Zwölf Jahre

im

litterarischen Kampf.

Zwölf Jahre
im
litterarischen Kampf.

Studien und Kritiken
zur
Litteratur der Gegenwart.

Von
Eugen Wolff.

Oldenburg und Leipzig, 1901.
Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
A. Schwartz.

Vorwort.

Einen Versuch, die deutsche Litteratur der letzten Jahrzehnte geschichtlich zu beleuchten, hat der Verfasser mit seiner „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart“ (1896 bei S. Hirzel in Leipzig) unternommen. Als Ergänzung legt er hier eine Reihe von Studien und Kritiken vor, die seine Stellung in oder doch zu der modernen Litteraturbewegung kennzeichnen.*)

Seit 1886 war es mir vergönnt, Beziehungen zu den litterarischen Kämpfen und Kämpfern zu unterhalten. Ja, ich bin der — natürlich „unwissenschaftlichen“ — Ansicht, daß Litterarhistoriker, die von der Litteratur nicht wie Blinde von der Farbe reden wollen, solcher Fühlung mit der lebenden, strebenden Dichtung bedürfen. Zwar weiß ich so gut wie Einer: was nicht 400 Jahre alt, ist nicht universitätsreif; — da ich mich aber nicht nur als Universitätsmensch, sondern auch als Mensch schlechtweg fühle, sei es mir gestattet, daß ich von dem natürlichen Menschenrecht Gebrauch mache: in meiner eigenen Zeit zu leben. Zu allen Zeiten wird der Zunftdünkel der scholastischen Handwerksgelehrten sich an formalen Schulübungen genügen lassen — denn die Scholastik ist unsterblich wie die Mittelmäßigkeit. Laß die Toten ihre Toten begraben — es lebt doch nur die lebendige Wissenschaft!

---

*) Die Beiträge sind zur größeren Hälfte bereits in verschiedenen Zeitschriften verstreut gedruckt, die kleineren Kritiken meist in der litterarischen Beilage zum „Hamburgischen Korrespondenten“. Westermanns „Illustrierte Deutsche Monatshefte“ und „Das litterarische Echo“ gestatteten den Abdruck der beiden Aufsätze über Klaus Groth, deren Schutzfrist gegen Wiederabdruck durch den Autor noch nicht abgelaufen ist.

Adalbert von Hanstein hat jüngst mit ritterlichem Wahrheitsmut — wie er heute so selten in der historischen Litteraturkritik — die zwei letzten Jahrzehnte deutscher Litteraturgeschichte in ihrer Entwickelung verfolgt („Das Jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Litteraturgeschichte"). Dort findet der Leser S. 71 und S. 76—79 den Ausgangspunkt auch meiner litterarischen Entwickelung dargelegt, meine Teilnahme an den frühen Bestrebungen nach einer modernen Erneuerung der Kunst ehrlich gewürdigt. Hanstein bespricht namentlich den programmatischen Vortrag, den ich 1886 in der freien litterarischen Vereinigung „Durch!" über das Prinzip der „Moderne" hielt, womit diese Bezeichnung des neuen Kunstideals in die litterarische Diskussion eingeführt ward. Ende 1887 erweiterte ich den Vortrag zu der hier S. 77 ff. vorliegenden Form. Dem Leser wird einerseits nicht entgehen, daß ich schon in den Anfängen der jüngstdeutschen Bewegung „fruchtbare Keime" einer neuen litterarischen Entwickelung zu einer Zeit anerkannte, da solche Sympathiekundgabe in denselben litterarhistorischen Kreisen, die heute kritiklos im Fahrwasser der jüngstdeutschen Strömung schwimmen, als unverzeihlich empfunden wurde. Andrerseits kann kein aufmerksamer Leser verkennen, wie wenig ich die Segel der Kritik vor den jüngstdeutschen Einzelleistungen und Einzelpersönlichkeiten streiche, wie scharf ich vielmehr — selbst noch ein Unfertiger — gegen den Strom der in Mode kommenden ästhetischen und sittlichen Unreife steure. Ich halte es nicht nur an sich für mein gutes Recht, auf diese Thatsache hinzuweisen, sondern möchte auch hierin schon den Schlüssel zu meiner weiteren Stellung gegenüber der jüngstdeutschen Bewegung sehen. Die Thesen, in welche ich die Anschauungen des jungen litterarischen Geschlechtes damals zusammenfaßte (wiederabgedruckt bei Hanstein S. 78 f.), betonen zwar:

„Wie alle Dichtung den Geist des zeitgenössischen Lebens künstlerisch verklären soll, so gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, alle bedeutungsvollen und nach Bedeutung ringenden Gewalten des gegenwärtigen Lebens in ihren Licht- und Schattenseiten poetisch zu gestalten und der Zukunft prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen."

Nicht minder unzweideutig wird aber gefordert:

„Bei sorgsamer Pflege des Zusammenhanges aller Glieder der Weltlitteratur muß die deutsche Dichtung einen dem deutschen Volksgeist entsprechenden Charakter erstreben.“

Positiv und negativ abgegrenzt giebt sich auch die folgende These:

„Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut und mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeichnen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Größe der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen.“

In dem Maße, wie sich die jüngstdeutsche Bewegung in den Holzweg fremdländischer Muster und eines platten Naturalismus verrannte, ergab sich danach meine Stellung von selbst. Noch immer aber — ohne mich irgend auf jedes vor fast anderthalb Jahrzehnten gesprochene Wort mechanisch festzulegen — halte ich zu der Überzeugung, daß ein echt künstlerischer und national deutscher Realismus uns gleichmäßig über die verlebte Epigonenklassizität, das gespreizte Raffinement und den blaustrumpfartigen Dilettantismus hinausführen muß und wird. Habe ich die Modegötzen und ihre Kliquen nicht immer glimpflich abgefertigt, so blieb ich doch mit besonderem Eifer bemüht, neuen Talenten Würdigung, zu Unrecht übersehenen Kämpen und Veteranen Beachtung zu erringen.

Für diese Studien und Kritiken, die von Ende 1887 bis Ende 1899 reichen, kann ich keinerlei andere Autorität als die ihnen etwa innewohnende Beweiskraft in Anspruch nehmen. Sehe ich als Litterarhistoriker die litterarischen Erscheinungen auch unwillkürlich in geschichtlicher Beleuchtung, so möchte ich für den Diener der Wissenschaft doch keinerlei Freibrief in kritischen Dingen beanspruchen, zumal seitdem sich gerade diejenigen Kreise der Gelehrtenwelt, die den Humanismus im Munde und die Inhumanität im Herzen tragen, wahlverwandt dem platten, wie sie selbst mechanisch an der Materie klebenden Naturalismus ergeben haben. Was ich für mich in Anspruch nehme, ist zunächst, daß ich mich zu keiner Zeit jener bedenklichen Schattenseite aller berechtigten Realpolitik:

der feigen Erfolgsanbetung, zugewandt; ist ferner, daß ich nichts mehr verabscheut habe als die heute wieder in voller Roheit umgehende kritische Gehässigkeit propter invidiam. Ich weiß, Hans Buckel kann nur Krüppel um sich dulden: so sucht er jedem gerad und aufrecht Gewachsenen ein Bein zu stellen, um auch ihn zu verkrüppeln. Ohne das Krankhafte in der heute ebenfalls kritiklos überschätzten Philosophie Nietzsches zu verkennen, jauchze ich mit ihm freudig entgegen den Höheren, Stärkeren, Sieghafteren, Wohlgemuteren, solchen, die rechtwinkelig gebaut sind an Leib und Seele.

Mögen diese Blätter denn für ihr bescheiden Maß zur Klärung beitragen, nicht nur im weiten Vorraum der Betrachtenden, auch in der engeren Werkstatt der Schaffenden!

Kiel, Pfingsten 1901.

Eugen Wolff.

Inhalt.

Drei Positive:

Wilhelm Raabe — Klaus Groth — Rudolf Hildebrand.

Wilhelm Raabe.

Wenn Ihr wüßtet, was ich weiß,
so würdet Ihr viel weinen und
wenig lachen.

Mahomed.

Furchtbar haben die letzten zwölf Jahre des Jahrhunderts unter den Großen unserer Dichtung aufgeräumt: erst Ludwig Anzengruber und Gottfried Keller, nun zuletzt Theodor Fontane, Konrad Ferdinand Meyer und Klaus Groth.

Wer bleibt um die Jahrhundertwende als Führer im deutschen Dichterchor?

Zwar — — kann es noch einer Frage unterliegen? Viermal hintereinander haben die patentierten Geometer der deutschen dramatischen Dichtkunst, die doch nach allgemeinem Glauben die Vorherrschaft ausübt, dem bald naturalistisch, bald romantisch kommenden, jungen Gerhart Hauptmann den Lorbeer zuerkannt, zweimal mit Erfolg den Grillparzer-Preis, zweimal vergeblich den Schiller-Preis. Horchen wir auf die Stimme der mit dem Strome schwimmenden Mehrheit unserer Tageskritik, so gellt uns derselbe Name ins Ohr. Und wie gültige Beweise erbringen nicht die hunderte von Aufführungen nebst den 48 Buch-Auflagen seiner „Versunkenen Glocke!“ Sehen wir den Wald vor lauter Bäumen nicht, daß wir noch zweifeln und suchen?

Wenn man über die dramatischen Studien von Gerhart Hauptmann als über interessante Experimente zur Tagesordnung übergegangen sein wird, gelangt die Überzeugung wohl zum Durchbruch, daß, abseits vom Lärm und Rauch des litterarischen Kleinkrieges, unabhängig von der Gunst der Jobber, Jockeys und Zigeuner, welche heute über die „großen“ Theater-

erfolge entscheiden, als heimlicher Kaiser des Reiches deutscher Dichtung in den Herzen thront Wilhelm Raabe.

„Nur" ein Romandichter — und tastet man an ihm mit den nervös zuckenden Fingern der „weltstädtischen" Handwerksgelehrten, schlürft man den Duft seiner Poesie mit ihren auf Sumpfluft dressierten Nasen, entdeckt man garnichts von den virtuosen Künsteleien einer zum Selbstzweck gewordenen Handwerkstechnik, erschnüffelt man garnichts vom Hautgout weder der plebejischen Gosse noch des plutokratischen Boudoirs. Wo herzenskaltes Raffinement, nüchternes Klügeln oder bestenfalls elegante Oberflächlichkeit ihr Narrenscepter schwingen, da ist kein Raum für diesen positiven Geist.

Ein Kinderherz — und „das Kinderherz versteht alles, es ist ja noch eins mit der Natur, eins mit — Gott!" — „Und wenn sich alle Schulmeister der Welt auf den Kopf stellen, oder vielmehr fest hinsetzen aufs Katheder: sie erobern die Welt zwischen dem 16. und 20. Lebensjahre doch nicht durch moralisch, ethisch und politisch gereinigte Anthologien. Der „Unsinn", der Mondenschein, der „frivole Ungeschmack" und die Nachtigal, der „Blödsinn", der Lindenduft, das ferne Wetterleuchten und die hübsche Jungfer Lorelei im lichten Sommerkleide im Mondlicht behalten doch ihr Recht: der Spiegel behält sein Recht; aber nicht die Rute dahinter . . ."

Ein humaner Geist — kein weltkluger, der zu den Höhen emporblickt und -strebt, ein einfältiger, der sich zu den Niedern und Ausgestoßenen in menschlichem Mitleid gesellt. „Beugt das Haupt und tretet zur Seite, ihr kettenklirrenden Verbrecher! Der Tod zieht vorüber! Er wird auch euch einst von euren Ketten befreien! — Beugt das Haupt, ihr armen Geschöpfe der Nacht, der Tod zieht vorüber, und auch euch hebt er einst, den erborgten Flitterputz, den armen beschmutzten Körper, die Sünde der Gesellschaft euch abstreifend, rein und heilig empor aus der Dunkelheit, dem Schmutz und dem Elend. — Von dir, du Spötter mit dem faden Lächeln auf den Lippen, fordere ich nicht, daß du zur Seite tretest! Der Zug des Todes mag dir ausweichen; — du bist würdig, dein Leben doppelt und dreifach zu leben!"

Dieselbe weltüberwindende, befreiende Weltanschauung, welche er mit solchen Worten schon 1857 in seinem Erstlingswerk „Chronik der Sperlingsgasse“ verkündet, nimmt dreißig Jahre später „Im alten Eisen“ noch ausgeprägtere Gestalt: die Weltklugheit der Männer von Welt wird beschämt durch die Gemütstiefe einer — Verlorenen. „Das Mädchen ist toll oder klüger als wir alle; oder — sie ist beides zu gleicher Zeit, was das Wahrscheinlichste ist. O Hofrat, Hofrat — Doktor, Doktor Brokenkorb, geh um Menschengefühle und Menschenkenntnis bei dem Kinde in die Schule. Geh Du auch bei ihr in die Schule, Peter Uhusen!“ — so spricht der Held zu sich selbst.

Wie Raabe immer mit offenem Auge und offenem, weitem Herzen ins Leben blickt, entdeckt er besonders auch die inhumane Mißhandlung, mit welcher Groß und Klein die unschuldigen Kinder außer der Ehe schuldig gewordener Liebesleute verfolgen. Der Dichter läßt uns unmittelbar in der Seele des geächteten Kindes lesen. Man sucht ihm herzlos beizubringen, daß ihm keiner helfen könne. „Die Leute im Dorfe sagen es. Sie sagen, ich sei nichts nutz und nichts wert, und als die Buben neulich die Katze versäuft haben, haben sie mich mit versäufen wollen und sind mit einem Strick und einem Stein hinter mir drein gerannt; aber diesmal bin ich ihnen noch zu schnell gewesen. Die Mädchen haben aber nachher gelacht und gesagt, es helfe mir doch nichts, daß ich so flink sei; ins Wasser müsse ich doch einmal. Nun sage Du, muß ich ins Wasser, und ist mir dann geholfen?“ — Wie hier Antonie im „Schüdderump“ veranschaulichen namentlich im „Horacker“ der jugendliche Titelheld und sein getreues Lottchen Achterhang, wieviel Gemüt oft in den Herzen der Ausgestoßenen, selbst Verwahrlosten wild zu wachsen vermag.

Gemüt, deutsches Gemüt — damit ist der Kern von Raabes Dichterkraft getroffen. Aus dieser lautern, tiefen Quelle sprudelt der Strom seiner Kunst unversieglich immer neu, immer frisch. Die gemütvolle Betrachtung eines vielgestaltigen Lebenskreises, einer kleinen Welt für sich, ist in der „Chronik der Sperlingsgasse“ aufgezeichnet. Gemütvoll und stets bewußt, daß nur die Schätze des Gemütes den wahren Reichtum des Menschen be-

gründen, begleitet der Dichter das Leben des „Hungerpastors“ von der in allen Entbehrungen so glücklichen Kindheit bis zu voller Befriedigung in der magern Pfründe. Ein Hohelied deutscher Gemütstiefe, eine Schatzkammer von vielerlei Gemütsweisen erschließt sich in „Abu Telfan“. Bald in herzbrechender Tragik, bald in milder Wehmut, bald in köstlichstem Humor reihen sich daran die übrigen Werke vom „Schüddderump“ bis „Hastenbeck“. Wie träumerisch das deutsche Leben um 1859 zur Zeit der Schillerfeier dämmerte, spiegelt „Der Dräumling“ in einem harmlosen Herzen. Solche überquellenden Seelen, die vor der Welt als unbeholfene, unpraktische Idealisten erscheinen, tauchen fast in allen Raabeschen Romanen auf. Prachtexemplare dieser Gattung bietet der „Horacker“ in dem Konrektor, dem Zeichenlehrer und dem ihnen befreundeten Gansewinkler Pfarrerspaar. In „Alten Nestern“ verträumt eine Freundesschaar ihre selige Jugend — der Unbeholfenste beschämt im Leben die andern durch aufopfernde Hilfsbereitschaft und des Herzens Zartgefühl. Im „Horn von Wanza“ der behäbige junge Bürgermeister, der durch alle Examina gefallen ist, sein tragikomischer Freund der jubilierende Nachtwächter und ihre gemeinsame Beschützerin die Frau Kapitän, die für ihre kleine Welt mit unerschöpflicher Herzensgüte eine Art humanen Schicksals darstellt. Vor allem ist auch an den Onkel Fabian in „Fabian und Sebastian“ zu denken, einem Werke, das eben durch die unergründliche Tiefe des Gemütes verwandte Darstellungen bei Dickens weit überragt. Die Wehmut des Scheidens von alten, ans Herz gewachsenen Stätten, über die Verpestung alter, ungetrübter Natur vom modern industriellen Fabrikwesen durchzieht „Pfisters Mühle“. „Im alten Eisen“ — bei einer Trödlerin — laufen die Fäden einer andern humanen Anteilnahme am menschlichen Unglück zusammen. Da erscheint ferner der in aller Poltersucht so trauliche Tierarzt mit seinem „Lar“, dem ausgestopften Affen. Und gar „Die Akten des Vogelsangs“ berichten von einem „Herrn in einem Reich, das leider auch nicht sehr von dieser Welt war“. Schon seine Mutter heißt eine „Märchenkönigin — eine viel höhere als die da unten, die kleine Durchlaucht da in ihrem lächerlichen Residenz-

schloß da unten! Das sind ihre Fenster — seht ihr, und so sollen meine Spiegelscheiben auch noch einmal leuchten, und noch viel heller! Deine Mutter braucht keine Kronleuchter über sich und keine türkischen Teppiche, und wäre sie meine Mutter und ich ihr Kind, so wollte ich auch nichts davon." In zahlreichen Gestalten dieser Art vereint sich eben die Empfindungsfülle mit Reichtum der Phantasie, die sich eine innere Welt erbaut weit ab von dem kalten nüchternen Treiben der Außenwelt.

Den spezifisch deutschen Charakter seiner Gestaltenwelt betont Raabe selbst: „Und aussterben wird diese Art nicht in Deutschland, so lange man noch die Namen: Bier, Romantik und Politik nennen hört . . . Und auch deine Art, deutsche Seele, wird nicht ausgehen, so lange noch in eine Blüte das deutsche Gemüt sich versenken kann zwischen Weichsel und Rhein." — Es ist, als ob des Dichters eigenes ausgeprägt gemütvolles Auge, wie es uns jetzt Hermann Fechners Griffel so glücklich veranschaulicht, treu über den Kindern seines Geistes wacht.

So klammert sich Raabe denn nicht ängstlich und ausschließlich an die äußeren Erscheinungsformen der Dinge, so anschaulich er sie wiedergiebt: er besitzt Phantasie, sogar Sinn für die Romantik der Natur und des Menschenlebens. In „Abu Telfan" heischt Nikola von Einstein: „Herbei aus den Büschen, Oberon und Titania, Puck, Bohnenblüt', Spinnweb, Motte und Senfsamen! Herbei ihr Elfen zur Ratsversammlung; auch wir können unsere Köpfe zusammenstecken, auch wir können die Finger an die Nase legen." — Ähnlich empfindet der männliche Held dieses Romans: „Wie flüssiges Silber rann der Mondenschein durch die Natur, und in vollen Zügen atmete Leonhard den Zauber und das Leben dieser hellen Nacht ein. Es war wie eine Verzückung über ihn gekommen . . ." „Er hätte eine lange Rede halten müssen, um das in Worten auszudrücken, was in seiner Seele sich ereignete: Halte den Mund, Mädchen, und schilt mir diese Nacht und diesen Mondenschein nicht! Du bist zu schön, um zu schelten, und weinen sollst du noch weniger. Wie schön du bist, das Licht der Offenbarung ist mit dir aus dem Gebüsch emporgestiegen; ich war ein Verirrter, doch nun kenne ich meinen Pfad wieder." Darum läßt sich Raabes

Muse so gern in der Kleinstadt nieder. Da sucht sie Kindheitswiege, Heimatsgefühl, Wälderrauschen, Quellengeriesel. Selbst in der Weltstadt locken sie nur die stillen Winkel, in denen sich irgend ein phantasievolles Wesen eine Märchenwelt erträumt. In den „Akten des Vogelsangs“ bekennt Leonie des Beaux, zwar eine Schneiderstochter, aber aus einer Refugiesfamilie: „Man kann auch in einer Stadt wie Berlin noch immer in einem stillen Märchenwinkel aufwachsen . . . Papa ist eigentlich auch sehr mit daran schuld, daß wir so aufgewachsen sind in Einbildung und Träumen. Das hat sich so von einer Generation zur andern weiter gegeben, seit wir unter Ludwig XIV. nach Brandenburg zu dem Großen Kurfürsten gekommen sind.“ Und so geht es da bunt durcheinander: Troubadourgeklimper, Albigenser Schwert- und Speergerassel, Hugenottischer Orgelklang und Chorgesang. — In demselben Roman lebt Helene Trotzendorff „in einem großen Leben“ und „giebt sich doch alle Mühe treue Freundschaft zu halten mit dem Vogelsang, dem Osterberge, kurz, der deutschen Kinderstube.“ — Durch tiefe Versenkung in jene romantisch-phantastischen Seelen erzielt Raabe immer wieder ein zauberhaftes Helldunkel.

Von selbst ergiebt sich aus dieser warmen Innerlichkeit ein Gegensatz zu den Weltmenschen, zu ihrer Jagd nach äußerem Erfolg, zu ihrem Verstandesdünkel, zu ihrer Roheit und Niedrigkeit. „Das ist das Schrecknis in der Welt, schlimmer als der Tod, daß die Kanaille Herr ist und Herr bleibt“ — das Wort gewinnt an Schärfe, indem es einer der mildesten und seelenvollsten Gestalten, die Raabe geschaffen, in den Mund gelegt ist, dem Ritter von Glaubigern im „Schüdderump“. In den „Akten des Vogelsangs“ gesteht sogar der alte Aktenmensch, der sonst die weltentrückten Phantasten verachtet: „Es steckt doch leider viel Gemeinheit in der Menschheit!“ Wohl weiß der Dichter: „Die Welt der Gewöhnlichkeit, der Gemeinheit gewinnt es uns wieder ab . . . aber der Geist Gottes schwebt zu allen Zeiten über den Wassern und bezeugt sein Recht auf jede Weise, auch die wunderlichste. Auch die Illusion gehört eben zu seinen Mitteln, die Erde grün zu machen und schön zu erhalten.“ Und an der Bahre des phantastischen Freundes trauert der korrekte Jurist: „Ich habe alles

erreicht, was ich erreichen konnte; er nichts — wie die Welt sagt — und — wie ich mich zusammennehmen muß, um den Neid gegen ihn nicht in mir aufkommen zu lassen! Was kann ich heute an seinem Grabhügel anderes sein, als ein nüchterner Protokollführer in seinem siegreich gewonnenen Prozeß gegen meine, gegen unsere Welt?" — Nicht die siegreichen Helden verherrlicht Raabe im allgemeinen: wenn des Liedes Stimmen schweigen von dem überwundnen Mann, so will auch er noch für Hektor zeugen. Und wenn ein solcher unverbesserlicher Idealist, der unbekümmert um äußeren Erfolg einem innern Glücke nachstrebt, müde gehetzt, sieglos zur letzten Ruhe geht, empfinden wir mit der alten Fechtmeisterin aus den „Akten des Vogelsangs": „er war doch der Närrischste, aber auch der Tapferste von euch allen." Die Unnatur, ja die unheildrohende Verruchtheit unseres Weltlebens uns erkennen zu lassen, beschwört Raabes Phantasie einen Weltreisenden — wieder einen, der es daheim zu keinem wohlbestallten Staatsdiener gebracht —, in „Abu Telfan" irgendwo in Afrika schmachtet er in langjähriger Gefangenschaft, um nach seiner Befreiung und Heimkehr die vielerlei innerlich rohen Zustände der zivilisierten Welt wie ein Außenstehender unbefangen zu be- und verurteilen. Am unmittelbarsten stellt Raabe in den „Drei Federn" dem Jüngling von Gemüt einen Buben voll Verstandesdünkel und von zersetzendem Spott gegenüber. „Aller Enthusiasmus, alle Begeisterung, jede schöne Täuschung mußte, mußte mir dieser Begleiter und Führer aus der Seele zerren; es war ein Mephisto, ein verneinender Geist und noch dazu, trotz aller Schlauheit, ein roher, ungebildeter, alberner. Sein Witz war flach, falsch und gemein; allein ich war zu unfertig, um mich dagegen wehren zu können. Durch die Theater, die Musikaufführungen, die Ausstellungen von Kunstwerken wurde ich von diesem Pinnemann gezogen, und heute noch faßt mich ein zähneknirschender Zorn, wenn ich daran gedenke, in welcher Weise er mir jedes begeisterte Aufwallen der Gefühle abzutöten strebte. Diese halbgebildete Böswilligkeit, dieses impotente Geifern der Nichtigkeit gegen das Wahre und Schöne, gegen jede Hoffnung und Opferlust, sind das Schrecklichste, was die Zivilisation in ihrem Schoße erzeugt. Die Menschheit schlägt sich darin selber

ins Gesicht, und der Gedanke, daß doch im Grunde Leute wie mein Führer den meisten Einfluß auf die Masse und überall das erste und das letzte Wort zu sprechen haben, reicht hin, auch den Treuesten und Ehrlichsten zu verbittern und in den tiefsten Ekel hinabzujagen.

Wo steht Pinnemann nicht neben uns und den Dingen? wo tritt er uns nicht entgegen? wo folgt er uns nicht auf den Fersen? . . .

Ist es nicht Pinnemann, die blasse, froschkalte, kahle, pomadisierte, genußsüchtige, nüchterne Unverschämtheit, welche überall bereit steht, um, wie mein Pinnemann sich treffend ausdrückte, „unmotivierter Begeisterung und Aufgeregtheit den Hut einzutreiben" —? Ist es nicht Pinnemann, welcher überall die besten Plätze einnimmt, Pinnemann der Klaqueur, Pinnemann der Kliqueur? Wenn es eine zweite Vorsehung gäbe, müßte man sie Pinnemann nennen; Pinnemann selbst hält sich für die einzige und alleinige Vorsehung, und setzt sein jämmerliches Ich stets auf den höchsten Stuhl im Mittelpunkt aller Dinge."

Der aber dem Jüngling solchen Gesellen beigegeben, nährt den gleichen erzieherischen Plan wie der, welcher dem Faust einen Mephistopheles zugesellte. Besonders zwei von Raabes letzten Werken lassen die Gefahren eines haltlosen Gefühlsüberschwangs hervortreten. In den „Drei Federn" wird jene Gesellschaft ausdrücklich motiviert: „Allen Gewalten zum Trotz sich erhalten, — jetzt galt es dem in der Einsamkeit erzogenen Jüngling auch das Leben in den Gassen ohne Schminke und Beschönigung zu zeigen. Es galt, ihm den Gesellen an die Seite zu stellen, der jedes höhere Dasein verneinte, der mit Behagen in dem Sumpfe schwamm . . . Der Mensch, den ich formen wollte, durfte nicht im phantastischen oder vielmehr phantasievollen Halbdunkel die Tage versitzen, durfte nicht sich diesen zauberischen Hallucinationen hingeben, welche den Geist fürs ganze Leben in eine feine blaue Wolke hüllen, und ihn der Welt und die Welt für ihn zu einem mehr oder weniger reizenden, aber immer verschwimmenden, unbestimmten, unwahren Etwas machen können." — So klingt ferner in den „Akten des Vogelsangs" die altkluge Mahnung des achtzehnjährigen Goethe an:

„Sei gefühllos!
Ein leichtbewegtes Herz
Ist ein elend Gut
Auf der wankenden Erde."

Freilich vermag der Held, ganz wie Goethe selbst — trotz aller Erkenntnis der bedenklichen Folgen seelischen Überschwangs — sein leichtbewegtes Herz sein Lebelang nicht zu verhärten.

Indessen, trotz solches Kampfes zwischen Idealität und Realität, nicht in Verzweiflung und Menschenfeindschaft — wie es die heutige Dichtung so weithin thut — will uns der milde Geist unseres Dichters hineinjagen. Freiheit, Ruhe und Gelassenheit, Hoffnung und Geduld leuchten als Leitsterne an dem Himmel, in den seine Poesie uns bei alledem immer und immer zaubert. Hier stehen wir vor der tiefsten Offenbarung dieses durch und durch positiven Geistes. In welche geheimen Schachte des Seelenlebens tauchen wir da hinab! Jede Umschreibung würde nur den unmittelbaren Hauch des Dichterherzens verwehen — lassen wir es auch weiterhin sich selbst aussprechen. In „Abu Telfan", jener Erzählung von der Reise nach dem Mondgebirge, schreibt Nikola einer Freundin: „Tröstlich ist's auch, daß einem Jeden die Hoffnung unbenommen bleibt, er werde noch einmal irgendwo sitzen und die Historie von seiner Gefangenschaft und seiner Befreiung zum besten geben, wie dieser Herr Leonhard Hagebucher." Und dann das geduldige Überwintern des Herzens bis zu einem neuen Frühling: „Sich tot zu stellen in der Hand des Fatums ist unter allen Umständen das Vernünftigste und Bequemste . . . Nur schlau muß der Mensch sein und so tot wie möglich, dann läßt sich das Leben schon tragen." Vor allem als weibliches Gut wird dieses aus Geduld und Hoffnung gebackene schwarze Brot der Genügsamkeit gepriesen — Frau Claudine in „Abu Telfan", die unbeirrbar der Wiederkehr ihres lang verschollenen Sohnes harrt, erscheint als Verkörperung und Lehrmeisterin dieser edelsten Tugenden. „Dem Manne ein Schwert, dem Weibe das schwarze Brot der Frau Claudine!" murmelt Leonhard Hagebucher. — Frau Claudine ihrerseits ruft diesem zu: „Wir wandelten in den Schatten des Todes, aber wir glauben an das Leben; nicht wahr,

nicht wahr, du kommst nicht, um Asche auf unsern Glauben, auf unsere Hoffnung, auf unsern Sieg zu streuen? Dein Mut ist mein Mut, dein Glück ist mein Glück, wir stehen auf einem Felde. Wir sind Wenige gegen eine Million, wir verteidigen ein kleines Reich gegen eine ganze wilde Welt; aber wir glauben an den Sieg, und mehr ist nicht nötig, um ihn zu gewinnen." — Später bekennt Leonhard: „Nur die Frau Claudine wird uns alle retten. Sie allein hat den Zauberstab, der die Winde bändigt und die Wellen ebnet; sie allein ist reich genug, das Lösegeld aufzubringen, welches die Seelen freimacht von den Banden der Knechtschaft; sie hat das Brod und Wasser des Lebens und kann die Hungernden speisen, die Dürstenden tränken." — Einst hat auch Nikola ihm „von einem Bürgerrecht in einem Reiche, von dem die Welt nichts wisse, gesprochen." Später erinnert Leonhard seinerseits Nikola an solche Stunden: „Sie trugen das schwarze Brod der Frau Claudine am Busen mit sich fort, und ehe wir uns . . . trennten, redeten wir miteinander von einem Reiche der Freiheit, Ruhe und stolzen Gelassenheit, dessen Bürgerbriefe wir zu besitzen glaubten . . . In unserem Reiche hält man den Sieg gerade dann am festesten, wenn die Widersacher am lautesten Sieg über uns kreischen." — Da stehen denn auch „die Geduld, die Treue, und mit ihnen der Sieg in seiner schönsten Gestalt auf der Schwelle des Hauses." — Einem verwandten wunderthätigen Reiche entstammt der Ritter von Glaubigern im „Schüddderump", und er erzieht seine kleine Schutzbefohlene Antonie für eine solche innere Welt, so daß sie denn beide nicht in den Erdentag hineinpassen.

Ein durchgehendes Leitmotiv der Raabeschen Romane wird als entsprechender Gegensatz die Gefahr der Verweltlichung und des inneren Absterbens für ein ursprünglich seelisch reiches weibliches Gemüt; und zwar läßt der Dichter diese innere Verarmung mit Vorliebe, ja typisch durch plötzlich hereinbrechenden äußeren Reichtum geschehen. Es ist die höchste Seelennot, der geistige Tod . . . Schon Nikola in „Abu Telfan" ist von solcher Gefahr bedroht — und zwar wird hier, wie auch später mehrfach, die Gefahr durch eine Konvenienzheirat mit einem Un-

würdigen, Nichtswürdigen heraufbeschworen. Im „Schüdderump“ erscheint eine zweite typische Wendung des Problems: der Großvater, ein Hallunke, hat es als Abenteurer zu Reichtum gebracht, und zieht nun Antonie aus dem Reich des Ritters von Glaubigern in seine Welt; schließlich droht auch hier die äußerlich vorteilhafte Ehe mit einem Lumpen. Mit welcher Leidenschaft das lautere Gemüt sich gegen die Entwürdigung wehrt, verraten die tiefen Herzenstöne, die erklingen, sobald der Ritter zur Rettung erscheint. Wir haben seit Mignons rührenden Klagen nichts gelesen, das uns gleicherweise ans Herz gegriffen.

„Der Herr von Glaubigern!“ sagte die hübsche Kammerjungfer, voll zweifelhaften Staunens den neuen Besucher meldend, und mit einem lauten Schrei richtete sich das Pflegekind des Herrn von Glaubigern empor, stieß mit heftiger, krampfhafter Bewegung die sie auf beiden Seiten Umgebenden zurück, und sank langsam in die Kniee, beide Arme nach dem Retter ausstreckend . . . „Ich kann nichts sagen! mein Vater, mein Vater! Und ich habe gedacht, daß niemand mir helfen würde! Mein Freund — mein Vater, wie bin ich nun in Sicherheit! . . . Mein Vater, mein einziger Freund, wie hat man Ihr armes Kind gequält! Ist es Ihnen in der Nacht langsam, langsam wie heiße Blutstropfen auf Ihre Seele gefallen? Haben Sie so tief fühlen müssen, wie ich mich nach Ihnen sehnte? . . . Du bist zu meinem höchsten Glück zu mir gekommen. In der höchsten Not. Nun bist Du bei mir, mein Vater, und ich bin bei Dir, und wir bleiben zusammen, niemand soll uns von einander trennen. Sei ruhig, wir gehen denselben Weg, mein Vater!“

Sie meint den Weg des Todes, der ihm als Greis ohnedies nahe ist — sie selbst aber fühlt, daß sie dahinstirbt am geknickten Gemüt. — Eine ähnliche Rolle wie hier Antoniens Großvater spielt in den „Akten des Vogelsangs“ der Vater von Helene Trotzendorff. Auch er jagt rücksichtslos in der Welt dem Dollar nach, mit immer gleichem Schurkenmut bald oben, bald unten; als er schließlich „oben“ seine Stellung gefestigt sieht, holt er Frau und Kind aus den idyllischen Heimatsverhältnissen nach Amerika, um alsbald Helene durch eine entsprechende Heirat in seine plutokratischen Kreise noch fester hineinzuziehen. Velten Andres, der seit den

Kindestagen an ihrem phantasievollen, nur leider aufs Glänzende gehenden Wesen hängt, ist ihr nachgereist und schreibt nun der Mutter: „Sie haben sie uns genommen . . . Ich habe sie verloren; aber diesmal bin ich nicht schuld daran, das Glück der Erde verpaßt zu haben . . . Mit ihrem tückischen Glanz haben sie auch unser liebes Singvögelchen aus dem Vogelsang hernieder in ihr Netz stürzen machen und ihr nicht nur das arme dumme, kleine Schädelchen und Gehirnchen, sondern auch das schöne weite Herz eingedrückt."

