



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

6. Drama

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

6. Drama

Der Weg des deutschen Dramas vom Naturalismus bis zum Expressionismus läßt sich heute schon in seinen Einzelheiten klar und deutlich überschauen. Im Vordergrund steht die Tatsache, daß in dieser Zeit das Drama den Deutschen sehr viel ausmachte, daß jeder neue Schritt, den es tat, wie ein wichtiges Ereignis hingenommen wurde, daß man einzelne Werke nicht bloß der Deutschen, vielleicht sogar noch mehr der Ausländer wie Taten empfand, um die sich jeder Gebildete zu kümmern hatte. Die Jugend der Gegenwart kann auch nicht von fern ahnen, welche Bedeutung für den Tag das und jenes neue Stück Ibsens oder Gerhart Hauptmanns besaß. Heute wird dem Drama und vollends der Bühne von vielen Seiten das Wasser abgegraben. Allein auch die Bühnenwerke selbst, die jetzt erstehen, scheinen den Menschen nicht mehr gleich Beachtenswertes sagen zu können. An Einspruch und Verurteilung war auch damals kein Mangel. Aber an den Kämpfen für und wider war die ganze gebildete Welt beteiligt, nicht bloß die Kritiker der Zeitungen und Zeitschriften. Die Wandlung im Verhältnis zum lebenden Drama bezeichnet gewiß auch das Wesen der beiden Zeitalter, ruht in diesem Wesen. Ob die Welt dabei besser oder schlechter geworden ist, ob die Wandlung einen Fortschritt oder einen Rückschritt im reinmenschlichen Sinne bedeute, sei hier nicht erwogen. Irrig aber wäre es, anzunehmen, diese Vergangenheit habe sich weltabgewandt nur mit ästhetischen Fragen beschäftigt, während heute eine saubere Scheidung von Leben und Ästhetik glücklicherweise überwunden sei. Wer um 1900 mit dem Drama der Zeit sich zustimmend oder ablehnend auseinandersetzte, hatte nicht nur Kunst, auch Leben im Auge.

Es läge nahe, daß ein Zeitalter, dem die Bühne und ihre beträchtlichen Neuerungen sehr viel bedeuteten, das Drama wesentlich gefördert habe. Verneinungslustig, wie sich die unmittelbare Gegenwart zur nächsten Vergangenheit verhält, ist sie geneigt, die gesamte dramatische Leistung aus der Umwelt Ibsens und Gerhart Hauptmanns abzulehnen. Doch auch ein Betrachter, der sich auf höhere Warte versetzt, muß zugeben, daß die Hoffnungen, von denen die dramatischen Neuerer erfüllt waren, nicht alle sich verwirklicht haben, daß dem Bühnenkunstwerk in dieser Zeit nur wenige entscheidend neue Werte hinzugewonnen worden sind. Im Gegenteil endet es mit einem Selbsterstörungsvorgang. Er bereitet vor, was dann im expressionistischen Drama sich vollzieht; er gipfelt im Drama des Expressionismus.

Recht verschiedene Wege wurden eingeschlagen. Ihr Ausgangspunkt war der Wunsch, über bestehende Dramatik hinauszugelangen, nicht bloß über die Eintagarbeit der unmittelbar vorausgehenden Jahre, auch über die anerkannten großen Leistungen der Deutschen, ganz besonders über das Werk des reifen Schiller. Mehr als auf jedem andern Gebiet der Dichtung entwickelte sich in der Frühzeit des deutschen Naturalismus innerhalb der Bühnenkunst das Bewußtsein, alles ganz anders machen zu müssen, als es je gemacht worden war. Es wurzelte in der Annahme, die Welt erlebe eine ihrer stärksten Umwandlungen, die neue Welt, die im Entstehen sei, fordere eine neue Kunst, fordere diese neue Kunst ganz besonders, soweit es sich um Bühnendarstellung handle. Dem Naturalismus war möglichst genaue Wiedergabe des Lebens Gesetz. Ihr schien der altgewohnte Bühnenbrauch auf Schritt und Tritt zu widersprechen; man meinte, er müsse fallen, wenn anders die Bühne überhaupt weiter bestehen bleiben solle. Von solchem engen Anschluß an das Leben gab der Impressionismus bald viel auf, er tat dabei ein paar Schritte zurück und verwertete, was längst üblich gewesen war. Immer noch aber blieb ihm Wiedergabe der Lebenseindrücke unbedingt wichtig. Das Ende erstand solchem Kunstwollen im Expressionismus; völlig entgegengesetztes Verhalten zum Leben forderte er. Um so merklicher rundet sich die dramatische Dichtung vom Beginn des Naturalismus bis zum Einsetzen des Expressionismus zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Ein Umsturz nicht bloß des Dramas, sondern vor allem der Bühne vollzog sich durch den Naturalismus. So unbedingt wie mimische Darstellung steht keine andere Art dichterischer Tat vor der Wahl, dem Leben nahe zu bleiben oder ihm zu widersprechen. Innerhalb mimischer Darstellung muß nicht bloß das Wort hier sich

für das eine oder für das andere entscheiden. Wirklich hatte neben dem Dichter der Spielleiter viel und Neues zu leisten, um den Wünschen des Naturalismus gerecht zu werden. Die Bühne, soweit sie dem Auge des Beschauers sich offenbart, veränderte sich noch beträchtlicher als die Bühnenrede. Weil die Bühne schwerer beweglich ist, erhält sich viel von den einst neuen naturalistischen Bräuchen in ihrem Betrieb. Dem Expressionismus zum Trotz wahrt die Bühne vorläufig eine ganze Reihe von Ausdrucksmöglichkeiten, die in vornaturalistischer Zeit kaum denkbar gewesen wären.

Das gesprochene Wort konnte sich verwandtem Schicksal nicht entziehen. Die Kunst des Versprechens, zu der einst der deutsche Schauspieler, zuletzt und zuhöchst im Wiener Burgtheater, emporgestiegen war, ist heute immer noch aufgegeben. Dem Vers wollte der Naturalismus den Garaus machen. Echte Wirklichkeit sollte ja auf der Bühne herrschen. Wohl hatte man Gleiches schon früher gefordert. Aber nicht bloß der französische Klassizismus, selbst ein vereinseitigender Anwalt dieses Klassizismus wie Gottsched, sogar der Sturm und Drang, Grabbe, Büchner, Otto Ludwig ließen viel von den uralten Gewohnheiten der Bühnenkonvention bestehen. Der Naturalismus verwarf nicht nur Einrichtungstücke, die an die Bühnenwand gemalt waren, forderte nicht bloß im Freien wirklichkeitsähnliche Bäume und wirklichkeitsrechten Rasen. Für ihn durften die Menschen auf der Bühne nur so reden, wie sie im Alltag reden, sich, wenn sie allein auf der Bühne standen, bestenfalls Ausrufe gestatten, nicht längere Selbstgespräche. Undenkbar wäre das Beiseitereden oder das „Für sich“ gewesen, also eine Ausdrucksform, in der tatsächlich nur die Zuschauer angesprochen werden. (Hebbel noch hatte sie überreichlich verwertet.) Daneben kehrte manches wieder, was aus verwandten, aber weit bescheideneren Ansprüchen längst gefordert worden war, etwa die Vereinheitlichung von Zeit und Ort. Mustert man die ganze lange Abfolge dieser naturalistischen Formwünsche, so möchte man meinen, das eigentlich Neue sei in ihnen beschlossen, während ihm übrigen ein beträchtlicher Wandel nicht geschaffen wurde.

Die neuen Bühnenbräuche, die der Naturalismus einführte, reichten doch nicht an das Wesentliche und Entscheidende dramatischer Kunst heran, berührten die Aufgabe dramatischer Formung nur am Rande und nicht in ihrem Mittelpunkt. Vielmehr widersprach der Wunsch, dem Leben bis ins kleinste nahezubleiben, es also nicht um irgendwelcher künstlerischen Absicht willen irgendwie zurechtzubiegen, von vornherein der Ansicht, das Drama besitze ein ihm eingeborenes Gestaltungsgesetz. Der Naturalismus war zuletzt nur ein neuer unter den vielen Versuchen, die Form des Dramas zu lockern. Wenn dieses Streben nicht sofort zu einer Wiederbelebung des „deutschen“ Dramas führte, so mag der Grund in der Neigung des „deutschen“ Dramas zur Groteske gelegen haben. Im Grotesken lebt sich ja ein mehr oder minder starker künstlerischer Formwille aus; er übersteigert die Wirklichkeit, verfratzt sie zuweilen, widerspricht sicherlich dem Bedürfnis, die Wirklichkeit unverändert, weder ins Große noch ins Kleine gesteigert, abzuspiegeln. Ein Stück des Sturm und Drangs wie Heinrich Leopold Wagners „Kindermörderin“ konnte vom Naturalismus als früher Vorläufer naturalistischer Bühnenkunst anerkannt werden. Dagegen wies man damals kaum auf Grabbe oder Büchner hin, eher auf Lenz. Gleichwohl war all diese ältere Dramatik, groteske wie nicht groteske, dem Naturalismus in dem einen verwandt: in dem Bedürfnis, dem Häßlichen, Widerlichen, Niederdrückenden auf der Bühne Raum zu gewähren. Auch da berief sich der Naturalismus auf das Recht und die Pflicht, die Wirklichkeit ohne Einschränkung wiederzugeben.

Getreue Abspiegelung von Menschen konnte am Ende des Jahrhunderts nur im Dienste der zeitgemäßen Psychologie sich vollziehen. Durfte man damals meinen, der Aufgabe lebensreuer Abzeichnung von Menschen anders gerecht zu werden als durch Verwertung der Erkenntnisse der Psychologie? Sogar ein kunstvoller Beherrscher der Bühnenform wie Ibsen verzichtete nicht darauf, Lieblingsbegriffe der zeitgenössischen Psychologie, wie die Vererbung, in den Dienst seiner Stücke zu stellen. Seelenzergliederung schien nun vollends die eigentliche Aufgabe des Dramas zu sein. Was von Gerstenberg bis zu Otto Ludwig gesagt und getan worden war, den dramatischen Vorgang auf Seelenerkundung zu stützen, setzte sich bis in



232. Einladungskarte der Freien Bühne.
Zeichnung von Max Liebermann

die letzten Folgen durch. Abermals widersprach das der Ansicht, das Drama habe ein ihm eingeborenes Formgesetz. Die Einwände, die von Otto Ludwig gegen die Verfechter eines solchen Formgesetzes erhoben worden waren, vor allem gegen Schiller, aber auch gegen Hebbel, kamen nun zum vollen Recht. Das ging noch über Ludwig hinaus und opferte alles Eigene und Besondere im Ablauf des dramatischen Vorgangs auf, um nur der Seelenergründung unbeschränkten Raum zu lassen.

