den eigentlichen tragischen Geist zum Rationalismus umbiegt und so zu einem einsichtigen Verzicht gelangt. Björnson hat dreißig Jahre seinen durch plastische Darstellungskraft wohl begründeten Kredit auf unsern Bühnen sich zu wahren gewußt; schon 1870 wurde in Meiningen das Trauerspiel ‚Hulda‘ aufgeführt und ‚Zwischen den Schlachten‘ von Laube in Leipzig; ‚Die Neuvermählten‘ wie erwähnt am Wiener Stadttheater.

Von Leo Tolstoi ist ‚Die Macht der Finsternis‘ ein starkes Vorbild für das naturalistische Drama geworden. Der allgemeinste Fall, ein fast triviales sittliches Problem in der besonderen, durch eine er-

staunliche Kunst bereiteten Form einer Milieuschilderung. Tiefer ergreifend ist die Inbrunst einer in qualvolle Schuld verstrickten Seele nach Befreiung von der furchtbaren Last, mit ihrem Aufschrei nach Erlösung, auf der tragischen Bühne kaum je gezeigt worden, wie im letzten Akte dieses Dramas. Doch war es nicht das, was die Tendenzen des aufstrebenden Naturalismus bei uns in Deutschland bestärkte. Wie hätte die junge Schule auch ein sittliches Pathos aufbringen können von gleicher Unbedingtheit, wie diesen Glauben an göttliche Barmherzigkeit und diesen Aufruf zur Ergebung in den göttlichen Willen. Es war vielmehr die drückende Gewalt des mit so vollendeter Meisterschaft gezeichneten Milieus, die zur Nachahmung reizte und hauptsächlich auch die starke Theaterwirkung bestritt. Im ferneren Wirken Tolstois erst enthüllte sich immer nachdrücklicher sein religiöses Genie und der mit so hervorragender Künstlerschaft fast widerspruchsvoll zusammengehende Hang zu asketischer Weltabkehr.

Auf ähnlichem Stoff- und Gedankengebiet wie Björnson bewegte sich Arthur Sitger in seinen beiden Dramen ‚Die Heze‘ und ‚Von Gottes Gnaden‘. In jenem behandelte er das alte Sappho-Motiv, die Frau, die, ihrer Wandlung wegen zum männlichen Geist, in der Liebe der jüngeren, weiblich gebliebenen Natur unterliegt, in das Gewand neuer, wenn auch etwas banaler Ideen gekleidet; ‚Von Gottes Gnaden‘ beleuchtet das in unser Jahrhundert hereinspüfende, im Titel ausgedrückte Thema. Von der heroischen Romantik Byrons herkommend, der auch Sitger nahe stand, und wie Byron von einem immer etwas spleenig gearteten „Übermenschentum“ zum Drama verführt, warb Karl Bleibtreu — mit seiner ‚Revolution in der Literatur‘ (1885) einer der frühesten Vorkämpfer für die Moderne — mit kühnen aber glücklosen Würfen um die Gunst der Bühne: ‚Dämon‘, mit Cäsare Borgia, ‚Schicksal‘, mit Napoleon, ‚Weltgericht‘, mit Danton und Robespierre, ‚Eine Faust der Tat‘, mit Cromwell als Helden. Konrad Alberti brachte einen an Cassalle orientierten Thomas Münzer in ‚Brot‘; Fritz Lienhard den biblischen Individualisten ‚Naphthali‘ und einen im kulturellen Problem sehr vertieften ‚König Laurin‘. Hier wäre auch noch Franz Herzfeld zu nennen mit dem ‚Sest auf der Bastille‘, Julius Brand mit ‚Nero‘ und ‚Kaiser Otto III.‘ und Felix Schulze mit ‚Königssohn und Rebell‘, worin mit kühnem Griff ein Stück Sexual-Pathologie in der Legende von Konrad von Marburg und der heiligen Elisabeth aufgedeckt wird. Einen beachtenswerten Anlauf, ein Drama der Entwicklungsphilosophie zu schaffen, nahm Wolfgang Kirchbach in ‚Die letzten Menschen‘ (1889). Zeigte Kirchbach das Ende der Menschenwelt, so bildet ihr Anfang und ihre früheste Kindheit unter der Hut des Eros,

dessen lebenerweckendes Ethos an Stelle titanischer Zerstörungswut tritt, den Inhalt von Adalbert von Goldschmidts ‚Gää‘.

In allen diesen Versuchen sieht man den geschichtlichen Geist durch die Schule der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts gegangen, wie ihn neben Hebbel früher schon auch Wilhelm Jordan in seinem Nibelungenepos gezeigt hatte. Zu einem größeren Werk für die Bühne holte Jordan mit dem Trauerspiel ‚Die Witwe des Agis‘ aus, das jedoch ohne Eindruck blieb; dafür schenkte er der Szene in dem Vers-Lustspiel ‚Durchs Ohr‘ ein sauber geschliffenes Juwel dieser bei uns so seltenen Gattung.

Jordan hat die künstlerische Jugend eines Dramatikers überwacht, der mit sehr ungleicher Tätigkeit, meist jedoch mit Glück, auf die Bühne trat: Ludwig Sulda. Sein technisches Poetentalent tat sich bemerkenswert hervor in Neuübersetzungen Molières, wie auch in den dramatischen Märchen ‚Der Talisman‘ (nach Andersen) und ‚Der Sohn des Kalifen‘, während seine Originalschöpfungen moderner sozialer Dramen, neben einigen glücklichen satirischen Partien, den Zug gesunder Kraft vermissen ließen. ‚Das Recht der Frau‘, ‚Die Sklavin‘, ‚Die wilde Jagd‘, ‚Die Kameraden‘, ‚Das verlorene Paradies‘ waren gefällige Umschreibungen aber keine Lösungen sozialer Probleme. Sulda umtändelt sie interessant und geistreich, findet manche hübsche Pointe aber nicht den Ton vollen sittlichen Ernstes, der ihnen gebührt.

\* \* \*

Zu den namenlosen Helden der Geschichte neuer Zeit gehört jener Mann in der Arbeiterbluse, der, nach der literarischen Anekdote, in einer der Berliner Volksversammlungen, die zur Begründung der verschiedenen freien Bühnen um 1890 herum abgehalten wurden, die dramaturgische Forderung des jungen Geschlechts in die Worte gekleidet haben soll: „Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Tausendmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten.“ Möchte in der Lyrik und im Roman der Jüngstdeutschen das Programm auch weniger eng beschränkt sein und sich hier der Individualismus in freierem und oft auch die Dichtung wahrhaft bereicherndem Vermögen ausleben; ihr Theater stellte sich zunächst ganz auf dieses soziologische Programm. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten die Literatur auch bereits mit einem Drama von solchem Verismus in der ‚Familie Selide‘ beschenkt, ohne jedoch zunächst auf die Bühne gelangen zu können. Kein Zweifel, daß in einer ausge-

sprochen sozialistischen Tendenz ein starker Hebel lag, den Illusionismus aus den Angeln zu heben. Die Notlage Millionen Enterbter war wenigstens eine einheitliche Überzeugung von bewegender Kraft. Ferner war die Weltanschauung jenes Mannes in der Arbeiterbluse kaum anfechtbar. Sie war klar und von Wirklichkeiten ausgehend. Das ließ sich ohne weiteres von der philosophisch-ästhetischen Fassung des Programms, mit dem das Jüngste Deutschland als Körperschaft hervortrat, nicht behaupten. Denn wenn dieses Programm in der ihm von Eugen Wolff gegebenen Form von „einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung“ sprach, „die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaften und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit“ sei, so mußte diese Voraussetzung dem begründeten Zweifel begegnen: ob eine solche Weltanschauung wirklich schon als Ergebnis vorlag, oder nicht vielmehr erst ein Wunsch war, eine Sehnsucht, ein Bedürfnis. Für das Drama des Naturalismus, das man als siegverbürgende Waffe schmieden wollte, war das jedenfalls eine Lebensfrage. Zu ihrem Glück blieb die neue Bewegung nicht auf die theoretische Auseinandersetzung ihres Wollens angewiesen; sie konnte sich sofort auf vielversprechende Taten stützen.