Im „Meister Autor" ist es die reiche Erbschaft des anrüchigen Oheims, die aus der kernigen Tochter des Waldes eine eitle Weltdame formt. Aber Glück erblüht ihr nicht: unter den ererbten Schätzen befindet sich ein „Stein der Abnahme". Dies Amulett verwendet der Dichter zu einem tiefen, doch leicht durchsichtigen Symbol. „Auf den Inseln der Banda- und der Harafura-See schafft ein Feind es dem andern verstohlen ins Haus oder aufs Schiff und geht nachher hin und reibt sich die Hände und wartet ruhig den Erfolg ab. Sie sagen und glauben fest daran, daß es Unglück bringe, daß Haus und Schiff zu Grunde gehen müsse, wenn es nicht noch frühzeitig wieder hinausgeworfen werde." — Leider tritt hier einmal der — wenigstens in seinen größeren Erzählungen — seltene Fall ein, daß die Kraft des Dichters gegen Schluß erlahmt, — so vermissen wir die volle Lösung des angesponnenen Problems. Um so glücklicher führen es „Fabian und Sebastian" in der Umbiegung durch, daß die Nichte dem Bereich des nüchternen Genußmenschen entzogen, in die Hände des andern, träumerischen, seelenvollen Oheims hineingerettet wird, und so sich all ihre Herzenskeime erschließen.

Wir sehen schon, der Grundzug von Raabes Poesie ist eine tiefe Empfindung für die Tragik des Lebens. „Wenn Ihr wüßtet, was ich weiß, sagt Mahomed, so würdet Ihr viel weinen und wenig lachen!" — nicht ohne Grund schließt „Abu Telfan" mit dieser gleichen Erkenntnis. Und im „Schüddderump" bricht die Klage durch: „O wie schön, wie friedlich und freundlich könnte unser Weg sein, ohne das dumpfe Poltern in der Ferne, ohne den schwarzen Wagen, der immerfort seinen Weg durch die Ge-

schlechter alles Lebendigen fortsetzt, dessen Fuhrmann so schläfrig düster mit dem Kopfe nickt und dessen Begleiter, die Leidenschaften, mit Zähneknirschen und Hohnlachen die eisernen Stangen und Hacken schwingen; denn ihrer ist ja das Reich und die Herrlichkeit der Welt." Dieser Schüdderump, der in wechselnden Formen durch die ganze Welt unaufhaltsam seinen entsetzlichen Weg nimmt, ist ursprünglich ein Totenkarren zur Beförderung von Pestleichen: der Führer schlägt einen Riegel weg, und die abscheuliche Maschine thut einen Ruck und kippt über und schüttet eine ganze Ladung von Leichen in die Grube.

Gerade weil Raabe den Existenzen, die im Außenleben gescheitert sind, tiefer ins Herz blickt, ergeben sich eine Fülle von tragischen Menschenschicksalen. Da kehrt wohl mancher heim von der Lebensjagd — und hat, wie Velten Andres aus dem „Vogelsang", nur das eine Wort: „Schauderhaft müde! — ausschlafen!" Ja, er war „müde, müde! wie einer, der seit einem Menschenalter nicht von den Füßen gekommen ist! Todmüde von seinem Wege durch sein junges Leben!" Durch menschlichste Gemütsanteilnahme an solchen Lebensläufen wendet der Dichter uns das Herz um und um, erwirkt er in voller künstlerischer Bedeutung tragisches Mitleid. Ist weithin seine Darstellung in Wehmut getaucht, so bleibt er doch nie in schwächlicher Rührseligkeit stecken: immer gilt es wuchtige Schicksalsschläge, furchtbare Offenbarungen tiefsten Menschenleides.

Da schreckt Raabe auch vor grellen Farben nicht zurück. Furchtbaren Ausgang nimmt die Feier des durchlauchtigsten Namenstages in der Strafkompagnie („Abu Telfan"). Durch einen gellenden Schrei bekundet sich das Entsetzen der aus dem Zuchthaus entlassenen Kindesmörderin, die seit zwanzig Jahren den ersten Blick auf ihr Spiegelbild wirft („Fabian und Sebastian").

Vor allem fallen grelle Schlaglichter auf gewisse Perioden der deutschen Vergangenheit. „Abu Telfan", eins der reichsten Werke des Dichters überhaupt, thut manchen trüben Blick auf die Geschichte der deutschen Kleinstaaterei: „Wir befinden uns im allerromantischsten Mittelalter; die Schweinerei ist groß, aber das an-

gestammte Fürstenhaus gedeiht herrlich und treibt bis zur Reformation eine Menge kurioser Blüten, deren Epitheta sich merkwürdig durch das ganze heilige römische Reich gleich bleiben: der Faule, der Fette, der Böse, der Eiserne haben überall regiert . . ." Späterhin: „Serenissimus haben im Laufe des 18. Jahrhunderts viel Geld, sehr viel Geld gebraucht. In Schweinshatzen, Fuchsprellen, Parforcejagden, Karoussels, Balleten und Komödien ist manch ein rheinischer Gulden oder Reichsthaler draufgegangen; eine politische Spekulation dem alten preußischen Fritz gegenüber ist auch nicht so eingeschlagen, wie man's wünschte und verhoffte . . ." Herzliche Worte findet Raabe oft auch sonst für Friedrich den Großen. Dagegen von Anno 48 kann der Vetter Wassertreter in „Abu Telfan" aus eigener leidensvoller Erfahrung berichten: „Mondschein und Maikäfer, Fräulein von Einstein, sehen Sie es mir noch an, daß ich einstmalen an den Kaiser im Kyffhäuser geglaubt und die Guitarre dazu geschlagen habe? Ja, ja, wir waren alle auf dem Marsche nach Utopia, gleich dem Afrikaner dort, als er von der Universität durchbrannte, und als wir uns wie er im Tumurkielande wiederfanden, in dem „guten Land, wo Lieb' und Treu' den Schmerz des Erdenlebens stillt" — nämlich auf der Festung, da hatten wir diesen Karlsbader Beschluß des Schicksals dankbarlichst acceptieren und unsern Mainachtsrausch ohne weiteres Gesperr, Gezerr und Gezappel zu verschlafen . . ." — Düstre Bilder entrollt der Dichter wiederholt aus der Zeit der Religionskriege.

Dennoch wurzelt eine Erscheinung wie Raabe mit manchen Fasern in der deutschen Vergangenheit, in ihrer traulichen Enge, in ihrer romantischen Mittelalterlichkeit. Zerstört doch die Weite und Wirrnis des modernen Lebens manche Blüte des Gemütes! „Die Nachbarschaft! Ein Wort, das leider Gottes immer mehr Menschen zu einem Begriff wird, in den sie sich nur mühsam und mit Aufbietung von Nachdenken und Überdenken von allerlei behaglicher Lektüre hineinzufinden wissen . . . Wir zu unserer Kinderzeit hatten es noch, dieses Gefühl des nachbarschaftlichen Zusammenwohnens und Anteilnehmens." — Ähnlich gedenkt Raabe im „Wunnigel" mit Liebe des Rottmeisters und des Thorturms — „Gott erhalte uns beide; trotzdem daß sie beide der Vergangenheit

angehören." — Daß er überhaupt, trotz aller dunklen Punkte, mit glühender Liebe am deutschen Leben hängt, daß er auch in den Jahren des lähmenden Stillstandes nicht von der nationalen Begeisterung und Hoffnung läßt, bezeugt in den fünfziger Jahren schon sein Erstlingswerk. „Trotz der Stammzerrissenheit," lautet das geschichtlich bedeutsame Zeugnis, „trotz aller Biegsamkeit des Nationalcharakters, der so leicht sich fremden Eigentümlichkeiten anschmiegt und unterwirft, — worin übrigens in diesem Augenblick vielleicht allein die welthistorische Bedeutung Deutschlands liegt — trotz alledem hängt kein Volk so an seinem Vaterland, als das deutsche . . . O, ihr Dichter und Schriftsteller Deutschlands, sagt und schreibt nichts, euer Volk zu entmutigen, wie es leider von euch, die ihr die stolzesten Namen in Poesie und Wissenschaft führt, so oft geschieht! Scheltet, spottet, geißelt, aber hütet euch, jene schwächliche Resignation, von welcher der nächste Schritt zur Gleichgiltigkeit führt, zu befördern, oder gar sie hervorrufen zu wollen.

Als die Juden an den Wassern zu Babel saßen und ihre Harfen an die Weiden hingen, weinten sie, aber sie riefen: „Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meiner Rechten vergessen!" Die Worte waren kräftig genug, selbst die zuckenden Glieder eines Volkes durch die Jahrtausende zu erhalten. — Ihr habt die Gewohnheit, ihr Prediger und Vormünder des Volks, den Wegziehenden einen Bibelvers in das Gesangbuch des Heimatsdorfs zu schreiben; schreibt: Vergesse ich dein, Deutschland, großes Vaterland: so werde meiner Rechten vergessen! — Der Spruch in aller Herzen, und — das Vaterland ist ewig!" —

So kann denn auch im weitern Sinne die Tragik des Lebens den Frohsinn und Humor dieses Dichters nicht knicken. Sonnig leuchtet Humor über dem Kleinleben der „Sperlingsgasse", über dem kleinen und großen Leben im Hungerpastor. Prächtige Farbenkontraste bewirkt er mit seinem Einzug in das Armenhaus des „Schüddderump"; vor allem köstlich giebt sich der Bettlerhumor der Jane Warwolf: „Glück auf, junge Frau!" ruft Jane der steinalten Hanne beim Wiedersehen zu. „Na nu nur lustig! wie steht's im flachen Land? was macht Bratpfanne und Kuchenblech

im Armenhaus zu Krodebeck? Aber nun sag' einmal, Hanne, wie steht's denn mit unserer Reise? 'Raus aus der Schüchternheit! sie werden allgemach ungeduldig da oben auf dem Blocksberg. Sie recken nun schon manch' liebes Jahr die Hälse nach uns, und länger als bis zur nächsten Walpurgisnacht wollen sie unter keinen Umständen warten." — Raabes Humor bleibt nicht bei Worten stehen — er greift tief in das Gefüge der Handlung ein. Gerade in dieser Hinsicht waltet er, alles Leid versöhnend, selbst im Siechenhaus. Nach dem Tod der Mutter bleibt Antonie zunächst dem Schutz der alten Hanne anbefohlen; und nun wird erzählt, in welcher Weise das Kind im Siechenhause die düsteren wie die sonnenhellen Tage zu benutzen wußte, und welche Schätze es von jedem Streifzug der alten Pflegemutter heimbrachte: „so voll von Blumen, Licht und Wohlduft war die elende Hütte seit Menschenaltern nicht gewesen!" . . .

„Ich habe viel Freude von dem Kinde, Jane," sagte Hanne . . . „Ich wollte freilich, das Kind wäre früher zu mir gekommen, jetzt fällt mir sicher der schönste Sonnenschein auf mein Grab; aber es ist auch so gut, und ich bin zufrieden." . . . „Das Kind ist so jung — und die Welt ist so jung, und ich bin so alt, so alt!" — Nach Hannens Tod nehmen sich der Ritter und das ahnenreiche adlige Fräulein des Kindes an — und auch ihren Lebensabend verklärt nun die milde Sonne reiner Menschenfreude. Da pflegte das Fräulein dem Chevalier die goldene Dose zu bieten: „Ein schöner Abend, Herr von Glaubigern!" Und der Ritter, zierlich mit spitzen Fingern zugreifend, erwiderte: „Ein sehr schöner Abend! Wahrlich, mein Fräulein, wir haben wohl beide häufig nicht gedacht, daß die Sonne uns so freundlich untergehen werde." . . . Es war eine herrliche Zeit, eine Zeit der Erfüllung." — Aber nicht minder wirksam macht sich der derbe Humor der muntern Gutsherrin Frau Adelheid geltend. Und auch für den andern Teil der Menschheit, für die in aller Scheinheiligkeit weltklug berechnende Hälfte, hält Raabe die treffende Gattung der Komik bereit: blutigen Sarkasmus.

Durch tragische Schattierung wird der Raabesche Humor selbst da noch in seiner Wirksamkeit erhöht, wo die Haupthandlung und die Hauptcharaktere die heiterste Stimmung atmen — wie im

„Dräumling“, dem „Christoph Pechlin“, dem „Wunnigel“, dem „Horn von Wanza“, dem „Lar“ und dem köstlichen „Stopfkuchen“, dessen Held in seiner grotesken Behäbigkeit und Schlinglust an Falstaff erinnert.

Raabes Humor erwächst in erster Linie aus Charakterkomik, der höchsten Stufe komischer Kunst. In einer Fülle von durchaus eigenartigen Gestalten — nicht den heut in Mode stehenden ewig mittelmäßigen — bewährt der Dichter eine Schöpferkraft von seltenem Reichtum. Als kraftvoller Charakteristiker offenbarte er sich schon im „Hungerpastor“; namentlich die mit sicherer Hand durchgeführte, unerschrockene Zeichnung des gefährlichen Strebers Theophil Stein wirkt verblüffend lebendig. Weitere Glanzleistungen originaler — und auch im Sinne des Sonderbaren ein wenig origineller — Charakterkomik fehlen in keiner größeren Erzählung von Raabe: der Gevatter Wassertreter in „Abu Telfan“, der Ritter und das Fräulein und die Hausirerin Jane im „Schüddderump“, das Pastorenpaar, das Konrektorpaar und der korrekte Oberlehrer im „Horacker“, der kratzbürstige Regierungsrat im „Wunnigel“, der als unternehmungslustiger Schwiegerpapa anstelle des jungen Paares die Hochzeitsreise unternimmt und nebst andern Altertümern, die er sammelt, eine bedenkliche neue Ehegattin heimbringt, die jugendlichen Bewohner der „Alten Nester“, der Bürgermeister, der Nachtwächter und vor allem die Frau Kapitän im „Horn von Wanza“, der Atrappenonkel in „Fabian und Sebastian“ — ein Genrebild von intimster und saubersten Durchführung —, der Magister im „Odfeld“, der Tierarzt im „Lar“ — wer nennt die Namen! Die Charakterzeichnung steht durchweg im Vordergrunde — wenn wir der einzelnen Raabeschen Werke gedenken, tritt uns sofort eine Galerie von lieben Gestalten vor den Blick, selbst wenn uns „die Geschichte“ für sich, die Erzählung ihrer Schicksale, aus dem Gedächtnis entschwunden ist. Und doch weiß Raabe ihre Lebensfäden so wunderbar zu verknüpfen, daß wir mit Spannung der Entwicklung harren — immer sitzt seine Muse am Wege und wartet auf menschliche Schicksale.

Wie Raabe die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens zu ergründen und den Menschen in lebendiger Gestalt zu ver-

körpern weiß, beseelt er die gesamte Natur, begabt sie mit Menschensinn und lebendigem Geist — immer auf den Bahnen der Goetheschen Kunstüberlieferung. Insonderheit seine Harzgegend ist ihm ans Herz gewachsen wie eine Braut: „Mit verhaltenem Jauchzen und einem allerliebsten, lachenden Leichtsinn, wie 14jährige Mädchen aus der Schule, hüpfen die Bäche und kleinen Flüsse hervor: die Ilse und die Bode, die Oker und die Radau, die Selke und die Holzemme, und keine der ausgelassenen Dirnen weiß ihrer Lust genug zu thun bis mitten in das flache Land. Hier beginnt dann freilich ein etwas altjüngferliches, fast matronenhaftes Schlurfen und Schleichen, bis die beiden alten Muhmen, die Weser und die Elbe, den gesamten Schwarm einfangen und ihn richtig der wackeren und munteren Großmutter, der Nordsee, abliefern, welche bei Bremerhaven und Kuxhaven ihre Thüren weit genug offen hält."

Ausdrücklich als lebendige Macht läßt namentlich „Die Innerste" die Natur in das Reich der menschlichen Handlungen eingreifen.

Bezeichnend für Raabe ist seine — von uns seit jeher voll geteilte — Vorliebe für den April. Es ist ihm der wahre Monat des Humors. „Regen und Sonnenschein, Lachen und Weinen trägt er in einem Sack . . . Ich liebe diesen janusköpfigen Monat . . . Wie ein Gedicht Jean Pauls greift er hinein in seine Schätze und schlingt in einander Reif und keimendes Grün, verirrte Schneeflocken und kleine Marienblümchen, Regentropfen und Veilchenknospen, flackerndes Ofenfeuer und Schneeglöckchen, Aschermittwochsklagen und Auferstehungsglocken. Ich liebe den April, welchen sie den Veränderlichen, den Unbeständigen nennen, und den sie mit „Herrengunst und Frauenlieb" in einen so böswilligen Reim gebracht haben." Der frische, kontrastreiche Stil Raabes kommt damit glücklich zur Andeutung.

Mit Jean Paul verbindet ihn übrigens nicht nur dieses Aprilwetter der inneren Form; auch das äußere geflissentliche Verzetteln und gelegentliche Abhacken der Darstellungsweise erinnert an Jean Paul. Vor allem jedoch erscheint Raabe als einziger Erbe von dessen unerschöpflichem, unergründlichem Gemüt — ein

Erbe, der das Überkommene selbständig erworben und aus eigenem verwandten Geiste gemehrt hat. Dabei scheinen uns die Farben frischer, die Töne bei unverminderter Tiefe heller geworden, — das macht: der sonnige Geist Goethes hat einen Abglanz auch in Raabes Brust geworfen und seine Künstlerschaft gereift. „Der weiseste der deutschen Menschen, der große Goethe“ — wie ihn Raabe nennt — hat ihm aber mehr gegeben: sein humanes Herz — und noch ein weiteres, das „Prinzessin Fisch“ ausdrücklich anerkennt:

„Doch du warst mein Zeitvertreib,
Goldne Phantasie!“

Auf Goethes Bahnen eines künstlerischen Realismus schreitet Wilhelm Raabe neben Gottfried Keller rüstig weiter vor; aber er sucht nicht, wie der Naturalismus, mechanisch die Form nachzubilden, in der die Menschen reden: ihrem Fühlen, ihrer inneren Stimme und der tieferen Wahrheit aller Dinge löst er mit unerschrockenem Wahrheitsmut die Zunge. Sein Stil glänzt und blendet nicht — aber er durchleuchtet und durchwärmt. Es ist in seiner ganzen Schlichtheit und Tüchtigkeit, in seiner tiefen Erfassung des Weltleides und seiner weltüberwindenden Lebenslust das deutsche Gemüt und Gewissen.

Klaus Groth.

I.

Am 24. April 1899 vollendete Klaus Groth sein achtzigstes Lebensjahr. Nicht nur als Senior unter den hervorragenden deutschen Dichtern der Gegenwart durften wir den bald hernach Dahingeschiedenen feiern: wenige leben, die sich ihm zur Seite stellen oder gar unbestritten einen Vorrang in Anspruch nehmen durften. Die Zeit ist dahin, da man Klaus Groths Bedeutung auf das engere Gebiet des Niederdeutschen einzuschränken suchte; gerade auch die oberdeutsche Dialektdichtung hat seit Mitte des Jahrhunderts von ihm frische Antriebe empfangen, und außerhalb aller mundartlichen Interessen schätzt die Litteraturgeschichte ihn als Meister des sangbaren Liedes, der Ballade und des Idylls.

Mit der Zeit hat man sogar eingesehen, wie schief und irreführend Klaus Groths Gegenüberstellung mit dem anderen Meister der plattdeutschen Dichtkunst, mit Fritz Reuter gewesen, da sie doch auf ganz verschiedenen poetischen Gebieten, in völlig verschiedenem Stil und — trotz der Verwandtschaft — nicht einmal im selben Dialekt dichterisch thätig waren. Als Schöpfer überwältigend komischer Charaktere darf Reuter auf fortdauernde Volkstümlichkeit Anspruch erheben; hoch steht er als humoristischer Erzähler, weniger in seinen drastischen Kleinigkeiten, als da, wo sich in Weise des echten Humors die Heiterkeit aus den Tiefen des Gemütes losringt und mit heiligem Ernst zu künstlerischer Einheit verbindet. Auch die Thatsache bedarf rückhaltloser Anerkennung, daß Reuters Dichtung der plattdeutschen Muse eine Popularität ohnegleichen erworben hat. Aber mit freudiger Anerkennung darf heute das deutsche Volk sich

erinnern und im Gedächtnis bewahren, was die eigenartige Bedeutung und den unvergleichlichen Ruhmestitel von Klaus Groth begründet.

Wohl waren in plattdeutschen Dialekten einzelne dichterische Versuche unternommen worden; aber es kam weder der Geist der niederdeutschen Stämme zum Ausdruck, noch war auch nur die Versprache, ganz von ihrer poetischen Minderwertigkeit zu geschweigen, mehr als eine Nachahmung hochdeutscher Formen und Wendungen. Die neuere niederdeutsche Litteratur, die Fortsetzung von dichterischen Thaten, wie mehr als dreihundertfünfzig Jahre früher Reinke de Vos, beginnt erst 1852 mit dem Erscheinen von Klaus Groths „Quickborn". Fritz Reuter hat selbst gestanden, wie folgenreich auch für ihn diese epochemachende Erscheinung wurde, wie er ursprünglich hochdeutsch entworfene Romane in Dialekt umschrieb und schon nach einem Jahre mit einer Sammlung kleiner plattdeutscher Dichtungen, den „Läuschen und Rimels", hervortrat.

Wohl zwanzig Jahre und darüber waren 1852 verstrichen, seit der ditmarsische Knabe zuerst in seiner heimischen Mundart dichterischen Ausdruck suchte. In seiner Vaterstadt Heide, der „Hauptstadt" von Norderditmarschen, hörte Klaus Groth rings um sich hochdeutsche Volkslieder und selbst Lieder in oberdeutschen Mundarten singen, aber die Umgangssprache aller Stände war niederdeutsch. Auch des Dichters Vater, von Profession Müller, war stolz auf seine Mundart und hielt die Kinder zu einer sauberen Aussprache an. Etwa zwölf Jahre mochte Klaus zählen, als er ein hochdeutsches — Schornsteinfegerlied ins Plattdeutsche übersetzte und des Nachtwächters Sohn, den er als natürlichen Untergebenen öfters verwandte, durch einen Schilling bewog, es den gemeinsamen Spielgenossen vorzusingen. In den Kinderjahren entstand auch ein hochdeutsches Weihnachtsgedicht. Sein Vater mag nicht viel davon hören, nimmt jedoch Gelegenheit, es einem Kandidaten der Theologie aus der Nachbarschaft zu zeigen. Der dabeistehende junge Dichter flüchtet auf die Diele und gräbt vor Scham und Wut seine Nägel tief in die dort aufgestapelten Mehlsäcke. Als er wieder sichtbar wird, empfängt ihn der Vater mit dem Trost, der Herr Kandidat habe das Gedicht ja „ganz nett" gefunden!

Von einem irgendwie klaren Plan für seine dichterische Lebensarbeit kann damals natürlich noch nicht die Rede sein. Um 1842 dämmert indes die Ahnung von seinem Berufe in ihm auf. Um diese Zeit stellt er einem Freunde bereits vor, welcher Schatz in der plattdeutschen Sprache verloren zu gehen drohe; und schon steht ihm fest, daß theoretische Mahnungen da gar nichts helfen, sondern nur schöpferische Thätigkeit, Lieder, die auf den Lippen des Volkes fortleben, Schriften, die jedermann genießen kann. Markus Petersen, Pfarrer in Tellingstedt, dem nahen Geburtsort seiner Mutter, vermittelt ihm die entscheidende Bekanntschaft mit Hebel. Die „Wiese“ las der Jüngling mit einem Rausch von Entzücken: diese Verklärung der greifbaren Wirklichkeit war die Erfüllung seines Traumbildes; er wußte nun, daß auch er nichts Unmögliches erstrebte. Fürder wankte sein Glauben nicht, selbst als sein geistlicher Freund bei gelegentlicher Entdeckung seines Geheimnisses erschrak: „Sie können viel, vielleicht alles, was Sie wollen; nur das können Sie nicht; dazu sind Sie zu gelehrt, zu voll von Sprachkunst, nicht einfältig genug!“ Groth hatte sich nämlich inzwischen, nach vierjähriger Thätigkeit als Schreiber beim Kirchspielvogt, für den Lehrerberuf vorbereitet und hatte eine Anstellung an der Mädchenschule seiner Vaterstadt gefunden; daneben hatte er dauernd die umfassendsten Privatstudien betrieben, die sich neben den neueren und alten Litteraturen namentlich in die Naturwissenschaften leidenschaftlich versenkten. Diese geistige Überanstrengung brach seine Kraft.

Das aber war es nicht allein. In seinen „Lebenserinnerungen“ klingt einmal leise die Klage durch, daß die geistigen Honoratioren der Bonner Universität, die den Dichter wenige Jahre nach Erscheinen des „Quickborn“ durch freundschaftlichen Umgang ehrten, die Dahlmann, Böcking, Otto Jahn und andere, ihn zum stillen Vertrauten ihres Kummers machten — „und niemand frug nach der Herzenswunde, die mich zum Dichter gemacht hatte . . .“ Klaus Groth könnte diese Klage verallgemeinern: noch hat niemand versucht, aus Groths Dichtungen sein Leben herauszulesen. Zwar soweit im „Quickborn“ von Liebe und Frauengestalten die Rede ist, hat keine Herzensneigung des Dichters den unmittelbaren Anlaß

gegeben und ist keine bestimmte Geliebte als subjektives Modell anzusehen. Die Summe seiner Lebenserfahrungen liegt hier künstlerisch objektiviert vor; überhaupt ist der „Quickborn“ wie alle volksliedartige Dichtung stark episch und allgemeingültig gefärbt. Bedenken wir gar, daß Klaus Groth diese Sammlung plattdeutscher Dichtungen während seines freiwilligen Exils auf Fehmarn jahrelangem Siechtum abgerungen hat, so fehlen auch die äußeren Bedingungen für eine die Dichtung beflügelnde Liebe. Wohl aber ist zu beachten, daß die fünfviertel Jahr nach dem „Quickborn“ erschienenen „Hundert Blätter“ hochdeutscher Lyrik vor dem „Quickborn“ und im wesentlichen vor der Übersiedelung nach Fehmarn gedichtet, jedenfalls künstlerisch aufgekeimt sind. Sie aber, aus denen Johannes Brahms so herrliche Kompositionen geschaffen, geben von einer ernsten, hoffnungslosen Liebesneigung des Dichters Kunde. Zieht man von seinen späteren Erzählungen diejenige, in die am meisten Herzenserlebnisse ihres Schöpfers verwoben sind, „Um de Heid“, mit heran, so gewinnt auch das Bild der Geliebten bestimmtere Farben. Nicht um jener verwerflichen Kuriosität zu dienen, die oft pietätlos die Litteraturgeschichte zum Spürhund erniedrigt, sondern um zu den verschütteten Quellen der Grothschen Dichterschaft hinzulenken, soweit es für künstlerischen Genuß oder wissenschaftliche Erkenntnis förderlich, sei betont, daß gerade Groths hochdeutsche Gedichte mit seinem Herzblut geschrieben sind.

Dein blaues Auge hält so still,
Ich blicke bis zum Grund.
Du fragst mich, was ich sehen will?
Ich sehe mich gesund.

Es braunte mich ein glühend Paar,
Noch schmerzt das Nachgefühl:
Das deine ist wie See so klar
Und wie ein See so kühl.

Dies Mädchen mit den dunkelglühenden Augen, die eigentliche Heldin der „Hundert Blätter“, tritt mit der ganzen Scenerie dieser Liebe in voller Klarheit hervor.

Es steht vor ihrem Hause
Ein großer Lindenbaum,

Den seh ich alle Tage,
Und jede Nacht im Traum.

Der wirft den Mittagsschatten
Ins Fenster ihr hinein,
Da sitzt sie abends drunter,
Bei schönem Mondenschein.

Ich wandre jeden Abend
Dem Baume still vorbei,
Er ist mir stets der Alte,
Doch immer wieder neu.

Man vergleiche schon die unmittelbar folgenden Gedichte: „O schweb hernieder vom Balkon", „Nicht das kleinste Angedenken wurde mir von deiner Hand", vor allem die „Frage":

Ob ich das Glück bei dir gefunden hätte?
Ich weiß es kaum.
Du wuchsest mir an meines Herzens Stätte
Als Lebensbaum . . .

So ranktest du im weichen stillen Herzen
Dich bleibend fest.
Wer fragt noch, ob der Baum sich ohne Schmerzen
Nun knicken läßt?

Er ist geknickt — das Herz zerbrach in Stücke,
Das ihn genährt . . .

Diese Mathilde seiner „Hundert Blätter", die mit der Reinhilde der Erzählung „Um de Heid" identisch ist, hat bis vor wenigen Jahren gelebt. Als Groth im März 1852, nach fast fünfjährigem Aufenthalt auf Fehmarn, das begeisterte Lob erfuhr, welches Gervinus dem Manuskript des „Quickborn" spendete, scheint er jener Lebensbeziehung mit Wehmut gedacht zu haben. Die „Lebenserinnerungen" merken an: „Hätte ich Gervinus' Brief auch nur fünf Jahre früher in Händen, das ist eine Zukunft vor Augen gehabt, wer weiß, was geschehen wäre. Wozu jetzt die Anerkennung, vielleicht der Kranz, der den Dichter schmückt?"

Ein solcher Blick in des Dichters Herz zeigt uns, wennschon nicht unmittelbar auf welchem Boden der „Quickborn" gewachsen ist, zum mindesten, was an Glück und Weh durch diese Brust gezogen, ehe sie zur vollen Gestaltung eines Lebenskreises reif wurde.

Sein vereinsamtes, verstoßenes Herz legt der Dichter an seines Volksstammes Herz, des Volkes Freud und Leid wird fortan ausschließlich des Dichters Freud und Leid.

Noch weisen einige jener hochdeutschen Schöpfungen den Weg, der zum allgemeingültigen, volkstümlichen Charakter des „Quickborn" überleitet. Hierzu rechnen ließe sich schon das seelenvolle Lied:

O wüßt ich doch den Weg zurück,
Den lieben Weg zum Kinderland!
O warum sucht ich nach dem Glück
Und ließ der Mutter Hand?

O wie mich sehnet auszuruhn,
Von keinem Streben aufgeweckt,
Die müden Augen zuzuthun,
Von Liebe sanft bedeckt!

Und nichts zu forschen, nichts zu spähn,
Und nur zu träumen leicht und lind,
Der Zeiten Wandel nicht zu sehn,
Zum zweitenmal ein Kind . . .

Völlig aus dem rein lyrischen in den dramatisch-epischen Charakter geht z. B. „Heidenröslein" über:

Wir wohnen auf der Heide,
Das Haus steht ganz allein,
Vater und Mutter beide
Ruhn im schwarzen Schrein.

Die plattdeutsche Dichtung, wenn wir von den Jugendversuchen absehen, also die eigentliche Arbeit am „Quickborn", beginnt Mitte 1849. Der Schöpfung der ersten „Quickborn"-Nummern war freilich ein langes formelles Ringen vorausgegangen. Die plattdeutsche Sprache ist gedrungener: auf die Fülle unbetonter Silben, über die das Neuhochdeutsche verfügt, hat sie zum größten Teil verzichtet. Dadurch wird die Zahl der weiblichen Reime außerordentlich beschränkt, nicht minder der vorherrschend jambische Tonfall häufig durchbrochen. In der strengen Schule Platens, wesentlich gefördert auch durch die spielende Leichtigkeit, mit welcher Byron die ja dem Niederdeutschen aufs engste verwandte englische Sprache handhabte, bildete sich Klaus Groth zum Meister einer

eigenen Verskunst, welche gleichmäßig die Bewunderung eines Gelehrten wie Karl Müllenhoff und eines Dichters wie Emanuel Geibel erweckte. Dieser äußerte in den siebziger Jahren zu Groth: „Den epischen Vers, den du baust, kann selbst mein Freund Paul Heyse nicht.“

Bedeutsamer ist der Umschwung, den der „Quickborn“ dem Geist der Dialektdichtung verlieh. Man kann noch heute Reste des alten Vorurteils finden, als ob die Mundart, besonders die plattdeutsche, nur gerade für Schnurren und Schnacken gut sei, für derben, nicht eben feinen Witz, für drastische Komik, für Darstellungen aus niederem Lebens- und Gefühlsbereich. Diesen Kuhstallgeruch hat Klaus Groth der plattdeutschen Sprache benommen, indem er durch die That bewies, daß sie zum Ausdruck auch der zartesten und tiefsten Empfindungen, der tragischsten Töne fähig sei — mit so glänzendem Erfolge, daß Leute, die ihre eigene Niedrigkeit zum Maßstab poetischer Gefühle nehmen, rundweg erklärten, das sei gar kein Plattdeutsch, weder in der Sprache, noch in der Gesinnung.