Wandte der Naturalismus sich an dieser Stelle von Hebbel ab, so blieb doch ein wichtiger Berührungspunkt bestehen. Hebbel sah die eigentliche Voraussetzung von Tragik in dem Gegensatz von Individuum und Gesellschaft. Er dachte mit Hegel entwicklungsgeschichtlich und erblickte daher in diesem Gegensatz ein Mittel, die Entwicklung der Menschheit zu fördern. So wurden die Individuen, die er der Gesellschaft entgegenstellte, zu mehr oder minder berechtigten Neuerern, wurde ein guter Teil seines dramatischen Schaffens Rechtfertigung der gesellschaftlichen Umstürzler. Die Naturalisten wollten die Gesellschaft auf neuen Boden stellen. Sie gerieten fast ahnungslos auf Hebbels Weg, vielleicht nur noch unbedingter als Hebbel gewillt, dem Neuerer zuzubilligen, sein tragisches Leiden, das auf dem Gegensatz zur Gesellschaft beruhte, habe Anrecht auf echtestes Mitgefühl.

Viel von all diesen Zielen des Naturalismus bestand schon bei Ibsen, vorzüglich in der langen Reihe seiner letzten Bühnenwerke, den Gesellschaftsdramen aus der Gegenwart. Sie gestalten aus, was von Hebbel in „Maria Magdalene“ dem bürgerlichen Drama an neuen Merkmalen hinzugefügt worden war. Gesellschaftskritisch sind sie gemeint, sie üben an der bürgerlichen Gesellschaft wie Hebbel Kritik. Wer freilich Ibsens große Bedeutung für den deutschen Naturalismus recht erfassen will, muß zwischen dem Bilde scheiden, das in der Frühzeit des Naturalismus den Gesellschaftsdramen Ibsens erstand, und der wesentlich verschiedenen Auffassung dieser Stücke, die sich später ergab, nicht zuletzt dank Äußerungen Ibsens, die spät erst allgemein zugänglich geworden waren. In den achtziger Jahren und noch etwas länger galt Ibsen als Thesendramatiker, war man überzeugt, er setze sich schlechthin für seine tragischen Persönlichkeiten ein und gebe ihnen recht, mochten sie Nora heißen oder Hedda Gabler. Hinterdrein stellte sich heraus, daß Ibsen sich zweifelsfroher gegen seine Gestalten verhalte, daß er auf die Gefahren ihres Tuns hindeute, bestrebt, das Tragische dieser Gefahren künstlerisch in den Dienst seiner Tragödien zu stellen. So hatte er es längst gehalten, ganz besonders als er in seinem „Brand“ das Gefährliche selbst des Wunsches unbedingter Erfüllung sittlicher Gebote zur Voraussetzung der Tragik machte. Noch eindeutiger so gemeint war innerhalb der Gesellschaftsdramen der sittliche Forderer Gregers Werle der „Wildente“. All das blieb zunächst derart unverstanden, daß man annehmen konnte, Gregers Werle vertrete Ibsens Glaubensbekenntnis, sei sein Sprachrohr, sei Verfechter von Ibsens angeblichen Thesen.

Meinte der Naturalismus, in Ibsen sein eigenes Bedürfnis nach Erneuerung der Gesellschaft wiederzufinden, so traf er bei ihm noch auf anderes, das den Absichten des Naturalismus entgegenkam. Auch Ibsen verfiel dem Wahn, Vers und Selbstgespräch seien ein für allemal überholt. Seine Gesellschaftsdramen können sogar den Eindruck wecken, als hätte er zuletzt im Gegensatz zu seiner Frühzeit nur noch die Gegenwart für bühnengerecht gehalten. Gleiches tat zunächst der Naturalismus. Hinzu kam der hohe Wert, den auch er dem Psychologischen im Drama zubilligte. Endlich drehte sich bei Ibsen schon alles um das Verhältnis von Mann und Weib. Es stand wohl auch bei Hebbel im Vordergrund, aber erst bei Ibsen wurde die Frau zum Schicksal des Mannes, verfiel er, mochte er immer ihr widerstreben, mehr und mehr einer Versklavung durch die Frau. Zwar war es auch eine Überschätzung des Thesenhaften von Ibsens Werk, wenn man ihn schlechthin zum Vorkämpfer der Frauenbewegung machte, aber in seinen letzten Stücken, am stärksten im „Epilog“, geht der Mann an der Frau zugrunde, mag er sich an der Frau vergangen haben, oder sie ihn, wie Hilde Wangel in „Baumeister Solness“, fast bewußt in den Untergang treiben. Dem Naturalismus, ja sogar noch dem Impressionismus war, in gleichem Sinne gesehen, das Verhältnis von Mann und Frau der eigentliche Kern alles Dichtens.

Allein ein unüberbrückbarer Gegensatz bleibt zwischen Ibsen und seiner deutschen Nachfolge bestehen. Er stellte mit kräftiger Hand alles, was er mit dem deutschen Naturalismus teilte, in den strengen Dienst dramatischer Formung. Weit mehr noch als in seinen früheren Werken ging er in den Gesellschaftsdramen auf die Erfüllung des Formgesetzes aus, das der Tragödie eingeboren ist. Von Lockerung ist nichts zu verspüren, nicht einmal von einem Gegensatz zu Schiller und zu dessen Gewährsmännern. Am unzweideutigsten erweist sich das an den Gesellschaftstücken Ibsens, die zu analytischer Formung zurückgreifen, an „Rosmersholm“, an den „Gespensern“. Schiller war auf der Suche nach dem inneren Gesetz der Tragödie zur analytischen Form gelangt. Er wußte, daß sie dem Grundsatz bloßer Abspiegelung der Wirklichkeit entgegenarbeitet. Sie ist nur einer der vielen Griffe des Dramatikers Ibsen, die ihn zu einem bewußten Fortsetzer alter Bühnenkunst erheben.

Von dieser Seite gewinnt der Begriff der Vererbung in Ibsens Spätwerk, zunächst in den „Gespensern“, eine Bedeutung, die ihn zu mehr stempelt als zu einem bloßen Zugeständnis an die Psychologie der Zeit. Längst, auch in der „Braut von Messina“, hatte sich zu dem andern Werkzeug analytischer Tragik, dem Schicksal, die Vererbung gesellt; wie das Schicksal stellt die Vererbung einen begründenden Zusammenhang her zwischen der umfänglichen Vorgeschichte, die im analytischen Drama vor den Beginn des Stücks fällt, und dem Vorgang auf der Bühne, dessen wesentliche Aufgabe bleibt, die Vorgeschichte aufzuheben.

Ibsens Spätwerke waren tatsächlich ein vereinzelter Vorstoß im Dienst einer Kunst, die dem Drama und seiner Gestaltung neue, wertvolle Gewinne zuführte. Der Naturalismus kümmerte sich um diese Gewinne nicht. Eine der nächstliegenden Folgen war, daß naturalistische Stücke, etwa viele der Schöpfungen Gerhart Hauptmanns, nicht mehr fähig waren, den Bühnenvorgang zu einem festen, von Anfang an ins Auge gefaßten Ziel hinzuleiten. „Rosmersholm“ erreicht umgekehrt ein Ende, wie es selbst von Schiller hätte gebilligt werden müssen; denn auch hier erhebt das Schicksal zwei Menschen, gerade indem es sie zermalmen will. Genau das Gegenteil vollzieht sich in den stoffverwandtesten Dramen Hauptmanns, in den „Einsamen Menschen“, in „Gabriel Schillings Flucht“.

Ibsen hat Schiller nie für sich ins Feld geführt. Er überließ Wiederanknüpfen an das Drama und an die Gesetzgebung des Dramas der Klassik einem Kreis, der sich zum „Neuklassizismus“ bekannte; an der Spitze stand Paul Ernst. Den Kampf für eine überindividuelle Formung, die in dem inneren Gesetz des Dramas wurzelte, führte Paul Ernst so unbedingt,



233. Szenenbild einer Aufführung des „Demetrios“ von Paul Ernst

klassischen Tragik. Nicht bloß im Umkreis dramatischer Baukunst sonderte P. Ernst sich von den andern; er widersetzte sich auch der herrschenden Neigung, Tragik von sittlichem Werten loszulösen und dem Drama allein die Aufgabe zu stellen, daß es im Sinne von Seelenfassung auch das Ungewohnteste, ja das Unsittliche verstehe und verzeihe. Für P. Ernst war eine geschlossene Weltanschauung, die auch auf dem Gebiet der Sittlichkeit feste Maßstäbe kennt, unerläßliche Voraussetzung der Tragödie. Er verfocht diese Ansicht in einem Zeitalter, das dem Wort „Weltanschauung“ keinen Wert zubilligen wollte, mit Überzeugung sich „moralinfrei“ gebärdete und folgerichtig tragisches Leid nur noch in der Unfähigkeit sah, einen anderen Menschen zu verstehen. Überwunden wurde dieses Leid in dem Augenblick, der endlich das Verständnis für den andern zeitigte. Gerhart Hauptmann ist in seiner Zeit nicht der einzige Vertreter solcher Tragik des Verstehens.

Das Wesen und die eigentlichen Absichten des Neuklassizismus enthüllen sich am stärksten nicht in dem Kampf gegen Shakespeare oder gegen den Naturalismus, sondern in den Einwänden, die er gegen die ihm verwandtere Formkunst eines Teils impressionistischer Dramen erhebt. Zunächst könnte es scheinen, als ob Hofmannsthal, dann in einzelnen Werken Schnitzler, als ob selbst in seinen Versdramen Gerhart Hauptmann vom Standpunkt des Neuklassizismus nicht völlig abwicke. Am greifbarsten ist in Hofmannsthal's Dramen das künstlerische Bedürfnis, über bloße Abspiegelung des Lebens auf der Bühne hinauszugelangen und dem Leben eine Formung zu geben, deren Gesetz von der Kunst vorgeschrieben wird. Unbillige könnten fast von Künstelei sprechen. Hofmannsthal ging im Tragischen zur Vergangenheit zurück, griff früh uralte Motive der Tragik wieder auf. Schnitzler kommt ihm in einer Reihe seiner Stücke nahe; sie sondern sich deutlich von seinen Gesellschaftsdramen ab, haben auch ein anderes, bewegteres Ethos. Hauptmann's Versdramen, schon die „Versunkene Glocke“, aber noch der „Bogen des Odysseus“, bleiben in ihrem geistigen Gehalt und ihrer Art, Menschen zu gestalten, seinen Gegenwartsdramen viel verwandter.