Am Mittag des 20. Oktober 1889 wurde von der Freien Bühne in Berlin ‚Vor Sonnenaufgang‘ von Gerhart Hauptmann aufgeführt. Nach einem harten, durch skandalisierende Opposition hervorgerufenen Kampf entschied sich ein voller Sieg für Hauptmann, in dem eine dichterische und dramatische Kraft von überragender Bedeutung und ein Vertreter der den programmatischen Forderungen entsprechenden Weltanschauung auf den Schild gehoben wurde. Trotz krasser Unerquidlichkeiten, aus der Häufung sittlicher Verkommenheit entspringend, konnte ein von Parteinahme ungeblendetes Urteil nicht zweifelhaft sein, daß hier ein dichterisches Talent von erfreulichster Stärke der Empfindung sich entfaltete. Ein Poet, der nicht am Umriß der Erscheinungen haften bleibt, der mit leiser aber sicherer Hand Schleier für Schleier von ihnen weghebt, bis das innere Geschehen, der chemische Prozeß der seelischen Kräfte, bloßgelegt sich vollzieht. Ein Ethiker von reicher Liebeskraft und gerechtem Mitleid. Auch ein Gestalter, der den Schimmer natürlichen Lebens über seine Gebilde auszugießen weiß, über Formen, die er in der Seele ausgetragen und mit der Sorgfalt eines in seinen Gegenstand verliebten Künstlers gebohrt hat. Dichterische Eigenschaften solcher Art sprachen reiner noch aus den beiden nächsten Dramen ‚Das Friedensfest‘ und ‚Einsame Menschen‘, wobei es einstweilen wenig

verschlagen, ja eher gute Hoffnungen bestärken mochte, daß dort Ibsens Gespenster, hier dessen Rosmersholm vorgeschwebt hatte. Sah man doch einen Fortschritt über Ibsen hinaus in der leiseren moralischen Determination der Gestalten. Hauptmann schien der Einsicht Schillers gefolgt zu sein, der dreizehn Jahre nach der Entstehung der Räuber die tragische Wirkung um so vollkommener erreicht erachtete, je weniger sie herbeizuführen der Dichter einen Bösewicht brauche. „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt . . . sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen“, heißt es in dem Aufsatz ‚Über die tragische Kunst‘ von 1792. Das schien bei Hauptmann im besten Sinne beachtet. Auch abgesehen von ihren ästhetischen Eigenschaften nötigen uns seine Gestalten — namentlich die der Einsamen Menschen — auch ihrem moralischen Charakter nach immer noch Liebe ab.

Von dem in der zweiten Jahrhunderthälfte angesammelten Schatz objektivierender psychologischer Kunst, wie sie Franzosen, Skandinavier und Russen dem modernen Dramatiker vorgearbeitet hatten, schien Hauptmann mit einem reichen Legat bedacht. Und zu diesen wertvollen relativen dichterischen Gaben vereinigte sich die bei ihm mehr Mitleid als leidenschaftliche Teilnahme herausfordernde Macht der sozialen Ideen, die diese Gebilde durchströmt. Dadurch wurde freilich auch gleich die Wirkung des Dichters tendenziös gewertet, und vom anderen Standpunkt fiel über ihn das Urteil: Sozialdemokrat und Naturalist. Kein Zweifel, daß er beides sein wollte, aber auch kein Zweifel, daß er ethisch und ästhetisch in beiden Richtungen den reinsten Zielen nachstrebte.

Die Opposition, die er erregte, aus fanatischem Illusionismus und bitterster Anfeindung des neuen — einheimischen — Moralzerstörers gemischt, bewirkte, daß das folgende Werk, die 1892 veröffentlichten ‚Weber‘, durch ein polizeiliches Verbot von der Auf- führung ausgeschlossen wurden. Wieder einmal wollte man einen Dichter dadurch widerlegen, daß man ihm auf der Bühne den Mund zuhielt, während doch sein Werk bald in aller Hände sein konnte und es tatsächlich war. — Es bezeichnet die ganz unverhältnismäßig gesteigerte Teilnahme für die politisch-moralische Bedeutung und die künstlerischen Qualitäten der jungen modernen dramatischen Produktion, daß von dieser Epoche ab, ganz gegen frühere Gewohnheit, die dramatischen Werke auch auf dem buchhändlerischen Markt ein begehrter Artikel wurden. — Das Polizeiverbot ließ sich zudem nicht aufrecht erhalten, und die Weber gingen am Deutschen Theater in Berlin mit einem vollen Siege in Szene. Als Symptom der Zeit ist dabei die Tatsache zu erwähnen, daß infolge der durch Gerichts-

beschluß durchgesetzten Aufführung dem Deutschen Theater die Kaiserliche Loge gekündigt wurde: ein deutlicher Bannstrahl von Oben traf also die junge Richtung. Auch das mehrte jedoch nur die dem Drama zugesprochene Bedeutung, und die zündende Wirkung, die es übte, schwellte die an Hauptmanns dichterische Zukunft getnüpften Hoffnung zu hohen Wogen. Das Kühnste schien hier gelungen und kam einer vom demokratischen Zeitgeist lange mit Vorliebe gehegten Anschauung entgegen: das ganze Volk — hier zunächst eine Volks- und Gewerbsgemeinschaft — löst den individuellen Helden ab. Die Tirade eines einzelnen Wortführers, einer persönlichen Idee, wird übertönt vom furchtbaren Schmerzensschrei und Ausbruch einer Gesamtleidenschaft. Nicht ein Guter und ein Böser sind gegenübergestellt, sondern die Not aller der Macht einzelner; das erweckte tragische Mitleid wird so in hervorragendem Sinne aus einer Angelegenheit der persönlichen Teilnahme zu der einer sozialen. Dieser breite, bewegte und in die tragische Peripetie hineingerissene soziale Geist eines ganzen Zeitalters, war das nicht auch im Götz und im Tell unsrer Klassiker der lebendige Atem dramatischer Kraft? Zudem war billig zuzugeben, daß in solcher Wucht bisher kein Drama den Geist der Massen verkörpert hatte; ja, es erschien vollends als ein Triumph der künstlerischen Konzeption, daß unser Mitgefühl, wenn den alten Ansohn an seinem Webstuhl die Kugel niederstreckt, von diesem Ärmsten der Armen in nicht geringerem Grade erweckt wird, als wenn ein Held der Geschichte sich den blutigen Lorbeer um die Schläfe windet. Aus dem krausen Gewirr der Linien heben sich die einzelnen Gestalten zur plastischen Deutlichkeit: durch die vom Sturm gejagten Nebelschwaden blißen zuckende Lichter, die uns an das Heraufkommen eines neuen Tags um so mehr glauben machen wollen, als wir zwar mitten im Luftstrom der Gegenwart atmen, unsere Teilnahme aber doch Vorgänge betrifft, die um ein halbes Jahrhundert zurückliegen.

Von den Webern war für den Dichter ein Aufstieg zur Größe, wenn nicht mit Sicherheit vorauszusagen, so doch mit viel Berechtigung zu erhoffen; vorausgesetzt, daß es ihm gelang, die hier in der sozialen Masse als Leiden und Trieb zum Ausdruck kommende disparate Weltanschauung zu konzentrieren und doch wieder in individuellen Charakteren zu verkörpern, zwischen denen sie zum dichterischen Austrag hätte gelangen können. Jedenfalls erwartete man diesen Weg weiter beschritten. Aber das nächste Drama, ‚Kollege Crampton‘, brachte etwas ganz anderes: die fleißige und wohlgelungene Studie eines Potators in ein Milieu versetzt und in eine dramatische Handlung, die wieder eine ganz abfallende theatralische Konvention darstellten. An der Hauptfigur trat ein Zug besonders

hervor, der im Sinne des naturalistischen Prinzips mindestens interessant wirkte: hier war ein Mensch mit allen Zufälligkeiten der Individualität getreu nach dem Modell gestaltet. Wie außerordentlich das gelungen war, konnte freilich nur der bemerken, der das Original des genialischen Malers kannte. Die Gefahr aber solchen Schaffens zeigte auch hier schon ihre Folgen: die Teilnahme beschränkte sich auf den pathologischen Sonderfall; das Artistische überwog das Dramatische bei weitem. Dann folgte ‚Der Biberpelz‘; eine wohlgelungene satirische Komödie auf die heuchlerische Maulmoral einer mit allen Hunden gehekten Familienmutter im verkommenen Proletariat und auf die summarische Hohlköpfigkeit gewisser, mit einem sakrosankten Nimbus sich umkleidenden Regierungsorgane, worin eine Reihe köstlicher Genrefiguren, nicht ohne typische — und zeitsatirische — Bedeutsamkeit, vorgeführt war. Der Biberpelz war als Komödie der Sitten in einem für die Literatur der Bühne fast neuen Gesellschaftsmilieu eine wirkliche Eroberung. Aber Hauptmann zeigte als Dramatiker auch hier wieder eine Schwäche, die ihm gefährlich werden sollte: er hegte das Motiv tot. Statt von der knappen Form des Vorbilds, das ihm hier vorgeschwebt, von Kleists zerbrochenem Krug, die klassisch erreichte Meisterschaft der Beschränkung abgelernt zu haben, zeigte er sich so unbekümmert um die Form, daß er dem schon viel zu breiten Biberpelz später noch eine Fortsetzung gab in der vieraktigen Tragikomödie ‚Der rote Hahn‘. Am Biberpelz enthüllte sich, daß das, was bisher und namentlich in den Webern geniale Willkür schien, doch einen tiefen und entscheidenden Mangel nur blendend verdeckte: die Unfähigkeit, das Wesentliche in der geraden Linie bis zum Sichtbarwerden der Idee hindurchzuführen, zum Architektonischen des Dramas zu gelangen. Die dem dramatischen Sinn zuwiderlaufenden Grundsätze des Naturalismus sollten die Schwäche als Kraft erscheinen lassen; und Hauptmann glaubte wohl wirklich an deren Kraft und überhob sich darum der weitergehenden Arbeit an der Komposition. In solchem Irrtum ging er an seine Tragödie aus dem Bauernkrieg, an ‚Glorian Geyer‘, der eine, mit einem in der Theatergeschichte seltenen Skandal verknüpfte Niederlage bei der Aufführung im Deutschen Theater erlebte. Dieses schroffe Urteil stand jedoch durchaus in keinem Verhältnis zu einem sich hier etwa plötzlich enthüllenden Unvermögen des Dichters. Glorian Geyer stellt vielmehr einen Höhepunkt, wenn nicht gar das Beste dar, was die dichterische Begabung Hauptmanns je geleistet hat. Nur daß hier all sein Können, wo es sich auf einen im poetischen Sinne undurchführbaren Historismus stützen wollte, am Unmöglichen verblutete. Ein Gewirr wieder durch viel zu viel Unwesentliches beschwerter Gestaltung drängt, stößt und drückt sich

durcheinander; die geradezu pedantische Sorge des Naturalisten: alle alles sagen zu lassen, was dokumentarisch verfahrende Gewissenhaftigkeit vom Boden der Geschichte aufgelesen hat, ertränkt Idee und Gestaltung im Lärm und Tohuwabohu einer Haupt- und Staatsaktion. Und eine Fülle von Schönheit ging dabei verloren. Gelingt es Hauptmann, in der Neugestaltung des Stückes, die auf die Bühne kommen soll, die bezeichneten Hemmnisse wegzuräumen, so wird das zu Unrecht gerichtete Drama vielleicht gerade dasjenige sein, das den dichterischen Plastiker in seinem größten Vermögen zeigt und dem naturalistischen Sturm und Drang des neunzehnten Jahrhunderts eine Ehrenrettung von bleibendem Wert bedeutet.