Wer so spricht, kennt niederdeutsches Volkstum nicht, jedenfalls nicht das von Schleswig-Holstein, am wenigsten die Ditmarsen. Wir brauchen uns nur auf litterarischem Gebiete umzuschauen, und sofort wiesen Erscheinungen wie Friedrich Hebbel, wie Theodor Storm uns den rechten Weg zur Erkenntnis des thatsächlich vorherrschend auf das Düstere und Tragische, jedenfalls Ernste und Einsilbige angelegten schleswig-holsteinischen Volkscharakters. Wer mit dem Hochmut und Vorurteil des Großstädters hier Armut, Schmutz, Beschränktheit, ungeschlachte Derbheit erwartet, wird, wenn er überhaupt noch fähig ist, sich von Thatsachen belehren zu lassen, nur Verblüffung und Beschämung empfinden. Die Sauberkeit, die man von holländischen Landschaften kennt, den behäbigen, wohligen Menschenschlag, der da inmitten auftaucht, mag derjenige zum Wegweiser des Verständnisses nehmen, der Land und Leute in Ditmarschen nicht von Angesicht beobachtet hat. Auch an die Situation im letzten Akt des zweiten Goetheschen Faust darf man denken, wie ein rüstiges Volk im täglichen Kampf mit dem Meere sein Leben wahrt, sogar bemüht, den Wogen Neuland abzuringen:

Nicht sicher zwar, doch thätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.

Der socialen Lebenslage muß man noch weiter gedenken, wenn man die ditmarser Volksfiguren des „Quickborn" verstehen will. Wohlstand vermehrt das stolze Selbstgefühl, das der einstigen Bauernrepublik von je Halt gab. Das sind Bauern, die sich auf ihrem Hofe nicht geringer dünken als der Edeling. Nirgends begreift man so tief Ibsens echt nordgermanischen Lieblingsgedanken, Adelsmenschen zu bilden, wie im Anschauen der reisigen Männer und freidigen Frauen in Ditmarschen.

Genug, der Geist seines Stammes selbst spricht aus Groths „Quickborn". Und doch mußte auch er sich aus der niederen Komik erst schrittweise zu einer höheren Gefühlswelt emporringen. Die ersten Nummern, die vom „Quickborn" gedichtet wurden, Einzelbilder aus dem ländlichen Leben wie „De Melkdiern" und „Dagdeef", treten noch nicht aus scherzhafter Betrachtung der niederen Sphäre heraus. Wie Groth um diese Zeit (1849) noch nicht völlig auf eigenen Füßen steht, beweist auch sein Hans Schander, eine ausgesprochene Übertragung des Tam o'Shanter von Burns in ditmarser Verhältnisse. Aber unter diesen ersten Ansätzen steht doch schon ein Gedicht, das Drastik mit herzgewinnender Anmut harmonisch vereint: „Min Annamedder", durch dessen Vortrag neuerdings namentlich Raimund von zur Mühlen Beifallsstürme zu entfesseln weiß:

Ei, du lüttje Flaskopp,
Ik fret di vaer* Leev op!
Wat hast du vaern Pusbacken,
Noch söter als Twebacken!
Ei, du lüttje Flaskopp,
Ik fret di noch op!

* ae wird wie ö gesprochen.

Schnell schreitet denn auch die Entwickelung des Dichters vor. Neben neuen heiteren Einzelbildern gelingen im folgenden Jahre bereits die größeren Schöpfungen „Hanne ut Fankrik“ und „Peter Kunrad“, ausgeführtere poetische Erzählungen, die in eine wohlig-idyllische Situation tiefe tragische Töne hineinklingen lassen. „Hanne ut Frankrik“ unternimmt schon formell ein kühnes Wagnis; man denke: plattdeutsche Hexameter! Noch glaubt man da und dort den eisernen Zwang zu verspüren, durch welchen der Dichter seine gedrungene Mundart zu meistern sucht; aber schon die im ganzen jedenfalls überraschend gelungene Durchführung des heroischen Versmaßes schlug die Verachtung, Armseligkeit und Stümperhaftigkeit zu Boden, zu der bis dahin neuplattdeutsche Verschen verurteilt schienen. Leichteren Fluß der Erzählung erreicht Groth mit den fünffüßigen Jamben des „Peter Kunrad“; in dem dazwischen liegenden Vierteljahr hat der Dichter zugleich den entscheidenden Fortschritt zum dramatischen Charakter der Erzählung vollbracht. Den Stil, nach welchem Klaus Groth rang, hat er nun gefunden, kein ausgetüfteltes Produkt der Originalitätssucht, nicht mehr und nicht weniger als die Ausprägung niederdeutschen Lebens, ditmarser Eigenart. Die individuelle Lebendigkeit der Gestalten ist schlagend; tritt der Dichter doch nun aus der bloßen Typik seiner ersten plattdeutschen Schöpfungen heraus und zeichnet nach vertrauten Modellen. Sein väterlicher Freund Markus Petersen, das Urbild des Pastors, bestätigte selbst schmunzelnd, daß seine einstigen Zweifel, ob die Ausführung von Klaus Groths Lebensplan möglich, durch den „Peter Kunrad“ besiegt seien.

Die „Quickborn“-Fortsetzung von 1851 gewinnt nicht minder ihr eigenartiges Gepräge. Die Sehnsucht nach der engsten Heimat, nach dem Kreis seiner Familie, nach den Stätten seiner Jugend, an sich schon ein wesentlicher Hebel der „Quickborn“-Dichtung, wird um diese Zeit im Dichter übermächtig; je empfindlicher ihn die geistige Teilnahmlosigkeit der Insulaner von Fehmarn berührte, desto leidenschaftlicher umklammerte die Seele Groths sein ditmarser „Jungsparadies“. Vor allem tauchte in seiner Phantasie die Gestalt seines Lieblingsbruders auf; wie oft hatte er in der Nacht über der Arbeit tief ergriffen aufgemerkt, wenn sein Johann in

der Mühle mit schöner Stimme Volkslieder sang! Auch Talent zu humoristischer Nachahmung verschiedenster Gestalten in ihren Sprachgewohnheiten besaß dieser Bruder. In der Schummerstunde und bei Mondschein hatten beide gemeinsam alle Wonnen und Schauer der Kinderseele genossen. Mehrfach schon war diese Stimmung in der Dichterseele wieder erwacht, zwei- oder dreimal aus dieser Disposition ein anderes Gedicht allgemeineren Charakters erwachsen, bis endlich im Oktober 1851 eines Tages diese Gefühle unaufhaltsam emporloderten, so daß er, vor dem Hause seines Freundes und Wirtes Selle hin und her schreitend, das Gedicht in einzelnen Abschnitten zum Fenster hineinschrieb. In wahrer Angst hatte er geschaffen: sei es, weil er fürchtete, es könne ihm diese Stimmung abermals zerflattern, sei es, weil sie an sich schwer auf ihm lastete. Genug, als das Lied vollendet war, fühlte er sich von einem wirklichen Druck befreit, nahm nun auch mit Staunen wahr, wie ihm der Schweiß in Strömen über den Körper lief. Aus verwandter Stimmung ging „Min Platz vaer Daer" hervor. Ebenso gehört etwa in diese Zeit „De Sünndagmorgen", der ein Familienbild aus des Dichters Jugend entrollt.

Fruchtbar und abschließend wurde für die „Quickborn"-Dichtung das Jahr 1852. So zeitigte der März die vier letzten Familienbilder, den „Peter Plumm", und die bewegte Darstellung der tückischen Flut: „De Flot". Der Mai erweckt in dem Dichter die köstlich naive Stimmung der Kinderlieder „Vaer de Gaern". Auch sonst schließen sich die zeitlich zusammengehörigen Schöpfungen oft zu einem einheitlichen Cyklus aneinander: z. B. im August „Fiv nie Leeder ton Singn", darunter das bekannteste „Min Anna is en Ros' so rot". Nachdem schon im Jahr vorher Ansätze zum flotten Balladenstil unternommen sind, gelingt im Sommer 1852 eine tiefere Durchdringung des lyrisch lebhaften Gefühlsausdrucks mit epischer Erzählung: „Dat staehnt int Moor", „Dat gruli Hus", „De hilli Eek":

Wat staehnt der abends rut ut Moor?
Dat is de Wind in Ret un Rohr.
Och ne, dat is keen Ret un Wind,
Dar staehnt en Fru, dar weent en Kind.

Inzwischen hatten sich die Gedichte bereits im Manuskript Freunde erworben; der Druck war begonnen, und während der Dichter mit verdoppelter Schöpferkraft immer neue Ergänzungsnummern einsandte, überraschte ihn der Verleger Anfang November 1852 mit einem abgeschlossenen Exemplar. Manche inzwischen abgefaßte Gedichte mußten nun für eine neue Auflage zurückgestellt werden, die in der That schon nach zwei Monaten nötig wurde.

Der Eindruck des „Quickborn" war mächtig. In Ditmarschen gab man dieser Spiegelung des heimischen Lebens und Empfindens den schlichten Ehrentitel „Dat Book". Ein Dichter wie Ernst Moritz Arndt, ein Litterarhistoriker wie Gervinus, ein Sprachforscher wie Karl Müllenhoff, ein Naturkundiger wie Alexander von Humboldt waren unter den ersten Bewunderern des Werkes. Als völlig eigenartig, als quellfrisch, wie sein Name sagt, ward es überall empfunden, wo noch Sinn für Ursprünglichkeit und Naturfülle in der Kunst vorhanden war. Prophetisch schrieb Karl Müllenhoff, der weitaus am meisten für den „Quickborn" und seinen Dichter gethan: „Der Quickborn wird das Bild norddeutschen Lebens nach Süddeutschland tragen und zum Heil der Nation die Tiefe desselben dort kennen lehren, wo sie so oft verkannt." Kein Geringerer als Bismarck hat die Erfüllung dieser Voraussage anerkannt, und zwar in bedeutsamster Zeit. 1870 im Hauptquartier zu Rheims benutzte er die Gelegenheit einer geschäftlichen Mitteilung an den Dichter zum Ausdruck des Dankes: daß Groths Gedichte mitgewirkt, die deutschen Stämme einander kennen und achten zu lehren. Der „Quickborn" war eben mehr als ein Buch, er war eine That.

Indes sahen wir bereits, daß die erste Ausgabe die „Quickborn"-Dichtung nicht zum Abschluß brachte. Schon die zweite Auflage enthielt drei ganz neue Cyklen: „En Leederkranz" lyrisch, „Dünjens" spruchartig, „Ut de ol Krönk" (Chronik) im Stile des historischen Volksliedes, dazu eine Reihe elegischer Lieder. Was noch mehr sagen will: diese Zusätze bedeuten nicht nur eine Bereicherung der Zahl nach, vielmehr einen wesentlichen Fortschritt nach zwei verschiedenen Richtungen. Zunächst hat der Liederkranz

gegenüber den um ein Vierteljahr älteren fünf Liedern zum Singen sowohl an epischer Gegenständlichkeit wie an dramatischer Bewegung gewonnen; die herrlichsten Blüten des Liederkranzes vermitteln geradezu eine kleine dramatische Handlung mit direktem Gespräch und voller Szenerie:

Denn klopp man ant Finster,
Denn klopp du man sacht,
Dat Dörp liggt to slapen
Un still is de Nacht.

Vor allem darf hier der herrlichen Scene „Vaer Daer" nicht vergessen werden.

Lat mi gan, min Moder slöppt!
Lat mi gan, de Wächter röppt!
Hör! wa schallt dat still un schön!
Ga un lat mi smuck alleen!

Neu ist dann der Ton des historischen Volksliedes, der mit einer Sicherheit gehandhabt wird, wie man sie nur an englischen und schottischen Liedern gewohnt war.

Die dritte Auflage bringt volle siebenundzwanzig neue Nummern, darunter einen Kranz „Ole Leeder" hinzu, die auf erneutem Studium des Volksliedes beruhen, wirkliche Balladen, welche ihre Erzählung in jenem dramatisch anschaulichen und sprunghaft abgerissenen Stil vortragen, wie er für das zum Sang bestimmte epische Volkslied bezeichnend ist. Ein Beispiel statt vieler. „De Lotsendochder" hebt an:

Se kunn de Nacht ni slapen,
De See de gung so swar un lud,
De ganze Nacht ni slapen:
He weer to fischen ut.

„Min Vader, lat uns rojen,
De See de geit so lut un swar,
Min Vader, lat uns rojen,
De Fischers stat Gefahr."

Oder man gedenke gar der Ballade „Bi Norderwold" mit ihrer sich wild überstürzenden tragischen Handlung.

Dreißig Jahre hindurch brachte jede der siebzehn Auflagen

neue wertvolle Bereicherungen der Sammlung bei. Erst 1882 z. B. ist „Min Port“ gedichtet, jener ergreifende Ausdruck von des Dichters Vereinsamung.

Noch bevor die dritte Auflage des „Quickborn“ ausgegeben war, erschienen Anfang 1854 die „Hundert Blätter“ hochdeutscher Gedichte. Im selben Jahr legte der Dichter seine Hand an ein neues litterarisches Wagnis von weittragender Bedeutung. Nachdem seit Jahrhunderten keine litteraturfähige plattdeutsche Prosa geschrieben war, unternahm Klaus Groth einen Roman in der Mundart seiner Heimat. Die Aufgabe war um so schwieriger, als er strenge künstlerische Anforderungen auch an die Prosaform der Litteratur stellte und jenen bequemen, fahrigen Naturalismus zu keiner Zeit mitmachte, der die Lebenswahrheit in geflissentlich lässiger Wiedergabe der unsauberen Alltagssprache suchte. Hier folgte Groth den Bahnen Goethes, um seine dialektische Prosa durch künstlerischen Hauch zu beseelen.

Auch in anderer Weise hat der Romandichter Groth von Goethe gelernt. Obgleich es Eichendorffs „Taugenichts“ war, der ihn auf den ersten Gedanken führte, ein plattdeutsches Gegenstück zu schaffen, wird doch hier wie in der Folge der Roman von Klaus Groth eine Art Spiegelung des eigenen bald engeren, bald weiteren Lebenskreises, eine realistische Zusammenfassung aller Elemente, die zur Gestaltung desselben mitwirken. War dem ernsten, schwerschreitenden, dabei immer behäbigen Ditmarsen die geniale Leichtigkeit und Fülle eines Goethe nicht erreichbar, so brachte er andererseits zur Verwirklichung seiner Aufgabe Schätze bei, durch die er ein eigenartiger Mitarbeiter an der Fortbildung des Romans und der Novelle über Goethe hinaus wurde. Es unterliegt heute keinem Zweifel mehr, daß Goethes Erzählungen eine Unbestimmtheit der äußeren Farben verblieb: in den tiefsten Falten des menschlichen Herzens las er wie keiner; auch der Scenerie liegt stets eine feste Anschauung zu Grunde, aber in zunehmendem Maße zeichnet der Weimarer Altmeister diese Farben ins allgemeine hinüber: die lebensvolle Darstellung von Land und Leuten eines bestimmten Gaues und Stammes wurde erst vom künstlerischen Realismus der nachgoetheschen Zeit als poetischer Selbstzweck zur Durchführung

gebracht. Zu den ersten Vertretern dieser Richtung gehört Klaus Groth. Unbestimmt und allgemein blieben ähnlich Goethes Farben, wo der Zusammenhang der Seelenzustände mit den politischen Ereignissen in Frage kam. Klaus Groths erster Roman knüpft dagegen eng an die politische Bewegung an, von der Schleswig-Holstein um 1848 ergriffen war. Indem er die Erlebnisse und Gestalten seines Lieblingsbruders und eines Freundes mit eigenen Stimmungen verschmilzt, bietet er einen durchaus individuell gefärbten und dennoch im wesentlichen allgemeingültigen Typus des jungen Schleswig-Holsteiners jener Tage. Freilich noch nicht in der ersten Gestalt des Werkes. Zu frisch waren 1854 noch die Wunden des schleswig-holsteinischen Patrioten, als daß der Dichter um und um darin hätte wühlen können. Erst 1880 gab er mit reifer Kraft dem prosaischen Erstlingswerk den weiten Rahmen, den er ihm schon von Anfang an hatte stecken wollen. Nun darf das ursprünglich bescheidenere Bild aus dem Kleinleben den stolzeren Titel führen: „Wat en holsteenschen Jung drömt, dacht un beleevt hett, vaer, in un na den Krieg 1848".

Prächtig gelang dem Dichter bei alledem der idyllische Ton. Jener Humor, der aus Vereinigung von sprödem Lebensernst mit stiller Heiterkeit erwächst, durchströmt die Adern der Grothschen Prosadichtungen. Alle wohlige Behaglichkeit und Behäbigkeit niederdeutschen Lebens geht auf den Stil über, der, in holländischem Genre, mit breitem Pinsel malt. Epische Ruhe lagert über der Erzählung, die sich in Episoden nicht leicht erschöpft, worüber zu Zeiten dem ungeduldigen modernen Leser, welcher nur Unterhaltung sucht, der Faden der Haupthandlung zu entschlüpfen droht. Und doch lohnt es reichlich, hier zu verweilen: an Tiefe und Lauterkeit des Gemüts, an liebenswertem, idyllischem Humor, an Entschiedenheit und selbst Schroffheit im Anklingen tragischer Accente wird sich diesen „Vertelln" nur wenig in der neueren Litteratur an die Seite stellen lassen.

Schon 1856 folgte als zweiter Band der „Vertelln" die farben- und tönereiche Geschichte „Trina". Auch sie vermittelt ein volles Kulturbild, läßt uns lebendig Land und Leute schauen. Die charakteristischen Linien der Landschaft sind mit Treffsicherheit ge-

spiegelt. Wie klar kommt z. B. der Nachsommer in der Marsch zur Geltung! Und gar das Heimweh der Marschleute — wie liebenswürdigen Humor weiß der Dichter über die Kennzeichnung dieser „Krankheit" zu breiten, die ihm im Grunde eine tiefernste Sache ist! Durchgehends gelangen die realen Dinge der Alltäglichkeit durch gemütvolle Betrachtung zu einer poetischen Wirkung. Klaus Groths Humor äußert sich nicht sowohl in Zeichnung spezifisch komischer Charaktere oder gar windiger Spaßvögel von Profession, vielmehr in gemütvoller Betrachtung der Menschen überhaupt. Tief leuchtet er in ihre Seele hinein; und obgleich es nicht große Charaktere, sondern Geschöpfe des kleinbürgerlichen Lebens sind, wendet er unser Herz in Anteilnahme an ihren Geschicken um und um. Hier wie meistens tauchen „lidsame" Gestalten auf, d. h. die stillen Wesens sind. Aber stürmisch jäh fährt die Liebe auf, und jede Leidenschaft schlägt zu verzehrenden Flammen aus. Man fordert wohl einen falschen Maßstab heraus, wenn man diese Werkchen — wozu man berechtigt wäre — den besten Romanen zuzählt; es ist eine Gattung für sich, die vom Roman die Weite des Horizontes, von der Novelle die räumliche Begrenztheit, vom Idyll die wohlige Behaglichkeit der Genrezeichnung an sich trägt. Obgleich „Trina" doppelt so umfangreich wie die erste Erzählung selbst in ihrer späteren Erweiterung ist, nimmt sie in den Gesammelten Werken kaum hundertvierzig Seiten in Anspruch. Wenn man trotzdem viel Episodenbeiwerk und jedenfalls echt epische Kleinmalerei findet, wird man gestehen müssen, daß der Dichter mit wenig Worten viel zu sagen weiß.

Ernst Moritz Arndt äußerte sich bereits 1855 über „Quickborn" und „Vertelln" gemeinsam: Wer kennt diese naiven und biblischen Dichtungen und Erzählungen nicht?" Bei solcher und zahlreicher ähnlichen Fürsprache konnte es nicht fehlen, daß sich auch die äußeren Geschicke des Dichters günstig gestalteten. Was die Hauptsache war: seine Übersiedelung nach Kiel und alsdann nach Bonn, so viel Liebe und Teilnahme wirkte günstig auf Groths Gesundheitszustand; er durfte nun mit Leib und Seele der Zukunft vertrauen. In Kiel arbeitete er mit Müllenhoff an Festsetzung einer plattdeutschen Orthographie, die historisch berechtigt

erschien, ohne der Aussprache Gewalt anzuthun. Daneben wurden manche Anregungen des in Sprache, Sage und Dichtung gleich bewanderten Professors, der ebensogut zu lieben wie zu hassen verstand, für die Dichtung Groths fruchtbar. In Bonn gar ward der Dichter in dem erlauchten Kreise der Universitätsberühmtheiten als gleichberechtigtes Glied behandelt, auch durch Verleihung der philosophischen Doktorwürde honoris causa ausgezeichnet. Neben Arndt und Dahlmann gewann er namentlich an Otto Jahn einen wahren Freund; er wohnte bei Böcking, verkehrte auch freundschaftlich mit Welcker, Simrock und anderen. In dieser Zeit (1855 bis 1856) weilte zeitlebens die Erinnerung des Dichters mit Vorliebe.

1857 kehrte er nach Kiel zurück. Er durfte nun an Begründung eines eigenen Hausstandes denken. Durch einen Badefreund lernte er dessen Patenkind, ein stattliches, hochgebildetes, weltgewandtes Mädchen, kennen, das schnell seine herzliche Neigung gewann: Doris Finke aus Bremen ward im Jahre 1859 seine Frau. Wiederum sprach sich Klaus Groths individuelles Liebesgefühl in hochdeutschen Versen aus. Erst 1891 mit den Gesammelten Werken gelangten sie in die Öffentlichkeit. Am Hochzeitsmorgen gelobt er der Erkorenen:

Nun fleh ich allen Segen
Auf dich, du teures Haupt,
Nun schütt ich alle Liebe
Auf dich, die mir geglaubt,
Nun wandl ich alle Wege
Mit dir, du teurer Schatz,
Und wo wir sind zusammen,
Da ist ein seliger Platz.

Nach dem Verlöbnis dachte Klaus Groth daran, sich auch äußerlich eine Lebensstellung zu erringen. Er habilitiert sich als Docent der deutschen Sprache und Litteratur an der Kieler Universität. 1866 wurde er von dem österreichischen Statthalter General von Gablenz zum Professor ernannt.

Des Dichters Ehe entsprossen mehrere Söhne, baumlange Gestalten wie der Vater. Auch sonst war das erste Jahrzehnt der Ehe von Glück gesegnet. Nach dem Plan seiner Frau ließ er sich

1866 am Schwanenweg in Kiel ein eigenes Haus erbauen, das er bis zu seinem Tode bewohnte. Ende der sechziger Jahre aber kündigte sich eine schwere Krankheit bei der von ihm über alles geliebten Gattin an. Seit ihrem 1877 erfolgten Tode kannte der Dichter keine rechte Lebensfreude mehr.

Der Born seiner Dichtung quoll indessen fort. Schon 1862 erschien ein größeres idyllisches Epos: „Rotgeler Meister Lamp un sin Dochder", in plattdeutschen Hexametern. Wiederum hatte man Gelegenheit, die Sprachbemeisterung und die echt niederdeutsch behäbige Beherrschung der epischen Stilmittel zu bewundern. An zwingender Gewalt ragt über dieses wie über alle früheren Idyllen Groths „De Heisterkrog" (Elsternkrug) hinaus, der Ende 1870 als Hauptstück eines zweiten Bandes „Quickborn" erschien. Das Publikum mußte diese Erscheinung in politisch so erregter Zeit übersehen: an den berufensten Lobrednern, wie Geibel und Rudolf Haym, hat es dem „Heisterkrog", der Krone aller erzählenden Dichtungen Groths, dennoch nicht gefehlt. Die fünffüßigen Jamben dieses Idylls erweisen sich sowohl für den getragenen Ton der epischen Kleinmalerei in den ersten Gesängen, wie für die wuchtige Tragik der Schlußkapitel wohl geeignet. Die größere erste Hälfte reiht cyklisch Bild an Bild, um aus diesem in buntestem Detail entfalteten Boden die Flamme tragischer Leidenschaft emporlodern zu lassen. Mit heiterster Lebendigkeit vermittelt der erste Gesang „Michelimarkt" ein Bild des Jahrmarkttreibens in Bredstedt, ein kleines Idyll für sich. Nachdem das Leben und Treiben der Stadt gezeichnet ist, werden wir auf ein nahes Dorf geführt: „Süderwisch," und nun entrollt sich eine Scenerie, die ausdrücklich an den Schlußakt des zweiten Teils von Goethes „Faust" erinnert. Wir erfahren, wie hier Neuland dem Meere abgewonnen und neues Leben sich alsbald entfaltet hat:

Ös nu de nie Dik sik lagert harr
Un Prov bestan in Winterstorm un Isgang,
Do gung de Naricht in Avisen um
Un war bekannt makt inne Krög un Karken:
De nie Koog bi Breklum stunn to Koop,
Parcelenwis' vun so un so vel Demat,
Utgistenfri, köpli op apen Bolen,
De Toslagg glik, bi Börgschop oder bar.

Es klingt völlig wie eine realistische Erfüllung des Faustschen Zukunftstraumes. Das beste Land erwirbt ein Holländer Rip van Haarlem. „Op den Hof" dieses Vaters des Helden führt uns der dritte Gesang. Wir sehen in der Folge, ganz in der cyklischen Art etwa der „Gudrun", den Helden heranwachsen, den Besitz des Hofes antreten und mit seiner Frau darauf hausen. Auch das Mißtrauen und die Vereinsamung, der die Fremdlinge ausgesetzt sind, gelangt zu unerschrockenem Ausdruck. Stolzes Behagen hier wie dort:

So funn he't sülbn, wenn he sik mal bedach:
En Prinzensitz! un he de Königssaen!
Weer't nich sin Egen wat sin Ogen sehn?
Un wat sin Fot betre, dat weer sin Egen . . .

De Fru van Haarlem war er Platz ni licht:
Fremd weer er Mann al, fremder noch de Fru . . .
Kunn nich en Mummsens Dochder warm dar sitten,
Wo nu dit bleke hollandsch Keef'gesicht
Ut Groning, Vließen oder sunst woher
— Mamsell vellicht mal in en Waffelbod —
In Sammt un Sid erstickt un Brüßler Spitzen?

Über alledem wächst die tragische Verwickelung mächtig an, auch sie in durchaus realistischer Durchführung. Frau van Haarlem siecht kinderlos dahin, und die Augen des kraftstrotzenden, reichen Bauern werden von der blühenden Gestalt eines armen jungen Mädchens aus der Stadt gefesselt, das er auf Betreiben seiner Frau ins Haus genommen. Was hätte ein Naturalist aus diesem Stoffe geformt! Auch Klaus Groth scheut als echter Realist nicht vor klarer und wiederholter, ja dauernder Andeutung des sinnlichen Momentes zurück; aber er bleibt immer künstlerischer Realist, der zwar das Reale wiedergiebt, doch in künstlerischer Form, nie als bloßen Rohstoff der Natur. Jan Haarlems Empfindungen beim Anblick des schmucken Geschöpfes sind in ihrer vollen Entwickelung von natürlichem Wohlgefallen bis zu heißem Verlangen mit feiner Menschenkenntnis durchgeführt. Marias Gefühl ist nur Dankbarkeit, aber schon diese erwärmt ihn. Refrainartig klingt die Wirkung dieser Art Zuneigung an:

Und as se ween, do seeg se mit en Blick
So dankbar na Jehann op, dat sin Hart
Harr steenern sin mußt, wenn em dat nich röhr!
... Un desülwe deepe Blick
Wenn' sik op em, un as en Wulk vertreckt,
Un blau de Heben opgeit, blank un klar,
So gungn er Ogen op in Dankbarkeit.
He muß vun Steen wen, wenn em dat nich röhr!

Dat röhr em ok. Un öfters gungn sin Ogen,
Wenn se all wegseeg, langs de smalle Näs,
De lisen aten, un de rode Mund,
Den Hals un Bossen dal, as sprok em wat
Vun Weh un Wohl dar, dat de Seel em smölt.
He seeg er na de Föten, wenn se gung,
He seeg er op de Fingern, wenn se arbei,
Un wat he seeg, so weer 't, as röhr em dat,
As drog't vaer em en Sinn, un harr Bedüdung,
Un he muß utsinn, wat dat em bedü.
Se harr wat vun en Duv, so week un kräftig,
So schüchtern schin se em, un so bequemli.

Nicht lange mehr kann das Mädchen über die Art seiner Gefühle im Zweifel sein und sucht nun in Angst ein Alleinsein, eine Aussprache zu verhindern. Immer im Zusammenhang mit der Scenerie am Meere bekundet sich der Fortgang der Handlung, bis es nach furchtbarem Ringen den Bauern übermannt und er Maria leidenschaftlich in die Arme schließt. Eben will er mit den Rappen in die Stadt fahren:

Do keem Maria langs de Del.
Se wull em doch ade seggn vaer den Dag.
Ja, hölp em Gott, he muß, he kunn't ni laten:
So keem dat Glück her in sin Jugendtid!
All wat he drömt — he harr sik't jüs ni seggt —
Doch spel en Mäden mit, Gesicht, Gestalt,
En Gang, en Sprak — hee harr er blot nich funn,
Un doch er söcht, wohin sin Ogen gungn.
Nu wuß he't: wenn dat kam weer, in Person,
Wona he utgung domals, wenn he horch:
So weer se! — Un as drev em en Gewalt,
So fat he er un heel er in de Arms,
Bedeck er Mund un Hals un Bost un Ogen
Mit Küß, un sä er, wat er fast erstick:
Wenn't Glück harr wullt, Marie, wo weer ik glückli!

An diesem Tage stürzt sich die kranke Frau van Haarlem vom Steg ins Wasser, nachdem sie hingeworfen: „se wull der 'n Enn vun maken.“ Aber Maria verzehrt sich im schleichenden Fieber... Jan van Haarlem ist wie verschollen. Nur zu Zeiten taucht fast gespenstisch seine Gestalt auf, wie er mit seinen Rappen dahinjagt, oder über den Deich wandert:

Doch wis' dat Volk sik abends ute Feern,
Wenn hell de Kimming glemt, de hogen Eschen,
Un sprok mit lisen Stimm un as mit Andacht
Vun Schuld un Unglück op den Heisterkrog. —

Auch unter den Prosaerzählungen ist eine der bedeutendsten und an erlebten Stimmungen reichsten, „Um de Heid“, dem zweiten Band des „Quickborn“ einverleibt. Den Stoff hat der Dichter aus seiner Jünglingszeit in die Tage der Napoleonischen Herrschaft und der Kontinentalsperre verlegt, wodurch sofort eine bedeutsame soziale Umrahmung für die Herzenserlebnisse gewonnen ist. Es ist die Bildungs- und Liebesgeschichte eines Schreibers, ganz erfüllt mit jener für Klaus Groth bezeichnenden Mischung von Wehmut und stillem Glück. Der Dichter läßt uns zugleich in die sozialen, politischen und religiösen Verhältnisse von Ditmarschen tiefe Blicke thun, und abermals lebt die heimatliche Landschaft in ihren charakteristischen Linien vor uns auf. Auch „Um de Heid“ ist kein bloßes Buch: ist ein Stück ditmarser Kultur- und Seelengeschichte in poetischer Krystallisation.

1876 folgte eine neue Prosasammlung „Ut min Jungsparadies“. Das erste Stück, „Min Jungsparadies“, führt wie „Um de Heid“ in die Kreise des in Ditmarschen damals landesüblichen Schmuggelhandels. Der Humor bewährt sich auch in verwegenster Gefahr. Vor allem sind hier die Schauer einer keuschen Kinderseele mit herzbezwingender Gewalt vermittelt. Nicht minder hoch steht „Vun de Lüttenheid“, wo der lebendige Quell halb wehmütiger, halb behaglicher Betrachtung des Lebens in vollen Strömen fließt. Ein ganzer Lebenskreis breitet sich wieder in aller Buntheit vor uns aus, schlichte Liebe und Entsagung, glänzend verlockender Schein und unaufhaltsame Tragik. Am Schluß dieser gemütvollen Geschichte erreicht der Lakonismus des Dichters seine tiefste Wirkung:

Johanna Oldenburg ist von Heide nach Hamburg unter die Schauspieler gegangen.

„Nu weer se weg. —

Nu weer se wedder dar! Harr ok siden Kleder un Gold, awer de Uttehrn. Un Detelf weer dar ok wedder. —

Nu weer se dot . . .“

Das ganze Werkchen ist durchatmet von dem tiefsten und poetischsten aller Gefühle: von der Sehnsucht, „dat Lengn“, in jeder Gestalt.

Noch folgte 1880 die schon besprochene Erweiterung des ersten Stückes der „Vertelln“, und das Jahr 1882 zeitigte ein paar neue prächtige „Quickborn“-Gedichte. Die Teilnahmlosigkeit des größeren Publikums gegen seine letzten Schöpfungen, die auch er als die besten unter seinen größeren Werken mit Recht empfand, machte den Dichter mißmutig gegen die Öffentlichkeit. Die freundliche Aufnahme einiger kurzen Lebenserinnerungen (Ende 1890) und die begeisterte Teilnahme, der 1892 seine Gesammelten Werke begegneten, ermunterten ihn Ende 1892 zur Vollendung eines Idylls, das bislang Bruchstück gewesen: in die zweite Auflage der Gesammelten Werke, die nach wenigen Monaten nötig wurde, konnte „Sandburs Dochder“ vollständig aufgenommen werden. Zur freudigen Überraschung selbst seiner engeren Freunde zeigte sich hier der vierundsiebzigjährige Dichter in voller Frische und Meisterschaft. Noch immer versteht er individuelle Geschicke mit den bedeutsamen Zeitereignissen zu verknüpfen. Wir rechnen es Klaus Groth hoch an, daß seine Verse die Zeit der schleswig-holsteinischen Erhebung bei aller Teilnahme doch ohne rhetorisches Pathos zeichnen; seine Darstellung wirkt deshalb rein künstlerisch. Im Gegenteil ironisiert er leise manchen phrasenhaften Zug der Jahre um 1848, sowie das unendliche Geplänkel:

Do, endlich, as man't kum noch dacht,
Keem't richtig to en grote Slacht,
Bi Idsted weer't, bi Oberstolk
Dar störrt sik wütig Volk op Volk.
Dar steek un slog sik Mann an Mann,
De nie sik sehn un nix sik dan,
Dar legen se in Smart un Blot,
De beden to densülwen Gott.

Inzwischen war dem Dichter 1891 der Schillerpreis verliehen; nach wenigen Jahren folgte die Große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Klaus Groth durfte sich nach langer Vernachlässigung dieser offiziellen Anerkennung mit Recht freuen. Auch die steigende Herzlichkeit, mit der sein siebzigster, fünfundsiebzigster und achtzigster Geburtstag gefeiert ward, fand in seinem Herzen Wiederhall. Vor allem aber mehrten sich im letzten Jahrzehnt die Zeichen, daß in der Kritik wie in weitesten Kreisen des Publikums volles Verständnis für alle Seiten seiner dichterischen Lebensarbeit zu erwachen beginnt. Wie sich ihm einst nach mühevollem Morgen die Mittagssonne strahlend zugewandt, so grüßte sein greises Haupt noch einmal der milde Abendsonnenstrahl des Erfolges, das erwärmende Gefühl, daß er nicht umsonst gesungen und gerungen.