Der bannende Zauber von Hofmannsthal's Versdramen ruht in einer Wortkunst, die nur ihm eigen ist; macht sie sich nach ihm bei andern fühlbar, sei es im Drama oder sonstwie, sie wirkt wie Nachbildung Hofmannsthal's. Sie verrät eine ungemeine Fähigkeit, die geheimsten Stimmungen und Gedanken des

daß er sogar Shakespeare verwarf, auf den sich die Gegner klassischer Kunstform des Dramas immer berufen hatten. Wirklich ist Shakespeare ein Vertreter persönlichster Gestaltung des einzelnen Stücks, ist ihm wichtig, jedem seiner Werke ein besonderes Formgesetz zu schenken. Paul Ernst und seine Genossen widerstrebten dem Zug der Zeit, erreichten auch nie, was ihnen vorschwebte: eine sieghafte Wiedergeburt der

Menschen aus der Zeit um 1900 in Wortausdruck umzusetzen, sie gibt diesem Wortausdruck einen Rhythmus von ungewöhnlicher, abermals nur Hofmannsthal eigener Prägung. Doch wesentlich über diese Merkmale kunstvollen Formens geht der Kunstgestalter Hofmannsthal im Drama nicht hinaus. Er ist ein großer Künstler innerhalb der engen Grenzen wenig umfangreicher Werke. Als Ganzes kommt sein „Jedermann“ nicht auf gegen das knappe, streng in sich geschlossene und abgerundete Werk seiner Frühzeit „Der Tor und der Tod“. Seine „Elektra“ bindet sich im Bau des Ganzen eng an das griechische Vorbild; neu hinzu kommt lediglich eine Tönung des

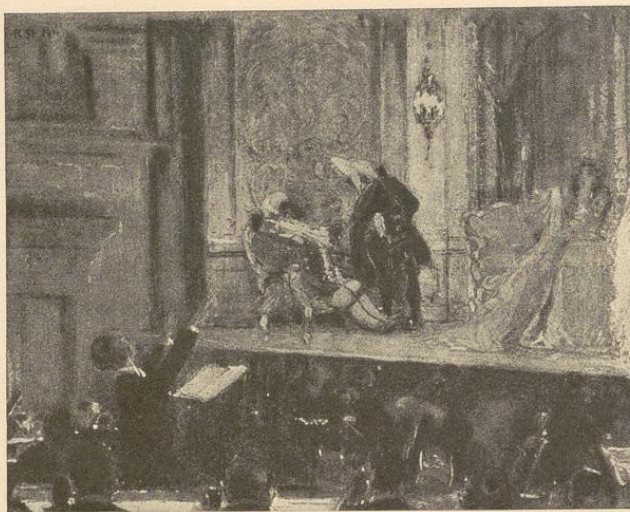
Menschlichen, die mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche den Griechen in vollem Gegensatz zu Winckelmanns „edler Einfalt und stiller Größe“ sehen will und im Dienst solcher Absicht alles heranholt, was am Verfallmenschlichen der Gegenwart jüngste Neuropathologie erkundet hat. Nimmt „Ödipus und die Sphinx“ sich Gleiches zum Ziel, so verzichtet andererseits diesmal Hofmannsthal auf engen Anschluß an die Baukunst des Sophokles. Paul Ernst wirft dem Stücke vor, es bringe unvorsichtig gerade das auf die Bühne, was ein Meister tragischer Kunst wie Sophokles nur der Vorgeschichte des Königs Ödipus zugewiesen und nicht mimischer Darstellung unterworfen habe. Mit Paul Ernst berührt sich Hofmannsthal bestenfalls in der spürbaren Neigung, von bloßem Verstehenwollen zu sittlichem Werten weiterzugehen, schon in „Der Kaiser und die Hexe“, später sehr stark in der „Frau ohne Schatten“. (Die Libretti für Richard Strauß sind – das steht heute fest – nicht reine Zeugnisse für Hofmannsthals Formabsichten; er mußte sich den Wünschen des Komponisten anpassen.)

Ist Hofmannsthal überhaupt im eigentlichen Sinne des Worts ein Meister der Bühnenkunst? Die Bedeutung, die das stimmungsvoll gestaltete Wort bei ihm hat, legt manchem nahe, auch noch in seinen Dramen nur den großen Lyriker zu erblicken. Der Glaube, durch kunstvolle Gestaltung des Wortausdrucks schon den Aufgaben des Dramas zu genügen, mag Hofmannsthal aus d'Annunzios Werken sich ergeben haben. In den Stücken Hofmannsthals, die das Jähe und Überwuchtige seiner „Elektra“ und die kaum erträgliche Spannung seiner „Frau im Fenster“ weisen, waltet obendrein etwas von Maeterlincks Fähigkeit, Augenblicke vernichtend gespannter Erwartung des Gräßlichen der Bühne zuzumuten. Heißt es Hofmannsthals Wesen mißdeuten, wenn die überstarke Tönung, die in einzelnen seiner Stücke herrscht, als Widerspruch zu der ihm sonst eingeborenen, seiner Lyrik unentbehrlichen Dämpfung des Ausdrucks empfunden wird? Schlichter und einfacher gibt sich das Wort bei Grillparzer. In Hofmannsthals Sprache trifft das Bedürfnis nach dem Ungesuchten, Nächstliegenden, Gewohntesten vielfach gegensätzlich zusammen mit einer Wortwahl, die zu kunstvoll ist, um jenem Bedürfnis völlig zu genügen. Es ist geradezu das Bezeichnende von Hofmannsthals Sprache, in Worten, die jeder zu verwerten gewohnt ist, vor allem der Wiener, zugleich etwas zu gestalten, das gar nicht alltäglich wirkt, gerade durch die Wortgebung also eine weite Entfernung zwischen Kunst und Alltagsleben herzustellen. Bei solcher Grundhaltung fällt um so mehr auf, was in Hofmannsthals Dichtung irgendwie die Wucht des Barocks für sich in Anspruch nimmt. Die kurzen

Walzel, Deutsche Dichtung II.



234. Titel von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hofmannsthals „Der Kaiser und die Hexe“



235. Aufführung des „Rosenkavalier“. Gemälde von Robert Sterl.
Privatbesitz

dramatischen Gebilde aus seiner Frühzeit tun das nicht, sind desto ungebrochener von dem Wunsch nach kunstvoller Einfachheit erfüllt. Wer den unverkennbaren Eigentum dieser Schöpfungen Hofmannsthals sich geläufig gemacht hat, wird den Zusammenhang zwischen Hofmannsthal und Grillparzer kaum empfinden. Überhaupt dürfte der Nichtwienener das Gemeinsame beider stärker fühlen. Der „Rosenkavalier“ nimmt willig wie Grillparzer Bräuche der Wiener Volksbühne, der Vorstadtheater, auf. Nur konnte Hofmannsthal schon auch Mittel der Wiener Operette aus ihrer Blütezeit hinzufügen; sie stammten zum guten Teil aus dem alten Schatz der Vorstadtheater. Ist Grillparzers Stück „Der Traum ein Leben“ der Vorstadtkunst besonders ver-

pflichtet, so berührt sich mit Grillparzer eine Dichtung Hofmannsthals am nächsten, die wie „Der Kaiser und die Hexe“ nicht nur das Versmaß, auch die Verwertung des Wunderbaren mit dem Traumstück Grillparzers teilt. Nur die ungebrochene Selbstverständlichkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne bewegt, war nicht Hofmannsthals Erbteil; sogar der „Rosenkavalier“ erweist nicht das Gegenteil. Weit näher kam von dieser Seite Schnitzler an Grillparzer heran.

Bühnensicher wurde Schnitzler schon sehr früh. Solche selbstverständliche Bühnenbeherrschung lockte ihn, mit der Bühnentäuschung Spiel zu treiben. Er nimmt gelegentlich das Letzte und Drolligste auf, was von der deutschen Romantik, zunächst von Tieck, an Illusionszerstörung dem Bühnenspiel zugemutet worden war. Aber neben aristophanisch gemeinte Verhöhnung der geläufigen Bühnenbräuche tritt bei Schnitzler, etwa im „Grünen Kakadu“, ein herrscherhaftes Können, das zwar die Bühne auf die Bühne stellt, in dem Zuschauer das Bewußtsein wach erhält, er habe nur Spiel und nicht Wirklichkeit vor sich, und dennoch aus solchem Zerstören rechter Bühnenstimmung unversehens desto erschütterndere Tragik erwachsen läßt. Dergleichen hat Grillparzer nie gewagt. Weitab von Grillparzer scheinen auch die vielen Gegenwartstücke Schnitzlers zu liegen, zumal soweit sie in ungebundener Rede Fragen und Entscheidungen aufnehmen, die durch Ibsens Gesellschaftsdramen angeregt worden sind. Greifbarer noch als bei Ibsen ist bei Schnitzler der Zusammenhang mit Hebbel.

Schnitzlers „Zwischenspiel“ weist unmittelbar auf einen Lieblingsgedanken Hebbels hin und wirft die Frage auf, wie weit der Konflikt des Stücks noch einer späteren Zeit tragisch erscheinen wird. Relativität des Sittlichen, gestützt auf die Wandlungen in der Entwicklung der Menschheit, herrscht schon bei Hebbel. Die Konflikte der Gegenwartstücke Schnitzlers aber sind mit den Wünschen und Hoffnungen, mit den Leiden und den Freuden, die der Zeit um 1900 und der Wiener Welt von damals eigen waren, aufs engste verbunden. Noch unbedingter als bei Ibsen stehen im Vordergrund das Verhältnis von Mann und Weib und die Fesselung des Mannes durch das Weib. Nur von fern gemahnt das an Grillparzers „Jüdin von Toledo“; aber sofort rückt Schnitzler näher an dieses Stück und an Grillparzer selbst heran, wenn er einen



236/237. Titel und Bild von Heinrich Vogeler-Worpswede zu Hauptmanns „Versunkener Glocke“

Vorfall und ein Weib, wie sie sonst in seinen Wiener Gegenwartstücken sich darstellen, in das Italien der Renaissance versetzt und seinen „Schleier der Beatrice“ schafft. Barockhafter gibt sich dann seine Kunst, wie überhaupt wenn er in die Vergangenheit zurückgeht und sich dabei des Verses bedient.

Schnitzlers Dramen waren mit ihrer Umwelt und mit deren Lebensauffassung so eng verknüpft, daß sie heute schon dem Zeitgefühl widersprechen. Dennoch dürfte der Augenblick jetzt gegen Schnitzler noch minder ungerecht sein als gegen Gerhart Hauptmann. Die Ansicht, sein Werk sei zu allen Zeiten überschätzt, er selbst nur von einer gewandten Kritik zum großen Dramatiker emporgelobt worden, kann heute auf reiche Zustimmung rechnen. Wirklich sind Hauptmanns Dramen nicht schlechthin Stützen und Träger einer Höherentwicklung dramatischer Kunst. Dennoch waltet in ihnen ein starkes Gefühl für die Bühne, mag es sich auch nur mittelbar kennzeichnen. Wer Stücke Hauptmanns, ohne sie auf der Bühne gesehen zu haben, zum erstenmal liest, fühlt sich leicht zum Widerspruch gedrängt und möchte ihnen vorwerfen, sie muteten der Bühne Unerträgliches zu. Allein sobald diese Stücke und in ihnen die scheinbar wirkungswidrigsten Stellen auf die Bühne gelangen, bezeugen sie eine beträchtliche, vielen unerwartete Bühnenwirkung. Gewiß hat sich von Anfang an wertvollste Darstellungskunst in den Dienst von Hauptmanns Dramen gestellt; sie mag zuweilen das Beste hinzugetan haben, einem Drama Hauptmanns oder wenigstens einzelnen Augenblicken dieses Dramas etwas mit Shakespeare Verwandtes, an Shakespeare Heranreichendes zu schenken. War es nicht so, als Josef Kainz sein bestes Können für Hauptmanns armen Heinrich aufbot? Kainz erwies ebenso durch seine Darstellung, wie unmittelbar dramatisch wirksam die große Rede Meister Heinrichs auf dem Höhepunkt der „Versunkenen Glocke“ werden kann.