Zeigte sich in Florian Geyer die naturalistische Dramaturgie einstweilen ad absurdum geführt, so war vorher schon das Vertrauen in die ethische Kraft des Dichters erschüttert worden durch sein ‚Hannele‘, später sogar ‚Hanneles Himmelfahrt‘ benannt. Die christliche Vorstellung der Himmelseligkeit als Produkt der Sieberträume eines zu Tode gehezten Kindes, das war ein klägliches Surrogat für das Verlangen nach einem reineren Menschentum, zu dem der Dichter durch die Kraft der mitleidenden Erschütterung uns aus dem Kreise vertierter Menschheit hätte führen müssen. Der Traumallegorie haftet kein Atom inneren Glaubens an: sie steht in ihrer Theatralik unvermittelt neben dem trost- und ratlosen Bild der Anklage der Zustände und der Verzweiflung.

Als Schiller sich dem realistischen Historismus zuwandte, kam ihm Kant zu Hilfe; in unermüdlichem Ringen baute der künftige Schöpfer des Wallenstein seine innere Welt neu auf vom Grunde: in einer Arbeit von neun Jahren ersetzte er einen Pfeiler nach dem anderen, bis das System des neuaufgeführten Erdgeschosses die kühnere Wölbung seiner gewonnenen ethisch-idealistischen Weltanschauung tragen konnte. Eine ähnliche Verpflichtung hätte vielleicht dem Dichter der Weber obgelegen. Eine Tat, mit so allgemeinem Beifall begrüßt und mit Erwartungen verknüpft, wie Hauptmann sie geweckt hatte, verpflichtet zum Aufgebot äußerster Kräfte. Eine solche Ein- und Umkehr meldeten dann auch die journalistischen Leibtrabanten des Dichters, deren überlaute Propaganda eben den wüsten Skandal bei der Aufführung des Florian Geyer veranlaßt hatte. Doch schon nach zwei Jahren sollte Hauptmann vollbracht haben, wozu Schiller deren neun gebraucht hatte, und 1898 trat unser Dramatiker mit dem Werk auf die Bühne, in dem der Naturalismus die Wandlung zum Idealismus und zum Stil vollzogen haben sollte: ‚Die versunkene Glocke‘. Nicht im Stahlbad einer geistigen Welt, wie die Kants, hatte Hauptmann Gesundung gesucht: von mystischen und romantischen Heiltränken hatte er gekostet und sie schmachhaft gefunden.



Ein Heldenideal hatte er sich erträumt, in dem je ein Stück Messias, Übermensch und Lovelace sich mischten; den Weltprozeß hatte er symbolisch vereinfacht als Austausch einer braven Hausfrau gegen ein Elfenkind mit frischer sehnsüchtiger Sinnlichkeit; und statt historische Dokumente zu dialogisieren, wie im Geyer, gönnte er sich die Lust an brünstig-übersinnlichen Versen. Das Ergebnis des Klärungsprozesses war ein offenes Bekenntnis zur Unmöglichkeit, das Leben unter eine Idee zu fassen. Die Darlegung der rätselvollen, in vollkommenen Widersprüchen sich verkündenden Beschaffenheit der Welt aber war hier in neuen und doch wieder mit allem Reiz einer starken Bildnerkraft ausgestatteten Gestalten gegeben. Was die alte Romantik der Bühne schuldig geblieben war, das gab Hauptmann in der Versunkenen Glocke: ein dramatisches Wolkenkuducksheim in Form eines wirkungsreichen Theaterstücks. Das schönklingende Drama entwaffnete sogar fast alle Gegnerschaft; und während sich die besonnen Hoffenden enttäuscht zurückzogen, einigten sich Parteigänger und Widerstrebende dahin, Hauptmann den vollen Ehrenkranz des Dichters und Dramatikers auf das Haupt zu drücken. Die größere Zuversicht aber, daß dieser Poet berufen sein könnte, dem anonymen, nach Erfüllung ringenden Geist der Zeit mit sinnlich starker Dichterkraft in einer modernen Tragödie Leben zu geben, läutete die Versunkene Glocke fast zu Grabe. Die Verheißung von dem neuen Glockenspiel des Meisters Heinrich:

„mit wetternder Posaunen Laut  
mach es verstummen aller Kirchen Glocken  
und künde, sich im Jauchzen überschlagend,  
die Neugeburt des Lichtes in der Welt“

wurde selbst dem Gefühl nicht erfüllt, als derselbe Meister Heinrich sein unklares Wollen in den drei mystischen Bechern der alten Wittichen ertränkte. Es blieb bei der Sehnsucht und dem Eingeständnis der Ohnmacht. Daß dieses ehrlich erfolgt, ist das ethisch Wertvollste an der Dichtung.

„Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht... Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jenes ist es nicht, aber was... (mit gen Himmel erhobenen Händen) was wird es wohl sein am Ende???“

So fragt sein ‚Michael Kramer‘ und so wird auch Hauptmann uns immer weiter fragen, anstatt es uns, die wir gerade das vom Dramatiker wissen wollen, sagen zu können...

Hauptmann ist seitdem im poetischen Gestalten oft noch gewachsen, wie im ‚Armen Heinrich‘, hat nach charakteristischer Psychologie noch tiefer geschürft, wie im ‚Suhrmann Henschel‘ und in ‚Rose Bernd‘, als Dramatiker aber hat er eigentlich nur Rückschritte gemacht. Weder der Rückfall in eine dem Schicksalsdrama verwandte Weltanschauung (im Suhrmann Henschel) — auf deren Zusammenhang mit einer allgemeineren aus dem Zeitgeist sich absondernden mystisch-fatalistischen Richtung zurückzukommen sein wird — noch der empfindsame Mangel an Konstruktionsfähigkeit im Michael Kramer lassen ehemaligen Hoffnungen noch Raum. Der Rückfall in das naturalistische Prinzip scheint einem Verzicht gleich zu kommen, den Weg weiter zu bauen, den das moderne Drama nehmen muß, um aus dem Dickicht, das es mit seinen Dornen und Unkraut uns sichtbar und fühlbar macht, hinauszukommen, dahin, wo einem weiteren Blick die Gipfel neuen Landes sichtbar werden.

Das Jahr 1889 war ein glückliches für das deutsche Theater; die Verheißungen für eine heraufkommende Ära dramatischer Taten häuften sich in ihm. Neben Hauptmann brachte es Hermann Sudermann in Erscheinung. Der Eindruck seines Erstlings, ‚Die Ehre‘, erschien noch bedeutsamer als der von ‚Vor Sonnenaufgang‘. Bedeutsamer: das heißt, befriedigender, weil die Weltanschauung, die Sudermann hier zeigte und in geschicktester Rhetorik aussprach, auf eine einfachere Formel als bei Hauptmann gebracht war. Die soziale Frage schien hier im Handumdrehen ein für allemal gelöst: im Vorderhaus wie im Hinterhaus sind die Balken der Moral verfault bis auf den Kern: aber hier wie dort wächst aus dem versumpften Boden das Ausnahme-Individuum, der reine, starke Mensch. Aus der verkommenen Hinterhäuslerfamilie der talentvolle, durch jegliche Tüchtigkeit ausgezeichnete „junge Mann“, der seinen Weg macht, weil ein reicher Kaffeepflanzer und Graf dazu den schützenden Genius spielt und den Musterknaben schließlich als Kompagnon in sein Weltgeschäft nimmt; in der Sippe des Kommerzienrats aber gedeiht in Sehnsucht nach höherem jene liebliche Mädchenblüte, die die Vorsehung, alle Naturgesetze außer Kraft setzend, immer in solchen Familien aufwachsen läßt, damit die Tugend ihren Lohn, das Laster seine verdiente Strafe und die poetische Gerechtigkeit freien Lauf bekomme. Das war ja freilich alles nicht neu und modern: ungefähr so ging's bei Gustav Merik und anderen braven Kalendergeschichtenmachern auch schon zu. Aber diese Voraussetzungen einmal schon zugegeben, das heißt: das Rechenexempel, in dem nur ein winziges Bruchteilchen anders lauten dürfte, damit die ganze Geschichte unmöglich wäre, durfte Sudermann doch als ein starkes Talent begrüßt werden. ‚Kabale und Liebe‘ steht auch nicht auf