II.

Wer der ungewöhnlichen, nach mehr als einer Richtung epochemachenden Bedeutung dieses Mannes gerecht werden will, muß zu den Quellen hinabsteigen, wo die Litteratur aus der Kultur und die Kultur aus dem Volkstum entspringt. Klaus Groth ist nicht ein beliebiger Dichter mit der bloßen Eigenart — wie so manche neuerdings — im Dialekt gedichtet zu haben, was dann für viele im Publikum und der Kritik sogar eine gewisse Einschränkung seiner Bedeutung begründen würde: er steht, allein durch das Machtmittel seiner Poesie, an der Spitze einer Kulturbewegung, die obwohl noch in vollem Zuge, sich bereits heute geschichtlich würdigen läßt.

In welcher Lage sich die niederdeutsche Sprache vor Klaus Groths Auftreten befand, wird am schroffsten durch das berüchtigte Manifest bezeugt, das Ludolf Wienbarg 1834 zu gleicher Zeit ergehen ließ, da seine „Aesthetischen Feldzüge“ dem „Jungen Deutschland“ die geistige Vorherrschaft eroberten. Es dürfte wohl angebracht sein, Klaus Groths Wirkung, den Wandel, den er auf seinem Thätigkeitsgebiete herbeiführt, unmittelbar zu veranschaulichen, indem wir die charakteristischsten Kundgebungen

unseres Jahrhunderts über die niederdeutsche Sprach- und Litteraturbewegung wiederklingen lassen.

Ludolf Wienbarg, auch in dieser Hinsicht der Ausdruck des damals herrschenden Zeitgeistes, wirft bereits im Titel seiner Streitschrift die nervöse Frage auf: „Soll die plattdeutsche Sprache gepflegt oder ausgerottet werden? Gegen ersteres und für letzteres beantwortet.“ Vom Standpunkt mechanischer Gleichmacherei, der für jene Tage bezeichnend ist, spricht Wienbarg sein ceterum censeo: „Auszusterben ist das notwendige und natürliche Schicksal der plattdeutschen Sprache. Nichts kann sie vom Untergang retten. Schreibt plattdeutsche Lustspiele, Idyllen, Lieder, Legenden — umsonst; das Volk liest euch nicht... ihr begründet keine plattdeutsche Litteratur, ihr macht die verblühende Sprachpflanze durch euren poetischen Mist nicht blühender — sie wird aussterben.“

Und was veranlaßt den „Jungdeutschen“ zu solchem Verdammungsurteil über die niederdeutsche Sprache? „Sie ist dem Verstand der Zeit längst zu enge geworden, ihr Wachstum hat bereits mit dem sechzehnten Jahrhundert aufgehört, sie kann die geistigen und materiellen Fortschritte der Zivilisation nicht fassen, nicht wiedergeben, und daher verurteilt sie den bei weitem größten Teil der Volksmasse in Norddeutschland, dem sie annoch tägliches Organ ist, zu einem Zustande der Unmündigkeit, Roheit und Ideenlosigkeit, der vom Zustand der Gebildeten auf die grellste und empörendste Weise absticht.“ So erhebt denn Wienbarg in aller Form „Anklage gegen die plattdeutsche Sprache als eine Feindin der Volksbildung... Sie ist noch ganz und gar die Sprache des sechzehnten Jahrhunderts, die Sprache der Hetzjagden, der Peitschenhiebe, der Hundelöcher, die Sprache des Bauernkrieges und — spürt ihr nichts vom kurzen Takt der Dreschflegel darin, und seht ihr nicht etwas von kurzem Messer, geschwungener Sense, geballter Faust als Titelvignette vor den Ausgaben plattdeutscher Lexika paradieren?“ — Gleitet hier der Fanatismus vom Erhabenen ins Lächerliche, so steckte immerhin ein berechtigter Kern in der Behauptung: „Die niedersächsische Sprache hat ihre Jugend und stählerne Kraft verloren, ohne an Verstand und innerer Fein-

heit zu gewinnen." Eine Sprache ohne Litteratur muß eben verbauern.

Schon durch diesen Stand der Dinge ist die Epoche gekennzeichnet, die Klaus Groth 1852 mit seinem „Quickborn" machte. „Es ist damit," stellte alsbald Karl Müllenhoff fest, „eine That vollbracht, an deren Möglichkeit der Einsichtige zweifeln durfte; denn die Kluft, die in ganz Norddeutschland Gebildete und Volk trennte, ist durch ihn versöhnt und geschlossen. Der Quickborn geht nicht blos unser ästhetisches Interesse an, sondern unser ganzes Leben." Das allgemein verbreitete Vorurteil gegen die Litteraturfähigkeit des Neuplattdeutschen hatte Klaus Groth durch die That zurückgewiesen. Er bekennt gelegentlich, schon ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen des „Quickborn" zu der Überzeugung gelangt zu sein, daß theoretische Widerlegung der hochdeutschen Gegner wie der niederdeutschen Zweifler gar nichts nützen würde; Erfolg könnte eine solche Auseinandersetzung erst haben, wenn sie auf eine That fußen könnte: Schriften in der Muttersprache, durchschlagende, ein Kunstwerk, Gedichte, die jedermann lesen würde.

Beredter als Worte sprachen denn auch in der Folge die Thatsachen. Sofort nach Erscheinen des „Quickborn" wagten sich plattdeutsche Dichter zu Dutzenden hervor, allen voran Fritz Reuter. Hochdeutsch hatte dieser bereits die „Reise nach Belgien" begonnen und die „Stromtid" entworfen: „da zeichnete ihm" — nach dem Zeugnis seines Biographen Adolf Wilbrandt — „Klaus Groths 1852 in niederdeutscher Mundart erschienener Quickborn den Weg, den er fortan gegangen ist."

Sein nächstes Ziel: „die Ehre der plattdeutschen Mundart zu retten," hatte Groth erreicht. Neben den so zahlreichen, freilich nur zum kleinen Teil berufenen Nachfolgern bewies das die Verbreitung und Anerkennung des „Quickborn" in allen Teilen Deutschlands. Konnte doch kein Geringerer als der eiserne Altmeister Ernst Moritz Arndt in der „Kölnischen Zeitung", unterm 1. August 1855, über „Quickborn" und die bald folgenden prosaischen „Vertelln" von Klaus Groth die Frage aufwerfen: „Wer kennt diese naiven und biblischen Dichtungen und Erzählungen nicht? Wem wären sie wenigstens nicht durch ein fröh-

lichstes, freundlichstes Gerücht, wenn nicht zu Herzen, doch zu Ohren gekommen? Sie werden von dem deutschen Volke schon so getragen und fortgetragen, daß sie keiner Beurteilung und Lobung mehr bedürfen."

Aber die so entfachte Bewegung wirkte weiter. Die Niederdeutschen des In- und Auslandes fühlten sich im Gebrauch ihrer eigentlichen Muttersprache bestärkt. Namentlich in Amerika erwies sich das Plattdeutsche als festestes Bollwerk gegen die Anglisierung: gegen fünfundvierzig große plattdeutsche Vereine Nordamerikas bildeten in enger Fühlung mit Klaus Groth einen Sammelplatz für Bewahrung des deutschen Heimats- und Nationalgefühls.

Bald griff die niederdeutsche Bewegung auf die Niederlande und Belgien über; namentlich das Erstarken des Vlämischen ward von nationaler Bedeutung im Kampfe des germanischen Elements gegen das vordringende Romanentum. Hören wir das Eingeständnis des hervorragendsten Zeugen: Pol de Mont verbreitet sich über „Die niederländische Litteraturbewegung" (nach einem Auszug im „Magazin für Litteratur" von 1892): „Keiner von allen niederdeutschen Schriftstellern hat zu dem glänzenden litterarischen Erwachen ... mehr beigetragen als mein berühmter Freund Klaus Groth ... In der That war der „Quickborn" weit mehr als eine gute Gedichtsammlung; er wirkte fast wie eine Offenbarung. Was Klaus Groth in der Lyrik erreicht, erstrebten Auerbach, Gottfried Keller, Jeremias Gotthelf in Deutschland, Conscience und Cremer in den Niederlanden für den Roman und die Erzählung: das allgemein Menschliche, Nationale, wenn man will zu lokalisieren. Alle diese von Kunst und Wissenschaft Ausgeschlossenen, alle diese Niedrigen und Unwissenden, denen auch Goethe nicht gewagt hatte einen Platz in seinem Meisterwerk Hermann und Dorothea zu geben, wurden in den Idyllen und Liedern des Quickborn nun besungen, in wundervollen Versen, in einer kräftigen und farbenreichen Sprache."

Und nun geschieht das Wunderbare, daß der Bahnbrecher der neuplattdeutschen Dichtung, der sich durch Peter Hebels alemannische Gedichte in seinem Streben bestärkt gefühlt hatte, sogar auf die oberdeutsche Dialektdichtung befruchtend hinüberwirkt. Um den

Anfang der Sechzigerjahre hebt ein neues mundartliches Singen in Schwaben und Bayern an. „Die Anregung zu solchem Johannistrieb“ — so rühmt A. Holder in der „Alemannia“ 1892, wie vorher bereits im ersten Bande von „Bayerns Mundarten“ — „ging von dem plattdeutschen Norden aus ... Hier war in der Person des bekannten Klaus Groth der volkssprachlichen Muse eine Kraft erblüht, deren hervorragende Bedeutung für die Verjüngung der deutschen Poesie noch gar nicht genugsam erkannt ist.“ Weiter wird gerade von dieser Seite betont: „Jedenfalls ist Klaus Groth der erste mundartliche Dichter, dessen Verse von hervorragenden Komponisten in Musik gesetzt worden sind, um ‘auf Flügeln des Gesanges’ durch ganz Deutschland getragen zu werden.“ Holder schließt seine Darlegungen: „So steht fest, daß ohne den Vorgang und den Erfolg Klaus Groths die oberdeutsche Dialektdichtung nicht zum drittenmal erstanden und zu einer wahren Volksangelegenheit gediehen wäre.“

Nun darf bei alledem nicht übersehen werden, daß inzwischen Fritz Reuter seinen Vorläufer in der Gunst des großen Publikums weit überflügelte. Zwar aufgrund der „Läuschen und Riemels“ konnte Karl Frommanns Zeitschrift „Die deutschen Mundarten“ im I. Bande 1854 noch ohne Widerspruch äußern: „Während Groth mehr die zarten, tiefliegenden Saiten anschlägt, die im unverdorbenen nordischen Volksgeiste unter rauher Hülle verborgen liegen und selten zum Vorschein kommen, schöpft Reuter mehr von der Oberfläche den Humor, der im alltäglichen Leben sich umhertreibt, aber nicht minder wahr und naturwüchsig ist.“ Nannte doch Reuter selbst diese Schnurren eine „Kongregation kleiner Straßenjungen“, und Klaus Groth fürchtete nicht mit Unrecht, sie würden das alte, von ihm eben erst gerade erschütterte Vorurteil wiederbeleben, die Muse des Plattdeutschen müsse nach dem Kuhstall duften! Aber es folgten bald nach einander die großen Romane der „Ollen Kamellen“ mit ihrer kräftigen Charakterzeichnung und ihrem gemütvollen Humor. Auch Groth entzog sich nicht der Anerkennung dieser eigenartigen, herzerquickenden Zeugnisse des großen Humoristen. Nur wurde der überwältigende Eindruck dieser mit allen Mitteln wirkenden Komik verhängnisvoll für die Geschicke

des ernsteren, spröderen Bahnweisers der neuplattdeutschen Dichtung. Findet robuste Komik schon immer eine breitere Wirkung als weihevoller Ernst oder selbst idyllisches Behagen, so gefiel man sich gegenüber den plattdeutschen Dichtern in hartnäckigem Wiederkäuen des im Grunde wenig schmeichelhaften Kompliments, das Komische sei eigentliches Gebiet der niederdeutschen Mundarten. Umsonst betonte Klaus Groth: „Fähig ist die plattdeutsche Sprache zu allem — wie sollte sie nicht, die die tiefsten Töne der Menschenbrust in Liebe, Leid und Tod . . . alle Tage ausspricht! Oder begrüßt der Vater seinen Erstgeborenen hochdeutsch? Und flüstert der Bräutigam seine Liebe erst, wenn er sie übersetzen kann? Oder ist diesen Leuten anders zu Mut, wenn Vater und Mutter stirbt, als etwa einem Geheimrat?"

Begreiflich ist jenes Vorurteil nur, wenn man jede Dialektdichtung geringschätzig als Spielerei betrachtet. Wo man, wie es Klaus Groth schon auf dem Titelblatt des „Quickborn" betont, die Mundart als Ausdruck des Volkslebens und Volkscharakters verwendet, muß das erste Anerkenntnis lauten, daß gerade die niederdeutschen Volksstämme, und am ausgeprägtesten wohl gerade Groths dithmarsischer, zu ernstem Sinnen, zu schwerschreitender Behäbigkeit neigen. Man denke an Groths schleswig-holsteinische Landsleute Hebbel und Storm. Betont doch auch Theodor Fontanes Schleswig-Holstein-Roman „Unwiederbringlich" mit meisterhafter Stammespsychologie: man nehme dort alles so wichtig, als ob Leben und Seligkeit daran hinge. — Nur wenige Einsichtige hielten aber in der nun anhebenden Blütezeit von Reuters Ruhm neben der berechtigten Anerkennung von Reuters humoristischem Erzählertalent die Achtung vor Groths durchaus eigenartigen idyllischen Gaben im Herzen. Es begann eine Jahrzehnte währende Nichtachtung des zuerst so begeistert gewürdigten Bahnbrechers.

Von Wortführern der Kritik unternahm es namentlich Robert Prutz, den Vater der neuern niederdeutschen Sprach- und Litteraturbewegung zu befehden. Das von Prutz herausgegebene „Deutsche Museum" hatte noch 1854 wiederholt ausdrücklich Groths „Innigkeit der Empfindung, verbunden mit Natürlichkeit und

Wahrheit des Ausdrucks", ohne Einschränkung gerühmt. Im schroffen Gegensatz dazu behauptet Prutz 1862:

„Diese an Reuter gerühmte Wärme der Empfindung und diese Unmittelbarkeit der Darstellung ist es denn auch, was wir, unbeschadet aller sonstigen Vorzüge, die wir ihm gewiß nicht absprechen wollen, an Fritz Reuters berühmtem Rivalen, dem Dichter des „Quickborn", von seinem ersten Auftreten an vermißt haben ... Klaus Groth ist ohne Zweifel ein poetisches Gemüt, er ist sogar noch mehr: er ist auch ein Mann von Geschmack und umfassender Bildung ... Als hochdeutscher Dichter würde er zwar nicht zu den Originalen, den epochemachenden Geistern zählen — wie viele giebt es deren noch überhaupt?! — wohl aber würde er unter den Dichtern zweiten und dritten Ranges, den bei uns so zahlreichen Dichtern, welche fremde Eindrücke verarbeiten und von außen her empfangene Melodien weiter fortpflanzen, seinen Platz mit Ehren behaupten. Dagegen um plattdeutscher Dichter zu sein, fehlt ihm unseres Bedünkens eins: er denkt und empfindet nicht plattdeutsch, es ist nur die Form, welche die Sprache des Volkes redet, während der Inhalt hochdeutsch ist und in Gedanken und Empfindungen die Herkunft aus der hochdeutschen Bildung keinen Augenblick zu verleugnen vermag. Klaus Groth hat das interessante Problem gelöst, zu zeigen, wie etwa Goethe, Uhland, Heine 2c. sich im plattdeutschen Idiom ausnehmen würden, das Volk selbst aber, das unmittelbare unverfälschte Volk, kommt bei ihm nicht zum Wort. — ... Lesen etwa die Bauern ihn? ... O nein, Klaus Groths Dichterruhm stammt der Hauptsache nach aus dem Salon, seine ersten und eifrigsten Apostel waren nervöse Damen und gelehrte Professoren."

Speziell über das damals erschienene Grothsche Epos „Rotgeter Meister Lamp" fügt Prutz hinzu: „Die Figuren desselben sind sehr sauber, sehr zierlich und werden dem ästhetisch gebildeten Geschmack unserer Damen ohne Zweifel viel besser zusagen als z. B. Fritz Reuters „Entspekter Bräsig" mit seinen derben Witzen und Schwänken. Aber sind es auch wirkliche plattdeutsche Figuren? Fließt wirklich niederdeutsches Blut in ihnen? Nein, es ist poetischer

Nippes, der überall entstehen konnte und sein plattdeutsches Kostüm lediglich wie ein Maskenkleid trägt."

An diesen paradoxen Behauptungen, deren Gipfel jedenfalls in dem köstlichen Versuch liegt, Klaus Groth als unselbständigen Verarbeiter fremder Eindrücke hinzustellen, ist nur richtig, daß Männer wie Gervinus, Müllenhoff, Alexander von Humboldt, Ernst Moritz Arndt, Otto Jahn, Böcking, Dahlmann, Mommsen, Gustav Freytag, allerdings meist Professoren, zu den ersten Bewunderern der Grothschen Muse zählten.

Ein eigentümlicher Zufall wollte indes, daß die bedeutendste Leistung Groths, der zweite Band des „Quickborn", im Herbst 1870 erschien, als das Interesse des ganzen deutschen Volkes ausschließlich von den großen kriegerischen Ereignissen gefesselt war. Das Buch blieb deshalb im Publikum fast gänzlich unbeachtet. Freilich ein Emanuel Geibel, ein Pol de Mont nannten das Hauptstück des Bandes, den „Heisterkrog", die vollendetste Idylle, die seit Goethe geschrieben worden sei. Und Rudolf Haym ergriff in den „Preußischen Jahrbüchern" (1871) das Wort zu einer umfassenden Würdigung des Werkes wie des Dichters. Von einer markanten Grenzregulierung zwischen den beiden Meistern der plattdeutschen Dichtung ausgehend, bezeichnet Haym aufs glücklichste und würdigste die eigentliche Domäne der Grothschen Muse: „Die Dialektpoesie hat keinerlei Privilegium jenseits der allgemeinen Gesetze der Schönheit und der Dichtung. Die patriotische Vorliebe für den Dialekt als solchen ist ein ästhetischer Partikularismus, den wir gern samt dem vielen Häßlichen und Gemeinen, das er hervorgetrieben hat, mit demselben Banne belegen möchten wie den politischen Partikularismus. Wir glauben den Musen des Quickborn kein höheres Lob erteilen zu können als dies, daß sie in den angedeuteten Fehler niemals verfallen sind . . . Er scheint wie gebannt in dem engen Umfang seiner provinziellen Heimat, bringt aber innerhalb dieser Schranken das schlechthin Gemäße, das Vortreffliche hervor. Das so viel ausgiebigere Talent, die skrupellosere Erzählerlust Fritz Reuters hat diese Grenzen offenbar viel weniger inne gehalten. Damit soll dem lebenskräftigen Schaffen desselben nichts von seinem

Werte abgesprochen werden; es soll nur dem Vorurteil entgegnet werden, welches dem Verfasser des Quickborn in den letzten Jahren den Ruhm, den ihm sein früheres Auftreten mit so vollem Rechte eingetragen hatte, zu schmälern drohte . . . Zu häufig sind die Beispiele begabter, ursprünglich von ernsten Kunstabsichten erfüllter Männer, welche von vielversprechenden Anfängen zu hastigen und zerflossenen Produktionen fortgerissen worden sind, als daß man nicht mit doppelter Teilnahme dem Schaffen eines Dichters zusehen sollte, der auf beschränktem Raume, mit immer gleicher Treue gegen seinen Genius und gegen die Kunst, die reine Wirkung der ausgebreiteten, die dauernde stille der lauten, aber vergänglichen vorzieht . . . Im epischen Idyll ist seine Meisterschaft am größten. Seit Goethes Dorothea ist in deutscher Sprache nichts geschaffen, was uns so homerisch anmutete wie diese Geschichten aus dem schleswig-holsteinischen Volksleben . . . Mehr als je empfinden wir jetzt das Bedürfnis, uns in unserem eigensten nationalen Wesen zu sammeln. Wohlan! hier ist eine Dichtung, ganz geeignet, uns deutsche Art und Sitte und Gemütsweise von neuem innig zum Bewußtsein zu bringen."

Auch dieser Weckruf verhallte ungehört. Als ähnlich eine Reihe neuer idyllischer Prosa-Erzählungen, die bei fortdauernder Gemütstiefe von fortschreitender Sicherheit der Charakteristik und prägnanter Meisterschaft des Stils Zeugnis ablegten, geringe Beachtung fanden, mußte der schnöd Nichtachtete in Mißmut verstummen. Diese vornehme Dichternatur gehört eben zu denen, die nur von ihren Pairs beurteilt werden können. Wie es überdies das Schicksal der meisten Bahnweiser ist, die ihren Zeitgenossen in kühnem Flug vorauseilen, mußten die Zeiten für seine umfassende Würdigung erst reif werden. Und sie erfüllten sich. Gleich einem Gottfried Keller, mit dem ihn schon Pol de Mont in eine Linie gerückt wissen wollte, und gleich einem Otto Ludwig konnte auch einem Klaus Groth erst die Zeit gerecht werden, die für den künstlerischen Realismus, die Verklärung der schlichten Wirklichkeit reif geworden und zur Erkenntnis gelangt ist, daß diejenigen das Wesen des Realismus am tiefsten erfaßt und gestaltet haben, die auf Ausprägung von Stammescharakter,

auf Zeichnung einer festumrissenen Landschaft mit ihren festumrissenen Gestalten ausgehen. Keiner hat diese realistische Stammhaftigkeit schärfer ausgeprägt, keiner die Gestaltenwelt seines Stammes umfassender künstlerisch gespiegelt als Klaus Groth.

Theodor Fontane sagt bei einer gelegentlichen Gegenüberstellung von Groth und Reuter (in „Unwiederbringlich"): „Klaus Groth hat einen Pas voraus, weil er Lyriker ist und komponiert werden kann, und davon hängt eigentlich alles ab." Diese Wirkung Groths dauerte seit seinem ersten Hervortreten ununterbrochen fort: die „Quickborn"-Lieder haben zahllose Komponisten gefunden. Aber auch eine neue litterarische Würdigung und Wirkung setzt im letzten Jahrzehnt ein. Seit im Herbst 1892 Klaus Groths Werke gesammelt erschienen, haben die weitesten Kreise der Kritik auf die einzigartige Bedeutung des Mannes hingewiesen und einem tiefergreifenden Verständnis im großen Publikum erfolgreich die Wege geebnet. Auch äußere Ehren hat das letzte Jahrzehnt auf des Dichters Haupt gehäuft.

Die höchste innere Ehrung eines Dichters darf man wohl darin sehen, daß sein Geist und Stil in der litterarischen Bewegung fortwirkt. Nach der umfassenden Ausdehnung, die die von Groth begonnene niederdeutsche Bewegung nahm, sehen wir den Dialekt sogar auf das Drama übergreifen und in unsern Tagen die Führung auf der Bühne gewinnen. Thatsächlich könnte sein Beispiel dem heutigen Dialektdrama noch wesentlich zu künstlerischer Vertiefung gereichen: denn ihm ist der äußere Gebrauch der Mundart allein nicht einmal das Ausschlaggebende; er sieht sie an und handhabt sie als Ausdruck des Stammescharakters, übernimmt sie auch nicht ungeschliffen als Rohstoff aus dem Mund von Hinz und Kunz, sondern prägt den Rohstoff künstlerisch aus.

So ist der Umkreis seiner Wirkung unmittelbar wie mittelbar noch heute nicht abgeschlossen, und wir brauchten auch dem Achtzigjährigen nicht den starren Silberkranz des Jubilars aufs Haupt zu drücken: wir flechten ihm und legen auf sein Grab den frischen Eichenkranz des Siegers.

Rudolf Hildebrand.

Sonntag den 28. Oktober 1894 starb in Leipzig Rudolf Hildebrand. Sein Tod kam nicht unerwartet: seit Jahren war der nunmehr Dahingeschiedene an die Krankenstube gefesselt — und doch hat er rastlos bis zum letzten Tage für die Wissenschaft gewirkt; so reißt sein Tod eine klaffende Lücke in unsere Reihen. Fürwahr ein schöner Tod! Fast wie ein Feldherr auf dem Schlachtfelde ist Meister Hildebrand verschieden: noch Sonnabend revidierte er einen Aufsatz über Spervogel und schrieb an einem Aufsatze über „Wache stehn und dergleichen" — mitten in der Arbeit mußte er abbrechen; schmerzlos ist er in der Nacht verschieden. Die schöne Feier des Tages, an dem er das siebente Jahrzehnt vollendete, hatte er noch erlebt und, tiefgerührt von allen ihm dargebrachten Zeichen der Liebe, des Dankes und der Verehrung, es aussprechen dürfen, daß er sich wie auf dem Höhepunkte seines Erdenlebens fühle. Köstlichere Freude konnte ihm nicht mehr zu teil werden. So klagen auch wir nicht.

„Völlig vollendet
Liegt der ruhende Greis, der Sterblichen herrliches Muster."

Hildebrands Leben ist ganz mit Leipzig verknüpft. Dort wurde Heinrich Rudolf Hildebrand Sonntag den 13. März 1824 als Sohn eines Schriftsetzers geboren. Wie der Vater eifrig bemüht blieb, sich selbst fortzubilden, so sorgte er auch für des Sohnes Erziehung in aufopferungsvoller Weise. Zuerst besuchte Rudolf eine Privatschule; 1836 kam er auf die Thomasschule, zu der er später durchgebildet als Lehrer zurückkehren sollte. Schon als Quartaner gefiel er sich in dem wachen Traume, wie er einst ein deutsches Wörterbuch schreiben wolle! Von 1843 bis 1848

studierte er an der Universität seiner Vaterstadt — anfangs Theologie, bald Philologie, die klassische und in zunehmendem Maße die deutsche. Eng schloß er sich hierbei an Moritz Haupt an. Wenige Monate nach bestandenem Staatsexamen beginnt Hildebrands Lehrtätigkeit an der Anstalt, der er seine Vorbildung für die akademischen Studien verdankt. Bis 1869, volle zwanzig Jahre, ist er der Thomasschule treu geblieben; dann übernahm er eine Professur an der Universität.

Nicht eigentlich das akademische Lehramt rief ihn ab: sollte dieses doch zunächst nur die Muße zur Arbeit an einem groß angelegten wissenschaftlichen Unternehmen gewähren. Von Anfang an war unserm Hildebrand auf Haupts Empfehlung die Korrektur des Deutschen Wörterbuches übertragen, welches die Brüder Grimm seit 1852 herausgaben. In seiner zaghaft bescheidenen Weise bat er über der Korrektur, hie und da ergänzende Zusätze vorlegen zu dürfen. Hierbei bekundete er alsbald eine solche Fähigkeit zur Mitarbeit, daß ihm zunächst die unumschränkte Erlaubnis zu eigenmächtigen Zusätzen erteilt, später die Bearbeitung des Buchstaben K übertragen ward. Jakob Grimm hatte schon in der Vorrede des ersten Bandes Hildebrands ungemeine Sachkenntnis und Neigung zur deutschen Sprache gerühmt, in der des zweiten (1860) ihm volle Befähigung zur Mitarbeit zuerkannt. Nachdem Jakob Grimm 1863 gestorben war, gewährte schon 1865 der Rat der Stadt Leipzig dem Fortsetzer des großen Nationalwerkes eine wesentliche Erleichterung durch die Erlaubnis, daß Hildebrand auf drei Jahre nur acht Stunden wöchentlich zu unterrichten brauche. Noch vor Ablauf dieser Frist veranlaßte Julius Zacher in der deutsch-romanischen Abteilung der Philologen-Versammlung zu Halle 1867 einen Beschluß, die soeben verheißungsvoll gestiftete nationale Gemeinschaft, den Norddeutschen Bund, um Unterstützung des nationalen Unternehmens anzugeben. Die Folge davon war, daß die sächsische Regierung Hildebrand 1869 zum außerordentlichen Professor der „neueren deutschen Litteratur und Sprache" ernannte, wie die hessische in ähnlicher Weise für seinen Mitarbeiter Karl Weigand in Gießen sorgte. Fünf Jahre später wurde Hildebrands Professur in ein Ordinariat verwandelt. Inzwischen hatte er 1873 die Bearbeitung

des Buchstaben K vollendet und die des G begonnen. Wenn die Arbeit nur langsam vorrückte, wenn es Hildebrand, auch bei späterer Unterstützung durch einen Hilfsarbeiter, nur vergönnt war, in der Ausarbeitung bis zum Artikel „Gestade" zu gelangen, so liegt der Grund nicht nur in dem langen Siechtum des Bearbeiters und nicht nur in der äußern Fülle, die das G (schon wegen der Zusammensetzungen mit ge-) umfaßt, sondern vor allem auch in der innern Fülle, die ein schier unerschöpflicher Reichtum an Wissen und Feinheit hier ausbreitete.

Auch Hildebrands Arbeit an den späteren Auflagen (seit der 2.) von Weiskes Ausgabe des „Sachsenspiegel" berührte sich wesentlich mit seiner Thätigkeit als Wortforscher: im Glossar konnte er die Entstehung vieler Wörter aus alten Rechtszuständen verfolgen. Anderseits bekundet seine Fortsetzung von Soltaus Sammlung „Historischer Volkslieder" (1856) seinen Eifer und sein feinsinniges Verständnis für volksmäßige Poesie.

Neben der Arbeit am Deutschen Wörterbuche ging fortlaufend die akademische Lehrtätigkeit her. Schon als Gymnasiallehrer, als Lehrer der Thomasschule hatte Hildebrand ein Privatissimum für geistig rege Primaner und Sekundaner abgehalten; vorwiegend brachte er hier altdeutsche Dichter zur Lesung und Erläuterung. An der Universität lehrte er in Vorlesungen und Übungen über das Volkslied, über Walther und die Minnesänger, über das Nibelungenlied, die Gudrun, den Sachsenspiegel, Wickrams Rollwagenbüchlein, besonders auch über Goethe und die Litteratur des 18. Jahrhunderts u. a. Auch sonst besprach Hildebrand allerlei wissenschaftliche Fragen mit den Mitgliedern seines Kränzchens auf gemeinsamen Spaziergängen in der ihm eigenen gemütvollen und gemütlichen Weise. Die langwierige Krankheit nötigte ihn in den letzten Jahren seine Lehrthätigkeit auf ein Privatissimum einzuschränken, das er mit um so eindringlicherer Wirkung in seiner Wohnung abhielt.

Hildebrands Familienleben war gesegnet. Er fand eine verständnisvolle Frau, mit der er 21 Jahre (1853—74) in glücklichster Ehe lebte. Nach dem Tode der Lebensgefährtin blieben ihm zwei Söhne und zwei Töchter zurück, von denen er eine Tochter bis an sein Lebensende im Hause behielt, so daß er der treu sorgenden

Hand nie entbehrte. Wenige Jahre vor seinem Tode traf Hildebrand mitten in seinem Siechtum ein schwerer Schlag durch den in Geistesumnachtung selbstgewählten Tod seines ältesten hoffnungsvollen Sohnes. Nun ist der Meister selbst von uns geschieden, und wir blicken mit wehmütiger Dankbarkeit auf die reichen Früchte, die sein Wirken in unserer Wissenschaft und unserm Leben gezeitigt hat.

Mit wie weitem Blicke Rudolf Hildebrand seine Mitarbeit am Deutschen Wörterbuch auffaßte, zeigt seine Antrittsvorlesung „Über Grimms Wörterbuch in seiner wissenschaftlichen und nationalen Bedeutung" (1869); noch bedeutendere Aufschlüsse gibt die Vorrede zum V. Bande des Wörterbuches (1873). In den Vordergrund stellt er für die Wortforschung natürlich das geschichtliche Verfahren, wie es Jakob Grimm in die grammatische Betrachtung der Sprachen eingeführt hat. Aber ganz im Geiste dieses größten Meisters unserer Wissenschaft, ja vielleicht noch in weiterem Umfange gilt für Hildebrand das Wörterbuch auch als stiller Mitarbeiter zum Begreifen unserer Vorzeit wie unserer eigenen Gedankenwelt. Die Geschichte fast jedes Wortes wird ihm ein Beitrag zur inneren Geschichte unseres Kulturlebens, ein Spiegel der Entwicklung unseres Volkes. So betrachtet Hildebrand den Wortvorrat der deutschen Sprache im höchsten und vollsten Sinne als Nationalschatz. Wohl läßt er dabei als getreuer Eckart nicht außer acht, daß andre Völker meist dann erst in solchem Umfange ihre Geschichte zu schreiben begannen, wenn sie sich anschickten, mit ihrem Leben abzuschließen. Uns aber soll vielmehr nach seiner Meinung der Blick in den Spiegel unserer Entwicklung bald zur Anfeuerung, bald zur Heilung dienen. Das kann freilich nur geschehen, wenn die Wissenschaft zum Leben hinstrebt, nicht aber, wenn sie in Selbstgenügsamkeit verknöchert.