Hauptmann findet nur schwer das rechte Wort, den gedanklichen Gehalt eines Augenblicks bis in seine Tiefen auszuschöpfen, so auszuschöpfen, daß jeder immer nur diese Worte zu wiederholen braucht, um sich an ihrem Sinn zu stärken. (Ein Merkmal dieses Sachverhalts ist die Tatsache, daß es Hauptmann kaum je gelungen ist, den Schatz deutscher geflügelter Worte



238. Josef Kainz. Photographie

oder gar Sinnsprüche zu erweitern; freilich lag dergleichen gar nicht in der Absicht des Zeitalters.) Man schloß aus solcher Voraussetzung auf Mängel und Unzureichendes von Hauptmanns Geist. Man tat dabei dem Bühnendichter Unrecht. Was auf der Bühne benötigt wurde, den Eindruck zu wecken, als handle es sich im Augenblick um etwas besonders Bedeutungsvolles, stand ihm zu Gebote. Mit Schiller zu sprechen, wurde er dem künstlerischen „Schein“ gerecht, mochte ihm auch nicht so erfolgreich wie Schiller glücken, mit dem Schein wertvoll geprägten Gedankengehalt zu verbinden. Hauptmanns Spiel „Und Pippa tanzt“ stellt den Leser, der den Sinn all dieser wechselnden bunten Bilder deuten will, vor kaum lösbare Fragen. Der Zuschauer ahnt einen greifbaren Hintergrund und freut sich an dem Bilderreichtum um so mehr, als im Theater nicht Muße bleibt, ängstlich dem Sinn der einzelnen Züge nachzuspüren.

Zuzugeben ist, daß am Schluß der Stücke Hauptmanns, nicht bloß aus Gründen rein künstlerischen Gestaltens, auch wegen solchen Versagens im Wortausdruck des eigentlichen Sinnes leicht etwas Unbefriedigendes bleibt. Auch darum gewinnen Dramen Hauptmanns den Anschein, nicht alles Entwurfsmäßige überwunden und eine endgültig feste Gestalt noch nicht gefunden zu haben. Wohlwollendste und verständnisvollste Zeitkritik führte sogar recht häufig zu Hauptmanns Gunsten an, seine Stücke seien nicht zu Ende gedacht und nicht zu Ende gestaltet, seien mithin in ihrem Kern wertvoller und bedeutsamer als in ihrer Gesamterscheinung. So sah man selbst „Elga“, das Stück, das eine Erzählung Grillparzers umschafft. Der Eindruck, nicht ganz ausgeführter Entwurf zu sein, verschwand mehr und mehr, je häufiger „Elga“ die Bühne betrat. Wiederum bestätigte sich, in welch vollem Ausmaß Hauptmann den Schauspielern zu bieten gewohnt war, was durch rechte Darstellungskunst zu einem in sich geschlossenen Ganzen werden konnte. Letzte und wichtigste Aufgabe rechten Ergründens von Hauptmanns Bühnenkönnen wäre mithin der Nachweis, wieviel auf der Bühne nicht gesagt zu werden braucht, um doch zu erreichen, was erreicht werden soll. Natürlich müßte nicht bloß Hauptmanns Werk herangezogen werden, auch Verwandtes aus anderer Welt.

Im Fröhenaturalismus setzte Hauptmann ein. Er hatte eine Bahn zu brechen, aber er war sich bewußt, dies nicht als einziger, auch nicht als erster zu tun. Er fühlte sich den Anwälten des „konsequenten“ Naturalismus verpflichtet. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten in der „Familie Selicke“ das Drama fast nur noch zum Mittel gemacht, das Leben peinlichst genau widerzuspiegeln. Nur ein dauernder Zustand ist auf der Bühne festgehalten, darüber hinaus diese oder jene Folge aus diesem Zustand. Altgewohnte Vorstellung von Handlung des Dramas, von der inneren Notwendigkeit der Abfolge, von strengem Verknüpfen der Wirkung mit der Ursache schied so gut wie ganz aus. Das war überhaupt der kräftigste Vorstoß auch gegen die Bühnenbaukunst Ibsens und zugunsten voller Auflösung dramatischen Gestaltens. Nicht einmal Psychologie wurde in ausgiebiger Weise verwertet. Schlaf kehrte in „Meister Oelze“ bald zurück zu Handgriffen aus alter Zeit, brachte wieder einen Willenskampf und als dessen Träger eine ausgeprägte Persönlichkeit. Holz dagegen, stets geneigt, einen künstlerischen Gedanken bis in seine letzten Folgerungen durchzuführen, gelangte in späteren Dramen zu einer Bühnendarstellung, die dem Leben noch gerechter sein sollte. Alle Geräusche, die uns wie etwas Selbstverständliches umgeben, so selbstverständlich, daß man ihrer nicht mehr achtet, klingen mit. Die Bühnenangabe verzeichnet sie auf Schritt und Tritt. Doch indem die Geräusche wie eine Musik die gesprochenen Worte begleiten, meldet sich ein kunstvoll ordnendes

Albrecht: Aber leben drum soll sein und in diesem Himmelskloster! Alle werden ganz anders sein
besser sein! Dort kann ich die Ruhe, die ich in der Welt nicht finden kann... das ist das Leben
und Gott soll dann erst belohnen werden, belohnen!... Aber was ist das Leben? Das ist
nichts, nichts, nichts! Es ist, aber nicht leben, nicht leben, nicht leben! Das ist
das Leben! Das ist das Leben! Das ist das Leben! Das ist das Leben! Das ist das Leben!

Albrecht: Aber... ich weiß nicht... warum ich dich nicht mehr sehe...?

Wend: Dein alter Freund, aber ein besserer Mensch!... Es war, als ich dich sah!...
Du: mein alter Freund!... Du: mein alter Freund!... Du: mein alter Freund!

Dein Herz ist das Herz der Menschen, das Herz der Menschen, das Herz der Menschen...
in einem großen Kloster, mit einem großen Kloster, mit einem großen Kloster...
Du: mein alter Freund!... Du: mein alter Freund!... Du: mein alter Freund!

Albrecht: O, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Ja! Das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!...
das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!...
das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Ja, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Wend: Auf, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

Albrecht: Aber, das ist ein großer Fehler, ein großer Fehler, ein großer Fehler!

239. Handschrift von Holz und Schlaf. Aus dem Manuskript der „Familie Selicke“
(Verkleinerte Wiedergabe)

Formen an, das vom bloßen Nachbilden des Lebens abgeht. (Auch sonst, besonders im lyrischen Gedicht, wandte sich Holz vom Abbild des Lebens zu fühlbarem Formen.) Holz war fähig, die Lebensfragen, die seine späteren Stücke aufwarfen, gedanklich schärfer zu packen als Hauptmann, also gerade dem Vorwurf auszuweichen, der ständig gegen Hauptmann erhoben wurde. So läßt sich verstehen, daß sein Naturalismus gegen Hauptmann ausgespielt, daß Holz

als ein Verkannter und Unterschätzter, als der eigentliche berufene Dramatiker der Zeit von manchem an die Stelle Hauptmanns gesetzt wurde.

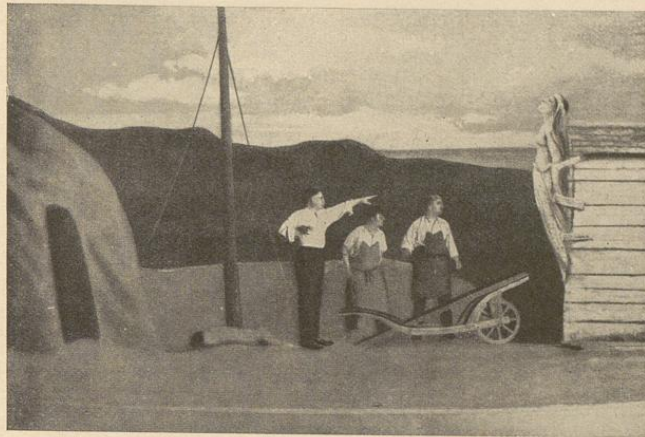
Hauptmanns dramatisches Schaffen war nie bloß an den Naturalismus gebunden. Wurde überhaupt unmittelbar nach dem einseitigen Programm des Frühnaturalismus das deutsche Drama in recht vielfältiger Weise gestaltet, bei Hauptmann steht neben Erdennähe Phantasievolles, neben Gegenwart Vergangenheit, neben Armeleutdichtung höhere Gesellschaftsschicht, neben gebundener Rede ungebundene, neben Heimatdichtung Exotisches, neben Schlesien griechische Antike, neben engumgrenztem Großstadtleben die schrankenlose Weite des Märchens. Verdacht wurde ihm diese Vielgestaltigkeit um so mehr, als sie in der raschen zeitlichen Abfolge seiner Werke eine feste Entwicklungslinie zu finden nicht zuließ. Als Hauptmann in „Hannele“ zum erstenmal den Vers aufnahm, widersprach er noch nicht den Grundsätzen des Naturalismus; denn nur im Traum eines Kindes macht gebundene Rede sich vernehmlich, verknüpft mit Vorstellungen aus der Schule, die dem unglücklichen, von seinem Vater gepeinigten Kinde das schönste Erlebnis seines Daseins bedeutet. Doch bald warf Hauptmann diese wie andere Fesseln ab, griff auch wieder zum Selbstgespräch. Verblieb er mithin weit weniger Neuerer, nahm er unbedenklicher Altgewohntes wieder auf, als seine Anfänge es erwarten ließen: der eine große Schritt, den er die Bühnenkunst tun ließ, war vollends nur ein vereinzelter Fall, die Auflösung des Bühnenhelden in eine Reihe von Persönlichkeiten; durften doch die „Weber“, die diesen Schritt versuchten, für jeden Aufzug ein besonderes Personenverzeichnis sich gestatten. Fortan wurde das Einheldendrama für Hauptmann wieder das Selbstverständliche, sogar trotz allem in „Florian Geyer“.

In dem Nacheinander seiner Stücke tauchte zuweilen wieder mehr Naturalismus auf. Stücke wie „Fuhrmann Henschel“ oder „Rose Bernd“ kennzeichnet vielmehr, was sogar für das Drama von Odysseus unverkennbares Merkmal bleibt: Hauptmanns künstlerisches Bedürfnis, Menschenleid ganz auszuschöpfen und es so auf die Bühne zu stellen, daß nicht verklärende Täuschung und mit ihr Einschränkung, ja Entwertung dieses Leids sich durchsetzt. Es ist immer wieder das Streben Hauptmanns, der Legende den wahren Tatbestand entgegenzustellen, zu zeigen, wie etwas wirklich gewesen ist. Das nimmt dem Heldenhaften allen berückenden Schein, es wirkt herabstimmend, es ist schließlich mit der Verbürgerlichung verknüpft, die seit langem im Gange ist, übersteigert sie sogar. Bis ins Sittliche hinein reicht dieser Entzauberungsvorgang, er verleitet einen Dichter, der von tiefem Mitleid für den Unglücklichen erfüllt ist, an dem unglücklichen Weibe, dem Opfer der Sinnenbrunst eines Mannes, Züge aufzuzeigen, die es als ein nur zu gefügiges Opfer erscheinen lassen. Das geschieht noch in Hauptmanns epischer Dichtung „Anna“.