sehr festen Motivierungen der Charaktere und Verhältnisse, hat aber dafür den unermesslichen Vorzug, daß der Dichter keinen Kompromiß sucht, sondern die reine tragische Lösung. Aber das Milieu der beiden sozialen Schichten war in der ‚Ehre‘ doch mit bestimmter Kraft gezeichnet und gut nuanciert; die Charaktere bis auf die ganz fadenscheinige Leonore, die Kommerzienrattstochter, lebensvoll. Angestrigelter Fleiß hatte, von sicherem Geschmack gelenkt, die Witterung sozial-ethischer Sensationen zu fixieren gewußt; eine derb zu fassende aber im Individuellen nirgends karikierende Gestaltungskraft zeigte sich von einem sprühenden Temperament bedient. Der Graf Trast, in dem der Konfident-Räsonneur des französischen Dramas auflebte, konnte als ein Meisterwurf gelten, weil seine blendende Wirkung das dramatisch Fehlerhafte dieses theatralischen Deus ex machina fast völlig verdeckte. Er tat wohl durch seine bemerkenswerte Korrektur des Bourgeoisstandpunkts, die an die Stelle des sozialen Mitleids ein herbes Gerechtigkeitsgefühl setzte. Das dramatische Gewissen regte sich, wo die Theatralik sinnlich schwelgte, wenigstens in ironischen Bliken, die, höchst geschickt appliziert, das grobschichtige Arrangement durchzuckten. So mochten beide Elemente, das dramatische und das theatralische, sich die Wage zu halten scheinen; es kam für die Zukunft darauf an, in welche Schale Sudermann das Gewicht seines sittlichen und künstlerischen Willens legen würde: das Können des dichterischen Handwerks war unverkennbar.

Schon das nächste Stück, ‚Sodoms Ende‘, beantwortete diese Frage, obwohl es von einer flammenden sittlichen Empfindung eingegeben scheinen wollte, unzweideutig: Sudermann schlug sich in die Straße Kozebues. Gegen dieses Urteil hat er sich später stark sittlich entrüstet. Mit Unrecht: auch Kozebue hat vom „moralischen Sumpf“ seiner Zeit gesprochen und sich berufen gefühlt, ihn zu drainieren. Schlechtere Mittel aber bei dieser Drainierungsarbeit als Sudermann hat auch er nicht angewendet. Sein artistischer Vorteil vor unserem Bühneneroberer war die ironische Stellung zu seiner Einsicht, die bald ins Frivole hinüberschwenkte. Sudermann aber setzt eine erstaunliche Kraft daran, das Rohe und Sexuelle, um das sein künstlerisches Denken kreist, sich selbst zu einer moralischen Bedeutsamkeit aufzubauen: er wird zum Moralprediger gegen seine eigene Phantasie. In Sodoms Ende verdingte weder die Brunstphäre im Salon der Frau Adah Barczinowski noch die Brutalität der Vergewaltigung des „Sonnenscheinchen“, so sehr war die theatralische Motivierung aufs Unwahrscheinliche und die Psychologie des Willi Janikow auf Kolportage-Romantik zugeschnitten. Trotzdem das Stück vor der Aufführung von einem Polizeiverbot betroffen, ihm also die wirksamste Reklame gemacht worden war, hatte es bei der

Aufführung im Lessing-Theater, 1899, einen deutlichen Mißerfolg. Man nannte es zu „naturalistisch“ — und tat damit allen Naturalisten bitter unrecht.

Die Rehabilitation in der Welt der hohlen Bretter und der Tagesdramaturgie brachte Sudermann, 1893 ‚Heimat‘. Der breite Erfolg, der diesem schlimmen Stück, das effektlüsterne Schauspielerinnen auf alle Bühnen Europas zerrten, zufiel, könnte es als die lebendigste Tat des lebenden Theaters im letzten Jahrhundertviertel gelten lassen. Damit wäre freilich zugleich ein vernichtendes Urteil über die Entwicklung der praktischen Theaterkultur von Kozzebue ab bis zu dem Dichter dieser Heimat gesprochen: man hätte nichts gelernt, seit ‚Menschenhaß und Reue‘ das beliebteste Schauspiel von allerwelt war. Denn fast mehr noch als in dem Zerrbild Kozzebues ist alles in dieser Heimat objektiv unwahr; von der sogenannten Psychologie der berühmten Schauspielerin an, die an Reklamenotizen und Theateraneddoten, wie sie im Wochenblättchen von Maßiken zu lesen sein mochten, orientiert erscheint, bis zum letzten Umstand in der Führung der äußeren Handlung. Aber es ist auch alles mit der subjektiven Wahrheit eines für seine erschauten Theaterphantasien erglühten Temperaments durchtränkt. Diese entschlossene subjektive Parteinahme für das aus dem Zuständlich-Moralischen nach höherer sittlicher Freiheit ringende Menschliche, die bei Nietzsche die Anleihe machte, um in moderner philosophisch-ethischer Begründung zu erscheinen, schaffte Sudermann seinen Sieg. Fast möchte man angesichts dieses so sicher auftretenden Pathos glauben, daß der Dichter das objektiv Unwahre aller Voraussetzungen bona fide für Wahrheit nimmt. Möglich, daß Sudermann die Welt so sieht, — dann bleibt ihm das Verdienst, sie mit raffiniertem Künstlerfleiß zur eindrucksvollsten Wirkung gebracht zu haben.

Karl Lamprecht meint, „Sudermann wittere gleichsam ein neues sittliches Ideal, ohne es ganz zu erreichen“. Er wittert es nicht; mit fleißigem Spürsinn entlehnt er es den bedeutsamen Äußerungen des ringenden Zeitgeists und bringt es auf eine triviale, und darum in der Breite verständliche Formel. Weder im Psychologischen noch im Soziologischen findet er ihm eine überzeugende Begründung, wie es des Dramatikers Beruf und Preis ist. Er baut mit Elementen der Sozial-Ethik blendende Fassaden; im Innern aber handelt es sich um ein ganz anderes Problem, das immer auf dieselbe Art starker sinnlicher Erregung zugespitzt ist. Nur beiläufig tritt einmal das sozial-ethische Moment in wohlthuender Wahrhaftigkeit und Schärfe hervor, wie in ‚Fritzchen‘ oder in dem besten seiner Stücke, in der ‚Schmetterlingschlacht‘, wo er das Milieu und die Charakteristik einer Art deutscher ‚Pauvres Lionnes‘ mit herben Strichen zeichnet.

In allen Stücken aber finden wir ihn mit Erfolg bemüht, für das etwa Fehlerhafte, Lückenhafte und vielleicht vor allem Langweilende einer ernsthaften Behandlung der kulturellen Probleme, der stofflichen Unterlagen, sich eine Rückversicherung zu schaffen durch die Erregung geschlechtlicher Spannung: im Eingangsstück der Einakterserie ‚Morituri‘, im ‚Johannes‘, in ‚Johannisfeuer‘, in ‚Glück im Winkel‘. Da kommt das von Kozzebue vererbte Blut zum Vorschein und sucht das Mittel, die Geschlechtlichkeit bis zu dem äußersten Punkt zu erhitzen, den die Moral unserer gesellschaftlichen Konvention eben noch zuläßt. Sudermann beweist uns durch seinen Grafen Traß, daß er über konventionelle Moral einiges nachgedacht hat; aber auch er richtet sich nach des Landes Sitte, in dem er lebt. In Deutschland muß über die Szene, wo sich im ‚Johannisfeuer‘ Marikke ihrem Georg gibt, der Vorhang fallen; im Orient gestattet man dem Theaterdichter eine weitere Entfaltung solcher Vorgänge. Sudermann würde auch im Orient ein geschätzter Dramatiker sein.

Des mißglückten Versuchs der ‚Drei Reihersfedern‘, in romantischer Symbolik einen wie Brombeeren billigen Satz sittlicher Weisheit zu umkleiden, der grausamen Verstümmelung des Themas vom Vorläufer des Stifters der Weltreligion im Johannesdrama sei nur der Vollständigkeit wegen gedacht. Mit ‚Es lebe das Leben‘ und ‚Sturmgeselle Sokrates‘ schritt Sudermann in das zwanzigste Jahrhundert und — wie es scheint — gezwungen, sich der pontificalen Gewänder des dramatischen Schlüsselverwalters des ausklingenden neunzehnten zu entkleiden.