Als Denkmäler und Zeugnisse der Kulturentwicklung, gleichsam als Abdrücke oder Abspiegelungen vergangener, aber noch fortwirkender Sitten und Zustände sind die Wörter für Hildebrand in erster Linie von Interesse. „Wie die Sprache altes Leben fortführt", lautet eines seiner Lieblingsthemata. Mit umfassender Gelehrsamkeit und eindringender Sachkentnis liebt er nachzuweisen, wie viele Wörter und Wendungen ein Stück alter Sitten und An-

schauungen vor unsern Blick zaubern. Indem er die Redewendungen bis auf ihren Ursprung zurückzuverfolgen sucht, greift er gern in die deutschen Rechtsanschauungen und -gebräuche sowie in die Sitten und Gebräuche des Volkslebens hinein; das Familienleben wie die öffentlichen Einrichtungen zieht er heran; bald holt er aus dem Ritterwesen und dessen Kampfspielen, bald aus Kinderspielen Aufklärung über den eigentlichen Sinn unserer Rede. So verstand Hildebrand meisterhaft, uns gleichzeitig unsere Sprache und unsere Vergangenheit lebendig zu machen; so strebte er die „freie, fröhliche innere Anschauung" anzuregen, ein gegenständliches, ein Sach-Denken im Gegensatz zum bloß logischen oder Wort-Denken auszubilden. Hier wußte er sich ganz auf Goethes Bahnen; er selbst verweist in der Vorrede zum V. Bande auf dessen Worte. — Mochte auch das eifrige Spüren nach Zusammenhängen und Anknüpfungspunkten hie und da zu voreiligen Hypothesen führen, so besaß doch Hildebrand zu strenge philologische Schulung, um sich nicht der uferlosen Phantasieflut mancher Sprachvergleicher entgegenzustemmen. Sehr verständig betonte er, daß es nicht die Aufgabe des Wörterbuches sein könne, ein Wort über seine erste fest nachweisbare Form hinaus zu verfolgen, um durch Kombination und Ansetzen hypothetischer Formen zu einer älteren, möglichst urgeboren anmutenden Wurzel zurückzuschreiten. Desto entscheidenderes Gewicht legte Hildebrand auf Entwicklung des Begriffs vom greifbaren Auftreten bis zum heutigen Gebrauche: auf Entwicklung, wie besonders betont werden darf; denn nicht bloß auf statistische Aneinanderreihung der wechselnden Gebrauchsweisen geht er aus, sondern er schreibt eine innere Geschichte des Wortes und des Begriffes. So nehmen manche Artikel den Umfang einer kleinen Abhandlung, unter Umständen selbst einer großen Abhandlung an; über **Geist** z. b. wird auf 118 Spalten gehandelt. Vielleicht ist bisweilen zu viel differenziert, wo das gespannte Feingefühl Unterschiede zu empfinden glaubte, die doch im wesentlichen auf denselben Grundtypus hinauskommen. Dafür erhalten wir an der Hand eines Wortes aber auch meist eine tiefgreifende und voll ausschöpfende Seelengeschichte des deutschen Volkes, die nirgends ihres gleichen hat. Dies zeigt besonders die meisterhaft behandelte Gruppe

der Wörter **Gedanke, Geist, Gemüt, Genie,** aus der allein schon die Epochen und Wendungen des deutschen Gefühlslebens klar heraustreten! Mit Vorliebe und mit vollem Rechte läßt er scharf den Umschwung hervortreten, der in der deutschen Volksseele um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor sich ging: die Verinnerlichung und Vertiefung gelangen zu kongenialer Nachzeichnung, und auch das allmähliche Eintreten des Überschwangs und der Verstiegenheit wird an der Wortgeschichte kenntlich gemacht. Es gehört zu Hildebrands eigenartigsten Verdiensten, aufgewiesen zu haben, wie die Empfindungsfülle der Genie-Periode bis auf Gellert zurückgeht; von „Sentimentalität", von „Sturm und Drang" wollte er da nichts hören, ganz erfüllt war er von pietätvollem Danke für die positive, schöpferische Gewalt, die sich in jener Überwindung des nüchternen Verstandes durch die Gewalt des Herzens offenbarte. Glücklich wußte er auch die Epoche der Romantik an der Entwicklung der Begriffe aufzuweisen. Einen früheren großen Abschnitt unserer Geistesgeschichte faßt er als unsere Franzosenzeit zusammen, die er bis weit ins 18. Jahrhundert hinein datiert. Im Hinblick auf sie namentlich geht er von der bloßen Wortgeschichte zur Wortkritik über, wo er findet, daß die ruhige Entwicklung eines deutschen Begriffes, welcher der Sache und dem Bewußtsein nach längst vorhanden war, von einem fremden Eindringling durchkreuzt und auf Seitenwege oder gar auf Abwege gelenkt ward. Vom rein sprachlichen Boden auf die gesamte Kultur ausgreifend, polemisierte Hildebrand ähnlich gegen die sogenannte Renaissance: nicht eine Wiedergeburt, wie der Name bedeutet, sondern eine Wiedererweckung des Altertums fand statt. Eine rechte Wiedergeburt sei nur aus unserer Natur heraus möglich und freilich jetzt vonnöten.

Gewähren die Wörter so viel Stoff zum Nachdenken wie zu Kultur-Rückblicken, dann liegt es nahe, sie zu solchen Zwecken methodisch fruchtbar zu machen. Die Logik des Sprachgeistes soll die „Geistesbildung nach dem Innern zu" fördern, zum Sachdenken anregen. Spricht doch Hildebrand als Ziel des deutschen Unterrichtes gleicherweise aus, „daß jener Spiegel der Nation in jedem gebildeten Deutschen sich wiederholend darstelle." Daraus ergiebt

sich, wie unauflöslich Wortforschung und Sprachunterricht in dem Interessenkreise unseres Mannes verknüpft waren. Sein lebelang blieb er bemüht, die Forschung und deren Ergebnisse auch der Schule nutzbar zu machen. Welche Bedeutung Hildebrand dadurch für unser gesamtes Erziehungswesen gewonnen, läßt sich schon aus jener Schrift ermessen, welche neben seinen Beiträgen zum Deutschen Wörterbuche seinen Namen vor allem in Ehren lebendig erhalten wird: „Vom deutschen Sprachunterricht in der Schule und von deutscher Erziehung und Bildung überhaupt, mit einem Anhang über die Fremdwörter und einem über das Altdeutsche in der Schule" (erste Auflage 1867, zweite 1879, dritte 1887, sechste 1898). Mit Feuereifer verficht der Verfasser hier folgende Grund- und Leitsätze: 1. „Der Sprachunterricht sollte mit der Sprache zugleich den Inhalt der Sprache, ihren Lebensgehalt voll und frisch und warm erfassen." 2. „Der Lehrer des Deutschen sollte nichts lehren, was die Schüler selbst aus sich finden können, vielmehr alles das sie unter seiner Leitung finden lassen." 3. „Das Hauptgewicht sollte auf die gesprochene und gehörte Sprache gelegt werden, nicht auf die geschriebene und gesehene." 4. „Das Hochdeutsch, als Ziel des Unterrichts, sollte nicht als etwas für sich gelehrt werden, wie ein anderes Latein, sondern im engsten Anschluß an die in der Klasse vorfindliche Volkssprache oder Hausprache."

Im einzelnen macht Hildebrand namentlich darauf aufmerksam, wie doch unser ganzer Sprachbesitz eigentlich aus lauter kleinen eigenen Schöpfungsakten entstehe und bestehe: diese Schöpfungsakte nun wären im Unterricht unter Anleitung des Lehrers zu wiederholen. Dabei ist stets an Bekanntes anzuknüpfen, bis sich Wort und Sache im Kopfe des Schülers vermählen. „Nur zehn solcher Augenblicke in einer Stunde" — ruft der feine Kenner der Kinderseele — „wo bleiben da Leere und Langeweile!" Aber er will nicht einmal, daß der Lehrer die Gegenstände in die Seele der Kinder hineinarbeite, vielmehr soll er sie hineinspielen — in Schillers ästhetischem Sinn des Begriffes. An das unmittelbare Leben, an die kindliche Sphäre will er angeknüpft wissen: die Methode hat überall im Unterricht an die Stelle des einseitig systematischen Vor-

trags zu treten. So soll denn also der deutsche Unterricht nicht bloß zum logischen, sondern zum begrifflichen Selbstfinden und nicht bloß zum Selbstfinden, sondern zum Selbstbeobachten anleiten Nimmer ward unser dahingeschiedener Meister müde, gegen jenes rein gedächtnismäßige Wissen zu eifern, das in Fächern wohlgeordnet ruht, aber abstrakt bleibt. „Ja, es ist für eine frische Zukunft eine große Umkehr nötig!" Wiederum berührt er sich eng mit Goethe. — Man weiß, welchen Umfang der von Hildebrand neu begonnene Kampf gegen die Vorherrschaft der geschriebenen Sprache vor der gesprochenen angenommen hat. Die Ausartungen dieser Bewegung hat er sich nie zu eigen gemacht. Eng zusammen hing mit dieser Rettung der mündlichen Rede seine Forderung, dem Hochdeutschen nicht eine falsche Vornehmheit, der Mundart nichts schlechtweg Verächtliches zu geben. Lernen soll der Schüler vielmehr von seiner Mundart aus das Hochdeutsche und noch vieles andere.

Noch enger gehen der Wortforscher und der Erzieher Hildebrand in dem Abschnitte des Buches zusammen, welches „Vom Bildergehalt der Sprache und seiner Verwertung in der Schule" handelt. Jene Bilder aus dem Leben, die in festen Wendungen niedergelegt sind, werden darin für den Unterricht fruchtbar zu machen gesucht. Mit Recht betont Hildebrand, daß der überlieferte Vorrat solcher bildlicher Redewendungen den eigentlichen Geist, Gehalt und Reichtum, das eigentliche innerste Leben der Sprache darstelle. Mit ihrer Hilfe müsse die Schule wieder eine deutliche Anschauung, eine gesättigte Bildlichkeit pflegen; das Denken müsse in ein Sehen, ja in ein Bewegen, ein Mitleben und Mitthun, ein Nachschaffen übergehen. Sehr fein wird entwickelt, wie auch die Namen ein Stück Kulturgeschichte spiegeln.

Selbst die Fremdwörter, so lebhaft Hildebrand für ihre Einschränkung ficht, weiß er noch in ähnlicher Weise für den Unterricht fruchtbar zu machen. Denn natürlich bewahrt ihn seine sprachgeschichtliche Bildung bei sprachreinigenden Bestrebungen vor Übertreibung und Geschmacklosigkeit. Mit glücklicher Vereinigung von Gelehrsamkeit und Ironie weist Hildebrand nach, wie viele Fremdwörter ihren Gebrauch in Deutschland der bloßen Bildungsstrebereі verdanken, und wie viel Gedankenlosigkeit sich dabei kundgebe.

Auch die Gesichtspunkte der Klarheit und Schönheit läßt er in Verurteilung des Übermaßes unserer Fremdwörter nicht außer acht. Eindringlich schärft er den Satz ein: „Das bloß nachgeahmte und andern nur nachgelebte Leben ist gar kein wahres Leben.“ Aber dennoch verwahrt er sich dagegen, alles ausweisen zu wollen, was sich nicht schon fest eingebürgert hat. Nur müßten wir verstehen, den Leben hemmenden Wust in eine fröhliche Ernte zu verwandeln, die Leblosigkeit, die den Fremdlingen anhängt, wieder in volles förderndes Leben umzusetzen. Wodurch? Auch die Fremdwörter, soweit sie nicht entbehrlich sind, will Hildebrand als Kulturbilder behandelt wissen, die nach ihrem Ursprunge wie nach der Zeit und Veranlassung ihrer Einführung im Unterricht gesondert, somit in einen kulturgeschichtlichen Rahmen gerückt werden.

Mit alledem hat die Wissenschaft nun freilich aufgehört, Selbstzweck zu sein; sie ist in den Dienst der Erziehung wie des Lebens getreten. Hildebrand that diesen Schritt mit vollem Bewußtsein. Er war von der Überzeugung durchdrungen, daß jede Wissenschaft verdorren und verknöchern muß, die sich selbstgenügsam auf sich zurückzieht, die sich nicht mit dem Leben wechselseitig befruchtet. Darum stellte er schließlich sein ganzes Interesse, soweit es nicht vom Wörterbuche gefesselt war, in den Dienst des Unterrichtswesens. Aus diesem Grunde begrüßte er die Begründung der „Zeitschrift für deutsche Philologie“ ganz besonders mit Freude. Später (seit 1887) beteiligte er sich eifrig an der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht“, die er zugleich als fleißigster und gediegenster Mitarbeiter förderte. In welchem Geiste er dieses Unternehmen ausgeführt wissen wollte, das bezeugen seine Geleitworte: für uns Deutsche handele es sich jetzt darum, „ein neues Leben eben als Deutsche zu beginnen.“ Der deutsche Unterricht müsse deshalb in den Mittelpunkt der Erziehung treten. Für uns seien Lessing, Goethe, Schiller diejenigen, die uns „mehr Mensch“ werden, uns eine „höhere Menschheit“ erreichen ließen; sie also stellten für Deutschland die **humaniora** dar. Auch später noch kam er mit folgerechter Beharrlichkeit auf diesen bedeutsamen Gedanken zurück: jetzt erst laufe die Periode der sogenannten Renaissance ab, und wir erlebten

den Beginn der deutschen Periode. In dieser denkt er sich vor allen Goethe als Führer. Im Anschluß an Goethe müsse das Deutsche in die Mitte der höchsten deutschen Bildung rücken, wie ja auch schon das Ausland beginne, eben im Anschluß an Goethe, unserer Geisteswelt für das allgemein Menschliche eine bestimmende Mittelstellung einzuräumen.

So erhoffte und erstrebte Hildebrand einen unmittelbaren Einfluß der deutschen Philologie auf das Leben. Ihm war die Wissenschaft nicht bloße kalte, interesselose Verstandessache; wie er sie ausübte, war die Wissenschaft vielmehr zugleich ein Ausfluß des Gemütes und des Gewissens. „Das bloße Wissen", rief er aus, „der bloße Verstand giebt uns von einem Gegenstande nur die Umrisse und die Fläche, giebt ihn uns nur als äußeres Schauspiel; die Farbe aber und den Duft und die Seele oder das volle Leben, die Tiefe giebt uns allein die eigenste Beteiligung, d. h. das Empfinden, das Gemüt!"

Wie in Hildebrand Verstand und Gefühl, Wissen und Gemüt zusammenwirkten, das offenbaren besonders charakteristisch die „Tagebuchblätter eines Sonntagsphilosophen", die er zuerst 1887 und 1888 in den „Grenzboten" ohne seinen Namen veröffentlichte. Ein Sonntagsphilosoph! Mit sichtlicher Vermeidung alles Systematischen streut Hildebrand denn hier eine Fülle gelegentlicher Anregungen aus, ganz wie es für seine Lehrart überhaupt charakteristisch war. Mit Vorliebe wirkte er auch hier für Gemütsbildung und nationale Thatkraft. Nicht nur für gegenständliches Denken in Goethes Sinne tritt Hildebrand wiederum ein; auch für das Leben, für das Handeln gegen ein bloßes Denken kämpft er im Geiste von Goethes „Faust", und er wiederholt Goethes Ausruf: „Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!" In einem dieser Tagebuchblätter spricht er „Vom Zusammenleben", wiederum auf Goethe fußend, dessen „Natürliche Tochter" er geschickt als Zeugnis gegen den Egoismus heranzieht. Ein andermal verfolgt er an der Hand der Litteratur „Deutsche Prophezeiungen über sieben Jahrhunderte hin", mit einer verständnisvoll rettenden Auslegung von Goethes Festspiel „Des Epimenides Erwachen." Gleicherweise zieht unser Sonntagsphilosoph Musik und bildende

Kunst, Menschen- und Tierseele, Leben und Sterben, Trauer und Treue heran; auch stiftet er eine Versöhnung zwischen der guten alten Zeit und dem Fortschritt, unter der Bedingung, daß man den Ton auf das erste Attribut „gut" lege.

Alles Nationale, alles Volkstümliche und alles Individuelle nährt Rudolf Hildebrand; das Nächstliegende heißt er uns ergreifen — wie Goethe, von den Kindern lernen — im Geiste des Heilandes. Denn er war eine voll harmonische und tief religiöse Natur. Engherzigkeit war ihm aber auf religiösem und nationalem wie auf wissenschaftlichem Gebiete zuwider. Zuwider war ihm auch jede Wissenschaft, die nur an der Materie klebt. Die einseitig grammatische wie die rein physiologische Betrachtung der Sprache wies er ab, ohne ihr begrenztes Recht zu verkennen: die Psychologie habe in der Sprachwissenschaft ergänzend neben die Physiologie zu treten; ihre Einheit wird beiden gegeben in Betrachtung der Sprache als Kunstwerk, welches das geistige Leben in seiner ganzen Erscheinung, seinem ganzen Wesen einfängt. Diese bedeutsame Auffassung ist für Hildebrand bezeichnend: er war eine künstlerische, positive, schöpferische Natur. Wie sehr seine Persönlichkeit wohl an Gellert erinnern mag — sein Geist war doch vielfach Herder und Jakob Grimm verwandt. Demgemäß schienen ihm in der Litteraturwissenschaft diejenigen Betrachtungsweisen nicht ansprechend, die sich in kühlem Feststellen von Thatsachen, in mechanischer Handhabung eines äußeren Apparates gefielen. Ihn fesselte mehr die Methode als das System, mehr die nachschaffende („rekonstruierende") als die kritische Seite der Wissenschaft.

Das erklärt den Zauber, den Hildebrand als akademischer Lehrer ausübte. Nicht freilich was man „schwarz auf weiß" „nach hause tragen" kann, erwarben wir bei ihm; aber Anregung für alle Seiten der philologischen Arbeit und fürs ganze Leben. Von scheinbaren Nebensachen aus und durch Seitensprünge eröffnete er Ausblicke ins Unbegrenzte. An das Gemüt, nein, an die ganze Persönlichkeit der Hörer wandte sich Meister Hildebrand, indem er zeigte, wie viel mehr an dem philologischen Lernstoff haftete als etwa bloßes Denkwerk. So wußte er hunderte von jugendlichen Herzen zu begeistern — für die Wissenschaft von deutscher Sprache

und Dichtung wie unwillkürlich auch für den meisterlichen Lehrer selbst. Doch weiter reichte seine persönliche Wirkung. Wer wäre je von ihm ohne Anregung, ohne Erquickung gegangen? Noch in der langen Krankheit seiner letzten Jahre leuchtete sein Auge auf, sobald im Gespräch ein Gegenstand berührt wurde, der ihm am Herzen lag; und wie viel lag ihm nicht am Herzen, zum besten unserer Wissenschaft wie unseres Volkes! Dann konnte er, je nachdem Gegenstand und Stimmung es mit sich brachten, jubeln und weinen, begeistert anfeuern oder grimmig auffahren. Alles in ihm ging durch das Gemüt. Wer ihm je als Schüler oder Freund nahegetreten ist, den wird sein Bild nimmer lassen. Und wie es sich unauslöschlich in die Herzen seiner Jünger und in die Geschichtsbücher der Wissenschaft vom Deutschen eingegraben hat, so steht es mahnend und bahnweisend an der Pforte der Zukunft, auf daß unsere Wissenschaft gedeihe in Schöpferkraft und Wetteifer mit dem frischen, befruchtenden Leben!

Inwieweit ist die Litteratur des 19. Jahrhunderts für wissenschaftliche Betrachtung reif?

Nur langsam erringt sich die wissenschaftliche Betrachtung der neueren Litteraturen Anerkennung und Gleichberechtigung. Auch die moderne Philologie sah sich genötigt, die historische Grammatik und die Litteratur verflossener Sprachperioden in den Vordergrund ihres Betriebes zu stellen. Neben der Philologie und wenn auch mit ihr Hand in Hand gehend, doch unabhängig von ihr erwuchs nun freilich seit den Tagen der Romantik eine besondere Litteraturforschung, die bis an die Schranken der eigenen Zeit vordrang. Wenn Gervinus seine Geschichte der deutschen Dichtung bis zu Goethes Tod fortführte, so hatte er damit die zeitlich äußerste Grenze erreicht: erschien sein Werk doch 1835—42. Aber auch später bis in unsere Tage hinein hielt man an diesem selben Gipfelpunkt der Darstellung fest. Nicht ohne Grund: die Poesie der Folgezeit war so offenbar minderwertig, daß man im Hinblick auf die vorhergegangenen klassischen Schöpfungen an ihrer eigentlichen Litteraturfähigkeit d. h. ihrer historischen Bedeutsamkeit zweifelte; dazu war die Dichtung nun in die politischen Parteiwirren hineingetrieben und somit ihre objektive, leidenschaftslos wissenschaftliche Schätzung erschwert. So bewahrte man das Jahr 1832 als konventionellen Abschluß wissenschaftlicher Litteraturbetrachtung bis in die siebziger und achtziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein. Und doch unternahmen hervorragende Litterarhistoriker, welche ihre Gesamtdarstellung der deutschen Dichtung in vernünftiger Vorsicht nicht weiter als zu Goethes Tod führten, schon damals über diesen Zeitraum hinaus frische, kühne Rekognoszierungszüge auf neueres und selbst zeitgenössisches Gebiet; und heute dürfte es nur noch wenige Forscher über neuere Litteratur geben, die nicht dem einen oder anderen nachgoetheschen Dichter besondere Aufmerksam-

keit und Mühewaltung zugewandt, — mag es Grillparzer, Otto Ludwig oder Klaus Groth, mag es Keller oder Storm oder mag es Richard Wagner sein.

Es fragt sich, was an solchen Bemühungen als Liebhaberei, Feuilletonistik, kurz als Tagesarbeit zu betrachten ist? und wieviel andererseits als wirklich ernste wissenschaftliche Forschung anerkannt werden darf? Warnt uns nicht ein Hinblick auf den größten deutschen Kritiker Lessing zur Genüge: gestehen wir heute etwa seinem Urteil über Gottsched wissenschaftliche Objektivität zu? unterschreiben wir die Darstellung, welche Friedrich Schlegel, also doch einer der Begründer der modernen Litteraturforschung, von Lessings Geist entwarf? und genügt nicht Menzels Denunziation des Jungen Deutschlands, um uns an dem wissenschaftlichen Wert unmittelbarer Litteraturbetrachtung zweifeln zu lassen?!

Freilich sind noch genug Streitfragen auch auf älteren Litteraturgebieten bis heute offen geblieben, und die Beurteilung gar mancher längst verflossenen Erscheinung wechselt mit der Zeitströmung. So hat sich unsere grundsätzliche Stellung zu der mittelalterlichen Minnedichtung seit den Tagen der Romantik in mancher Hinsicht wesentlich verschoben; Goethe dachte ganz anders als Gottsched über Hans Sachs; in unseren Tagen hielt Rudolf Hildebrand vom nationalen Standpunkt ernste Abrechnung mit der Renaissance; die Kanonisierung Lessings begann seit Jakob Bernays' Aristotelesauslegung zu wanken, und Wilhelm Scherers Poetik that einen weiteren Schritt von Lessings Theorie fort; vor allem steht unsere Zeit Goethe näher als die Mitte des Jahrhunderts, welche sich vorwiegend an Schiller emporrankte. Trotzdem bleibt natürlich die Gefahr der Parteiung auf zeitlich nahem Boden in unvergleichlich höherem Maße bestehen; aber wir sehen sie wenigstens nicht auf ihn allein beschränkt, erkennen vielmehr die Relativität aller geschichtlichen Maßstäbe.

Könnten wir uns danach schon für berechtigt halten, uns mit Vorsicht auch über die Litteratur unseres eigenen Jahrhunderts wissenschaftlich zu orientieren, so erscheinen bestimmte Versuche nach dieser Richtung geradezu als Pflicht angesichts der größeren Leichtigkeit, mit welcher sich über gegenwärtige oder

jüngst verflossene Erscheinungen Material sammeln läßt. Gar mancherlei was in späteren Jahrhunderten garnicht oder nur mit schwerer Mühe, oft nur durch glücklichen Zufall beigebracht, oft auch durch unglücklichen Zufall für immer zerstört werden kann, ist den Zeitgenossen oder unmittelbaren Nachgeborenen ohne weiteres bequem zugänglich. Wohl ist vieles bei Lebzeiten eines Beteiligten und in der unmittelbaren Folgezeit nicht für eine Veröffentlichung oder sonstige wissenschaftliche Verwendung geeignet; wohl werden Briefe, Tagebücher und dergleichen für Beurteilung unserer neuesten Litteratur nicht von gleich ausgedehnter Bedeutung sein wie für die wissenschaftliche Charakteristik des gefühlvolleren und weniger öffentlich sich abspielenden geistigen Lebens im vorigen Jahrhundert. Trotzdem wüßten wir nicht, woran die Wissenschaft Schaden nehmen könnte, wenn ihre Vertreter ein wachsames Auge auf Urkunden und sonstige Ausdrücke zeitgenössischen geistigen Lebens hielten.

Überblicken wir die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts, so wird ohnedies die wissenschaftliche Betrachtung vieler abgeschlossener Gruppen einwandsfrei erscheinen. Der Ausgang der Klassiker sowie die Romantische Schule galten schon vor der Jahrhundertmitte als geschichtsreif; doch auch die jüngere Romantik und die Dichter der Befreiungskriege liegen noch innerhalb der Grenze 1832: unbedenklich ist E. Th. A. Hoffmann unlängst zum Gegenstand wissenschaftlicher Darstellung gemacht, ist ungefähr gleichzeitig eine umfassende Charakteristik des Arnimschen Kreises begonnen worden; die Ausgaben dieser Dichtergruppe sowie Immermanns gehören zu den wertvollsten in Kürschners „National-Litteratur"; Heinrich von Kleist gar hat schon vorher wissenschaftliche Behandlung erfahren. Anders steht es freilich um Heine, dessen Werke in einer kritischen Gesammtausgabe erschienen, dessen Lebensumstände, namentlich soweit sie Beziehung zu seiner Dichtung aufweisen, durch wissenschaftlich methodische Forschung vielfach geklärt wurden, ohne daß sein Charakterbild oder auch nur seine ästhetische Wertschätzung dem Schwanken in der Parteien Gunst und Haß entzogen ist. Ähnliches gilt von dem Jungen Deutschland überhaupt, da noch manche heutige Parteizustände in den Anschauungen dieses Kreises wurzeln. Leidenschaftsloser ver-

mögen wir die sogenannten Kraftdramatiker und Shakespearomanen Grabbe und Büchner, Otto Ludwig und Hebbel zu würdigen, weil sie, namentlich die Angehörigen der zweiten Gruppe, sich mehr im ästhetischen Bereich halten, weniger auf politischen übergreifen; dennoch weist die zeitgenössische naturalistische Litteraturbewegung genug Berührungen mit diesen Gruppen auf, um das Urteil über dieselben nicht völlig unabhängig von der Tagesmeinung zu gestalten. Dichter wie Grillparzer und Raimund, wie Klaus Groth und Reuter sind dagegen objektiver Würdigung zugänglicher, weil sie keine Beziehung zu Parteiströmungen des Tages aufweisen; aber freilich ist die Wertschätzung der beiden Österreicher im Gegensatz zu dem biblischen Worte in ihrem Vaterlande unvergleichlich größer als in Norddeutschland; und freilich wird vom oberflächlichen Tagesurteil die packende Komik und künstlerische Charakterisierungsgabe Reuters ungebührlich über die vorwiegend tragische und idyllische Volkspoesie Groths erhoben, während sich beide doch so wirksam ergänzen.

Greifen wir gar über das Jahr 1870 hinüber, so haben wir es überhaupt nicht mehr mit abgeschlossenen, sondern in Strömung begriffenen Bewegungen zu thun. Noch halten sich manche Litterarhistoriker berechtigt, an Richard Wagner achtlos vorbeizugehen, während andere bereits eine neue Epoche in der gesamten Kunstentwicklung von ihm datieren. Um wieviel mehr müssen die Meinungen über die jüngstdeutschen Naturalisten geteilt sein! Selbst bei verwandter Stellung zur naturalistischen Theorie zeigten sich die erheblichsten Abweichungen in der Beurteilung der einzelnen Vertreter dieser neuen Richtung; zwar erkennen auch Gegner das Talent Gerhart Hauptmanns an, wennschon es vielen maß- und kritiklos überschätzt scheint; dagegen haben selbst ernste Forscher Hermann Sudermann gehuldigt, den andere doch nur als Modedichter ohne Prinzip, Originalität und Echtheit gelten lassen wollen; ähnlich wie Halbes „Jugend“ diesen der Gipfel der Gemeinheit, jenen ein stimmungsvoller, naiver Lebensausschnitt ist. Brauchen wir doch nur die Kritik der Tageszeitungen Revue passieren zu lassen, um die Fülle widerstreitender Meinungen zu überblicken.

Nun fragt es sich freilich, ob es überhaupt Werturteile sind, worauf die wissenschaftliche Litteraturbetrachtung in erster Linie ausgeht. Soll die Wissenschaft nicht vielmehr die Dichtung gerade dem bloßen Partei- und Geschmacksurteil entziehen? Aber welche Wissenschaft?? Noch erheben namentlich Philologie, Geschichte und Ästhetik fast mit gleichem Nachdruck Ansprüche an die Litteratur als ihrem Richterstuhl unterstellt; daneben macht die Psychologie ihre Rechte geltend; und je nachdem sich die Litteraturbetrachtung in den Grenzen des einen oder anderen Forschungsgebietes hält, wird sie bloßen Urteilen zu gunsten thatsächlicher Feststellungen mehr oder minder aus dem Wege gehen können. Es ist wahr, das Urteil schwankt über die künstlerische Bedeutung Heines wie der heutigen Jüngstdeutschen: aber Ernst Elster konnte Heines Text revidieren und Wunderlich den Dialog der naturalistischen Dramen stilistisch klassifizieren. Man mag Richard Wagner begeistert oder kühl gegenüberstehen: eine wissenschaftlich vorurteilslose Betrachtung seiner Stoffe muß die Abweichungen und Fortschritte seiner Behandlungsweise im Vergleich mit früheren scharf und mit einer gewissen Objektivität hervortreten lassen. Ähnlich wird eine wissenschaftlich positive Leistung vollbracht, wenn etwa die sozialen Probleme der Jüngsten zu denen der Sturm- und Drang-Periode in Beziehung gesetzt werden, und so die Emanzipation des vierten Standes zu der des dritten in Parallele tritt — Verwandtschaft wie Gegensatz treten verblüffend hervor: im vorigen Jahrhundert liebt das adelige Fräulein ihren schöngeistigen bürgerlichen Hofmeister, heute giebt sich die Tochter des Kommerzienrates oder des reichen Grafen ihrem — robusten Stallknecht oder Kammerdiener hin; im vorigen Jahrhundert verführt der Graf die in ihn verliebte Kammerzofe seiner Mutter, heute hält der Sohn des Fabrikanten die Arbeiterin oder Arbeitertochter aus, die ihrerseits — wenn wir den typischen Fall nehmen — höher hinaus will und den Liebhaber wechselt, wenn seine Gebelaune nachläßt. Inwieweit Dichtungen in der Art von Ferdinand Avenarius' „Lebe!" und Ernst Zitelmanns „Memento vivere" vor der Nachwelt standhalten werden, vermögen wir heute nicht zu sagen; aber wir beleuchten beide geschichtlich,

wenn wir sie an einander rücken und auf die Inschrift „Gedenke zu leben!" im Saale der Vergangenheit des Goetheschen „Wilhelm Meister" wie auf den Gegensatz zum klösterlichen „Memento mori" hinweisen; ähnlich wenn wir die Entwickelung lyrischer freier Rhythmen in Beziehung setzen zu den Versuchen Wildenbruchs und anderer Neueren, einen freieren, bewegteren Vers auch für das Drama zu erobern. Wie wir dort philologische Arbeit an modernen Dichtern gethan sehen, wird hier überall durch Aufsuchen geschichtlicher Zusammenhänge eine wissenschaftliche Charakteristik neuerer Kunstwerke angebahnt.

Weiterhin ließen sich selbst für die Seelenstruktur zahlreicher Dichter, und somit schließlich für die unserer Zeit überhaupt, wichtige Kriterien gewinnen: hat doch Georg Brandes die Hauptströmungen der Litteratur in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gerade durch psychologische Charakteristik, wenigstens den Grundzügen nach, bezeichnet. Aber auch der ästhetische Aufbau einer modernen Dichtung und ihr Verhältnis zu anerkannten oder sonst bestimmten Kunstgesetzen läßt sich mit einer gewissen Sicherheit verfolgen; z. B. inwieweit Gerhart Hauptmanns „Hannele" Mitleid und Furcht erweckt? oder wieviel Handlung in einem solchen Drama steckt? — sofort treten bedenkliche Schwächen und andererseits positive Vorzüge des Werkes rein sachlich hervor. Schließlich ließe sich mancher Fingerzeig sogar zur Beurteilung der naturalistischen Theorie gewinnen, wenn wir in der Geschichte der Ästhetik Umschau nach verwandten Lehren hielten und sonach die Stellung der verschiedenen Litteraturperioden zur Nachahmungstheorie verfolgten: die Zeit Gottscheds erschiene der unseren hierin am verwandtesten, die klassische am schroffsten gegenüberstehend — und das ist auch eine Kritik! —, andererseits höbe sich der Naturalismus durch seine Beziehung zur Aristotelischen Nachahmungstheorie.

Philologie, Litteraturgeschichte, Ästhetik, Psychologie wirken so zusammen, um selbst jedes zeitgenössische Kunstwerk in den Zusammenhang der Erscheinungen einzureihen und in seiner Eigenart zu bestimmen. Wir sehen, daß alle solche wissenschaftlichen Funktionen das Dichtwerk der Willkür subjektiver Kritik entrücken,

um es objektiver Charakteristik näher zu führen. Aber nicht endgültige Urteile giebt uns die Wissenschaft für Erscheinungen der unmittelbaren Gegenwart an die Hand; nicht sowohl Urteile sind es ja, auf die jede Litteraturwissenschaft vornehmlich ausgeht — als vielmehr eine Form der Rekonstruktion, welche die charakteristischen Linien scharf hervortreten läßt. Ein wissenschaftliches Bild der künstlerischen Erscheinungen soll gewonnen werden, positives Nachschaffen ist die vornehmste Aufgabe der Wissenschaft; nur muß kritische Umsicht den Blick schärfen, damit der Forscher über seinem Gegenstande steht und ihn übersieht. Was der laienhafte Genuß als Einzelerscheinung rein für sich nimmt, rückt die Forschung in höhere Beleuchtung durch Verknüpfung mit der gesamten Kunst- und Lebensentwicklung; während die landläufige Kritik den Maßstab des Tages anlegt, schaut die Wissenschaft sub specie aeterni.

