



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Synthetismus und Neuromantik. Der Zolaismus in Frankreich und in Deutschland. Gegenströmungen. Maurice Maeterlinck. Hugo von Hoffmannsthal. August Strindberg und Frank Wedekind.

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

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 Präraffaelismus 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 eingestandenermaßen 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.