Viele wären zu nennen, die, unter dem Einfluß Ibsens stehend und dem Heerbann der Jüngstdeutschen zugeschworen, mehr Widerstand gegen die Theatralik und mehr tastendes, bescheidener sich äußerndes, darum auch sympathischeres Suchen nach der Idee werdender Sittlichkeit an den Tag legten als Sudermann, der geschickte Exploiteur der Sensationen der Zeit. Doch sind leider wenige darunter, bei denen äußerer Erfolg und innerer Wert in dem Verhältnis stehen, das sie als Förderer der Theaterkultur dieser Periode beglaubigte. Fast alle irrten darin, das naturalistische Prinzip der Zustandsschilderung dem klaren Gestalten der inneren Handlung so weit vorzuordnen, daß diese sich in unentscheidenden Linien verlor. Noch öfter zeigte sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Inhalt, Verkennen der Architektur des Dramas und seiner notwendigen Perspektive. Im Jahre 1893 weckte mit seiner ‚Jugend‘ Max Halbe starke Hoffnungen, die allerdings sogleich sich hätten bescheiden müssen, wenn man versucht hätte, aus dieser mit gewinnender Frische durchgeführten Liebesgeschichte zweier halber Kinder im Hause eines durch die liebe Natur in die Enge zwischen Gewissen und Mitleid

getriebenen katholischen Pfarrers — aus diesem beschränkten Sonderfall — eine allgemeine Ethik abzuleiten; wenn man die plumpe Schlußkatastrophe nicht willig in den Kauf genommen hätte. Indes bestach mit Recht die frische Art, die Gestalten ins Bild zu stellen und durchzuführen. Auch in der Folge hat Halbe immer ehrliche Anstrengung gezeigt, zur Idee zu dringen: im ‚Eisgang‘ 1892, ‚Lebenswende‘ 1896, ‚Mutter Erde‘ 1898; erreichte aber nie wieder die frischen Farben wie in ‚Jugend‘. Publikum und Kritik wollten von ihm, nach dem breiten Erfolg, den er, Gottfried Kellers Spuren folgend, mit Romeo und Julie im Pfarrhaus gefunden hatte, das ganze, das große Werk, das er nicht leisten konnte. Das Wertvollste bei ihm bleibt eine starke lyrische Stimmung, die er durch das Drama festzuhalten versteht. Dieselbe dauerlose Gunst erfuhr der frühreife Georg Hirschfeld, der sich 1893 mit dem Einakter ‚Zu Hause‘ als Schüler Gerhart Hauptmanns im Deutschen Theater Berlins einführte und mit ‚Mütter‘, auf der Freien Bühne dargestellt, durchdrang. Die Hauptgestalten dieses Stücks, die ihren Sohn aus einem illegitimen Verhältnis zurückfordernde Mutter und das in der Mutterschaft zur sittlichen Heldin erstarkende Fabrikmädel sind Zeichnungen von bleibendem dichterischem Wert; auch das Vermeiden jedes Kompromisses in der Handlungsführung spricht für Reinheit des Willens. Eine Komödie, ‚Pauline‘, bot wiederum eine fleißige psychologische Studie in einer leider nur zu gleichgültigen Handlung. In ‚Agnes Jordan‘ wagte der alle Erfahrungssätze geringachtende Naturalismus den Rückfall in die übelberufene Melodramenform der französischen Romantik: ein durch einunddreißig Jahre verteiltes seelisches Erleben sollte in vier Bildern zeitlich weitgetrennter Stationen zur dramatischen Einheit verdichtet werden, was natürlich mißlang, wenn schon das Talent für feine Milieustimmungen auch hier erfreulich wirkte. Ernst Rosmer (Else Bernstein) ist hier zu nennen, die in ‚Dämmerung‘ Qualität verriet, sie in ‚Tedeum‘ jedoch an das Ewig-Theatralische drangab.

Eine naturalistisch gefaßte soziale Komödie versuchte Ernst von Wolzogen in ‚Lumpengesindel‘ (1891) zu gestalten. Obwohl etwas zu eng am Modell haftend und zum Nachteil überzeugender Wirkung darum nicht zur typischen Bedeutung gelangend, gab das Stück doch einen lebensvollen Ausschnitt der modernen großstädtischen Bohème der Literatur, mit scharfer Betonung der aus der sozialistischen Tendenz diesen „Rittern vom Geist“ zugeflossenen eigentümlichen Sittlichkeit. Lumpengesindel darf als Zeitdokument des geistigen Proletariats am Ende des Jahrhunderts nicht übersehen werden. Auch ‚Die Kinder der Exzellenz‘ gab eine gute Schilderung einer durch die konventionellen Ansprüche des Standes in allerlei Sühnisse ge-

ratenen Offiziersfamilie. Nach der Komödie zu neigte auch das Talent von Otto Erich Hartleben, dem in ‚Angèle‘, 1891, und ‚Hanna Jagert‘, 1893, der Ernst wenig, in ‚Erziehung zur Ehe‘ dagegen und in der ‚Sittlichen Forderung‘ der sarkastische Humor vorzüglich stand. Hartleben hat dann auch mit dem ernstesten Problem seinen Kompromiß gefunden, als er im ‚Rosenmontag‘ ein Stück Romantik in der Kaserne gab, das freilich übel an Theatralik streift aber breiten Erfolg fand. Vom Anfang an gleich in der größten Kulissenethik wandelte der Hamburger Otto Ernst (Schmidt): ‚Die größte Sünde‘, 1895, ‚Jugend von heute‘, 1899, worin der Philister über Nießsche sich hermacht, ‚Glachsmann als Erzieher‘, wo wieder einmal die Berechnung: das Theaterpublikum, trotz aller literarischer Aufklärung, als Idioten zu behandeln, sich mit glänzendem Tantiemenerfolg belohnt sah. Weit dezenter hielt sich in Ernst und Humor Max Dreyer, der in psychologischer Zeichnung vielversprechend mit ‚Drei‘, 1892, debutierte, dann im ‚Winterschlaf‘ der naturalistischen Zustandsschilderung einen gewissen verschleierte Reiz zu geben wußte, endlich aber im ‚Probekandidat‘, 1900, mit dem üblichen Tribut an die karikierende Satire, ein wirksames Stück auf die Szene stellte, das den zeitgemäßen Kampf um die freie Schule glücklich illustriert.

Abseits vom Wege, und im Schatten seines erfolgreichen Bruders mehr als billig verdunkelt, steht Karl Hauptmann, der zur Schlichtheit Anzengrubers zurückstrebt und gleich diesem eine reine menschliche Religiosität, an Scholle, Natur und Arbeit gebunden, als Grundlage der Weltanschauung im Drama herstellen möchte: ‚Ephraims Breite‘ bewährt sich als ein Volksstück von gesunder Innigkeit.

Zögernder und unsicherer experimentierten mit den neuen Ideen die jungen Dramatiker in Österreich. Einen vollen Erfolg, auch auf der norddeutschen Bühne, errang Arthur Schnitzler, 1895, mit ‚Liebelei‘; eines der hundert Liaison-Dramen, die der Naturalismus hervorgebracht hat — weil ihm, gerade wie dereinst den Jungdeutschen, nichts wichtiger schien, als der Sittlichkeit der freien Liebe feste Stützen in der Teilnahme der Mitwelt zu geben — das jedoch in seiner schlichten Wahrhaftigkeit und triftigen Begründung des tragischen Charakters alle jene verdächtige Propagandadichtung weit überflügelte. Die graziöse Frivolität, die Schnitzler in den Dialogen ‚Anatole‘ verriet, zeigte schon ein bemerkenswertes Stück künstlerische Kultur in der Art und Weise, wie ein tieferes sittliches Empfinden sich in schwermütiger aber ironisch abbrechender Sehnsucht äußert. Die versteckte Tragik der Verhältnis-Poesie kam in ‚Liebelei‘ nun zu sehr überzeugender Gestaltung. Neben Mussets Mimi Pin-

son und Maupassants Musotte kann auch die liebenswürdige Wienerin Christine stehen, mit ihrem Zug slawischer Sentimentalität, die das Wiener Blut zu charakteristischer Note färbt. Auch im weiteren Schaffen Schnitzlers läßt sich die Anlehnung an französische Muster, namentlich an Maupassant und die Goncourt, beobachten; so im ‚Grünen Kafadu‘, 1898, dem wertvollsten Einakter, den Schnitzler geschrieben. Sein ‚Schleier der Beatrice‘ zeigt starke bildnerische Kraft im Psychologischen und blühende Farbe in dem dargestellten Stück Kultur. Weniger glücklich war ‚Freiwild‘, 1896 aufgeführt, während die vier Einakter unter dem Gesamttitel ‚Letzte Stunden‘ wieder durch seine psychologische Gänge bestachen.

In Schnitzler hauptsächlich dokumentiert sich die Abwendung der Wiener Schule von dem grob-tendenziösen Naturalismus Zolas, der mit der konventionellen auch die künstlerische Form der Bühne zu zerschlagen drohte. Der früheste Wortführer dieser Reaktion wurde Hermann Bahr, ein immer ungemein anregender Experimentator auf beiden Gebieten; als Kritiker und als Dramatiker. In einem fast als Travestie wirkenden Schauspiel ‚Die Mutter‘, gab er sich als die Summe von Ibsen und Strindberg — aber seinen Stoff sichtlich ironisierend. Auch in den folgenden Stücken überwiegt ein artistisches Spielen mit den Stoffen, in ‚Josephine‘, einem Napoleon-Drama, in ‚Neue Menschen‘, im ‚Star‘, wo er eine Bühnenehe, im ‚Tschaperl‘, im ‚Krampus‘, wo er ein Rokokobild des alten Wien zeichnet. Diese Stücke sind alle mehr geistreich als gestaltend, und in der Behandlung der Probleme gibt Bahr statt eines Fragezeichens zum Schluß deren drei zum Überlegen auf. Seine Charaktere glossieren mehr über sich, als daß sie sich unter dem Zwang der dramatischen Situation exponierten. Einen Vorpostendramatiker möchte man ihn nennen, der das Terrain rekonozziert. Auch seine kritischen Streifzüge sind mehr geistvoll anzeigend als auf den Kern der Fragen dringend.