Besteht nun bis zu einem gewissen Grade die Möglichkeit der Litteraturforschung auch für Werke der jüngsten Vergangenheit, so sind uns die Schranken mit gleicher Deutlichkeit zu Bewußtsein gekommen. Wozu also sich überhaupt auf so schwankem Boden bewegen? Harren nicht genug Aufgaben aus der Vergangenheit ernster Lösung? Solchen Einwürfen wäre zu folgen, wenn der Wissenschaft durch diesen Gegenwartsbetrieb nur bedenkliche Gefahren erwüchsen und keinerlei Nutzen winkte. Es ist nicht allein die Gebietserweiterung, — obgleich auch diese in Betracht kommt: begrüßt es doch jede Wissenschaft als Bereicherung, wenn ihrem Wirkungskreis größtmögliche Ausdehnung, ja für die Zukunft eine solche in infinitum zugestanden wird! Nun ist sie nicht nur gegen ein Versiegen, sondern auch gegen Erstarrung und Verknöcherung gefeit: die Berührung mit der Gegenwart wird der modernen Litteraturforschung immer neue Lebenskraft zuführen. Und immer neue lebendige Maßstäbe, — denn die Anschauung jugendfrischer Schöpfungen befruchtet die der Vergangenheit zugewandte Wissenschaft, bietet Normen, gewährt Aufschlüsse für die Litteratur im allgemeinen wie für bestimmte verwandte Erscheinungen früherer Zeit. Wem, der nicht blind ist, drängen sich heute bei Versenkung in die zeitgenössische Litteratur-

bewegung nicht ungeahnte Kriterien zur Erkenntnis des künstlerischen Perioden-, Stil- und Stoffwechsels überhaupt auf? Was erst verblüffend als Ausfluß eines exklusiven Kreises in Erscheinung trat, ergreift in wenigen Jahren fast die gesamte Kunstwelt und erscheint als immer noch unreife und extreme, aber notwendige Ausgeburt der Zeit, als Evangelium einer ganzen Generation; und das Gesetz der Geschichte erfüllt sich: die Epigonen des Alten sterben aus, die Vorläufer des Neuen reifen heran. Oder für wen erleuchtete sich nicht blitzartig der Zusammenhang der Dichtung mit den Zeitfragen, wenn er Richard Wagner oder Wildenbruch in Beziehung zu den deutschen Einheitsbestrebungen setzt oder wenn er heuer das Anschwellen des sozialen Stoffgebietes beobachtet? Genug, nicht nur reicher, auch lebendiger und unmittelbarer wird die Litteraturwissenschaft durch Einbeziehung der jüngsten Vergangenheit in ihren Betrachtungskreis.

Erheblich größerer Nutzen noch als der Litteraturwissenschaft erwächst der Litteratur selbst durch innigere Beziehungen zwischen Produktion und Forschung. Zunächst bietet jede wissenschaftliche Betrachtungsweise das beste Korrektiv der bloßen Tageskritik. Wenn man bedenkt, wie viel Talente in ihrer Entwicklung durch eine unzulängliche oder irregeleitete, bei alledem besonders in den Großstädten oft aufdringlich herrische Kritik gegehemmt oder verbittert werden, muß man allein schon jede Maßregel, jedes Eingreifen mit Freuden begrüßen, wodurch objektivere, leidenschaftslosere, sachkundigere Stimmen zu Gehör kommen, wodurch die Spreu vom Weizen geschieden, das Bedeutsame herausgehoben, vor ungangbaren Wegen gewarnt wird. Da ließen sich die Lehren der Geschichte denn auch namentlich für die Fortentwicklung der Kunst fruchtbar machen: nicht nur daß die Dichtung gediegener würde, sobald sie sich dauernd vor den Richterstuhl der Geschichte geladen sieht, — im vollen Lichte der Geschichte vollzöge sich die dichterische Produktion, und mit der künstlerischen Unmittelbarkeit verbände sich aufs glücklichste ergänzend ein historisches Bewußtsein. Übrigens käme auch dem Publikum das Eingreifen der Wissenschaft in die litterarische Bewegung zugute: es sähe sich auf das Gehaltvolle, Bedeutsame,

Dauer Versprechende hingewiesen, und der Lärm der Tagesmode dränge nicht mehr allein zu ihm. Selbst die Kritik müßte bescheidener, gewissenhafter und gediegener werden, wenn sie sich unter steter Kontrolle der Wissenschaft weiß, wenn von ihren subjektiven Richtersprüchen eine unmittelbare Berufung an eine weniger auf Meinungen als auf Thatsachen fußende Instanz offensteht.

Bliebe nur das Bedenken, ob nicht der Horizont der Gelehrten so akademisch eingeengt, ihr Standpunkt ein so alexandrinischer ist, daß die Litteratur bei ihnen mehr Unverstand und Hemmnis als bei den Tageskritikern findet. Thatsächlich sind vielmehr bereits manche vorurteilslose Stimmen aus akademischen Kreisen über die moderne Litteraturbewegung laut geworden, Stimmen, die bei aller Zurückweisung naturalistischer Ausschreitungen doch sogar eine geschichtliche Würdigung dieser neuesten Strömung versuchten, geschweige denn, daß sie den vorhergehenden, wenn auch erst jüngst verflossenen Perioden befangen gegenüberständen. Doch wird der vorsichtige Forscher immerhin sich vor schnellfertigem Urteil hüten, überhaupt nicht Urteil gegen Urteil, sondern vorläufige thatsächliche Feststellungen neben das voreilige Urteil der Tagesmeinung setzen. Als solche, ein endgültiges Urteil vorbereitende Ergänzung der Kritik, nicht als deren Feindin hat die moderne Litteraturwissenschaft aufzutreten. Doppelte Reife und Bildung, feinerer, sichrerer Takt, festerer, gewandterer Arm werden immer von nöten sein, sobald sich der Forscher der flutenden Strömung der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit anvertraut. Georg Brandes sagt treffend: „Der, welcher ein neues Land entdeckt, kann bei der Entdeckung an einer Klippe stranden. Es ist leicht, die Klippe zu vermeiden und das Land unentdeckt zu lassen.“

Die jüngste deutsche Litteraturströmung und das Prinzip der Moderne.

(Vortrag in der Freien litterarischen Vereinigung „Durch!“ 1886, erweitert 1887).

Was will die Dichtung?

„Das Leben nachbilden," sagt der Ästhetiker.

„Wie? das Leben nachbilden?!" wirft der Alltagsmensch ein. „Dem Leben entfliehen will ich, wenn ich in den Garten der Dichtung trete. Ich will es vergessen, will mich unterhalten und zerstreuen."

Der Idealist tritt hinzu:

„Das Leben nachbilden? wie?! Geistig erheben über das Alltagsleben soll mich die Dichtung! ergötzen und anfeuern zugleich!"

„Oder abschrecken!" ergänzt der Moralist.

Der arme Dichter aber jammert: „Wie soll ich es euch allen recht machen?"

Und Ästhetiker, Alltagsmensch, Idealist und Moralist rufen einstimmig: „Allen? Nur mir darfst du folgen, wenn du das Rechte treffen willst!"

„Ihr undankbaren Deutschen!" nimmt unser Dichter wieder das Wort. „Nicht genug, ihr laßt mich verhungern, so verlangt ihr noch unnatürliche Kraftanstrengungen von mir. Wie kann ich es jedem allein recht machen?! Wenn ihr euch nicht anders entscheidet, halte ich es mit dem, welcher mich am besten bezahlt, denn der Hungernde steht außerhalb künstlerischer Gesetze." Und dabei schreitet unser dürrer Poet auf den feisten Bürger zu.

„Halt!" tritt ihm der Ästhetiker in den Weg und der Idealist hält ihn an den Rockschößen zurück, während sich der gute Moralist voll Ekel abwendet. „Halt!" wiederholt der Ästhetiker, „du schiltst uns Deutsche undankbar. So wollen wir das Ausland befragen."

„Das Ausland? O! auf solche Zeitvergeudung laß ich mich nicht ein. Soll ich mir vom Franzosen das Brutale, vom Engländer das Rhetorische, vom Russen den Nihilismus, vom Norweger den Zukunftstraum als den Lebensnerv der Dichtung entgegenwerfen lassen? Das steht ja schon seit Lessings Zeiten fest, daß eines sich nicht für alle schickt und, was den Franzosen und den anderen ansteht, noch lange nicht dem deutschen Geist entspricht.“ Und damit ging der Dichter einen Schritt weiter auf den biederen Bürger zu.

Der Ästhetiker aber, der lange nicht aus seinem Studierzimmer herausgekommen war, fragte erstaunt: „Hat sich denn die Welt in den letzten Jahren so sehr verändert? Als ich noch jung war, galt es als feststehende Regel, daß die Franzosen das Galante und Elegante, die Engländer dagegen die Größe und Leidenschaft vertreten; was aber die Russen und Norweger betrifft, so wußte man nichts von ihnen. Du berufst Dich auf Lessing, lieber Dichter. Sieh nur nach, ob bei ihm nicht alles so geschrieben steht, wie ich es dir sage.“

„Ja,“ rief der Idealist begeistert, „in früherer Zeit, da gab es Regeln, da wußte man, was die Dichtung soll! Aber heute — überall Verwirrung. Ja, es ist aus mit der großen Zeit unserer Litteratur, und wir geraten seit fünfzig Jahren in immer tieferen Niedergang. Jetzt gar die jüngsten — —“

„Still!“ unterbrach ihn der gequälte Dichter. „Das kann uns vielleicht zum Ziele führen. Was galt denn früher, vom Anfang unserer Dichtung bis vor fünfzig Jahren als Wesender Kunst?“

Da der Ästhetiker, an den sich des Dichters Frage gewandt hatte, verlegen schwieg, erklärte der Idealist ärgerlich: „Mein Himmel, wie kann man nur fragen! Die klassische Verklärung alles Irdischen, die Schönheit der Antike!“

„Vor 50 Jahren wohl!“ hub der Dichter wieder an, „aber vor 100 Jahren?*) hatten da Goethe und Schiller nicht noch ganz andere Ideale? Und vor 150 Jahren Gottsched und vor 250 Jahren Opitz und vor 700 Jahren die Minnesänger??“

*) Geschrieben 1887!

Der Idealist warf sich in die Brust und sagte kopfschüttelnd: „Freund, Freund! Weißt du nicht, daß all diese nur die Vorbereitung bilden für die klassische Blütezeit unserer Litteratur? Was allen Vorgängern durch ihre Lehren und ihre Muster nicht gelang, das vollbrachten unsere Klassiker durch die Lehre und das Muster der Antike!"

„Hut ab vor Goethe und Schiller!" entgegnete der Poet. „Vor die unangenehme Wahl gestellt, möchte ich vielleicht für ihre klassischen Schöpfungen die gesamte frühere Litteratur preisgeben, wenn nicht — wenn nur nicht „Götz" und „Die Räuber" und gar der „Werther" mit in den Kauf gingen. Und schwer würde mir auch der Abschied vom Simplicissimus, von Hans Sachs und gar vom Nibelungenlied — — nein, vom Nibelungenlied laß ich nicht. Und wenn das Nibelungenlied nicht in deine klassische Doctrin paßt, so ist die falsch."

Da hielt es der Ästhetiker an der Zeit, wieder das Wort zu ergreifen: „Werter Freund," sprach er, „das Nibelungenlied zu opfern, verlangt kein Mensch von dir; denn dieses gehört unserer ersten litterarischen Blütezeit an, die ihre Berechtigung neben der zweiten Blütezeit nicht verloren hat."

„Ach was Blütezeit!" rief nun der Dichter in auffallend gereiztem Tone. „Und das halbe Jahrtausend zwischen beiden sogenannten Blütezeiten soll ich mit einem Zuge durchstreichen, als Epoche andauernden Verfalls ächten? Denn daß Hans Sachs und der Simplicissimus etwa die klassische Periode vorbereitet haben, fällt doch selbst dir" — und damit wandte er sich zum Idealisten — „in deinen kühnsten Träumen nicht ein zu behaupten!"

Noch ehe der Angeredete antworten konnte, streckte der Dichter seine Hand aus und rief: „Sieh da! mein Nachbar, der Naturforscher, naht. Er ist ein erfahrener Mann, — der soll unsern Streit schlichten."

Die andern willigten ein, wenigstens die Meinung des Naturforschers anzuhören.

Kaum war diesem der Streitfall vorgetragen, als er sich vergnügt die Hände rieb und lächelnd also anhob: „O du heilige

Natur! und du große Zeit, welche deren tiefste Geheimnisse ergründet! Immer neue Hilfsquellen sehe ich die Natur dem Geiste eröffnen. Nun soll auch euch geholfen werden. Des Rätsels Lösung ist gar einfach: das neuentdeckte große Prinzip des Lebens gilt auch in der Dichtung: das Gesetz der Entwicklung! Der Begriff der Dichtung ist nicht ein für alle Zeiten feststehendes Dogma, sondern wandelt sich mit dem Wechsel der Zeiten. Nicht als richtig oder falsch haben wir zu beurteilen, was verschiedenen Perioden als Wesen der Dichtkunst galt, sondern wir haben es als seiend hinzunehmen. Und wie eure Großväter ein Prinzip ihrer Dichtung aufstellten, so habt ihr das Recht, aus dem Geist eurer Zeit heraus eine neue Dichtung nach neuen Gesetzen zu schaffen. Doch was streitet ihr? Geht an die Arbeit!"

Der Idealist war bei der ersten Lobpreisung der Natur dem Moralisten, den wir schon früher verschwinden sahen, gefolgt, und der biedere Bürger, die Hände über dem Bäuchlein faltend, eingeschlafen. Da nun der Naturforscher also geendet, schritt der Ästhetiker nachdenklich in sein Studierzimmer; der Dichter aber reichte dem Naturforscher die Hand, und sie gingen beide auf das freie Feld.

* * *

Alles, was besteht, ist wert, daß es zu Grunde geht. Das scheint ein Ausspruch, welchen der Geschichtschreiber am wenigsten wiederholen sollte und dessen Wahrheit sich doch gerade ihm am nachdrücklichsten offenbart: denn wer in den Geist der Geschichte eindringt, findet nirgends Stillstand, lernt überall Vorwärtsschreiten. Nur ein gänzlich unhistorischer, rein am Tage haftender Sinn glaubt an die Ewigkeit d. h. Unwandelbarkeit der Ideale. Vielmehr lebt jede Idee ein Leben in umgekehrter Aufeinanderfolge der Zeiten: erst geht sie ahnungsschüchtern einem kleinen Kreise auf, — sie ist Zukunft; dann gelangt sie zu Leben und Geltung, — sie wird Gegenwart; bis sie von einer neuen Zukunftsidee verdrängt wird und somit der Vergangenheit oder gar der Vergessenheit anheimfällt. Die antikisierende Richtung der deutschen

Litteratur war unter Winkelmann und Lessing Zukunft, wurde Gegenwart mit Goethe und Schiller und sank zwischen beider Todesjahr ins Grab. Die tendenziöse Epigonenseligkeit, unter deren Bann die Muse deutscher Dichtkunst noch heute schmachtet, war 1833—48 Zukunft, d. h. nach Dasein ringend, 1849—70 Gegenwart, d. h. daseinsberechtigt, seitdem ist sie Vergangenheit, d. h. einbalsamierte Leiche.

Woher aber immer und immer wieder die neuen Zukunftsideen? Läßt der Boden nie nach an Fruchtbarkeit? Und welches ist der nährende Dünger, der ihm zuteil wird?

Das Herz der Jugend ist der Boden, in welchem die Idee der Zukunft keimt, ein Boden, der nie abläßt von seiner Fruchtbarkeit und um so herrlichere Blüten treibt, je gewaltigere Eindrücke er durch das Leben erfahren hat.

Und unsere Jugend??

Als der große Einheitskrieg durchrungen war, hoffte alle Welt auf einen mächtigen Aufschwung unserer Dichtung. Seit 1871 legte sich der deutsche Philister Abend für Abend mit der Zuversicht ins Bett, andern Morgens durch die Klänge der neuen großen nationalen Poesie aus dem Schlafe geweckt zu werden. Aber sie wollte nicht kommen. Die Gedichte und Dramen, welche unmittelbar aus der kriegerischen Bewegung hervorgingen, erheben sich zum teil kaum über den Kunstwert eines Hochzeitscarmens oder Polterabendscherzes, — das macht, weil die Dichter nicht verstanden, der Gelegenheit allgemeine Ideen abzulauschen und von der Oberfläche in die Tiefe zu dringen. Des langen vergeblichen Harrens müde, zog der deutsche Philister im hellen Jubel die mit Lorbeeren geschmückte Zipfelmütze über die Ohren und tanzte am Tage um das goldene Kalb, des Nachts im Tingeltangel. — —

So gingen zehn weitere Jahre der Realpolitik ins Land.

1881 erscholl aus der Reichshauptstadt endlich die schon gar nicht mehr erhoffte Kunde, daß der deutschen Dichtung ein neuer Stern aufgegangen sei: Ernst von Wildenbruch hat mit seinem Trauerspiel „Die Karolinger" einen Erfolg von der Bedeutung eines Ereignisses davongetragen. Hier glaubte man Kraft zu finden, hier war Schwung, hier war Poesie. Und mit einem

Blicke erkannte nun das Publikum die Hohlheit aller seiner Tagesgötzen. — Selbst wenn man einst über Wildenbruch das denkbar schroffste Urteil fällen wird, wie es die ihm namentlich anfangs zuteil gewordene maßlose Überschätzung herausfordert, so wird es ihm ewig unvergessen bleiben, daß er die erste Wache auf einem verlassenen Posten war, der Erste, welcher dem Volke wieder wahre Poesie in großem nationalen Stile zu bieten suchte und die Jugend wieder an die Zukunft unserer Litteratur glauben ließ.

Die Rufer im Streite sind aus seinem Kreise hervorgegangen. Bereits im folgenden Jahre 1882 kündigten zwei junge Schriftsteller von 26 bezw. 23 Jahren, die Brüder Heinrich und Julius Hart, eine Reihe „Kritische Waffengänge" an, ausgehend von der Überzeugung,

„daß die deutsche Litteratur der Gegenwart nicht auf der Höhe steht, welche die Besten unseres Volkes ersehnen und die unsere nationale Wiedergeburt erhoffen ließ ... Zu fördern beabsichtigen sie damit alle Bestrebungen, welche auf eine echt nationale, realistische und ideenstarke Dichtung gerichtet sind, entgegentreten aber wollen sie mit Entschiedenheit allem Cliquewesen, allem Reklametum, allem Greisenhaften, allem Dilettantismus und aller Ideallosigkeit — zum Heile des schaffenden Jungdeutschland und unserm schwankenden, zweifelnden Publikum zur Lehre." —

Im Laufe der Jahre 1882, 83 und 84 erschienen zusammen sechs Hefte, welche die folgenden Aufsätze enthielten: I) Wozu, wogegen, wofür? Der Dramatiker Heinrich Kruse. II) Offener Brief an den Fürsten Bismarck. Paul Lindau als Kritiker. Für und gegen Zola. III) Hugo Bürger. Ein Lyriker à la mode (Albert Träger). IV) Das „Deutsche Theater" des Herrn L'Arronge. V) Graf Schack als Dichter. VI) Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart. — Der erste Aufsatz enthält bedeutsame programmatische Sätze:

„Hieße es nicht verzweifeln an unserm Volke, wenn die gewaltige Wiedergeburt der Nation, die Erweiterung und Veredelung unseres kosmischen Denkens und Fühlens, die Erleichterung und Vermehrung unserer Beziehungen zu den übrigen Kulturvölkern, — wenn alles dies ohne tiefere, eindringende Befruchtung unseres Phantasie- und Empfindungslebens bleiben könnte, hieße es nicht verzweifeln?"

Das Heil kommt nicht, hieß es weiter, aus Egypten und Hellas, sondern aus der germanischen Volksseele, wir bedürfen einer echt nationalen Dichtung nicht dem Stoffe, sondern dem Geiste nach. Es gelte wieder anzuknüpfen an den jungen Goethe und seine Zeit, und wir brauchen keine weitere Formenglätte, sondern mehr Tiefe, mehr Glut, mehr Größe.

Das war eine Forderung, welche unmittelbar an die Opposition der Romantik gegen den antikisierenden späteren Goethe erinnert. Tieck erzählt, daß in einer Gesellschaft von Goethefreunden einer das Wort ergriffen habe:

„Vereinigt euch darüber, welcher Goethe, ob der jugendliche, reife, ältere und alte, euch der liebste sei, welchen ihr in früheren Jahren oder jetzt genau gekannt haben möchtet, von welchem ihr euch den meisten und besten Einfluß auf euch, den liebsten Genuß versprechen müßtet."

Man schritt zu geheimer Abstimmung:

„So ... fand er auf jedem Blatte geschrieben: Der jugendliche Dichter, bevor er nach Italien ging; — ein paar lauteten: ehe er Frankfurt verließ." „Nachher ist er eben auch Sektierer für das Altertum geworden." —

Wichtig ist in den Hart'schen „Waffengängen" dann noch namentlich die Stellung zu Zola:

„Die rechte Folgerung ist nur die, daß auch die Poesie der Gegenwart nicht selbst zur Naturwissenschaft werden, sondern nur an deren Geiste teilhaben muß."

Nach wie vor gelte das Wort von der „Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."

Daß die „Kritischen Waffengänge" bei so gesunden, maßvollen und zukunftsberechtigten Anschauungen nicht von weiterem unmittelbaren Einflusse gewesen sind, muß vorwiegend den erwähnten Thematen und der Länge der Abhandlungen zugeschrieben werden. Aufsätze über Kruse, Lindau, Bürger, Träger u. dergl. können weder allgemeines Interesse beanspruchen noch wesentliche Resultate zu Tage fördern, denn die Schriftsteller sind nicht einmal in ihren Fehlern typisch und gar Kritiken von 60 bis 80 Seiten zu lesen, heißt doch wohl dem großen Publikum zu viel zumuten. Indessen verringern diese äußeren Mängel nicht das Verdienst des Hart'schen

Brüderpaars — moderne Winkelriods — der neuen Litteratur die Gasse gehauen zu haben.

Unabhängig von ihnen, die aus der Reichshauptstadt wirkten, schlugen zwei Münchener Schriftsteller neue Bahnen ein: der jugendliche Wolfgang Kirchbach suchte namentlich seine novellistischen Dichtungen („Kinder des Reiches") in verständnisvoller Absichtlichkeit mit modernem, nationalem und realistischem Gehalte zu erfüllen, ohne immer über die Tendenz und theoretische Symbolisierung hinaus zu wahrer künstlerischer Gestaltung zu gelangen, während der gereiftere M. G. Conrad in kritischen und novellistischen Studien das Banner des Naturalismus entfaltete. Inzwischen war mit Heiberg der erste Realist Mode geworden, freilich — wie es gewöhnlich in Modesachen geht — ein Zeichner im Kleinen, kein mächtiger Bahnbrecher.

Rußland, Frankreich und Norwegen hatten bereits achtunggebietende Leistungen in dem Bereiche der neuen modern-realistischen Litteratur aufzuweisen. Auf deutschem Boden schien die Bewegung nicht recht in Fluß zu kommen. Aber Weihnachten ist eine gebeselige Zeit, und was man das ganze Jahr nicht geträumt, wird einem oft zu Weihnachten ins Haus gebracht.

Auf dem litterarischen Weihnachtsmarkt des Jahres 1884 erschien eine lyrische Sammlung unter dem Titel: „Moderne Dichtercharaktere", herausgegeben unter Mitwirkung von Hermann Conradi und Karl Henckell durch Wilhelm Arent, das nächste Jahr in neuer Titel-Auflage unter dem Namen „Jung-Deutschland". Die von dem 20jährigen Henckell geschriebene Vorrede ist in recht anspruchsvollem Tone gehalten, — doch das mag noch hingehen, unter einer stürmenden Jugend heißt es stets: „Nur die Lumpe sind bescheiden." So verkündet denn Henckell:

> „Die Dichtercharaktere sind — sagen wir es kurz heraus — bestimmt, direkt in die Entwicklung der modernen deutschen Lyrik einzugreifen."

Nachdem Albert Träger, Julius Wolff und Lindau als unwürdig zur litterarischen Führung des deutschen Volkes ge-

kennzeichnet werden, gelangt die nur zu trügerische Hoffnung zum Ausdruck,

„daß die Herrschaft der blasierten Schwätzer, der Witzbolde, Macher und litterarischen Spekulanten, die der materialistische Sudelkessel der siebziger Jahre als Schaumblasen in die Höhe getrieben hat, ein für alle mal vernichtet und gebrochen sei ...“ „Wir, das heißt die junge Generation des erneuten, geeinten und großen Vaterlandes, wollen, daß die Poesie wiederum ein Heiligtum werde, zu dessen geweihter Stätte das Volk wallfahrtet, ... wir wollen uns von ganzer Seele der Kunst ergeben, deren Triebkraft in uns gelegt, und wollen unsere nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Wir wollen, mit einem Worte, dahin streben, Charaktere zu sein.“

Das klingt fromm wie ein bei der Einsegnung gesprochenes Glaubensbekenntnis, doch sollen solche Gelöbnisse oft nicht gehalten werden! Als Lohn wird sodann ganz in gleich frommer Zuversicht ersehnt:

„eine Poesie, also auch eine Lyrik zu gebären, die, durchtränkt von dem Lebensstrome der Zeit und der Nation, ein charakteristisch verkörpertes Abbild alles Leidens, Sehnens, Strebens und Kämpfens unserer Epoche darstellt, und soll sein ein prophetischer Gesang und ein jauchzender Morgenweckruf der siegenden und befreienden Zukunft.“

Seinen höchsten Trumpf aber spart Karl Henckell als gewiegter Spieler für den Schluß auf:

„Immerhin hoffen wir, daß es ersichtlich wird: auf den Dichtern des Kreises, den dieses Buch vereint, beruht die Litteratur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen, eine bedeutsame Litteratur, eine große Poesie ...“ –

Leicht ist es nun, diese verheißungsvollen Worte zu ironisieren, indessen mit der Begeisterung der Jugend spielt man nicht. Man hat sich ihrer zu freuen und muß gern anerkennen, daß aus all' den großen Worten doch wenigstens ein Gefühl von dem Einen, was not thut, spricht. Die Hart'schen Einflüsse sind in dem Programm unverkennbar. Auch hat Heinrich Hart das gleichzeitig erscheinende „Poetische Skizzenbuch“ von Karl Henckell mit einer verständnisvollen Vorrede versehen, und Wilhelm Arent spricht in seiner „Berliner Bunten Mappe“ ausdrücklich von dem „durch den Namen der Gebrüder Hart gekennzeichneten Kreise der jungen Stürmer und Dränger.“

In den „Modernen Dichtercharakteren“ oder „Jung-Deutschland“ sind nun lyrische Gedichte von 22 jungen, teils noch unter 20 Jahren stehenden Dichtern vereinigt, von denen die drei Herausgeber Wilhelm Arent, Hermann Conradi und Karl Henckell, ferner die bereits als Vorkämpfer genannten Heinrich Hart, Julius Hart und Wolfgang Kirchbach, sowie schließlich noch Arno Holz und Karl Bleibtreu auf besondere Betrachtung Anspruch erheben dürfen. Nach den hier gebotenen Proben zu urteilen, ist Arent allerdings ein junges Talent, welchem namentlich Töne pantheistisch-religiöser Innigkeit gelingen, sobald nicht eine ungesunde Liebäugelei mit Schmerzen oder ein noch ungesunderer Sinnentaumel hervorbricht. Im Überwuchern zeigt diese beiden unangenehmen Eigenschaften die Conradi'sche Poesie, den Verzweiflungskampf einer äußerlich kraftstrotzenden, innerlich aber schwachen Natur, mit der Sünde; man scheidet von dem Dichter ohne die Gewißheit, daß er sich seine gährende Dichterkraft aus diesem Widerstreite retten wird. Ist auch ebenso Henckell nicht frei von frühreifer, anempfundener Krankheit und Müdigkeit, so bietet er doch einzelne Proben erfreuender originellen Befähigung, namentlich beachtenswerte Ansätze zur Gestaltung nationaler und sozialer Ideen, dazwischen freilich manches herzlich Unbedeutende. — Heinrich Hart's Lyrik, von der bereits früher Proben unter dem Titel „Weltpfingsten“ gesammelt erschienen, bekundet neben dichterischem Schwung und Formgewandtheit eine reine Begeisterung für die keimenden Zukunftsideen. Glutvoller als die zuweilen blasse Formenglätte seines Bruders Heinrich, des Größeren von beiden auf dem Gebiete bahnbrechender Kritik, mutet Julius Hart's schon in dem noch unklar gährenden Gedichtbuch „Sansara“ bewiesene Feuerseele an. Hier lodert echte Leidenschaft:

„Schlafmordend sollte mein Gesang
Zu heil'gem Kampf die Müden wecken.“

Hier keimt eine Poesie der Weltstadt:

„Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt.
Wirst Du versinken hier in dunklen Massen? . .
Und über Dich hinschreitend, stumm und kalt,
Wird niemand Deine schwache Hand erfassen?

Du suchst — Du suchst die Welt in dieser Flut,
Suchst glühende Rosen, grüne Lorbeerkronen . .
Schau' dort hinaus! . . Die Luft durchquillt's wie Blut,
Es brennt die Schlacht, und niemand wird Dich schonen."

Hier grollt gefahrdrohend die soziale Not:

„Hört Ihr es nicht? In meinem Ohre bang
Ewig tönt herber, dumpfer Trommelklang . . .
O Winternacht! Durch Eis und fliegenden Schnee
Lauter als Sturmgeist schreit ein wildes Weh!"

Wenn auch häufig in der Form noch nicht gedrängt genug, dürfen sich dennoch diese Julius Hart'schen Lieder getrost den besten lyrischen Schöpfungen der Gegenwart an die Seite stellen, vor denen sie überdies den modernen, originellen Charakter voraushaben. Dies gilt auch von dem leider nur zu lang ausgesponnenen Gedicht „Anna", welches ein heikles naturalistisches Problem anmutend poetisch zu gestalten weiß:

„Weh', meinen Busen preßt und sprengt's, ein Feuer lodert schwül und heiß,
Und unter meinem Herzen quillt und regt es sich und atmet leis.
Und fällt hernieder jene Nacht, und lieg' ich blaß und leidenswund,
Dann, Heinrich, bist du fern und küß'st — ach küß'st wohl einen schön'ren Mund
Und dennoch ist's von deinem Fleisch, und dennoch lebt's von deinem Blut,
Und dennoch sieht's dein Auge nie, das treu und zärtlich auf ihm ruht!" . .

Die Beiträge von Kirchbach sind — übrigens ohne sein Vorwissen — seinen „Ausgewählten Gedichten" entnommen. Zwar spricht aus ihnen ein edler Geist und künstlerisches Streben, stellenweise sogar die seltene Gabe Humor, indessen kann doch der lyrische Dichter vor der in Kirchbach verborgenen Denkernatur nicht recht aufkommen. — Ein lyrisches Talent von hervorragender Begabung offenbart sich dagegen in Arno Holz, noch recht weitschweifig und oft plump, aber heiligen Ernstes voll. Mit gleicher Befähigung für das moderne Idyll wie für das soziale Lied, ist dieser junge Poet vor allen der Dichter Berlins:

„Denn nicht am Waldrand bin ich aufgewachsen,
Und kein Naturkind gab mir das Geleit,
Ich seh' die Welt sich dreh'n um ihre Achsen
Als Kind der Großstadt und der neuen Zeit.

Tagaus, tagein umrollt vom Qualm der Essen,
War's oft mein Herz, das laut aufschlug und schrie,
Und dennoch, dennoch hab' ich nie vergessen
Das gold'ne Wort: Auch dies ist Poesie!"

Aus diesen Liedern spricht der unmittelbare Eindruck der Natur:

„Der Lenzwind ließ die Äste knarren,
Vom Dorf herüber klang die Uhr,
Ich lag begraben unter Farren
Und stammelte: Natur! Natur!

In alten Büchern steht geschrieben,
Du bist ein Weib, ein schönes Weib
Ich bin ein Mensch und muß Dich lieben,
Denn diese Erde ist Dein Leib!

Weh' jenem bleichen Nazarener!
Er stieß Dich kalt von Deinem Thron!
Ich aber bin so gut wie jener
Der Gottheit eingeborner Sohn!"

Sind das nicht bei aller Übertreibung Töne, würdig eines Rousseau, „der aus Christen Menschen warb?" Gegen das tote Buch, ganz im selben Geiste Rousseau's und der Stürmer des vorigen Jahrhunderts, macht der Sänger des Lebens Front:

„Die Simpeldichter hör' ich flennen,
Sie tuten alle in dasselbe Horn,
Und nie packt sie der dreimal heil'ge Zorn,
Weil sie das Elend nur aus Büchern kennen."

Ihn selbst aber packt der „dreimal heil'ge Zorn", ja stört ihn leider sogar oft im Ringen nach reiner poetischer Klarheit:

„Die Armut bettelt um ein Stückchen Brot,
Doch herzlos läßt der Reichtum sie verhungern;
Millionen tritt die Goldgier in den Kot,
Und einen einzigen nur läßt sie lungern;
In seidne Betten wühlt sie ihn hinein,
Wenn er beim Sekt sich ausgeplappert,
Indeß beim flackernden Laternenschein
Das bleiche Elend mit den Zähnen klappert."

Gutgemeinte Tendenz, wirkungsvolle Rhetorik, aber leider nicht zur Poesie verklärt!

Einen unendlich weniger stark ausgeprägten Charakter tragen die lyrischen Beiträge Karl Bleibtreu's, der sich schon vorher durch verschiedene schriftstellerische Arbeiten ohne spezifisch moderne Bedeutung bekannt gemacht hatte. Originellen lyrischen Wert bekunden seine Gedichte nicht, im kurzen Spruch dagegen ist er anmutend und sinnig, und die Umdichtungen, namentlich „Davids Psalmen", zeigen ein Talent der Anempfindung und Nachgestaltung, die vorzüglichsten Eigenschaften des Übersetzers. Aber „Weisheit des Orients" in „Modernen Dichtercharakteren"?!

So bringt diese Sammlung des lyrischen Jung-Deutschlands neben vielem Mittelmäßigen mancherlei echte und neue Poesie, neben vielen großen Versprechungen einzelne hoffnungsvolle Leistungen. Vor allem aber wirkte sie nach außen als That, denn trotz dem Spotte, den man — zum teil nicht ohne Grund — für diese Dichterjünglinge bereit hatte, war hier zum ersten Male der überkommenen und verkommenen litterarischen Richtung die eigentliche Fehde angesagt, und der Kampf entbrannte.

Bald entwarf Paul Fritzsche, auch ein junger Sanggenosse der neuen Bewegung, in seiner „Lyriker-Revolution" ein Programm, das neben vielem Wirren und manchem Bekannten besonders den Zusammenhang mit der Sturm- und Drang-Periode betonte. Schon vorher hatte Wilhelm Arent seine eigenen Dichtungen unter der Firma „Reinhold Lenz. Lyrisches aus dem Nachlaß, aufgefunden von Karl Ludwig" auf den litterarischen Markt zu schmuggeln gesucht; indessen erschien die Contrebande verdächtig, und die nicht ernst gemeinte Mystifikation wurde halb erraten, halb preisgegeben.