Hauptmann wäre nicht der Dramatiker des Mitleids, wenn ihm seine Gestalten nicht trotz ihren bedenklichen Neigungen mitleidswert blieben. Vielleicht macht, was von andern als unsittlich gewertet wird, sie ihm besonders lieb. Nur aus solcher Voraussetzung konnte Hauptmann zum vollen Widerpart einer Dramatik werden, die den Bösewicht vom Standpunkt christlicher Sittlichkeit oder von einem verwandten beurteilt. Nicht bloß mehr oder minder verzeihliche Schwäche des Menschen, auch ihre Steigerung bis zum Verbrecherhaften findet Hauptmanns Verständnis. Ebenso mühen sich Persönlichkeiten seiner Stücke, gleiches Verständnis zu gewinnen. So sieht Michael Kramer seinen Sohn, sieht Kaiser Karl der Große die Dirnennatur Gersuinds.

Mitleid mit einem einzelnen Verkannten und Verworfenen erfüllt die große Mehrheit der Stücke Hauptmanns, doch in seinen Anfängen und später zur Zeit des Expressionismus dehnt sich dies Mitleidsgefühl auch auf große Mengen aus. Die „Weber“ und „Florian Geyer“, dann „Der weiße Heiland“ machen Hauptmann zum Dramatiker des gesellschaftlichen Mitleids. Nur weil die „Weber“ besonders stark Aufsehen erregten und, als die Sozialdemokratie

noch schwer zu kämpfen und zu ringen hatte, ihr Hilfe zu leisten schienen, wird leicht übersehen, wie wenig Hauptmann sonst im Drama sich um das Wohl und Wehe ganzer Gesellschaftskreise kümmert. Das scheidet ihn vom Expressionismus; die Neigung des Expressionismus, den Mitleidsvollen, der dem unterdrückten Teil der Gesellschaft dienen will, zum Mittelpunkt eines Stücks zu machen, ist noch weit seltener bei Hauptmann anzutreffen.



240. Uraufführung von „Gabriel Schillings Flucht“ in Lauchstädt 1911.
5. Akt. Strand mit Schuppen der Rettungsstation. Schilling: „Sagen Sie mal, wie kommt denn das, daß diese Figur dort oben immer abwechselnd hell und dunkel wird?“

Die stärksten reinmenschlichen Wirkungen ergaben sich den Stücken Hauptmanns zu ihrer Zeit, wenn sie das Innere eines einzelnen Menschen enthüllten und dergestalt dessen Lebensanrecht aufdeckten. Da entstanden Offenbarungen, da erkannten sich viele wieder und sahen sich und ihr heimlichstes Sinnen gerechtfertigt. Wer das unmittelbar und aus nächster Nähe miterlebt hat, kann kaum begreifen, wie fremd es der Nachwelt geworden ist. In Johannes Vockerat wollten die Alten damals nur einen unausstehlichen, die ändern mehr als sich selbst quälenden Weltschmerzler sehen, während die Jugend in ihm ihre Anliegen und ihr Lebensgefühl beglückt wiederfand. Heute urteilt auch die Jugend über Johannes nicht viel anders als einst das Alter.

Als Dichter des Mitleids kehrt Hauptmann sich von Nietzsche ab. Wenn er gelegentlich, etwa in der „Versunkenen Glocke“, einen Übermenschen vorführt, er macht stärker als das Siegreiche und Beglückende des Übermenschentums dessen Gefahren spürbar und ist wesentlich der Gestalter von Persönlichkeiten, deren Kraft nicht hinreicht, die rechte Haltung des Übermenschen zu finden und seine Aufgabe zu lösen. Aber auch diese Menschen, voran Meister Heinrich, sind bei Hauptmann von unstillbarer Sehnsucht nach einer Welt erfüllt, die alles Hemmende einer naturfeindlichen Sittlichkeit überwunden hat. „Hellenist“ in Heines Sinn ist Hauptmann, von einem Dritten Reich träumt auch er, das dem Sinnenglück unbeschränkte Bahn eröffnen soll. Ibsen hatte auch diesen Gedanken, wie alle, die ihm am Herzen lagen, unerbittlicher Prüfung unterworfen. In seinen Dramen berichtet er nur von Mißerfolgen, die sich aus dem Wunsch ergeben, das Dritte Reich in Wirklichkeit umzusetzen. Viel mehr Erfolg blüht auch bei Hauptmann den Trägern des „Hellenismus“ im Drama nicht. Nur einmal, nicht in einem Drama, sondern in der Erzählung „Der Ketzer von Soana“, findet Hauptmann den Weg zu geglückter und reueloser Überwindung des „Nazarenismus“. Noch wenn sein „Hellenismus“ die ihm liebe hellenische Welt wiederaufruft, kommt es nicht zu ungebrochenem Sinnenglück. Hauptmanns „Bogen des Odysseus“ nimmt alter Griechenwelt nichts von der Seelenqual, die in gleicher Lage den späteren Menschen, vor allem den Menschen der Gegenwart



241. Hermann Sudermann. Karikatur von Bruno Paul

zufiel. Meint auch Hauptmann mit Jakob Burckhardt und mit Nietzsche die Griechenwelt richtiger zu sehen als das deutsche 18. Jahrhundert, das angeblich nur von glücklichen Griechen gekündet haben soll?

Etwas Verwandtes besteht zwischen dem Mitleiddichter Hauptmann und dem Expressionismus im Verhältnis zu Nietzsche. Nur wollte der Expressionismus die Wurzel vernichten, aus der wesentlich die Sehnsucht nach dem Sinnenglück der Griechenwelt erwachsen war: die Bindung der Sinne des Mannes an das Weib. Bei Hauptmann ist diese Wurzel noch in voller Kraft.

Unbedingter und unbedenklicher nutzte Hermann Sudermann die Gedanken Nietzsches. Sudermann meinte, im Adel seiner ostdeutschen Umwelt den Übermenschen Nietzsches längst verwirklicht zu finden. Im Gegenwartsdrama und Gegenwartroman ist solcher Typus bei Sudermann anzutreffen. Wenn Sudermanns „Glück im Winkel“ den Stoff von Ibsens „Frau vom Meer“ zurechtbiegt, entzieht eine Verheiratete sich der bannenden Macht, die ein ostelbischer Herrenmensch auf Frauenseelen ausübt. Trat Sudermann in unmittelbarem Wettbewerb mit Hauptmann, schuf er nach der „Versunkenen Glocke“ sein Märchenspiel „Die drei Reiherfedern“, so hatte ein Träger von Nietzsches Glaubensbekenntnis die Heilslehre vom Übermenschen uneingeschränkter vorzutragen, als es jemals bei Hauptmann der Fall war. Überhaupt fand Sudermann leicht den Ausdruck für seine Absichten, viel leichter als Hauptmann, dem es widersprach, es sich und andern gleich bequem zu machen. Andererseits ist der lockere Baukunst Hauptmanns nie eine so starke Leistung analytischer Tragik gelungen wie Sudermanns Einakter „Fritzchen“, der mit sparsamsten Mitteln unheilbar Tragisches schafft. Daher konnte Sudermann als der Berufenere erscheinen. Als dann die Kritik auf Hauptmanns Seite trat, seine Kunst wie eine echtere und innerlichere den Bühnenwirkungen Sudermanns entgegenstellte, vollzog sich volle Umkehr. Hatte noch eine Zeitlang jedes neue Stück Sudermanns auch bei den Deutschen viel Beachtung gefunden (das Ausland, selbst Amerika, kümmerte sich noch weit mehr um ihn), so änderte sich das mit einem Schlage, als Sudermann unvorsichtig genug die ihm feindliche Kritik unmittelbar angriff. Seitdem galt er nur noch als eine Scheingröße von einst. Jetzt könnte man meinen, die Abkehr von Hauptmann komme auch Sudermann zugute; schon erklingen Stimmen, die wieder Sudermann gegen Hauptmann ausspielen.

Ein Kennzeichen von Sudermanns Werken, auch seiner Romane, entsprach einem Zug der Zeit, vielleicht auch nur einer Zeitmode. Sie ist vorbereitet durch den Naturalismus, und zwar schon durch Zola. Die herrschende Lebensschau meinte in der Umwelt eine der wichtigsten zwanghaften Voraussetzungen der Geisteshaltung entdeckt zu haben. Das schenkte der Umwelt, dem Milieu, starke Bedeutung und warmen Anteil. Es war dabei gar nicht nötig, mit Zola und so unbedingt, wie er es tut, Menschen zum Ergebnis des Milieus zu machen. Es genügte, wenn gezeigt wurde, daß innerhalb eines mehr oder minder kleinen Umkreises eine besondere Menschenart gedeihe. Wenn dergleichen Gedanken sich eines Zeitalters bemächtigen, so ergibt sich gern die Folge, daß ihre dichterische Verwertung allein schon alle Kunstansprüche zu befriedigen scheint. So erging es auch einst der Schicksalstragödie. Sie konnte zeitweilig für die beste tragische Bühnenform gelten. Immerhin steht Tragik mit dem Begriff Schicksal in engerer Beziehung als mit dem haptisch gedachten Begriff des Milieus. Dennoch gewann



Ein Weberaufstand.
Radierung von Käthe Kollwitz.



242. Max Halbe.
Photographie

in der Zeit nach dem Frühnaturalismus das Milieudrama eine Verbreitung und eine Schätzung ähnlich wie einst die Schicksalstragödie. Um den Ansprüchen tragischer Kunst nachzukommen, schien es zu genügen, daß irgendein engeres Gebiet, sei es geographischer oder gesellschaftlicher Artung, auf die Bühne gestellt wurde. (Im Roman kam der Umwelt unvergleichlich besseres Recht zu.) Unterstützt wurde diese Entwicklung durch das Erwachen der Heimatkunst. Auch Sudermann ist Heimatkünstler. Den Menschen aus dem deutschen Nordosten eröffnete sich nun im Drama wie im Roman breiter Raum, kenntnisreiche Abzeichnung, besseres Verständnis. Menschen,



243. Otto Erich Hartleben. Photographie

Stimmungen, Erlebnisse aus einer Umwelt, die dem Heimatort Sudermanns benachbart ist, fanden ihr Unterkommen in den Werken Max Halbes. Die Brüder Hauptmann konnten da mittun; vielen ihrer Werke ist ja Schlesien rechter Nährboden. Zu voller Entfaltung gedieh, was von der Romantik, was am unbedingtesten von Zacharias Werner erstrebt worden war. Wenn schon bei Werner deutscher Nordosten und mit ihm Slawentum in ganz neuer Weise die Stoffwahl des Dramas bedingten, er wollte gleichwohl deshalb nicht nur für engere Kreise, er wollte für die Welt wirken. Gerhart Hauptmann meinte es nicht anders. Doch indem er dem schlesischen Dialekt in seinen Stücken breiten Spielraum ließ, setzte er sich der Gefahr aus, dem Los der Mundartdichter zu verfallen. Er erfocht einen seiner schwersten Siege, indem er weit über Schlesien hinaus der Bühne und dem Publikum das Deutsch seiner engsten Heimat geläufig, ja lieb machte.