Die durch Schnitzler und Bahr sich ankündigende Reaktion war in Frankreich schon bedeutend vorgeschritten, als man in Berlin und München die letzten aus dem Zolaismus gezogenen Konsequenzen erst als Zukunftsprogramm verkündete. Denn so achtungsgebietend das Kunstwerk Zolas selbst als ein Positives der Zeit sich behaupten mag: die starre synthetische Formel, die sein Urheber für die Dichtung und die Kunst überhaupt aus seinem Schaffen ableitete, stieß in Frankreich weit mehr auf Widerstand als unsere deutschen Zolaisten wußten. L'aplomb de Zola en matière de critique s'explique par son inconcevable ignorance, schrieb Glaubert, ein warmer Bewunderer des Dichters der ‚Rougon-Macquart‘ schon 1878 an eine Freundin. Dem soziale Heilmittel anpreisenden Naturalismus



setzte sich zeitig ein zum Besondersten langender Individualismus widerstrebend entgegen. Freilich in sehr verschiedenen Graden von Klarheit und Gesundheit. Die entschiedenste Nuance der künstlerischen Kultur in Frankreich war von den siebziger Jahren ab durch den Impressionismus bestimmt; da jedoch in der Dichtung auf das Ideelle, auf das Substrat nicht im gleichen Maße Verzicht geleistet werden kann wie in der Malerei etwa, suchte man in der Stoffwahl solche Gegenstände hervor, an denen die Reaktionen besonders sinnfällig aufzuweisen waren. Die Lyrik, in Frankreich eigentlich hiermit zum ersten Male eine neue, eigene Note anschlagend, war mit diesem dichterischen Impressionismus vorangegangen: Baudelaire, dann Verlaine, denen in ähnlichen Linien Villiers de l'Isle-Adam und Malarmé gefolgt waren. Während Zolas Theaterstücke ‚Thérèse Raquin‘, ‚Le bouton de Rose‘, ‚Les Héritiers Raboudin‘ offenbar versagten, fand Daudets ‚L'Obstacle‘, ein gegen den Vererbungswahn des Zoalismus gerichtetes Drama, Beifall, und nachdrücklich regte sich gerade auf dem Theater wieder eine ideal-poetische Richtung, die vom Naturalismus einzig die impressionistische Methode mit hinübernehmen wollte, la recherche pédantesque des sensations rares, wie Lemaitre deren hervorstechendsten Zug genannt hat. Bei Dichtern von noch nervöserer Beanlagung konnte man auch von einer folie sensationniste reden.

Das gebot möglichste Vereinfachung; man mußte sich der naturalistischen Verpflichtung entziehen, den ganzen Erscheinungskomplex, ohne Auswahl und Abstriche, wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, an das Unwesentliche so viel Kraft zu verschwenden, daß das Wesentliche, eben der seelische Prozeß, den man in den leisesten Nuancen verlaufend aufzeigen wollte, darunter zur Undeutlichkeit erdrückt wurde. Dazu kam, daß gerade der konsequente Naturalismus oder auch Realismus, daß jede Weltbetrachtung, die die Gesamterscheinungen und wirtschaftlichen Entwicklungen ursächlich vorordnete, daß jede kollektivistische Tendenz in der Literatur und Kunst das Individuum schließlich in eine recht undankbare Position verweist. Sich so zur Nebensache, zur axiomatischen Erscheinung herabgedrückt zu sehen, dem widersprach um so heftiger der Subjektivismus, je mehr er, vermöge größerer gesunder oder nervöser Reizbarkeit, seine Empfindung als den Pulsschlag der Welt betrachtete. Der moderne Mensch mit seiner impressioniblen Seele fühlte sich gleich der Stahlspitze der metronomischen Instrumente, die auf Haarschärfe, in deutlicher Reaktion, die Vorgänge im Erdinnern und die der kosmischen Umwelt anzeigt und zu beobachten erlaubt. Die Überzeugung von der Unfreiheit des Willens sah sich, wenn sie den Weg der vernunftgemäßen Verknüpfung der Dinge zur Erklärung

des positiv empfundenen Strebens und Erleidens abgesehen hatte, doch wieder zu der Einsicht oder wenigstens zu der Annahme gedrängt, daß die Seele nicht als ein Produkt zweiter Ordnung an die Erscheinungen gebunden sei, sondern samt diesen als ein Produkt erster Ordnung aus einer tieferen, verborgenen Weltkraft ihr Dasein habe und ihre Strebensrichtung. Dieses Belauschen der Seele führte weit öfter zu einer Gläubigkeit an den mystischen Grundzusammenhang alles Lebens, als etwa zu einem metaphysischen Monismus, der in freudiger Zuversicht auf die unsterbliche Tendenz der Seele zur Entwicklung eines freien Idealismus strebt. Gewöhnlich zeigen sich aber beide Tendenzen: die zum Mystizismus und die zum Monismus, gemischt; und in Verbindung mit einer impressionistischen Kunstmethode charakterisiert diese Mischung die „Neuromantische Kunst“ der letzten Zeit.

Ihre Anfänge reichen, wie gesagt, weit zurück: in einzelnen Zweigen bis in die Mitte der sechziger Jahre. In England scharte sich um den Prärassaelismus die literarische Gruppe, der Ruskin die Richtung gab, aus deren Abfolge endlich auch der englischen Bühne, um deren Reform William Archer großes Verdienst als dramaturgischer Anreger hat, wieder originelle Dichter und nicht nur Adaptatoren entstehen sollten, wie Oskar Wilde und der Ire Bernhard Shaw. In Frankreich führte er über die Linie Baudelaire-Verlaine zu der eigenartigen Blüte der „Cabarets“, zu dem Dichterkreis der Rosenkreuzer und brachte der Bühne ein poetisches Talent wie Edmond Rostand (*Cyrano de Bergerac*, *La Princesse lointaine*, *Les Romantiques*, *L'Aiglon*). Das Subjekt flieht wieder aus der Wirklichkeitswelt in eine abseitsliegende, besondere, eingeschränkte und sucht sich, wie die alte Romantik, ein esoterisches Milieu. Es verabscheut vor allem den „Bourgeois“. Dramatische Räusche kann man die Dramen nennen, die der Neuromantismus D'Annunzios hervorbringt, von dem namentlich ‚*Gioconda*‘ bei uns bekannt geworden ist.

Einen ganz eigenartigen lyrisch-dramatischen Stil aber fand dieser Neuromantik der Belgier Maurice Maeterlinck. Maeterlincks Weltanschauung erscheint in seiner jugendlichen dramatischen Dichtung durchaus als ein fatalistischer Mystizismus. Er selbst hat sich dazu bekannt, daß ihm Tod und Verhängnis die bestimmenden Mächte des Lebens waren: „die Triebfedern dieser kleinen Dramen (*L'Intruse*, *Les Aveugles*, *La Mort de Tintagiles*, *Princesse Malaine* u. a.) war die Angst vor dem Unbekannten, das uns umgibt“. Er hatte ihr keine im menschlichen Vermögen liegende Waffe entgegenzusetzen, und so forderte er unsere Mitleidenschaft heraus und unser Verständnis für die leisen psychologischen Leidenssymptome,

die uns, mehr fast als das gröbere Erleben, unser tragisches Gewirr anzeigen, und die wir im Leben gewöhnlich brutal überschreien. Sein Kunstmittel dabei war ein außerordentlich verführerisches: er zeigte uns Menschen, gleichsam ohne alle Erfahrung: sie wissen nichts von der Welt und reagieren darum in einer schmerzhaft-süßen Weise auf jeden Hauch einer Leidenschaft; oder er zeigt uns Menschen in der stumpfen Ergebenheit vegetierender Geschöpfe, die dem Verhängnis blind entgegentrotten, bis der Instinkt, von plötzlicher Gefahr geweckt, in furchtbarer Angst aufschreit. Es ist klar, daß damit ein Ethos echter Tragödie nicht erreicht wird; alles, was nachklingt, ist eine schmerzlich sehnsüchtige Resignation und der Wunsch, sich mit dem Tod und dem Verhängnis ohne viel Schmerz wieder zu vereinigen, wir wir von ihnen entlassen sind, an ihren Säden in der Welt schwirren und, wie der Nachtfalter in dem Licht den Tod, die uns verderbliche Illusion umgaukeln. Aber diesen traumhaft gestimmten Instrumenten entlockte Maeterlinck als Künstler wunderbarste Melodien, von einem Ton- und Farbenzauber selten erlebter Art. Und das oft märchenhaft zarte Bild reichte sich zuweilen, in der symbolischen Beleuchtung, in der es steht, zu kühner und treffender Bedeutsamkeit empor.

Hier hat sich also der Determinismus zu einem bewußten Fatalismus zurückverwandelt; den gleichen Prozeß sahen wir Gerhart Hauptmann im Suhrmann Henschel vollziehen, der eine Übersetzung dieser Maeterlinckschen Welt in schlesischen Naturalismus ist. Das weitere Schaffen Maeterlincks steht zu ersichtlich noch im Ringen um eine höhere Gestalt der Idee, so daß es uns bisher nichts gebracht hat, was ähnlich bestimmend ästhetisch gewirkt hätte wie seine Jugendsichtung.