Nun ertönte ein weithin schallendes Sturmsignal in Karl Bleibtreu's „Revolution der Litteratur" (1886). Auf Seite 5 dieser Bekenntnisschrift wird gefordert,

> „daß die Reaktion des Realismus nunmehr mit rücksichtsloser Brutalität erfolgen muß."

Der Verfasser macht in dem von ihm angeschlagenen Tone den Anfang damit und erniedrigt so seine Anklageschrift gegen die herrschende Litteraturströmung stellenweise zum Pamphlet. Eine Inhaltsangabe ist schwer, denn das Buch ist wirr und ohne Plan

angelegt. Auch ist es reich an Widersprüchen: Wie schwer vereinigt sich nicht schon der Titel mit der ausdrücklich abgegebenen Erklärung (2. Auflage, S. XXII), daß sich der Verfasser von jedem Optimismus betreffs der „neuen großen Zeit" frei wisse! Bald wird nachdrücklich auf die Sturm- und Drang-Periode verwiesen (S. 4), bald vor der Berufung auf dieselbe gewarnt (S. XI, S. 65).

Von Goethe heißt es

auf S. 2:

„Dieser kosmische Geist ist in erster Linie als Universalmensch zu betrachten,"

auf S. 3:

„Es bleibt eine äußerst natürliche Folge des Goethe'schen, bei aller scheinbaren Universalität doch einseitigen Entwicklungsganges, daß ihm der Sinn für das Historische völlig gebrach,"

auf S. XIII dann:

„Aber die scheußliche Goethomanie — welche den Sinn für Realismus, für das Moderne, für das Historische und, rund herausgesagt, überhaupt für das Große vergiftet,"

auf S. XXII:

„Goethe's Götz und Werther, die Dramen von Lenz — ei ja, das ist ein urwüchsiger Realismus, dessen großartige Wucht selbst der eingefleischteste Anti-Realist nicht leugnen wird" u. s. f. —

Die ganze zeitgenössische Litteratur muß Revue passieren, und es fällt manches Wort berechtigten Tadels, welches aber, weil der sachlichen Begründung ganz oder teilweise entbehrend, als eine individuelle Meinungskundgabe stehen bleibt. Namentlich die Urteile über des Verfassers litterarische Genossen sind bisweilen recht schief ausgefallen: Bleibtreu spricht von dem „ungemachten Schmerz" der „jungen Stürmer und Drängler", Schmerz 17- bis 20jähriger Jünglinge! Er rühmt eine sehr gut gemeinte, aber völlig unreife Arbeit wie das „Promethidenlos" von Gerhart Hauptmann als

„Dichtung, die an Größe der Konzeption, Adel und Schwung der Sprache das verkrüppelte Knieholz der üblichen Poetasterei titanenhaft überragt"!!

Als „das bedeutendste rein lyrische Talent unter den Jüngeren" gilt ihm Wilhelm Arent;

„daß aber Arno Holz unablässig über die Leiden des vierten Standes,

des sogenannten „Volkes“ (auch nicht schlecht!) jammert, . . . — das,“ schreibt Bleibtreu, „läßt mich ganz kalt“ . . . „Die Tendenz ist nur Maske — die Formpflege ist der Kern des Holz'schen Ideals!!“

Ähnlich entschiedene Zurückweisung muß die Behauptung hervorrufen:

„Conrad und Heiberg sind die zwei Eckpfeiler der litterarischen Zukunft,“ —

Conrad, der Verfasser kurzer Skizzen und Augenblicksbilder, und Heiberg, den Bleibtreu selbst nur einen Meister des kleinen Genre nennt! Und darum Räuber und Mörder?

Von dem, was in der „Revolution der Litteratur“ unbedingte oder bedingte Zustimmung verdient, ist manches nicht mehr ganz neu. So hatten schon die Harts auf den Goethe der Sturm- und Drang-Periode, auf die Kraftdramatiker unseres Jahrhunderts, auf das Charakterlose unserer Lyrik, auf den Mangel an litterarischem Interesse des Reiches und des Reichskanzlers, auf die Erbärmlichkeit der Kritik und dergl. verwiesen, aber sie hatten sich, statt zu schimpfen, bemüht es besser zu machen.

Will man nun das Originelle der Bleibtreu'schen Schrift zusammenfassen, so ergeben sich ungefähr folgende drei Programmsätze: 1) „Krankhafte Ziererei ist das Flüchten in die Antike,“ das wahre Muster aus vergangener Zeit ist Shakespeare. 2) Die „Neue Poesie“ besteht in Verschmelzung von „Realismus und Romantik“ unter Bevorzugung der prosaischen Dichtung; vornehmstes, wenn auch nicht unbedingtes Muster aus der Gegenwart ist Zola. 3) „Die soziale Frage und der Gegensatz der Nationalitäten — dies sind die zwei großen Themata der Zukunftspoesie.“ — Die letztere Forderung ergiebt sich unmittelbar aus dem Leben, das eben diese beiden Fragen in den Vordergrund gedrängt hat. Gegen das Muster Shakespeare's ferner wird Niemand Einwendungen zu erheben haben. Anders steht es dagegen mit Zola. Bleibtreu selbst erklärt:

„Es ist nur ein natürlicher Trieb des deutschen Geistes, sich von dem stammverwandten kritischen unablässig befruchten und leiten zu lassen. Es war dagegen Deutschlands schwächste Zeit, als der gallische Geist unsere Litteratur beherrschte.“

In einem Atem als Mittel zur Gesundung anpreisen, was man soeben als Symptom der Schwäche gekennzeichnet hat, — das ist nur in diesem wirren Buche möglich. Aber zugegeben sei, daß Zola in der Größe der Anlage und Unerbittlichkeit der Beobachtung einen guten Lehrmeister für unsere Dichter abgeben kann, um so mehr, als dieser Psychiater und Mathematiker der Poesie sich in „Germinal“ und „L'Oeuvre“ auch als hervorragender Künstler erwiesen hat. Ihn dagegen allein oder auch nur vorzugsweise als das Muster, als „den einzig festen gesunden Halt“ hinzustellen, scheint aus positiven wie aus negativen Gründen unberechtigt. Einmal ist Zola nicht gesund, denn wer einseitig nur oder doch vorwiegend die Schattenseiten des Lebens, die niederen Instinkte des Menschen sieht, wessen Blick in erster Linie auf das Pathologische gerichtet ist, der kann sich keiner gesunden Künstlerseele, sondern höchstens der unheimlichen Fähigkeit des Seelenarztes rühmen. Mehr noch fällt ins Gewicht, daß Zola trotz alledem und alledem Gallier bleibt, er ist nicht Geist von unserem Geist. Das deutsche Volk hat sich in aller Daseinsnot den Lebensmut und die Begeisterung gewahrt: Pessimismus und Verzweiflung werden nicht den Lebensnerv unseres Volkes erzittern lassen. Da stehen uns Daudet und selbst die Russen um vieles näher. Vor allem aber braucht der deutsche Dichter nur zu seinen germanischen Stammesgenossen nach Skandinavien zu blicken, um zu wissen, woher das Heil ihm kommt — soweit es überhaupt von außen kommen kann. Ibsen und Björnson im Drama, Kjelland im Roman, Georg Brandes als Litteraturgeschichtschreiber haben Bahnen eröffnet, auf denen wir Deutsche von heute den litterarischen Ausdruck unseres Geistes, das heißt des modernen, realistischen, nationalen Geistes erringen können. — „Dem Realismus allein gehört die Zukunft der Litteratur,“ ruft Bleibtreu in geistigem Zusammenhang mit seiner Zola-Verehrung, freilich ohne ein Wort der Begründung hinzuzufügen. Doch in der That, abgesehen von unserer politisch realistischen Zeitströmung, von welcher Georg Brandes so treffend sagt: „Das Metall, welches in der Mode ist, ist das Eisen. Das Wort, welches in der Mode ist, ist ebenfalls das Eisen,“ sollte die unser ganzes äußere Leben

umgestaltende Verwertung der Dampfkraft und Elektrizität ohne Einfluß auf unser geistiges Leben, auf unsere Dichtung sein? Betritt der Dichter den Boden der Gegenwart, so findet er heute die Lehren der Naturwissenschaft als unumgängliche Gesetze; flüchtet er in die Vergangenheit, so tritt ihm die Geschichtschreibung nicht mehr wie zu Schillers Zeit als Schwester der Poesie, sondern als strenge Wissenschaft mit ernstem Machtgebot entgegen; und will er in die Zukunft schwärmen, auch hier darf er den Boden nicht unter den Füßen verlieren, denn er weiß, daß auch die Entwickelung der Menschheit nach festen Normen geschieht. — Der mehr oder minder klare und mehr oder minder erfolgreiche Drang nach Natur und Wirklichkeit tritt denn auch immer wieder als treibendes Element in der gesamten modernen Dichtung auf. So nennt Herder Shakespeare

„den größten Meister", „eben weil er nur immer Diener der Natur ist."

Und Goethe rühmt als Hans Sachsens poetische Sendung:

„Frummkeit und Tugend bieder preisen,
Das Böse mit seinem Namen heißen,
Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt;
Sondern die Welt soll vor Dir steh'n,
Wie Albrecht Dürer sie hat geseh'n,
Ihr festes Leben und Männlichkeit,
Ihre innere Kraft und Ständigkeit.
Der Natur Genius an der Hand
Soll Dich führen durch alle Land."

Selbst der sentimentalische Schiller muß zugestehen:

„Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur."

Treffend bemerkt Bleibtreu:

„Der wirkliche Realist wird die Dinge erst recht sub specie aeterni betrachten und je wahrer und krasser er die Realität schildert, um so tiefer wird er in die Geheimnisse jener wahren Romantik eindringen, welche trotz alledem in den Erscheinungsformen des Lebens schlummert."

Schon Schiller spricht sich über das Verhältnis von Realismus und Idealismus so aus,

„daß nur durch die vollkommen gleiche Einschließung beider dem Vernunftbegriff der Menschheit könne Genüge geleistet werden;"

und Friedrich Schlegel sagt ausdrücklich:

„Ehedem wurde unter uns die Natur, jetzt wird das Ideal ausschließend gepredigt. Man vergißt zu oft, daß in der schönen Darstellung die Natur idealisch und das Ideale natürlich sein soll."

Ganz entschieden aber muß gegen die Behauptung des Verfassers protestiert werden, die Versform habe in der realistischen Dichtung vielleicht als überlebt zu gelten. So wenig die Berechtigung der Prosadichtung zu bestreiten ist, sie bleibt doch immer nur die Vorstufe zur vollen poetischen Bewältigung moderner Probleme, sie giebt das Wachsmodell der modernen Dichtung, — es wird einst der Verskünstler kommen, welcher den Erzguß vollenden wird. — Jedenfalls hat Bleibtreu auf den schönen Ehrentitel eines Ketzers Anspruch, und noch haben wir nicht sein ketzerischstes, natürlich auch wieder beweislos dastehendes Wort gewürdigt:

„Von der niobidenhaften Schmerzerstarrung der marmornen Antike trennt uns das Christentum für immer."

Der Kampf gegen die Antike ist hier nicht zum ersten Mal proklamiert, bildet er doch eine Wesenheit der Romantik; aber der Ruf ertönt von neuem und verdient Aufmerksamkeit. Unsere gelehrte Jugenderziehung wurzelt in der Antike. Wie aber, wenn diese Jugend revoltiert und stürmisch ruft: In meinem Innern lebt ein anderer Geist, den ich wohl von außen befruchten, aber nicht ertöten lassen will!? Stellen wir uns auf den Boden der Thatsachen: Die Dichtung soll den Geist des Lebens atmen, und kein Mensch wird behaupten wollen, daß unser Leben den Geist der Antike atmet. Werden wir unserer Dichtung auf diesem Wege den nationalen Stil erringen? Wohl, der Dichter schule sich an jeder Größe, also neben Shakespeare auch an der antiken, aber das letzte Ziel liegt anderswo, liegt vor uns, und wo uns die Antike in der freien Bewegung hindert, da stürmen wir mit Shakespeare vorwärts.

Wie glänzend deckt Herder die Kluft auf, die unser Empfinden und Dichten von der Antike trennt, und Tieck erklärt geradezu:

„Wer möchte sich, wenn er sie kennt, Homer, Herodot und Sophokles rauben lassen? Aber zu wünschen wäre es, daß ein genialer Kopf es

darthun möchte, welchen Nachteil uns die Kenntnis der Alten gebracht hat. Wie alles bis dahin noch in Erinnerung Bestehende zum Verächtlichen herabgesunken, wie alles neue, gute und richtige Bestreben gehemmt, wie das Eigentümliche, Vaterländische oft durch eine verkehrte Anbetung und halbes Verständnis der Alten, als es wieder im Abendlande erwachte, ist vernichtet worden"!

Doch genug der Bemerkungen zu Bleibtreus Programmschrift. Fragen wir beim Scheiden nur noch, welcher Partei dies Manifest dienen soll. Der Verfasser stellt sich außerhalb des jüngstdeutschen Kreises, und von einer „realistischen Schule", erklärt er, „kann bei uns noch gar keine Rede sein." Die Antwort liegt wohl in der gelegentlichen Aeußerung (S. 14):

„Und doch muß man heut sein eigener Lessing sein, um für positive Originalarbeit festen Grund zu finden."

Man durfte also auf Bleibtreu's eigene poetische Thaten gespannt sein.

Unter seinen früheren Werken entbehrten wenigstens zwei nicht der Originalität: einem Roman „Der Traum. Aus dem Leben des Dichterlords" wurde treffendes divinatorisches Hineinversetzen in Byron's ehrgeizige Jünglingsseele nachgerühmt; und die Mystifikation „Dies irae, Erinnerungen eines französischen Offiziers an Sedan", bewies frisches Anschauungsvermögen und warme Empfindung, wie denn Karl Bleibtreu — der Sohn des Schlachtenmalers Georg Bleibtreu — das poetische Zeichnen militärischer Bilder zu seiner kleinen Spezialität erhoben hat. Ungefähr gleichzeitig mit den „Modernen Dichtercharakteren" waren nun „realistische Novellen" unter dem Titel „Kraftkuren" erschienen, deren Charakterisierungsversuche leider in dem einen Grundfehler stecken bleiben: norwegische und englische Zustände werden nach der Schablone, wie sie sich etwa ein Fremder zurechtlegt, meist recht oberflächlich skizziert; nur selten verrät sich eine intimere Kenntnis von Land und Leuten. Bei weitem bedeutender ist das (an der Scheide der Jahre 1885 und 1886 erschienene) realistische Novellenbuch „Schlechte Gesellschaft", Bleibtreu's Hauptwerk, in welchem er den Spruch: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich!" weise beherzigt hat. Zwei einleitende, kraftvolle und tief empfundene Gedichte künden das Programm:

„Alle die verzagten Wichter, Blaustrumpfschmierer um uns her
Wonnebrunzler, Feigenblättler jagen wir mit scharfem Speer.
Bis die dreimal heilige Wahrheit ihre schwarze Fahne reckt,
Bis der Menschheit tiefste Wunden keine Phrase mehr verdeckt.
Auf der Schildwach lehnen trutzig wir an uns'rer Schwerter Knauf,
Doch wir geigen süße Töne, stieg der Mond am Himmel auf.
Realismus und Romantik — Worte sind nur, Worte sie:
Doch ihr Sinn schmilzt ineinander in der neuen Poesie."

Die charakteristischsten Hauptstücke der Sammlung betiteln sich: „Die Prostitution des Herzens" und „Raubvögelchen". Künstlerische Geschlossenheit mangelt, wohl nicht ohne Absicht, die Prosaform der Erzählung ist durch unendliche Gedichtreihen, teils Übersetzungen aus Musset und Burns, durchbrochen. Überhaupt ist alles zu lang ausgesponnen: die eine Novelle ist 160, die andere gar 232 Seiten lang! Stil und Grundstimmung ist eine Mischung von Brutalität und Sentimentalität, — das sollen Ausflüsse von Realismus und Romantik sein! Ort der Handlung ist in beiden Novellen vorwiegend eine Berliner Kellerkneipe mit „Damen"-Bedienung. Als Heldin erscheint beidemal eine Kellnerin, die, trotzdem sie zu den sittlich Gefallenen gehört, ihren sentimentalen Liebhaber, den eigentlichen Helden, welcher sie „rein" liebt, „rein" zu Tode schmachten läßt. Durch dieses Motiv, das wahrhaftig des Typischen entbehrt, ist ein Grundzug von Krankheit und Schmutz gegeben, den ethisch zu vertiefen, und so poetisch zu verklären eine Dichterkraft ersten Ranges erfordert. Kein Wunder, daß sich in Bleibtreu's Werk ein großer Ueberschuß von Lebenswahrheit über Poesie zeigt: der Doktrinarismus des Realisten vergißt zu leicht, daß etwas lebenswahr sein kann, ohne poetisch zu erscheinen. Nach der Seite der Beobachtung liegt denn allerdings der Wert dieses Buches. — Für den geistigen Gehalt noch einige Proben. Der Held der erstgenannten Geschichte schreibt:

„Es ist entsetzlich, aber es ist wahr: Noch nie habe ich mich mit Dirnen, besonders älteren, eingelassen — so oft ich wechseln mag, — ohne daß ich einen undefinierbaren Zauber auf sie ausgeübt hätte. Es ist wie eine Verwandtschaft des Unglücks. Denn auch ich bin prostituiert: Ich habe eine prostituierte Seele, deren Zartheit und reine Schönheit, teils durch die Genußsucht der entnervenden Langeweile, teils durch Verzweiflung über ihre falsche Position im Ge-

wühl der Welt, längst befleckt und verschlammt ist." — „Aber ihr habt euer Loos verdient",

urteilt der Freund des Helden von „Raubvögelchen":

Ihr suchtet die Poesie, sie, die allein über die Misere des materiellen Lebens erheben kann, in der erotischen Leidenschaft. Ist dies eine Zeit zum Tändeln?" —

Bemüht sich der Dichter somit — freilich vergebens — eine Wertheriade unserer Zeit zu schreiben, so macht er andererseits gegen Goethe Front, indem er sein Werk in die Worte ausklingen läßt:

„Das ewig Männliche zieht uns hinan."

Auch ein Freund männlicher Töne in der Poesie wird diese einseitige Persiflage des „Ewig-Weiblichen" nicht gelten lassen; indessen singt Bleibtreu's Held früher:

„Das ewig Weibliche zieht uns herab
Und wird des männlichen Stolzes Grab.
Doch wer die Teufelin Venus verschmäht,
Zur Venus Urania aufersteht."

In diesem Sinne darf man freudig zustimmen. —

Nachdem nun Bleibtreu durch diese „Schlechte Gesellschaft" und die „Revolution der Litteratur" in die litterarische Bewegung hineingetrieben war, ließ er in zügelloser Hast ein Buch dem andern folgen. Außer einer zwei dicke Bände umfassenden „Geschichte der englischen Litteratur", von der wenigstens der 175 Seiten umfassende Abschnitt über Byron in Daten wie Auffassung manches Neue und Beachtenswerte bringt, sind namentlich eine Reihe Dramen zu betrachten. Unter diesen beweist „Lord Byron's letzte Liebe" neben manchen dramatischen Schwächen von neuem die Fähigkeit Bleibtreu's sich in die Seele Byron's verständnisvoll zu versenken, während sich das andere Byron-Drama „Seine Tochter" als ein kalt lassendes Gemisch von peinlicher Stickluft und allerhand Sonderbarkeiten giebt. Merkenswert ist an diesen Werken der Versuch, Ereignisse des 19. Jahrhunderts in realistisch-dramatische Form zu kleiden. — Von weit größerem Gelingen wird dieses Streben in einem Schauspiel belohnt, welches schon vorher unter dem Titel „Schicksal" (als Manuskript gedruckt) dem andern großen Genius

unseres Jahrhunderts, Napoleon Bonaparte, gewidmet war. Trotz unendlicher Längen im Dialog fesselt „Schicksal“ bis zum Schluß, und wenn dies ohne idealistische Übertünchung der Sprache und ohne die üblichen lyrischen Liebesscenen geschieht, so muß wohl ein originelles Etwas vorhanden sein, das uns mit fortreißt: jene divinatorische, wahrhaft kongeniale Wiedergabe des dämonischen Charakters Napoleon ist es, welche neben der oft stürmisch bewegten Handlung abwechselnd unser Staunen und Grauen wach erhält. Leider entspricht dem Rollen der äußeren Handlung keine wesentliche innere Seelenentwicklung, so daß dies bedeutsame Werk mehr als Historie denn als eigentliches Drama verläuft. — Die als „Vaterland“ gesammelten drei jüngsten Dramen bekunden keinen Fortschritt, ja zum guten Teil einen entschiedenen Rückschritt. Namentlich ist das soziale Schauspiel „Volk und Vaterland“ mit einer unverantwortlichen Leichtfertigkeit hingeworfen. Zwar ist an alle möglichen vorübergehenden und keineswegs typischen Zeitereignisse äußerlich angeknüpft, aber die an Unmöglichkeiten reiche Handlung bringt weder die Familientragödie noch viel weniger das angeschlagene sozialpolitische Thema zu wirklich künstlerischer Gestaltung: Eine deutsche Gewehrfabrik soll von einem Handelsagenten, vorgeblich für Chile, eine Massenlieferung unter der Bedingung übernehmen, im Fall nicht rechtzeitiger Lieferung sämtliche fertige Gewehre unentgeltlich abzugeben; als dann richtig ein Strike die Versäumung des Termins und damit den Ruin der Fabrik herbeiführt, soll sich der Agent von jener Bedingung abzustehen bevollmächtigt und bereit erklären dürfen, für den Fall, daß ihm die Tochter des Fabrikbesitzers als Frau zuteil wird; in dem Augenblick, da das so zusammengegebene Ehepaar seine Hochzeitsreise antreten will, soll schließlich ein imaginärer Krieg ausbrechen und der junge Ehegatte als Agent des imaginären Feindes verhaftet werden, so daß die Aussicht auf Vereinigung der jungen Frau mit ihrem wahren Geliebten, dem als deus ex machina fungierenden Werkführer, eröffnet werden kann! Und bei alledem soll das soziale Problem unserer Tage durch schöne Abhandlungen über Volk und Vaterland sowie durch ein Schluß-Hoch auf Kaiser und Reich zur Lösung gebracht werden! Mit so bluternsten Dingen

spielt man nicht!! — Daß noch eine unfreiwillig komische Figur als Dichter des „Jüngsten Deutschland“ aus persönlicher Feindschaft des Verfassers unorganisch eingefügt ist, verdient als unwürdig ganz besondere Zurückweisung. — Bleibtreu hat sich eben als Herausgeber des „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes“, so entschieden er sich auch manches Unbekannten und Verkannten angenommen, nur zu sehr als Führer einer Partei aufgespielt und dabei die Gepflogenheiten unseres heutigen politischen Parteitreibens auf litterarisches Gebiet übertragen. Ein Kotzebue mag in ähnlicher Weise verfahren haben, — jeder wirkliche Dichter bemühte sich bisher allein durch litterarische Leistungen seiner Richtung zum Siege zu verhelfen. Nicht einem Klotz, sondern einem Lessing nachzueifern, ist die Aufgabe. Und auch nicht „die Menge kann es bringen,“ — die zwanziger Jahre eines Dichters sind noch keine Zeit, wo er nur auszugeben hat, da gilt es die Grenzen seines Talentes zu erkennen und sie durch rezeptive Arbeit zu erweitern. So bei allen, so auch bei Karl Bleibtreu. — —

Jedenfalls darf sein agitatorisches Einwirken nicht unerwähnt bleiben: die „Revolution der Litteratur“, so wirr, widerspruchsvoll und persönlich sie gehalten war, trug die Kunde von einer neuen litterarischen Bewegung in weitere Kreise. Nun stürmten die jungen Dränger und Drängler auf ganzer Linie vor, und wenn es auch keinem gelang, den Gipfel des Parnaß in einem Sturm zu nehmen, selbst nur wenigen, eine Stufe höher auf ihm emporzuklimmen, so regte man sich doch: die unheimliche Todesstille, die seit Jahrzehnten auf unserer Litteratur lastete, war gebrochen. Freilich, mit der Einigkeit war es zu Ende gegangen und damit eine Schulenbildung glücklich vermieden; aber daß die Einheit, die Ideenverwandtschaft, fortbesteht, zeigt auch der flüchtigste Blick, den wir über die Erzeugnisse unseres jungen Dichtergeschlechtes gleiten lassen. Und daß die neue litterarische Bewegung eine Notwendigkeit, ein wahrer Ausfluß der Zeit, bestätigt sich immer aufs neue, indem sich während der letzten drei Jahre kein Dichter in die Litteratur einführte, der nicht auf diesem oder jenem Wege in die realistisch-moderne Strömung mündete.

In der „Revolution der Litteratur“ heißt es einmal:

„Urwüchsig, ganz aus sich selbst heraus, fern von jeder Modeströmung hat ein Bahnbrecher den Berliner Roman geschaffen ... Max Kretzer, der ebenbürtige Jünger Zola's, ist der Realist par excellence.“—

Nachdem bereits „Die Betrogenen“ und namentlich „Die Verkommenen“ die Aufmerksamkeit auf diesen, äußerlich noch etwas flüchtigen und ungelenken Autodidakten hingewandt hatten, bewies Kretzer in seinem neuen „Berliner Kultur- und Sittenroman,“ betitelt „Drei Weiber“, allerdings ein ernstes künstlerisches Emporstreben. Er erzählt nicht und schildert nicht, er führt uns seine Gestalten in Handlung und Bewegung vor Augen. Die Charakteristik ist originell, vielgestaltig und sicher, obgleich die Lebensechtheit durch den proletarischen Sehwinkel des Dichters denn doch arg gelitten hat. Aber die neuere Ästhetik hat die Grenzen des Häßlichen in der Kunst gar nicht so drückend eng gezogen, wie prüde Philisterseelen meinen: „Eindringliche, starkes Leben atmende Charakteristik,“ giebt Erich Schmidt zu, „verleiht dem Häßlichen der Form einen Paß in den Tempel der Kunst;“ oder um es mit Lessing psychologisch zu erklären:

„Alle Leidenschaften, auch die unangenehmsten, sind als Leidenschaften angenehm ... Die Lust, die mit der stärkeren Bestimmung unserer Kraft verbunden ist, kann von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, so unendlich überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind.“

Innere Entwicklung und organische Geschlossenheit fehlen bei Kretzer, so daß von ihm vielmehr ein „Berliner Kultur- und Sitten-Bild“ als ein eigentlicher „Berliner Roman“ geschaffen ist: viele Figuren sind nur herangezogen, um das Sitten-Bild vollständiger zu gestalten, ohne mit der Handlung selbst direkt verknüpft zu sein. Es ist, als ob wir durch die Säle einer neuesten Gemälde-Ausstellung schritten: eine Sammlung von Porträts, hie und da durch ein Genrebildchen unterbrochen, keine künstlerische Geschlossenheit und Verklärung.

Steht der deutsche Dichter somit an Lebenswahrheit wie an äußerer und innerer künstlerischer Kompositionsfähigkeit hinter Zola entschieden zurück, so kann er seinen Meister dennoch nicht ver-

leugnen. Nur nimmt sich die Darstellung, gegenüber der, freilich oft brutalen, Gewandtheit Zola's, noch etwas unbeholfen, grob holzschnittartig, aber immer ehrlich, aus, etwa wie sich Berlin zu Paris verhält.

Auch die Grundstimmung Kretzer's ist wie bei Zola keineswegs optimistisch oder gar opportunistisch; sie ist ausgedrückt in dem Worte, daß

„unter dem Drucke der gemeinen Welt alles, was edel denkt und eine Sonderstellung innerhalb unserer verrotteten Gesellschaft einnimmt, zu Grunde gehen muß."

Zu wirklicher Tragik erhebt sich in den „Drei Weibern" die mit der Haupthandlung allerdings nur lose zusammenhängende Szene im feudalen Klub, allwo man „das Wohl des armen Mannes... auch beim Essen und Trinken nicht vergessen" wollte; draußen vor der Thür steht ein Proletar,

„und je öfters er das Wort Hunger vernahm, je mehr empfand er ihn. Plötzlich überfiel ihn eine Wut, die ihm bisher fern gelegen hatte und die er sich nicht zu erklären vermochte. Er wollte mit seinen großen Fäusten die Thüre zertrümmern, mitten unter die Gesellschaft stürzen und ihr die Worte entgegendonnern: Ihr lügt! Gebt mir was Ihr übrig habt und schweigt!"

Das ist eine würdigere Behandlung der sozialen Frage als bei manchem von Kretzer's Genossen. Diese ganze Szene mit ihrem wilden Schluß steht an Kühnheit und Größe der Auffassung in der aktuellen Romandichtung einzig da, nur in Freytag's „Soll und Haben" fand man solche Kraft und Gesundheit, — wie denn Freytag in Roman und Lustspiel ein Vorläufer des modernsten Realismus ist. —

Nach Kretzer betrat, ohne ihn auf seinem eigentlichen Gebiete irgend zu erreichen, Konrad Alberti, der bezeichnender Weise mit einem Essay über Freytag seine litterarische Thätigkeit begonnen, die Bahn des Berliner Sittenbildes. Er hat sich unleugbar an Kretzer geschult. Originell ist an diesem Schriftsteller jedoch das Bemühen, wirklich naturalistische und sozial-politische Probleme zu lösen oder doch aufzuwerfen, daher man denn von diesem strebsamen Talente vielleicht etwas erwarten darf, sobald er gelernt haben wird, auf dem zehnten Teil des Raumes die

zehnfache Anzahl von Gedanken kundzugeben. — So enthalten die Novellensammlungen „Riesen und Zwerge“ und „Plebs“ neben vielem Mittelmäßigen doch ein paar mal ernste und kühne Ansätze. „Verbotene Liebe“ in der ersten Sammlung ist in Titel und Anlage durchaus naturalistisch zu nehmen: ein leidenschaftliches Weib hat sich soeben dem Geliebten anverlobt, als ihr der Arzt eröffnet, daß ihr Herzfehler im Fall der Ehe sofortigen Tod befürchten lasse. Schon erhofft man eine große Katastrophe — „ein Augenblick, gelebt im Paradiese, wird nicht zu teuer mit dem Tod gebüßt“ — indessen wird schließlich die Ehe durch einen glücklichen Unglücksfall vermieden, und die Heldin bleibt — leider — am Leben! Hier zeigt sich wieder einmal: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht.“ Denn was ist der wahre künstlerische Naturalismus, was ist sein eigentliches Wesen und innerster Kern? Bis tief in die Kreise der litterarisch Gebildetseinwollenden hinein (einschließlich der Schriftsteller selbst) ist die nicht nur oberflächliche, ja grundfalsche Ansicht verbreitet, das bloße Berühren geschlechtlicher Verhältnisse sei „Naturalismus“! Macht denn bei diesen Leuten der geschlechtliche Trieb die ganze Natur aus?? Oder ist gar die widerlich lüsterne Art, auf welche einige pfiffige Schriftsteller diesen Pseudo-Naturalismus, d. h. das bloße Wühlen im Schmutz, als lukratives Geschäft betreiben, wirklich Natur? nicht vielmehr raffinierte Berechnung?? Nein, der künstlerische Naturalismus, dieses Schibboleth aller gesunden Teile der gegenwärtigen europäischen Jugend, bedeutet nichts anderes als die Zurückführung aller seelischen Erscheinungen auf ihre wahre, d. h. natürliche Ursache. Ein spezifisch naturalistisches Problem ist daher jeder künstlerische Versuch, die Seele, also das Denken, Fühlen und Wollen des Menschen im Zusammenhang mit den natürlichen Mächten in ihm (Anlagen) und außer ihm (Verhältnissen) darzustellen. —

Ansätze nach der sozial-politischen Richtung bieten sich in den Alberti'schen Novellen „Eine Majestätsbeleidigung“ und namentlich „Im Rechtsstaat“ der zweiten Sammlung. Weder die unendlichen Moralpredigten noch die Deklamationen gegen die Börse noch auch die unwahren Emanzipationsgelüste eines gebildeten Reitknechtes

erheben die letztgenannte Novelle über die Mittelmäßigkeit, sondern die konsequente, unerschrockene Durchführung des Grundproblems: Zugrunderichtung einer ehrlichen Familie durch schadhafte Rechtszustände. Wenn sich der Held fragt:

„War das gerecht, sittlich gerecht, war das ein Staat, in dem sich noch ferner zu leben lohnt — ein Staat, der unfähig war, ihnen in der gerechtesten Sache zu verschaffen, was ihnen zukam?"

und wenn er diese Frage durch die That verneint, — so wird vielleicht mancher eine andre Antwort wünschen, niemand aber dem Helden — und also dem Dichter — logische und ästhetische Folgerichtigkeit absprechen können. — Originell ist die Figur des Kutscher Martin, welcher keine Livre tragen will, da

„es für niemanden besonders erhebend ist, auch für einen Diener nicht, einen Rock anziehen zu müssen, dessen Farbe und Schnitt ihn gewissermaßen außerhalb . . . der gesellschaftlichen Gleichheit stellt. Jede Livree hat schließlich etwas Entehrendes, denn sie setzt den Menschen, der sie trägt, eine Stufe herab, wie einen Unfreien."

Gewiß ist diese Gestalt nicht nach dem Leben gezeichnet, aber ist sie nicht darum gerade litterarisch doppelt interessant? Klingt diese Emanzipationsrede des vierten Standes nicht ganz aus der gleichen Tonart, nur schwächer, unendlich schwächer, wie die des dritten Standes, welche Rousseau und seine Schüler vor einem Jahrhundert mit leidenschaftlichem Eifer anstimmten? Und ist nicht auch hier das Ende vom Liede eine Hochzeit zwischen dem untern und dem höhern Stand? Im vorigen Jahrhundert heiratete das adlige Mädchen ihren bürgerlichen Hofmeister, heute heiratet die Tochter des Kommerzienrates ihren Reitknecht. Man darf auf die litterarischen Nachkommen dieses Tendenz-Ehepaares begierig sein. — —

Macht bei Alberti eine ermüdende Breite selbst an sich spannende und fortreißende Teile der Handlung oft abspannend und langweilig, obgleich sich doch unsern Dichtern ein treffliches Muster künstlerischer Gedrängtheit und Geschlossenheit in dem stammverwandten Kjelland darbietet, — so ist Knappheit und Geschlossenheit, neben Frische, Lebendigkeit und oft meisterhafter Plastik der Darstellung, der hauptsächlichste Vorzug von M. G.