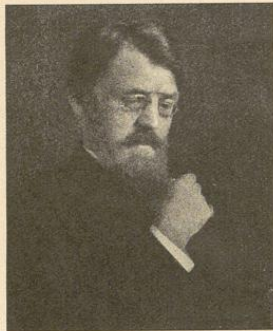
Um so schärfer wird künftig die Heimatkunst Hauptmanns wie anderer, die durchaus sich an die weiteste Welt wandten und gar nicht Dialektdichter sein wollten, von dem Brauch der vielen zu scheiden sein, die gleichzeitig die alten Traditionen mundartlicher Stücke weiterführten und an verschiedensten Stellen deutschen Bodens Dramen ansiedelten, in denen sie Leben und besonders Sprache ihrer Heimat vorführten. Wesentlich sind diese Heimatdichter nicht über die Grenzen ihrer Umwelt hinausgedrungen. Schon Anzengruber und sein Gefolge hatten ein besseres Schicksal, um so besser, je weniger eng sie den Kreis zogen, in dem ihre Stücke sich bewegten.

Das Milieudrama schränkte sich nicht auf Heimatdichtung ein. Das Wichtige der Umwelt machte sich noch stärker geltend, wenn ein Berufsumkreis zum Gegenstand gewählt wurde. Das war von vornherein dramatisch dankbar, weil innerhalb eines Berufs sich zwischen den Menschen leicht Gegensätze und daher auch Kämpfe einstellen. Wenn auf der Bühne Mönche im Kloster miteinander stritten, so ergab sich un schwer ein Zusammenprall von Menschen und Reden, wie er seit uralten



244. Max Halbe.
Karikatur von Olaf
Gulbransson

Zeiten auf der Bühne zu beobachten war. Hämisch konnte man sich an solchem Streit freuen. Ebenso gut taugte dergleichen Zwecken die Welt der Lehrer und die der Gelehrten, taugten die Vorgänge im Kreis der Armee. Zeitgemäße Fragen gab es da überall, ihre Erörterung durfte Anspruch auf Anteil erheben. Wie auf diesem Weg etwas Wirksames zustande kommen konnte, das zugleich mit den Motiven des natura-



245. Karl Schönherr.
Photographie

listischen und impressionistischen Dramas arbeitete, erweist Otto Erich Hartlebens „Rosenmontag“. Daß ein echter Künstler dieses Stück geschrieben hat, ist immer noch zu spüren, obwohl es ungefähr mit allen Mitteln arbeitet, die damals dem Theater geläufig waren: Offiziersleben, Gegensätze im Beruf, der Offizier, der zu nahe dem Verfallmenschen des Zeitalters verwandt ist, um ohne Hemmungen und ohne Bedenken es zu machen wie seine Kameraden, echtes Gefühl, das



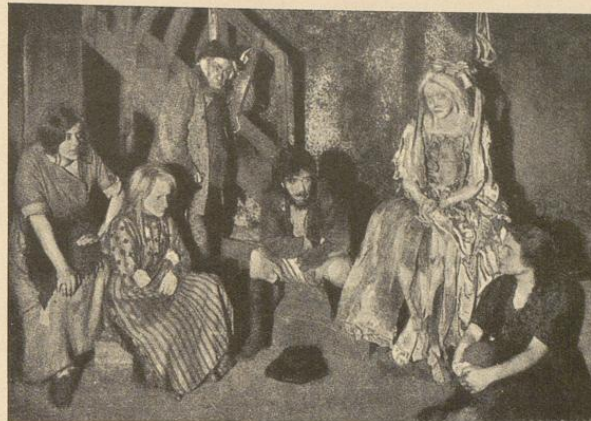
246. Herbert Eulenberg. Bildnis
von Lovis Corinth

beirrt wird, um sich nur spät wieder zurechtzufinden; dann aber ist das Leben schon verspielt, und es bleibt nur der Freitod übrig. Und das Ganze getaucht in rheinische Karnevalstimmung; sie verstärkt durch den Gegensatz zur Tragik des Stoffs die Wirkung.

Wie Max Halbes „Jugend“ wäre auch der „Rosenmontag“ vor Gerhart Hauptmann anders geworden, als er ist. Doch beide Stücke verzichten auf Hauptmanns lockere Szenenführung und suchen Spannungswirkungen, die von Hauptmann gemieden werden. Spannungskünstler ist auch Sudermann. Mißwollende Kritik sagte ihm nach, ihm sei es überhaupt nur darum zu tun, den Zuschauer möglichst lange im Ungewissen zu lassen; da bewähre sich sein Können. Wenn die Spannung endlich gelöst sei, dann habe Sudermann freilich nichts Besseres mehr auszuspielen. In Sudermanns Aufzugsschlüssen betätigt sich diese Fähigkeit, Erwartung kommender Gefahr zu wecken. Eine Zeit gedämpfter Kunst empfand Hauptmanns Verzicht auf solche Mittel und Mittelchen wie etwas echter Künstlerisches. Bis eines Tages Karl Schönherr seine Zuhörer mit kraftvoller Hand in die Bande einer Spannung warf, die vom Anfang bis zum Ende das Stück beherrscht, und zugleich in Gegensätzen wurzelt, neben denen die Konflikte von Sudermanns Dramen wie etwas Zufälliges, Zeitweiliges und Nebensächliches erscheinen könnten. Das Neue und Zwingende von Schönherrs Können lag in der Artung seiner Menschen, die etwas Bekennerhaftes birgt; es rückt weit ab von den Verfallstimmungen der Nervösen, die im Naturalismus und Impressionismus die Bühne beschreiten.

Was Schönherr zu der herrschenden Gestalt des Dramas in Gegensatz brachte, war zunächst ein Schritt zurück zur älteren Bühnenkunst. Der Beifall, den er fand, erwies, daß die Welt allmählich den Menschen, den Stimmungen und der künstlerischen Form des impressionistischen Dramas sich entfremdete. Es war auch Abkehr von der weit ältern Neigung zum Unauffälligen, Schlichten, Beruhigten, war Wiedererwachen der Freude am Starkbewegten. Die Menschen Schönherrs haben nichts von der Passivität impressionistischer Gestalten. Er brauchte sie ja nur aus der Umwelt zu holen, in der er geboren und aufgewachsen war, aus dem deutschen Tirol, um in knorrigen Bauern entschiedenen Willen zur Tat oder auch zum Beharren darzustellen. Gewiß verwertet auch Sudermann den Willensmenschen. Doch indem er mitten hinein in einen Kreis von passiveren Naturen, wie sie dem ausgehenden 19. Jahrhundert gerecht waren, etwas wie einen vereinzelt Übermenschen stellt, gelangen seine Konflikte nicht zu der Schärfe, die dem zähen Ringen von Spieler und Gegenspieler bei Schönherr sich

ergibt. Darum hat Spannung bei Schönherr noch andere Voraussetzung und Wirkung als bei Sudermann. Sudermann legt den Vorgang spannend an, während seine Menschen dies Spannende meist nur angstvoll miterleben; Schönherrs Spannung wird durch das Jähe seiner Menschen ausgelöst. Sudermann erregt den Zuschauer, indem er ihn etwa vor die Frage stellt, ob ein gefährliches Geheimnis unenthüllt bleiben wird dank der Geschicklichkeit der Betroffenen. Schönherr weckt bangende Erwartung, ob dem einen oder dem



247. Bühnenbild zu Carl Hauptmanns Märchenspiel „Die armseligen Besenbinder“. Aufführung in Berlin, Theater am Bülowplatz
(Photo Zander u. Labisch.)

andern von zwei miteinander ringenden Willen der Sieg zufallen wird. Zusammenprall von Wille mit Willen war in früherer Zeit und auf den Höhen der Weltichtung eigentlicher Träger der Tragik gewesen. Schönherr führte also wieder ein, was im naturalistischen Drama bestenfalls Johannes Schlaf in „Meister Oelze“ gewagt hatte, was vom impressionistischen Drama nur dann versucht wurde, wenn es mit Hofmannsthal vereinzelt zum Barockhaften griff. Wirklich holte sich Schönherr den Stoff für „Glaube und Heimat“ aus der Barockwelt, und zwar aus deren religiösen Kämpfen. Sah er diese Dinge auch anders als kurz vor ihm Enrica von Handel-Mazzetti, so gab er der Dichtung doch eine ähnliche Wendung ins Willensstark-Bekennerhafte wie sie.

Schönherr griff wieder die festere Baukunst älterer Dramatik auf und scheute auch von dieser Seite nicht den Vorwurf, dem Zug der Zeit zu widerstreben. Dieser Zug hatte schon zu einer noch weit beträchtlicheren Lockerung geführt, als sie im Naturalismus und Impressionismus besteht. Der Schritt, der bisher aus guten Gründen noch nicht getan worden war, wurde von Eulenberg und Wedekind nachgeholt. In beiden erlebt das „deutsche“ Drama eine Wiedergeburt; die Erfolge, die ihnen zufielen, rechtfertigten mit einem Schlag und machten vielen Zuschauern lieb, was bis dahin für etwas Vereinzelt, wenig Berechtigtes und grundsätzlich Bühnenwidriges gehalten worden war. Nun wurde Grabbe, aber auch sein Vorläufer Lenz und sein Übertrumpfer Büchner williger als je anerkannt.

Eulenbergs Verwandtschaft mit Büchner kennzeichnet sich am besten auf dem Gebiete der Komik. Büchners „Leonce und Lena“ wetteifert mit Komödien Shakespeares; shakespearesche Tönung setzt sich auch bei Eulenberg durch, nicht zuletzt das ganze traumhaft-schwärmende, weltferne Verhalten der Träger der Komik. Der Tragiker Eulenberg berührt sich nicht bloß in der Neigung zur Groteske mit den älteren Vertretern „deutscher“ Dramatik, er sondert sich auch von den impressionistischen Gestaltern der passiven Menschen. „Leidenschaft“ betitelt sich eines seiner ersten Stücke; unüberwindliche Leidenschaft, geboren aus dem sinnestarken Wesen von Eulenbergs Menschen, lebt sich aus. Ihnen hat Kultur nicht das



248. Carl Hauptmann. Holzschnitt
von J. F. Zalisz
(Aus dem Kalender „Kunst und Leben“.)

Temperament untergraben. Sie denken weniger als die Nervösen der Zeit; und wenn in ihnen etwas Krankhaftes bestehen bleibt, so ist es eher ein Besessensein, das unbeirrbar seine Wünsche erfüllen möchte. Naturnäher erscheinen dadurch diese Menschen, sie verzichten gern auf den Anspruch, die Welt so gut zu durchschauen wie die Gestalten Hofmannsthal's oder Schnitzlers. Verwandt sind sie den Stürmern und Drängern, die in der Welt gleichfalls nur ein Wirrsal erblickten. Sie wissen, daß sie sich in diesem Irrgarten nicht zurechtfinden, und beharren desto unbedingt bei ihrem persönlichen Wesen, das der Welt widerspricht.