Als einstweilen unbedingt beifällig zu begrüßendes Resultat aller dieser artistisch-esoterischen Bestrebungen, die sich im Bereich der Neuromantik halten, ergab sich ein im exakten Ausdruck wesentlich verfeinerter Stil der Prosa sowohl als des Verses. In Deutschland trat Hugo von Hofmannsthal als Dramatiker in dieser Hinsicht sehr bemerkenswert in den Vordergrund; seine Verssprache ist von erstaunlich impressionistischer Kraft, dabei von selten erreichter Glätte und Melodik: er gab der Bühne ‚Tor und Tod‘, 1892, ‚Die Hochzeit der Sobeïde‘, 1899, ‚Elektra‘, 1903. Hier, bei Maeterlinck und Hofmannsthal, sind Anläufe, die das Gebiet psychologischer Erfahrungen ungemein bereichert und Mittel bereitet haben, einen oft bezwingenden ästhetischen Reiz aus den geheimsten und leisesten Regungen der Seele und der Triebe abzuleiten und zu verdeutlichen. Der dichterischen Kraft aber, die mächtig wäre, nachdem so viel und so lange zerteilt, zerlegt und in seiner Reaktions-

fähigkeit aufgewiesen worden ist, wieder zu verbinden, von der dramatisierten Novelle zum Drama fortzuschreiten, das uns eine Wachstum verbürgende ethische Welteinsicht zweifellos verkündete — müssen wir harren.

\* \* \*

Gegenüber den weit einheitlicheren Linien der in der Dichtung sich spiegelnden Strömungen der Zeit vor der Reichsbegründung durchkreuzen sich in dieser neueren Periode Anläufe zu weltanschaulicher Gestaltung sehr verschiedener Art; inhaltlich ebensoweit auseinanderstrebend wie auf der Suche nach einem neuen Stil und mannigfach experimentierend. Ihnen allen gemeinsam ist die Reaktion gegen die Beschaffenheit eines nach außen zwar überaus erfolgreichen, innerlich aber durchaus unfruchtbaren Lebens. Die nachdrücklichste Stoßkraft war, wie wir sahen, bei der des Naturalismus. Sein Prinzip der Aufdeckung kausaler Zusammenhänge unter Anwendung physiologischer und naturwissenschaftlicher Methoden schien sich als unwiderlegbar durchzusetzen, während in den Gegenströmungen immer noch am alten Illusionismus festgehalten wurde, durch Kräftigung des von allen Bedingtheiten abgelösten reinen Humanismus die durch den materiellen Zeitgeist nur irgeleiteten Strebungen wieder zu regenerieren. Doch war auch hier die alte Sicherheit nicht mehr unerschütterter: man war bescheidener geworden in der Pose des Bewältigenkönnens. „Einen Umweg gemacht! Groß genug ist der Plan!“ ruft der große Krumme Ibsens dem Erzillusionisten Peer Gynt zu. „Grade durch“, auf den Kern der Zeitaufgabe zu dringen vermochte kaum einer noch: die Probleme zu umschreiben, Ausflucht vor ihnen zu suchen, oder sich zu begnügen, an irgendeinem der durch sie verursachten Symptome Gestaltungsvermögen zu bewähren — anderes blieb schließlich nicht übrig. Die Erkenntnis der ungeheuren Relativität aller Thesen, aller Strebungen, hatte selbst die das Wesen der Zeit richtig Begreifenden in Bann geschlagen. Und wollte man schon aus dem Illusionismus auch der kollektivistischen Tendenzen heraus, so zeigte sich keine andere Möglichkeit dazu, als doch wieder in einem verstärkten Individualismus sich zu verschanzen, der nun aber, wie in allem praktischen Handeln so auch in der geistigen und ethischen Haltung, geradezu in den Egozentrismus hineintrieb. Je weniger der Einklang mit anderen herzustellen war, der mit den vielen aber und „Vielzuvielen“ als Banalität verabscheut wurde, desto nachdrücklicher mußte das „Ich“ sich betonen, um sich durchzusetzen oder doch zu behaupten.

In zwei dramatischen Gestaltern dieser die Mentalität des neuen

Jahrhunderts vorbereitenden Zeitstrecke ist der überbetonte Individualismus in schärfster Form der Befangenheit im egozentrisch-ideellen Manismus in Erscheinung getreten. Beider nachhaltige Wirkung sollte sich allerdings erst außerhalb des hier betrachteten Zeitrahmens einstellen, aber ihr kräftigstes Schaffen wurzelt doch ausdrücklich in den soziologischen Gegebenheiten dieser letzten Dazennien und ihrer Ideologien. Der eine unter der Vielspaltigkeit und den Widersprüchen einer in Zersetzung begriffenen Gesellschaftsform vom Gluch des Egozentrismus aus jedem Hoffnungsbereich menschlicher Sozietät ausgetrieben und unter diesem Gluche bis zur Selbstzerstörung leidend: August Strindberg. Der andere, ein vom gleichen Dämon zum Bewältiger der der seelischen Erkrankung der Zeit zugrunde liegenden sittlichen Verlogenheit Emporgestachelter: Frank Wedekind.

Strindberg kann nach seinen Anfängen aus der Zeitstimmung heraus zunächst auf die einfache Formel eines Opponenten gegen Ibsen gebracht werden. Der im allgemeinen immer scheuwillen Verehrung des Weibes bei Ibsen, als der Trägerin schicksalsgemäßer, weil im naturhaften Urgrund verwurzelter Gerichtetheit, setzte Strindberg die Entlarvung der aller sittlichen Fundamente entbehrenden ewigen Verderberin aller Manneskraft und Mannesmoral entgegen. Ibsens Puppenheim, als Streitdrama für die Emanzipation der Frau verstanden, hat Strindberg eingeständenermaßen zu jenen Schöpfungen angestachelt, die in schärfster Zuspizung und in fast sofort meisterhafter Gestaltungskraft von bisher unerlaubter Kühnheit das haltlose Gewissen der Zeitgenossen betäubten oder zu schreienden Protesten aufwühlten: ‚Der Vater‘, ‚Gläubiger‘, ‚Fräulein Julie‘, ‚Kameraden‘, ‚Rausch‘ boten Erscheinungen von ebenso verwegen anklägerischer Kraft wie sie die zuckende Qual verrieten eines unter der Erschütterung aller geglaubten Werte und aller sittlichen Potenzen in sozialen Gegebenheiten unerhört Leidenden und Erleidensfähigen. Auch hier war Entlarvung des Illusionismus, nur gerade eines des von Ibsen bekämpften entgegengesetzten: das ideale „Heim“, als die Geburtszelle sittlicher Erstraffung, wurde als die siebente Hölle seiner Maskierung entkleidet. Der nächste Erfolg aber war der gleiche wie bei Ibsen: auch Strindberg wurde ein Anschwärzer des Lebens genannt, der nicht einmal die Fähigkeit des anderen aufbrachte, irgendwie einen Ton hoffnungserweckender Zuversicht in den Nachtbildern pervertierter Menschheit aufleuchten zu lassen, ein Querulant, der sein eigenes Un- und Mißgeschick der ganzen Welt zur Last lege. Das war Vordergrundswirkung: dahinter stand von vornherein eine schöpferisch sich gebende Fruchtbarkeit umfassendster Art, von genialen Zügen durchleuchtet

und auf allen Gebieten der Dichtung wie der Naturbetrachtung und der Geschichte, selbst auch wissenschaftlicher Analysen sich begabt erweisend. Für einen Autodidakten, der er war, erstaunlich und Achtung erzwingend. In allen Sätteln schien er gerecht; aber die Rüstung, die er dabei anlegte, trug er nicht in Zuversicht auf seine Kraft: sie sollte nur tausend bereits eiternde Wunden bedecken. Er erschien als Angreifer und war im Grunde doch immer der von Furcht gejagte unselige Erbe der Mißbildung vor ihm lebender Menschheit, der unerlösbar an nicht gutzumachender Schuld aller Vergangenheit schleppt und sich verdammt fühlt, sie auch in alle Zukunft mit hineinzunehmen. Davon empfing sein Drama sein unverlöschliches Gepräge: in einem Weltbild ohne Horizont, einzig auf den grell beleuchteten Vorder- und Mittelgrund beschränkt. Ein ganz dem Schicksal außer seiner Verfallener, der sich an ihm nicht ändern kann und nicht durch dasselbe geändert wird. Der geistige Zusammenbruch, den er um die Jahrhundertwende erlebte, brachte darum in der Krisis wohl die ihm abgenötigte Unterwerfung unter die Gnadenmittel religiöser Befehrung, brachte die Büßerhaltung des sich nun als Märtyrer einer vom Geiste des „Urbösen“ beherrschten Welt Fühlenden — aber keine Straffung seines Ethos ins Positiv-Schöpferische. Diejenigen seiner Dramen, die eine solche Wendung ankündigen, sind im Zwiellicht einer rekonvaleszenzsüchtigen Weichheit oft verführerisch vergoldete Rückfälle in Romantik; jedoch mit Gipfelungen dichterischer Schönheiten, die auch den diesem Quietismus Widerstrebenden durch ihre Magie bezwingen: ‚Nach Damaskus‘, ‚Ein Traumspiel‘, ‚Advent‘ sind Dokumente erschütternder seelischer Enthüllungen eines von den Lebensmächten zutiefst Verwundeten. Aber sie leiden unter den mystisch-religiösen Verkleidungen am nämlichen Gebrechen seines ganzen dramatischen Schaffens: der Erfahrungskomplex wird nicht zu ideeller Fassung durchleuchtet. Des Dichters Welt zeigt sich nach wie vor zugemauert nach allen Seiten hin; es gibt aus ihr keinen Weg zur Flucht — keinen zur Freiheit. Es fehlt ihr — und somit auch dem wertesuchenden Bedürfnis der Menschenseele — die Perspektive der möglichen Aufgabe im Zukünftigen. Strindbergs Rückfall nach den Erlösungsdramen in die urpessimistische und nun im Grunde wieder gänzlich glaubenlose, nihilistische Welteinsicht brachte darum im ästhetischen Sinne wohl noch eine Steigerung seines Vermögens: — ‚Wetterleuchten‘, ‚Totentanz‘, ‚Gespensterfonate‘, ‚Scheiterhaufen‘ stehen im Höchstglanz dieses stärksten Talentes der Zeit — aber keine Veränderung seiner Welteinsicht.

Mit Anbruch des neuen Jahrhunderts hat Strindberg sich auf der deutschen Bühne eine dominierende Stellung geschaffen. Das

Maß seiner Wirkung auf alle gleich ihm Zielungläubigen, von den Massen wie von der Kritik als zwingend anerkannt, sollte in der Zukunft zutreffend bezeichnen, in welchem Maße auch die innere Haltung des Zeitgeistes und die Kraft zur Selbstbesinnung und Selbstbestimmung unter der anarchischen Zersetzung aller Wertbegriffe erlahmte. Sein persönliches Bekenntnis: „ihm erscheine die Welt durch Widersprüche so kompliziert, daß er die Synthese nicht finden könne“, kann vielleicht als das Heraufkommende fast allgemein empfundener Abdankung des Willens gelten. So ist Strindberg selbst in seinen „Konfessionen“ dem wahrhaftigkeitsfähigen Gefühl mehr erschütternde tragische Erscheinung, als daß sein Drama in irgendeinem höheren, metaphysischen Sinn als Tragödie bestehen könnte. Als Tragödie, wie sie uns heute vonnöten wäre: die Bereitschaft zu jedem Opfer darlegend um des Einsizes willen der ganzen seelischen Wirklichkeit, wenn es die individuelle Erfüllung gilt des gefühlten immanenten Schicksals zur Zukünftigkeit, zu dem „Wozu“, dem „neuen Wozu“ Nietzsches.

Frank Wedekind glaubte an ein solches „Wozu“ und meinte, den Weg dahin zu kennen. Wie Strindberg steht er als isolierte Erscheinung zwischen den „Richtungen“ der Zeit; keiner einzuordnen, sondern mit dem Willen, selbst eine Richtung zu begründen. Nicht als ein Erleidender der Zeit, vielmehr als ein ihr das Urteil aus gerechtestem und um die sittliche Rettung wissendem Sinne Vollstreckender. Vom Naturalismus haben beide, Strindberg und Wedekind, den einen allem vorgeordneten Willen aufgenommen: zu zeigen „Was ist“ — rücksichtslos, wahrhaftig und ohne Beschönigung. Daß dieses „Was ist“ bei keinem Dichter etwas anderes sein kann, als das, was für ihn ist, für ihn sein soll, und sein muß als Voraussetzung für sein Weltbild, ergibt, bei gleichem Willen beider, den Unterschied in der Erfassung des disparaten Weltzustands. Die Konsequenz dieses unumbiegbaren Befangenseins schließt den Irrtum nicht aus, der trotzdem ein fruchtbarer Irrtum sein kann, wenn über dem „Was ist“ das „Was sein kann und sein wird“ überredende Gefühlsmacht erlangt. Darin war Wedekind gegen Strindberg im Vorsprung. Seine ganze Kraft ist gegen den einen zentralen Sitz des Illusionismus entflammt: im Erotischen. Eine Erziehung durch des Lebens abenteuerlichste Möglichkeiten hat als skeptische Beimischung zu hemmungsloser Hingabe an die Erscheinungswelt, deren Genuß ihm Verehrung abgewinnt, einen leidenschaftlichen Intellektualismus erzeugt, der jeder Art romantischer Einkleidung des Trieblebens Sehde ansagt. Überwinden heißt ihm souveräne Herrschaft gewinnen und üben über den Eros in jeglicher Gestalt, indem wir ihn zurückversetzen auf sein eigenstes und allei-

niges Gebiet: des Geschlechts. Nur da, nur so, indem wir willig seiner Übermacht uns einordnen, werden wir seiner Herr und befehlen ihm Erfüllung, wo er, wenn wir ihm sein Recht versagen oder verkümmern, in zerstörender Gewalt den einzelnen wie die Gesellschaft zugrunde richtet. Was zu fürchten ist in seiner Entfesselung soll gefesselt werden durch die freiwillig ihm zugestandene Anerkennung, Verehrung, Heilighaltung. Alle Zerstörungen des gewaltsam sich befreienden und seine Vorherrschaft an sich reißenden Urtriebes sind Racheakte der beleidigten Natur. Es hilft nichts, die von ihr geschaffene Huldin in der Gestalt des Weibes sich zu vergeistigen als körpergewordenes metaphysisches Wesen des Logos, oder — weil das unmodern geworden ist — als „süßes Mädel“, als neuzeitliche Aspasia, als demi-vierge Lilith zu verkleiden: das sind die „Lamien“ aus der Walpurgisnacht unsrer Zeit, vom Ur-schoß der Natur als rächende Verderberinnen ausgespieen; und lediglich infolge der widernatürlichen Unterdrückung des Segus und der falschen Erziehung in verheuchelten Moralbegriffen. Vom menschlichsten Mitgefühl eingegebene Inschußnahme der solcher Mißerziehung zum Opfer Gefallenen geht dabei Hand in Hand mit dem inquisitorischen Zwang zur Entlarvung der das Leben unterhöhlenden heuchlerischen Moral.

Don da aus erwächst seine Sendung und erweitert sich zum Kampf gegen die Ideologien schlechthin im modernen Gesellschaftszustand. Nicht gegen die Moral überhaupt, wie man fast schmerzhaft aufgeschrien hat; viel eher könnte man von Wedekind sagen, er habe eine terroristische moralische Diktatur über die Welt verhängt, um ihr richtige Moralerkenntnis aufzuzwingen. Und während Strindberg in seiner synthetischen Wurzellosigkeit immer von einer Ideologie ausgeht und ihr Scheitern der Welt zur Last legt, weil sie dem „Dungherrn“ verfallen ist, weil im Weibe das Böse an sich zur ewigen Wiederkehr gelangt, befestigt sich Wedekind von vornherein in der synthetischen Ablehnung solcher Zerspaltung metaphysischer und natürlicher Triebanlagen. Er kennt nur den einen Urquell aller überhaupt möglichen Erfassungen des Lebens, und in seiner Leugnung oder Verkünstelung den fehlerhaften Ausgang, durch den es mißrät. So stellen die beiden, obwohl völlige Gegensätze, weil beide in den polaren Extremen der seelischen Struktur verhaftet sind, doch Bild und Gegenbild des zeitlichen Sittlichkeitsbewußtseins dar. So viele Ähnlichkeiten ihr dramatisches Werk in der Aufweisung dessen enthält, „was ist“, verlaufen die Linien doch in durchaus entgegengesetzter Richtung. Der haltlose Egozentrismus bei Strindberg ist bei Wedekind vom Ausgang aus befestigt in der synthetischen Ablehnung jedes Dualismus, wird schließlich jedermann



und aller Welt als ein heiliges Recht zugebilligt, ja aufgenötigt. So kommt Wedekind, wie Strindberg, konsequenterweise auch zu seinem Erlöser- und Erfüllerbewußtsein. Die durchaus idealistische Absicht, „die Freude am Geist und die Ehrerbietung vor der Erscheinungswelt miteinander auszusöhnen“, führt — wiederum wie bei jenem — ebenso folgerichtig dahin, daß er sich immer mehr in den Mittelpunkt seines Dramas stellt als den Märtyrer seiner Subjektivität. In den Zeitraum unserer Betrachtung aber fallen vorwiegend jene ersten Würfe, in denen das Gefühl für das Objekt, für die Opfer der von ihm gezeigten Widermoral ihn zum ergreifenden und gestaltungsvermögenden Dichter emporschwelen ließ: ‚Frühlingserwachen‘ (1891), ‚Der Erdgeist‘ und ‚Die Büchse der Pandora‘ (1893) gewannen zentrale Bedeutung für das Theater trotz aller offiziellen und gemeingefühlseligen Anfeindungen des „unmoralischen Weltverlästerers“. Die Erweiterung des Wedekindschen Urmotivs auf andere Erscheinungsformen moralischer Korruption im sozialen Gegenwartsbilde zeigten ‚Der Kammerjäger‘ (1897) und ‚Der Marquis von Keith‘ (1900); dazwischen freilich enthüllte der 1896 erschienene ‚Totentanz‘, auch ‚Tod und Teufel‘ betitelt, die in der späteren Produktion immer deutlicher zutage tretende Dialektik, die Wedekind schließlich um den erstrebten Ruhm brachte, als Schöpfer einer neuen Tafel der Werte zu gelten. Überwiegend intellektuelle Erhitzung lähmte in der Folge die in den früheren Dramen auf die knappste Form gebrachte sinnliche und sprachliche Gestaltungskraft, worin Strindberg bis ans Ende seines Irregangs ihn schöpferisch weit überragte.

Die völlige Entlarvung des Illusionismus im Werke beider Dichter, wenn auch von ganz verschiedenen persönlichen und sachlichen Einstellungen ausgehend, verlieh ihnen für das Theater der kommenden Zeit dauernde Aktualität.