Fortschreitend gab Eulenberg manches von dem Urwüchsigen seiner Menschen auf. Klang viel in seinen frühen Dramen engverwandt der Jugendsichtung Goethes, so schritt er später gleich dem reifenden Goethe zu willigerer Anerkennung des Kulturmenschen vor. Das verrät sich in seiner „Belinde“. Goethes Neigung, sich von dem Schweren des Lebens zu befreien, indem er es in Dichtung umsetzte, übersteigerte sich in Eulenberg's „Insel“.

Unmittelbar neben Eulenberg und zuweilen mit ganz verwandten Mitteln schuf Gerhart Hauptmann's Bruder Carl Dramen „deutscher“ Form. Er trat später auf als Gerhart, er galt lange nur als der zweite, als ein bühnenfremder Nachfolger seines Bruders. Greifbarer und wirksamer war, was sein Bruder schuf. Noch war ja der Sinn „deutscher“ Dramatik unerschlossen. Sobald dieser Sinn indes einiges Verständnis gefunden hatte, begann das Blatt sich zu wenden. Heute möchten viele den frühdahingegangenen Carl Hauptmann höher einschätzen als seinen Bruder; vollzog sich doch in ihm die Wendung, die über den Impressionismus hinausführte. Er ist ein machtvoller Schöpfer in der Welt des Überwirklichen und Wunderbaren. Die schlesische Abkunft kommt ihm besser zu Hilfe als seinem Bruder. Strengere Anforderungen, denen manches in Gerharts Märchendramen, gleich in der „Versunkenen Glocke“, nicht genügt, werden von Carl Hauptmann erfüllt. Er ist ein Seher, dem sich kurz vor Beginn des Weltkriegs fast apokalyptische Gesichte in die Zukunft ergaben. Glaubhaft gestaltete er Wunderbares mitten in der Welt des Alltags. Ihm lag es weit besser als dem Dichter der „Versunkenen Glocke“, Shakespeares Wechsel von Wirklichkeit und Wunderbarem wieder aufleben zu lassen. Wuchtiger wird bei ihm wieder der Mensch, urwüchsiger, willensstärker, zielsicherer.

Groteskes ist Carl Hauptmann geläufig. Wedekind scheint grundsätzlich nur auf Groteskes auszugehen. Er bedeutete um 1900 in Deutschland den unbedingtsten Widerspruch gegen bloßen Naturalismus und bloßen Impressionismus. Daneben ist er immer noch seinem Zeitalter zu streng verpflichtet, als daß nicht auch Züge und Motive naturalistischer und impressionistischer Kunst bei ihm zu beobachten wären. Das Eigenste und Neueste, das er hinzuzutun hatte, war das Bedürfnis zu entschiedenem sittlichem Werten. Das war nicht bloß Wiederaufnahme des Alten. Wedekinds Kampf gegen eine Tragik des bloßen Verstehens gewinnt ihren besonderen Ton durch die groteske Färbung seiner sittlichen Ansprüche. Sie wurden vielleicht zuerst übermäßig stark empfunden, weil sie noch etwas Fremdes waren. Oder erkennt die Nachwelt noch das eifervolle sittliche Wollen der Auftrittsfolge aus Wedekinds Frühzeit „Frühlings Erwachen?“ Wirkte das nicht auch deshalb grotesk, weil es Dinge nicht bloß zu berühren,

auch auf die Bühne zu stellen wagte, um die sogar der Fröhnlaturalismus ängstlich sich herumgedrückt hatte? Wedekind selbst empfand es als schweres Geschick, daß man in ihm nur den Groteskkünstler, nicht den sittlichen Aufrufer sehen wollte. Er war darauf aus, die Unsittlichkeit der Zeit zu entlarven; das Publikum aber wollte in ihm nur einen Hanswurst erblicken. So schwer lastete solche ungewollte Wirkung auf ihm, daß er in mehreren Dramen dies sein Schicksal einem Menschen auferlegt, der sein Ebenbild ist. Wehleidig aus gekränkter Eitelkeit kann er da wirken, zu widerstandslos, als daß er seiner großen sittlichen Aufgabe hätte genügen können. Noch mehr gefährdete er seine Kunst, wenn er wie in „Musik“ sich fast ohne Maske in ein Stück hineinversetzte. Er ist dann der wahrhaft Sittliche; ihm werfen die Unsittlichen vor, daß er durch seine sittlich gedachten Forderungen die Welt ins Unsittliche treibe, ein unglücklicher Nachfolger Gregers Werles. Schon da zeigt sich, wie weit Wedekind von Ibsen abgekommen war. Ibsen überwand Stimmungen, die ihn zu einem Gregers Werle stempeln konnten (er hat sie reichlich durchgemacht), indem er sie wie etwas Fremdes von sich wegrückte, sie seinem dichterischen Formen unterwarf und zuletzt eine Persönlichkeit schuf, die durch solche Stimmungen unglückselige Ursache von Tragik wird. Verwandtes Objektivieren blieb für Wedekind unerreichbar.



249. Frank Wedekind im Prolog zum „Erdgeist“. Aufführung der Kammer-spiele des Deutschen Theaters in Berlin

Allerdings stellte er sich auch eine unerfüllbare Aufgabe, als er sich an die Schaffung einer neuen Sittlichkeit begab. Sie war auf materialistischer Unterlage aufgebaut, sie entsprach wiederum dem alten Traum von einem Dritten Reich, in dem das Naturhafte des Menschen sich voll auslebte. Recht behielt Wedekind nur, soweit er gegen Heuchelei kämpfte, die nach außen hin die Gebärde strenger, das Naturhafte zügelnder Sittlichkeit wahr, im geheimen desto unbeschränkter dem fröhnt, was naturfeindlicher Sittlichkeit Laster heißt. Was er selbst den Menschen predigte, konnte den Anschein gewinnen, als würdigte er die Frau zur Dirne herab, den Mann zum Sklaven solchen Dirnentums. Der Untergang Lulus in der Fortsetzung von Wedekinds „Erdgeist“ hat zu viel Ähnlichkeit mit einem unerwarteten Theaterstreich, als daß Stück und Fortsetzung nicht wie Verklärung des dämonischen Weibes wirkten, das, Übersteigerung von Shakespeares Kleopatra, nur bestimmt zu sein scheint, Männer, sogar Frauen sinnlich zu binden und sittlich zu zerstören. Machtvoller bestätigt sich, was von Wedekind sittlich erstrebt wurde, in seiner anderen Formung des Kleopatra-Motivs, in dem Versdrama „Simson“.

Wedekind führte dem deutschen Drama viel zu, was in der Zeit lag. Anderswo kam es ungefähr gleichzeitig zum Durchbruch. Ein guter Teil von Bernard Shaws Dramen berührt sich nahe mit den Motiven, Stimmungen und Absichten Wedekinds. Auch zwischen Oscar Wilde und Wedekind besteht Verwandtschaft. Sogar die Aufnahme, die den dreien zuteil wurde, hat Verwandtes, ganz besonders sah Shaw sich gleichfalls durch die Neigung zur Groteske mißverstanden und seine sittlichen Absichten unterschätzt. Wie Wedekind nahm auch er unbedenklich den verklärenden Schleier weg, den immer noch Dichtung, wollte sie auch möglichst wirklichkeitsecht sein, über die Beziehungen der Geschlechter zueinander, des Alters zur Jugend, der Eltern zu den Kindern, legte. Die Jugend achtet bei Shaw das vierte Gebot nicht eifriger als bei Wedekind. Dem Vater oder der Mutter die Wahrheit schonungslos ins Gesicht zu sagen



250. Dekoration von Caspar Neher zu Wedekinds „Lulu“ 1926 (Nach Kunstblatt.)

wöhnt hatte, aus der Dichtung die Menschen verstehen zu lernen, nur wie etwas Nachahmenswertes wirken. War das nicht auch das Los eines großen Teils von August Strindbergs Schöpfungen? Sein Werk ist zu vielgestaltig, als daß es in eine einzige Formel zusammenzudrängen wäre. Es umspannt den ganzen weiten Weg vom unbedenklichsten Naturalismus bis zu einer Symbolik von religiöser Tönung, wie sie dann im Expressionismus zum Durchbruch kam. Strindberg empfand sich als Genius von größter Vielseitigkeit. Wirklich hat seit Goethe kein anderer Dichter sich auf gleich vielen Gebieten betätigt, natürlich auch auf dem der Naturwissenschaft. Genial hingeworfen ist, was er dichtet, in starkem Gegensatz zu dem bedachtsamen Feilen Ibsens. Gegensatz zu Ibsen ist überhaupt Voraussetzung für Strindbergs Wirken geworden. Fast könnte man bedauern, daß eine Persönlichkeit von solcher Wucht sich selbst und ihr Schaffen einengte, indem sie nicht unmittelbar ihr Eigenstes aussprach, sondern ihr geistiges Besitztum im Widerspruch gegen andere, und wäre es auch gegen eine Persönlichkeit von den Maßen Ibsens, vertat. Ibsen galt als Vorkämpfer der Frau, die neue Wege sucht; Strindberg ist grundsätzlicher Gegner der Frau. Ibsen fand noch einmal eine strenge und folgerichtige Baukunst für das Drama; Strindbergs Stücke sind wie aus dem Stegreif geschrieben, sie gemahnen nicht bloß an die „deutsche“ Form, sie scheuen handgreiflichen Widerspruch nicht, wie er bei eiliger Abfassung sich gern einstellt. Ibsen, an sich eine sittlich geartete Persönlichkeit, ist zu vorsichtig, als daß er nicht bei Warnungen oder gar nur bei Fragezeichen stehen bliebe; Strindberg stellt unbedenklich Forderungen auf, überzeugt, daß er den wahren Kern der Sittlichkeit aufgedeckt habe. Wenn Strindberg in steter Abwandlung, im Roman wie im Drama, die Sinne des Mannes aus der Versklavung durch die Frau lösen möchte, verrät sich dennoch ganz wie in Strindbergs Leben sein Hang, sich trotz allem immer wieder von neuem durch die Frau versklaven zu lassen. Dadurch gewinnt, was er gegen die Frau vorbringt, das Unfreie und Minderwertige haßvollen Heimzahlens. Dennoch fand die Zeit mit Freuden bei Strindberg wieder, was ihr von der führenden Dichtung lange völlig entzogen war: das Bedürfnis, zu bewerten und besonders zu entwerten. Strindbergs großer Erfolg, der sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchsetzte, bestätigte, wie satt man des Verstehens und Nachfühlers geworden war. Gleichzeitig vollzog sich der Umsturz, den der Expressionismus brachte; bei ihm wie bei Strindberg kündigte sich in zuweilen recht unvollkommener Weise an, was auch heute noch nicht zu voller Abklärung gekommen ist: der heiße Wunsch, eine neue Sittlichkeit zu gewinnen, deren Wesen nicht willige Hinnahme des Gegebenen, sondern entschiedenes Erfassen des Rechten und Notwendigen ist. Zur Sophistik war

oder das, was die Jugend für Wahrheit hält, ist da wie dort üblich. Zag erscheint daneben, was in Ibsens „Wildente“ oder in Hauptmanns „Friedensfest“ zwischen Kindern und Eltern spielt. Wo waren die Zeiten und die Dichtungen geblieben, die den Menschen edle Gebärde auch im Alltagsleben und im Verkehr mit ihrer nächsten Umgebung einprägten? Sie hatten Kultur schaffen wollen; nun setzte sich in der Dichtung Verfall da am stärksten durch, wo er geißelt wurde. Verstrenge- rung der Sittlichkeit war die Absicht. Allein was auf die Bühne trat, um seinesittlichen Schwächen zu enthüllen, konnte auf eine Zeit, die sich ge-

man herabgekommen, indem man noch das Recht des Unberechtigten nachweisen wollte. Eines Tages sank solche Absicht in Nichts zusammen. Die Welt wollte wieder wissen, was sie zu bejahen oder was sie zu verneinen hatte.

- Für den ganzen Abschnitt darf hier in Bausch und Bogen auf den Band „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“ verwiesen werden. Man hat es diesem Teil des Handbuchs zum Vorwurf gemacht, daß er sich zu viel mit neuester Dichtung auseinandersetze. Es geschah unter anderem auch, um die Darstellung jüngster deutscher Dichtung zu entlasten. Die Anmerkungen zu dem Abschnitt 4 nennen daher *GuG* nicht immer, wenn es angeführt werden könnte, sondern nur, wo in der vorliegenden Darstellung kurz zusammengefaßt ist, was dort ausführliche Erörterung gefunden hat. Vgl. auch O. Walzel, *Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod*, 2. Auflage, Berlin 1920 S. 195ff.
- S. 211. Über Dostojewskis Aufnahme in Deutschland: Theoderich Kampmann, *Dostojewski in Deutschland*, Münster i. W. 1931 (Universitas-Archiv, Literarhistorische Abteilung Bd. 10).
- S. 218. Den Gegensatz von umrißhafter und umrißloserer Kunst bezeichnen mit voller Schärfe die Grundbegriffe Wölfflins. Näheres *GuG* S. 300ff., besonders S. 306ff.
- S. 220f. Über Impressionismus und Relativismus *GuG* S. 87ff. Hier auch Näheres über Ernst Mach und über Hermann Bahrs Folgerungen aus Mach.
- S. 227. „Fallhöhe“ wird von Schopenhauer im 37. Kapitel des 3. Buchs seines Werks „Die Welt als Wille und Vorstellung“ erörtert. Der Ausdruck stammt aus der Physik. Aber schon ältere Erörterung ästhetischer Fragen bahnt an, was von Schopenhauer durchgeführt wird. Vgl. *A2* S. 160f.; auch S. 545f.
- S. 228. „Reizsamkeit“: vgl. Karl Lamprecht, *Moderne Geschichtswissenschaft*, Freiburg i. B. 1905 S. 57. — Die Tatsache, daß seit dem 18. Jahrhundert der Verfallmensch sich mehr und mehr bemerklich macht, zugleich aber sich wie den wertvolleren Menschen empfindet, ist ein Leitmotiv der ganzen vorliegenden Arbeit. Siehe oben 1, 149f., dann das Register des ersten Bandes unter „Verfall“.
- S. 230. Hauptmanns Festspiel, sein Verhältnis zu Krieg, Gegenkriegdichtung und Expressionismus: *Preußische Jahrbücher* 1922 90, 171ff., bes. S. 193f.
- S. 233. Heinz Mertens, *Unheldenhafte und heldenhafte Menschen bei den Wiener Dichtern um 1900*, Bonn 1929.
- S. 234f. Psychoanalyse, Sigmund Freud und sein Gefolge: *GuG* S. 104ff.
- S. 235. Luise Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*, München 1928.
- S. 236. „Ein guter Kenner der Weltliteratur“: Eduard Engel, *Was bleibt? Die Weltliteratur*, Leipzig 1928; vgl. auch O. Walzel, *Neuere deutsche Dichtung und die Schule*, Bonn 1929 S. 11ff.
- S. 237. Wilhelm Schlegels Besprechungen aus der Jena'schen „Allgemeinen Literaturzeitung“: *Sämtliche Werke*, Leipzig 1846, Bd. 10 und 11; Ergänzungen ebenda Bd. 12.
- S. 241. Clara Viebig's Heimatkunst und Alexander von Roberts: vgl. O. Walzel, *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 1925 S. 748ff., besonders S. 750f.
- S. 244. Technische Leistung im neueren Schweizer Roman: O. Walzel, *Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung*, Stuttgart und Berlin 1908.
- S. 245. Hermann Stehrs „Heiligenhof“ und „Brindeisener“: O. Walzel in der Zeitschrift „Der Werber“ 1924 1, 106ff.
- S. 246. Goethes Pädagogik in den „Wanderjahren“: oben 1, 348f.
- S. 248. Schnitzlers „Leutnant Gustl“: *GuG* S. 380.
- S. 249. Über den dramatischen oder mimischen Einsatz von Erzählung siehe *W* S. 189f., auch *GuG* S. 379ff.
- S. 250. Thomas Mann über den Stilgegensatz von „Buddenbrooks“ und „Königliche Hoheit“ in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (Berlin 1918 S. 53ff., 61ff.); ich freue mich, Stilgegensätze, die ich zu entwickeln versuche und die auch in *GuG* dauernd erwogen sind, derart durch einen lebenden Dichter bestätigt und gewertet zu sehen. — Über den Stil des „Zauberbergs“ vgl. *W* S. 201ff.
- S. 251. Über „Erlebte Rede“ vgl. *GuG* S. 380ff. und *W* S. 207ff. Der Ausdruck stammt von E. Lörck, die Erscheinung selbst war schon früher festgestellt worden. Da noch immer Fehlgriffe sich einstellen, wenn von erlebter Rede gesprochen wird, sei, um an dieser Stelle Verwechslungen vorzu-

- beugen, ein Beispiel angeführt; im Text hätte es hemmend gewirkt. In Thomas Manns „Buddenbrooks“ (1, 495) heißt es: „Der Konsul ging, die Hände auf dem Rücken, umher und bewegte nervös die Schultern . . . Er hatte keine Zeit. Er war bei Gott überhäuft. Sie sollte sich gedulden und sich gefälligst noch fünfzigmal besinnen!“ Der erste Satz ist Bericht des Dichters. Für ihn ist der Dichter verantwortlich. Die drei folgenden kurzen Sätze sagen nicht, was der Dichter meint, sondern bieten eine Aussage des Konsuls. Sie ersetzen geläufigern Ausdruck. Er würde lauten: Der Konsul sagte: „Ich habe keine Zeit. Ich bin bei Gott überhäuft. Gedulde dich und besinne dich gefälligst noch fünfzigmal.“ Entscheidend wichtig ist, daß er die Äußerung einer Gestalt des Dichters ist, für den Eiligen aber in der gewählten Form klingen kann, als spräche der Dichter selbst. (Es ist sehr leicht, über erlebte Rede wegzulesen, ohne zu erkennen, daß erlebte Rede vorliegt.) Der Eindruck drängt sich auf, daß der Dichter mit einem geschickten Griff die Verantwortung dem Menschen seines Berichts zuschiebt. In solchem Sinn kann Leo Spitzer von „Pseudoobjektiver Motivierung“ reden (Stilstudien, München 1928 2, 166ff.) Daß F. H. Jacobi gern die erlebte Rede bringt, ist in dem oben angeführten Aufsatz von W noch nicht vermerkt.
- S. 251f. Ricarda Huch: vgl. O. Walzel, Ricarda Huch, ein Wort über Kunst des Erzählens, Leipzig 1916, bes. S. 98ff.
- S. 254. George und Spitteler: vgl. Ernst Ewalt, Spitteler oder George, Beispiele zum Gehalt- und Formproblem, Berlin 1930.
- S. 255. Paul Ludwig Kämpchen, Die numinose Ballade, Versuch einer Typologie der Ballade, Bonn a. Rh. 1930.
- S. 256. Zur Form von K. Henckells Gedichten vgl. O. Walzel, Neuere deutsche Dichtung und die Schule, Bonn 1929 S. 17ff.
- S. 257. Zu der Bemerkung über Liliencron und über den Vorwurf, den man gegen einzelne seiner Gedichte erhoben hat, siehe *GuG* S. 375f. Hier ist berichtet von einem Vergleich, den zwischen Mörike, Liliencron und Hans Carossa in dem Band „Dichter und Dichtung“ (Leipzig 1923 S. 68ff.) Albrecht Schaeffer angestellt hat.
- S. 258. Über Hartleben vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, Leipzig 1912 S. 54ff.
- S. 260. Zu George vgl. O. Walzel, Deutsche Dichtung der Gegenwart, Leipzig 1925 S. 18ff.
- S. 261. „Umkehrbare Lyrik“: vgl. Leo Spitzer, Stilstudien 2, 42ff., dann *W* S. 297ff.
- S. 263. Enjambement bei Rilke; vgl. Annemarie Wagner, Unbedeutende Reimwörter und Enjambement bei Rilke und in der neueren Lyrik, Bonn 1930. Weiteres über die künstlerische Gestaltung von Rilkes Versen in Aufsätzen O. Walzels (Rilkeheft der Zeitschrift „Orplid“ April-Mai 1927; Zeitschrift „Neophilologus“ 14, 12ff.).
- S. 265. „Entichung der Lyrik“: vgl. *W* S. 260ff.
- S. 267. Über Morgensterns Wortmythen siehe oben S. 93 zu S. 53ff. und den dort angeführten Aufsatz O. Walzels (Zeitschrift „Die Böttcherstraße“ April 1929 S. 9ff.).
- S. 270. Falsche Deutung von Ibsens Wesen und Nachweis, daß er nicht schlechthin Thesendramatiker sei: siehe *A* 2 S. 478ff. Dieser Aufsatz ist auch als Nr. 25 der „Inselbücherei“ erschienen.
- S. 271. Analytische Dramenform bei Schiller: siehe oben 1, 312f.
- S. 273. Paul Ernst über Hofmannsthal: Der Weg zur Form, München 1928 S. 149, ferner in dem Bändchen 37 „Sophokles“ der Sammlung „Die Dichtung“ (Berlin und Leipzig o. J.)
- S. 274. Schnitzler und Hebbel: O. Walzel, Hebbelprobleme, Leipzig 1909, S. 60.
- S. 275ff. Einzelnachweise zu den Ausführungen über G. Hauptmann in dem oben zu S. 230 genannten Aufsatz O. Walzels.
- S. 280. Für Sudermann tritt jetzt am unbedingtsten ein: Eduard Engel, Was bleibt? Die Weltliteratur S. 499f.
- S. 282f. Spannung bei Sudermann: Alfred Kerr, Die Welt im Drama, Berlin 1917 1, 265ff.
- S. 284. Über Eulenberg's „Insel“: O. Walzel, in dem Sammelband „Einführung in die Kunst der Gegenwart“ (3. Auflage, Leipzig 1922) S. 26ff.