Conrad's Pariser und Münchener Liebesgeschichten („Lutetias Töchter" und „Totentanz der Liebe"). Freilich können die Geschichten dieses Vollblutbajuvaren keinen Anspruch auf die Bezeichnung als Novellen erheben: es sind kecke, oft derbe Studien, — keine durchgeführten Kunstwerke, sondern kleine, nur zu stark und einförmig tendenziös erotisch gefärbte Genrebilder. Bei Bewältigung größerer poetischen Aufgaben, die über bloße Situationsmalerei hinausgehen, wie in seinem Lustspiel „Die Emanzipierten", versagt Conrad's Kraft, so daß sich dieser Versuch kaum zur Höhe der gewöhnlichen Schwankfabrikate erhebt. — Als Herausgeber der realistischen Monatsschrift „Die Gesellschaft" (seit 1885) hat Conrad seine uns bereits bekannte Thätigkeit als schneidiger kritischer Vorkämpfer des Realismus fortgesetzt.

Von gleicher Frische, aber unendlich größerer Gesundheit und poetischer Empfindung erweist sich der Hauptmann a. D. Detlev Freiherr von Liliencron, dessen Bedeutung nicht auf dem immer wieder von ihm betretenen Gebiete des Dramas, auch nicht eigentlich auf dem des Romans liegt, sondern wie übereinstimmend seine Sammlung „Eine Sommerschlacht", „Adjutantenritte" und andere Gedichte, sowie der Roman „Breide Hummelsbüttel" beweisen, in der kräftigen — sei es poetischen, sei es prosaischen — Skizze und Augenblicksbildnerei zu suchen ist. In zwei Sätteln ist dieser wackere Reiter vor allem gerecht: in seiner Heimat Schleswig-Holstein und seiner zweiten Heimat — dem Schlachtfelde; aber „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister." Er singt:

„Zum Sturm, zum Sturm! Die Hörner schreien! Drauf!
Es sprang mein Degen zischend aus dem Gatter.
Und rechts und links, wo nur ein Flintenlauf,
Ich riß ihn mit ins feindliche Geknatter.
Lerman, Lerman! Durch Blut, Gewehrgeschnatter,
Durch Schutt und Qualm! Schon fliehn die Kugelspritzen.
Der Wolf brach ein, und matter wird und matter
Der Widerstand, wo seine Zähne blitzen,
Und Siegesband umflattert unsere Fahnenspitzen."

Liliencron ist ein äußerst fähiger Realist: er beweist die Fähigkeit zu sehen, — und ein stimmungsvoller Dichter: er

vermag das Gesehene in künstlerischer Anschaulichkeit wiederzugeben. Man lese:

„Ihre langen, wie Ebenholz dunklen Haare waren aufgelöst um Schulter und Nacken. Das schöne Haupt — ein bleicher Mond in schwarzen Wassern — lag in ihnen."

Überdies verletzt er nie wie die meisten seiner Genossen, — davor bewahrt ihn sein gesunder Künstlersinn. Und diesen Dichter läßt Deutschland darben! —

In all diesen Poeten zeigt sich die jüngste Litteraturbewegung bereits auf der dritten Stufe der Entwickelung. Zuerst war die neue Strömung nur zerstörende und neue Bahnen brechende Kritik, dann wurde sie Lyrik, jetzt befinden wir uns bereits im Stadium der Novellistik, und schon offenbaren sich Ansätze zur Roman- und Dramendichtung. Auch die eigentlichen Typen des lyrischen Jungdeutschland werden teilweise in diese Bahnen fortgerissen. Hermann Conradi gab außer der lyrischen Sammlung „Lieder eines Sünders" Skizzen und Studien unter dem einladenden Namen „Brutalitäten" sowie den Roman „Phrasen" heraus. Die Lieder beginnen mit dem für Conradi charakteristischen inbrünstigen, aber moralisch wie ästhetisch sieglosen Kampf gegen die Sünde:

„Der Zeit Geschwüre kann ich nicht verwinden —
Es lasten auf mir ihre harten Sünden —
Ich bin der Sohn der Zeit — doch ach! ihr Götter! —
Ich bin ihr Sohn — doch nicht ihr Retter! . . ."

Daß dies poetisch oder auch nur sprachgewandt klingt, wird niemand behaupten wollen. Überdies läßt sich hier eine Bemerkung Schillers nicht unterdrücken: „Derjenige hat wahrlich den wenigsten Beruf, der Maler seiner Zeit zu werden, der das Geschöpf und die Karikatur derselben ist." — In Conradi zeigt sich eine sonderbare Renommage mit der Sünde und daneben ein greisenhaftes Kokettieren mit Sinnenraffinement und Weltüberdruß:

„O! Welche namenlose Müdigkeit
Hat sich in meiner Seele festgenistet!
Stumpf jeder Lust, stumpf jedem Leid,
Giebt's nichts, wonach mich noch gelüstet . . ."

Ein vierundzwanzigjähriger Greis? Nein! Wozu denn mit erkünstelten Leiden renommieren? Wenn schon denn schon: dagegen tönt die abscheuliche Kraftflegelei des weiland Stürmers Klinger ja wie Sphärenharmonie! — Nur gut, daß sich am Schluß von Conradi's Liederbuch die unreinen Wogen klären:

„Die Flut ist nun verbrandet,
Der Sturm ist nun verdröhnt —
Ich aber bin gelandet,
Wo Liebe still versöhnt!"

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!" Das klingt auch poetisch anmutender. — Durfte man so hoffen, daß Conradi auf dem Wege sei, sich in Leben und Dichtung zur Klarheit durchzuringen, so läßt der Roman „Phrasen" an dem jungen Schriftsteller vollständig irre werden. Die „Brutalitäten" hatten, inmitten einer Fülle von Ekelhaftem und Geschmacklosem, wenigstens stellenweise die Gabe der Beobachtung und Skizzierung bewiesen. Die „Phrasen" aber sind ein so widerliches Gemisch von Gemeinheit, Geschmacklosigkeit und Talentlosigkeit, daß man in Verlegenheit gerät, ob man zuerst die moralische oder ästhetische Verirrung ihres Verfassers bedauern soll. Ein durch und durch krankhaftes Buch, das in einer „symbolisch-realistischen Liebesmahlszene" — zu Deutsch mystischen Verklärung der Lüsternheit — geradezu an Irrenphantastik streift! Dabei ohne jede Spur von Entwickelung und Charakteristik, von tötender Langeweile! Soll das der gepriesene Realismus sein? Und gar Poesie?! Nirgends geistige Erhebung: Schmutz verkommt im Schmutze. — —

Da scheint es denn doch geboten auszusprechen, welche Kluft den künstlerischen Realismus von platter Gemeinheit trennt: beide wollen die Wirklichkeit zeichnen, aber jener betrachtet sie mit schönheitstrunkenem Auge und thatenfreudigem Herzen, diese mit lüsternem Herzen und stierem Blicke. —

Verdienstlicher war das Unternehmen der zwei Jahrgänge „Faschings-Brevier" (1885 und 1886) von Conradi und einem seiner lyrischen Genossen Johannes Bohne gemeinschaftlich. Bleibtreu in seiner „Revolution" beklagt mit Recht den heutigen Mangel an Satire, die ein wichtiges Hilfsmittel für jede neue Litteratur-

strömung abgiebt. Hier zeigen sich nun einige, wenn auch schwache Ansätze, die es zum teil bedauern lassen, daß der Kalender nicht fortgeführt und dadurch den Verfassern Gelegenheit zur satirischen Weiterbildung gegeben wurde. Am meisten befriedigt und erfreut der Beitrag eines Mitarbeiters, Johannes Schlaf: „Herkules' Erdenfahrt im Winter des Heilsjahrs 1885". Diese 28 Seiten umfassende dramatische Farce ist eine moralisch-politisch-litterarische Satire im Stil ihrer kraftgenialischen Kolleginnen aus dem vorigen Jahrhundert, — so weit man da von Stil sprechen kann: das heißt stillos und derb, aber jugendlich ausgelassen und gesund. —

Von Wilhelm Arent und Karl Henckell, Conradi's Genossen vom Trompeterkorps des lyrischen Jungdeutschland, ist inzwischen kein Fortschritt zu berichten. Im Gegenteil trug namentlich Arent durch seine thörichten, wirren Veröffentlichungen sowie durch eigentümliche Koketterie mit seinem — Nervenleiden viel zur Verdächtigung der ganzen jüngeren Dichtergeneration bei. O über den Großmannsteufel dieser Zeit, der — wie Burkhardt und nach ihm Bleibtreu von der Renaissance sagt — wenn nicht als Alexander, wenigstens als Herostrat glänzen will!

Verstärkt ist unsere lyrische Jugendgenossenschaft indessen durch den deutsch dichtenden Schotten John Henry Mackay, welcher bereits in seinem Erstlingsgesang „Die Kinder des Hochlands" eine frische Naturpoesie lieferte und nun mit seinen „Dichtungen" völlig in das modern realistische Lager überging. Auch er mündet bereits, wie seine „Schatten" beweisen, in die skizzenhaften Anfänge der novellistischen Strömung.

Denselben Weg geht Adalbert von Hanstein, welcher sich aus dem stellenweis noch phrasenhaften Pathos seiner „Menschenlieder" zu den freilich nur in Einzelheiten und Nebensachen voll gelungenen Ansätzen realistisch-epischer Zeichnung wendet, wie sie seine Versdichtung „Von Kains Geschlecht" aufweist. Auch dieses wohlmeinende Talent scheiterte an der Mode gewordenen Veräußerlichung des Realismus, welche doch in Wahrheit einen bedenklichen Mangel an echter realistischer Fähigkeit beweist: diese jungen Schwärmer meinen Realisten zu sein, wenn sie in allen Äußerlichkeiten erschöpfend bis zur Langeweile sind, ohne doch in

der Charakterzeichnung und Entwicklung des Problems ungewöhnliche Seelenkenntnisse zu offenbaren. —

So tritt in diesem epischen Stadium der neuen Bewegung als Lyriker nur ein Einzelner in den Vordergrund, der sich freilich durch die Tiefe der Empfindung und Wucht des Ausdrucks doppelt vernehmlich machte: Arno Holz hat in seinem „Buch der Zeit" (1886) der modernen Poesie ein donnerndes Wiegenlied gesungen. Zeigt sich auch noch bisweilen Kraftrenommage und Überschwang, Breite, Überschuß der unreifen Tendenz über die poetische Gestaltung oder Heinisierende Selbstironie — alles Kennzeichen eines noch gärenden Mostes — so muß doch gesagt werden, daß dieser Most einen köstlichen Wein verspricht. Das ist echter Sturm und Drang, der besonders in seinem sozialpolitischen Zuge unmittelbar an Schillers Jugendperiode, namentlich an die Stimmung der Dramen mahnt. Aber das „Buch der Zeit" ist nicht nur ein Buch der Verheißung, es ist auch ein Buch der Erfüllung. In der That ist wohl selten ein junger Dichter mit gleicher Formgewandtheit und Ideenoriginalität in die Litteratur eingetreten. In der technischen Künstlerschaft und Stimmungsreinheit ein würdiger Schüler Geibels, läßt sich Holz in der Zorngewalt seiner Zeitgesänge Herwegh an die Seite stellen. Auch einen ungerechten Tadel, wie er sich namentlich in den Litteratur-Epigrammen vielfach findet, verzeiht man dem gesunden Jugendübermute gern. Der singt mit Gottfried Keller:

„Ich bin ein wilder Reiter,
Auch beißt und schlägt mein Gaul,
Ich bin ein grober Streiter
Und führ' ein grobes Maul."

Aber was Arno Holz vor allem originell macht, was ihm allein durch sein „Buch der Zeit" eine feste Stellung in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Litteratur verschafft, das ist seine Bedeutung als durch und durch moderner Dichter:

„Der Singsang hat sich ausgetutet —
Auch durch das junge Lied noch flutet
Das alte Nibelungengold!
Drum ihr, ihr Männer, die ihr's seid,
Zertrümmert eure Trugidole

Und gebt sie weiter, die Parole:
Glückauf, glückauf, du junge Zeit!"

Ein zornglühender Prophet, eifert dieser Jüngling gegen die Laster der Zeit:

„Mein Herz schlägt laut, mein Gewissen schreit:
Ein blutiger Frevel ist diese Zeit!
Am hölzernen Kreuz verröchelt der Gott,
Kindern und Thoren ein seichter Spott;
Verlöscht ist am Himmel das letzte Rot,
Über die Welt hin schreitet der Tod,
Und trunken durch die Gewitternacht klingt
Das sündige Lied, das die Nachtigall singt!"

Zur höchsten Kraft und Originalität erhebt sich Holz im sozialen Lied. Den deutschen Dichtern ruft er zu:

„Und dräut auch manche Wolke
Euch schwarz am Horizont,
O haltet treu zum Volke,
Ihr habt's noch nie gekonnt!
Nach ihm streckt seine Krallen
Siebenfach die Not;
Der schrecklichste von allen
Ist doch der Kampf ums Brot!"

Das bedeutungsvollste Lied dieser Richtung ist wohl „Ecce homo!", das Epos des modernen Volksführers:

„Ich seh' ihn Tag für Tag,
Als wäre nichts gescheh'n,
Still mit dem Glockenschlag
An seine Arbeit geh'n;
Das Halstuch rot wie Blut,
Von Locken wirr umflogen,
Den Kalabreserhut
Tief in die Stirn gezogen."

Im dichterischen Ausdruck am vollendetsten ist der Gedichtcyclus „Phantasus", welcher in der Apotheose des armen Kämpfers gipfelt:

„Und als der Morgen um die Dächer
Sein silbergraues Zwielicht spann,
Da war der arme, bleiche Schächer
Ein stummer und ein stiller Mann.

In seines Mantels grauen Falten,
So lag er da, kalt und entstellt —
Fürwahr, er hatte Recht behalten,
Sein Reich war nicht von dieser Welt! . . .
So stand ich und vermaledeite
Die Welt bis in ihr Nichts hinab;
Der gold'ne Frühling aber schneite
Ihm lächelnd Rosen übers Grab.
Schon nahten unsichtbaren Zuges
Die großen Geister alter Zeit,
Und drüber schwebte leisen Fluges
Der Genius der Unsterblichkeit!"

So hat sich mit Arno Holz der vierte Stand glänzend in die Poesie eingeführt. Und doch hat dieser Dichter über den Nöten der Zeit die rein lyrische Stimmung nicht verloren:

„O du lieber, linder Sommerabend,
Bist so süß wie zarte Frauenhuld,
Wenn dein tiefgeheimer Zauber labend
Mich in wunderholde Träume lullt.
Bin ich singend über Land gezogen
Wohl den ganzen Tag im Sonnenschein,
Und nun schreit' ich durch den Thoresbogen
In die altersgraue Stadt hinein."

Daneben bietet „Das Buch der Zeit" reichliche Beweise der bereits aus den „Modernen Dichtercharakteren" bekannten Fähigkeit für das Weltstadt-Idyll. — Das ganze Buch klingt aus in ideale Zuversicht:

„Und doch, wenn diese Blätter auch verweh'n,
Die Frühlingsthatkraft, die sie werden ließ,
Die Gottidee, die sie erstarken hieß,
Sie kann und darf und wird nicht untergeh'n!
Schon wirft sie leuchtend durch den Zeitengraus
Fern in die Zukunft ihren Feuerschein —
Ihr will ich jubelnd mich zum Priester weih'n,
Ihr gieß ich trunken dieses Opfer aus!"

So vereint dieser jüngste Schiller ein revolutionäres Pathos mit reiner Begeisterung. Und dem Dichter dieses Werkes gab eines jener „Berliner Witz"-Blätter, welche eine ebenso billige als ungeschickte Hetze gegen die „Jüngsten" inscenieret hatten, unter dem

Spitznamen „Arno von der Panke“ den Rat, statt zu dichten, solle er — — Essig fabrizieren. Warum nicht lieber „Spiritus“? An dem scheint es unserer alten, geistig bankerotten Journalistik doch am meisten zu fehlen! — Die Augsburger Schillerstiftung aber erkannte dem „Buch der Zeit“ 1886 ihren ersten Preis zu, nachdem sie bereits 1883 desselben Dichters Erstlingswerk „Klingingsherz“ mit der gleichen Auszeichnung bedacht hatte. Inzwischen hat sich Arno Holz der Romandichtung zugewandt, auf deren Früchte man gespannt sein darf. —

So sehen wir die jungen Dichter Glied auf Glied vorrücken, und während der eine den Samen einer neuen Lyrik ausstreut, sind andere geschäftig, das moderne Leben dem Drama zu gewinnen. Bereits Bleibtreu's Napoleon- und Byron-Schauspiele bewiesen das Streben, die geschichtlichen Vorgänge unseres eigenen Jahrhunderts in realistisch-dramatische Form zu kleiden. Unmittelbar in die Gegenwart greifen die Vorposten der litterarischen Bewegung: Heinrich Hart, Julius Hart, Wolfgang Kirchbach. Ihre Werke heißen „Sedan“, „Sumpf“, „Waiblinger“.

Heinrich Hart's Versuch, unter dem Namen „Sedan“ eine Tragödie Napoleons III. zu geben, muß allerdings als gescheitert betrachtet werden. Seien wir uns von vornherein der Schwierigkeit dieses Unternehmens bewußt: der persönliche Charakter des dritten Bonaparte hat ach! gar wenig tragische Größe, — hier hätte allein der Zwang seines Schicksals, d. h. vornehmlich der Familientradition, also der Erbschaft des großen Oheims an den unendlich kleineren Neffen, tragisch erschüttern können. Das wäre ein großer Konflikt gewesen und mehr: das hätte realistisch wahr geheißen. Und ein Ereignis, welches uns alle so eng berührt wie das von Sedan, läßt sich nicht in unmöglichen idealistischen Deklamationen vortragen, läßt sich nur realistisch wiedergeben. Nicht als ob die realistische Dichtung des Ideals entbehrt: aber ihr Ideal erhebt die Thatsachen selbst in eine höhere Sphäre, statt — wie der idealistische Stil — an Stelle der Thatsachen eigene Ideenkonstruktionen zu setzen. — So läßt die ganze historische Seite des Dramas kalt, denn unsere Zeit kennt auch in der Kunst nur

In seines Mantels grauen Falten,
So lag er da, kalt und entstellt —
Fürwahr, er hatte Recht behalten,
Sein Reich war nicht von dieser Welt! . . .
So stand ich und vermaledeite
Die Welt bis in ihr Nichts hinab;
Der gold'ne Frühling aber schneite
Ihm lächelnd Rosen übers Grab.
Schon nahten unsichtbaren Zuges
Die großen Geister alter Zeit,
Und drüber schwebte leisen Fluges
Der Genius der Unsterblichkeit!"

So hat sich mit Arno Holz der vierte Stand glänzend in die Poesie eingeführt. Und doch hat dieser Dichter über den Nöten der Zeit die rein lyrische Stimmung nicht verloren:

„O du lieber, linder Sommerabend,
Bist so süß wie zarte Frauenhuld,
Wenn dein tiefgeheimer Zauber labend
Mich in wunderholde Träume lullt.
Bin ich singend über Land gezogen
Wohl den ganzen Tag im Sonnenschein,
Und nun schreit' ich durch den Thoresbogen
In die altersgraue Stadt hinein."

Daneben bietet „Das Buch der Zeit" reichliche Beweise der bereits aus den „Modernen Dichtercharakteren" bekannten Fähigkeit für das Weltstadt-Idyll. — Das ganze Buch klingt aus in ideale Zuversicht:

„Und doch, wenn diese Blätter auch verweh'n,
Die Frühlingsthatkraft, die sie werden ließ,
Die Gottidee, die sie erstarken hieß,
Sie kann und darf und wird nicht untergeh'n!
Schon wirft sie leuchtend durch den Zeitengraus
Fern in die Zukunft ihren Feuerschein —
Ihr will ich jubelnd mich zum Priester weih'n,
Ihr gieß ich trunken dieses Opfer aus!"

So vereint dieser jüngste Schiller ein revolutionäres Pathos mit reiner Begeisterung. Und dem Dichter dieses Werkes gab eines jener „Berliner Witz"-Blätter, welche eine ebenso billige als ungeschickte Hetze gegen die „Jüngsten" inscenieret hatten, unter dem

Spitznamen „Arno von der Panke“ den Rat, statt zu dichten, solle er — — Essig fabrizieren. Warum nicht lieber „Spiritus“? An dem scheint es unserer alten, geistig bankerotten Journalistik doch am meisten zu fehlen! — Die Augsburger Schillerstiftung aber erkannte dem „Buch der Zeit“ 1886 ihren ersten Preis zu, nachdem sie bereits 1883 desselben Dichters Erstlingswerk „Klingingsherz“ mit der gleichen Auszeichnung bedacht hatte. Inzwischen hat sich Arno Holz der Romandichtung zugewandt, auf deren Früchte man gespannt sein darf. —

So sehen wir die jungen Dichter Glied auf Glied vorrücken, und während der eine den Samen einer neuen Lyrik ausstreut, sind andere geschäftig, das moderne Leben dem Drama zu gewinnen. Bereits Bleibtreu's Napoleon- und Byron-Schauspiele bewiesen das Streben, die geschichtlichen Vorgänge unseres eigenen Jahrhunderts in realistisch-dramatische Form zu kleiden. Unmittelbar in die Gegenwart greifen die Vorposten der litterarischen Bewegung: Heinrich Hart, Julius Hart, Wolfgang Kirchbach. Ihre Werke heißen „Sedan“, „Sumpf“, „Waiblinger“.

Heinrich Hart's Versuch, unter dem Namen „Sedan“ eine Tragödie Napoleons III. zu geben, muß allerdings als gescheitert betrachtet werden. Seien wir uns von vornherein der Schwierigkeit dieses Unternehmens bewußt: der persönliche Charakter des dritten Bonaparte hat ach! gar wenig tragische Größe, — hier hätte allein der Zwang seines Schicksals, d. h. vornehmlich der Familientradition, also der Erbschaft des großen Oheims an den unendlich kleineren Neffen, tragisch erschüttern können. Das wäre ein großer Konflikt gewesen und mehr: das hätte realistisch wahr geheißen. Und ein Ereignis, welches uns alle so eng berührt wie das von Sedan, läßt sich nicht in unmöglichen idealistischen Deklamationen vortragen, läßt sich nur realistisch wiedergeben. Nicht als ob die realistische Dichtung des Ideals entbehrt: aber ihr Ideal erhebt die Thatsachen selbst in eine höhere Sphäre, statt — wie der idealistische Stil — an Stelle der Thatsachen eigene Ideenkonstruktionen zu setzen. — So läßt die ganze historische Seite des Dramas kalt, denn unsere Zeit kennt auch in der Kunst nur

ein leidenschaftliches Interesse: die Wahrheit. Besser steht es um die soziale Episode des Stückes: ein Weib giebt sich den Lüsten des Machthabers preis, um den geliebten Mann vor dem Verderben zu retten, — nicht mehr ganz neu, aber immer ein tragisches Moment. — Die Verse des Dramas sind glatt und matt. — Zu höherem Schwung erhebt sich der Dichter in seinem weit angelegten Werke „Das Lied der Menschheit", das in einer Folge von Epen die Kulturentwickelung vorführen soll. Die bis jetzt erschienenen Teile der ersten Erzählung beweisen allerdings die Fähigkeit des Dichters, die Ergebnisse der modernen Forschung über die Urzeit in poetische Gestaltung umzusetzen. Sollte aber schließlich der Wert des ganzen Epencyclus nicht mehr ein kulturhistorischer, als ein poetischer sein?

Julius Hart's „Sumpf" (als Manuskript gedruckt) ist ein soziales Trauerspiel: Ein junger Maler von glänzendem Talent, feurigem Blut und — schwachem Charakter gelangt aus den kleinbürgerlichen Verhältnissen seines Heimatsortes in den Strudel der Weltstadt, woselbst ein Vollblutweib erfolgreich buhlerische Netze um ihn spinnt. Vergebens versucht er zu der Tugend, der Jugendgeliebten, dem sorgsamen alten Vater, zurückzukehren: da die Buhlerin wieder vor ihn tritt, sagt er sich von allem los, um ihr von neuem zu folgen, ihr allein zu gehören. Seine Künstlerschaft wie seine Charakterkraft leiden in dem Sumpfe vollständig Schiffbruch: er läßt sich von seiner Geliebten materiell erhalten — —, und als sie seiner überdrüssig wird, giebt er ihr und sich den Tod. — Hier haben wir einen ersten Ansatz für das wahrhaft deutsche soziale Drama, denn alle bisherigen Versuche unserer „namhaften" Bühnenschriftsteller sind nichts als verlogene, ungesunde Nachäffungen der spitzfindigen Probleme des französischen Sitten- oder richtiger Unsitten-Dramas. In der Art aber, wie Julius Hart den Stoff angefaßt hat, liegt ein erhebliches Manko, welches den Versuch nicht über den Ansatz hinaus zum vollen Gelingen führte: Wir sehen nicht den Helden in den Sumpf geraten, das Stück beginnt später — mit der vergeblichen Flucht. Dadurch hat der Dichter seine besten Trümpfe aus der Hand gegeben; das Problem heißt nicht mehr — was das wahr-

haft Große gewesen wäre —: auch der Reine ohne eisernen Willen geht im Sumpf der Großstadt unter, sondern — was unendlich kleiner und banaler ist —: der einmal in den Sumpf Geratene sucht sich vergebens zu befreien. Sonderbar, das ist ein gemeinsamer Fehler der Modernsten nicht blos in Deutschland, daß sie da anfangen, wo sie aufhören sollen, daß viele ihrer besten Stücke mit dem fünften Akte anfangen, daß sie, mit einem Worte, keine psychologische Entwickelung machen können, sondern im Übereifer sofort ans Ziel stürzen. — Jedenfalls interessiert die Handlung und es findet wenigstens eine äußere Entwickelung statt; auch die Charakterzeichnung ist nirgends direkt mißlungen, zum teil sogar, namentlich in den beiden Alten-Rollen, trefflich ausgeführt. Fehlt im Aufbau zwar — wie wir sahen — der große dramatische Nerv, so ist doch die Technik mit voller Sicherheit gehandhabt und bei einigen Streichungen Akt für Akt wirkungsvoll. — Die Bedeutung des „Sumpf" ist damit nicht erschöpft: der Geist dieses Werkes erweist sich als ein rechtmäßiges Erbe der Sturm- und Drang-Periode: nicht nur, daß auch ihm, wie den sozialen Versuchen der Stürmer, Lessing's „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti" unwillkürlich vorgeschwebt haben, — vor allem ist es ein feiner, echter Stürmer-Zug, daß den Helden vorwiegend der Überdruß an der ihn umgebenden kleinlichen Welt in den Sumpf treibt: die Tugend ist langweilig, das Laster ist wenigstens aufregend; dort ist Wasser, hier ist wenigstens Feuer, wenn es auch verbrennt. Namentlich verwandt ist, ohne irgend eine direkte Beeinflussung ausgeübt zu haben, Klinger's Genrestück „Die falschen Spieler". Von modernen Werken behandelt dasselbe Problem Daudet's Roman „Sappho". Auch in Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" ruft auf die Anpreisung des Marktschreiers:

„Hüten uns auch vor Zoten und Flüchen,
Seitdem in jeder großen Stadt
Man überreine Sitten hat"

der Doktor (Goethe selbst) ärgerlich:

„Da wird man sich wohl ennüyieren!"

So lacht der Held des „Sumpf" voll Ekel auf:

„Und unter solchen Affen und Meerkatzen soll man sein Leben beschließen.

Wie hoch und erhaben sie sich da vorkommen diese in ihren engen Nestern erstickten und verkrüppelten Harlekine der Kleinstädterei, die ihre künstlerische Begeisterung aus der Checkanne ziehen und es fertig brächten, einen Michel Angelo zu einer Portion Schlagsahne einzuladen."

Und seine Braut fragt er in der ergreifenden Abschiedsscene:

„Was ist Ehre? Was ist Schwur? Lieben will ich, ich will verbrennen in Liebe. Mädchen, sag' mir, ob Du mich so liebst? Weißt Du, was Liebe ist? Wenn Du mich so ansiehst mit Deinen todkalten Augen, daß es mich anweht wie Frost, fühlst Du da Liebe für mich? Ist das die Liebe der Keuschheit, so sag' es mir. Ich kenne sie nicht."

Die Buhlerin, deren heißes südländisches Blut schon durch den exotischen Namen angedeutet werden soll, bricht aus:

„Das ganze Heer der Ausgestoßenen, Verachteten und Elenden wuchs in mich zusammen ... ich war die Not, ich war das Elend! Rächen wollte ich uns alle an den Glücklichen, die sich an die zubereiteten Tische setzen dürfen, denen wir nur Schemel sind und die uns fortstoßen, wenn sie uns genossen. Ihre Söhne vergiften, ihre Männer verführen, — ach, auch sie so elend machen, daß sie nach Thränen umsonst schreien sollten."

Ähnlich hebt in „Emilia Galotti" die Orsina an:

„Wann wir einmal alle — wir, das ganze Heer der Verlassenen — wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir ihn unter uns hätten . . . !" —

ein Zug von echt moderner Wildheit, wie denn überhaupt durch den „Sumpf" unserer in „nassem Jammer" verwässerten Tragödie neues Lebensblut zugeführt worden ist, echtes, rotes, heißes Blut. Schade, daß der glutvolle Dichter ebenso wie sein versgewandter und kritischschneidiger Bruder Heinrich während der letzten Jahre auffällig zurückhaltend in der Veröffentlichung neuer Schöpfungen war! Die anfangs unbestrittene Führerschaft ist diesem Geschwisterpaar von Schwert und Feuer dadurch verloren gegangen. —

Nach einer anderen Richtung hin bedeutungsvoll ist das „Trauerspiel unserer Zeit", welches Wolfgang Kirchbach mit dem leicht mißverständlichen Namen „Waiblinger" bezeichnet hat. Waiblinger ist ein Ingenieur, der all sein Vermögen an eine Forschungsreise nach Afrika gesetzt hat. Mittellos in die Heimat zurückgekehrt, lebt er bei einem reichen Gebirgsbauern in Erwartung einer Anstellung. Er wartet vergebens, und als der Bauer ihm

Hilfe verweigert und ihn obenein verhöhnt, ermordet Waiblinger den Hartherzigen, man weiß nicht recht, ob aus Rache oder aus Habgier, oder — weswegen sonst? Unmittelbar darauf wird ihm der Bau einer Gebirgsbahn übertragen. — Es liegt Verdacht gegen den Ingenieur vor, aber keine bewiesene Schuld. Als Untersuchungsrichter fungiert der frühere Bräutigam von Waiblinger's Geliebter; dieser wirft zunächst die Frage auf,

„ob es möglich sei, daß in unserer Zeit ein Mann, der auf der Höhe der Bildung dieser Zeit steht, mit all dieser Bildung, ja, durch diese Bildung — eine Mordschuld auf sich laden könne."

Nach qualvollem Kampfe entscheidet er sich endlich:

„Adeline wünscht Sie zu heiraten . . . Können Sie sich diesem edlen Mädchen vermählen, vermögen Sie das, dann allein ist mein furchtbarer Verdacht gegenstandslos."

Mit Rücksicht auf sein neues Werk nimmt Waiblinger auch dieses Furchtbare auf sich. Am Hochzeitstage aber, welcher zugleich den Eröffnungsfeierlichkeiten des Bahnbaues gewidmet ist, entreißt ihm die Verzweiflung das Geständnis seiner Schuld. Die junge Frau wird wahnsinnig, er selbst stürzt sich, als er in die Hände der Polizei fällt, vom Felsen in den Abgrund. Die Tochter des Erschlagenen, welche bei alledem ihn, den Mörder, geliebt hat, verzeiht ihm seine Schuld. — So bietet das Drama mannigfache tragische Züge von wirklicher Größe, ohne doch eine rein tragische Wirkung auszuüben. Das macht, weil der Held kein Geist von unserem Geiste ist, ein Germane zwar, aber einer aus der Zeit Hamlets, und Hamlet in der Gegenwart, als Ingenieur, Minenleger, Bergesprenger, — nein, das ist ein Anachronismus. Waiblinger ist ein Grübler, ein krankhafter Phantast, sein Mord ist keine That der Leidenschaft, ist Geistesverwirrung. Sei es, daß das eigene grüblerische Naturell Kirchbachs, dieses dichtenden Denkers, die Schuld trägt, sei es, daß Dostojewski's analytisches Wunderwerk „Raskolnikow" seinen pathologischen Einfluß ausgeübt hat, — genug, wir werden gequält, wo wir Erholung suchen. Dennoch ruft das Drama einen bei der Münchener Aufführung bestätigten gewaltigen Eindruck hervor, dennoch ist sein geistiger Wert nicht hoch genug anzuschlagen: pulsiert in ihm doch trotz alledem das

Lebensblut unserer Zeit, ist es doch von durchaus modernem Gehalte durchdrungen; hier ist das Mechanische der neuen Erfindungen in die Sphäre der Poesie erhoben. Außer diesem modernen Charakter teilt unser Drama mit Kirchbach's Romanen das Streben, die gegensätzliche Eigenart der deutschen Stämme in Geist und Dialekt darzustellen: von den treuherzig derben Gebirgsbaiern hebt sich der schlaue, ironische Berliner Handwerksbursche, der internationale Deutsch-Amerikaner und vor allem der durch und durch deutsche, aber trotzdem oder gerade darum kosmopolitische Held ab. Namentlich giebt der baierische Dialekt dem ganzen Drama einen kräftigen Lokalton. — „Waiblinger" erschien zuerst (1886) in Prosaform. Nicht geringes Befremden erregte es, als der Dichter unter Zurückziehung der ersten Fassung eine zweite Ausgabe in fünffüßigen Jamben (1887) veranstaltete. Wie, rief man, Menschen aus dem Jahre 1885 sollen in Versen reden? Eisenbahn, Dynamit, Afrika-Erforschung in Versen? — Der Dichter erklärte:

„Auch das sogenannte „Modernste", die Schilderung zeitgenössischer Konflikte und Zustände vollständig der dramatischen Poesie zu erobern, ist die Aufgabe. Und zwar einer realistischen Dichtung . . . Der Vers zwingt nicht nur an sich zu deutlicherer Aussprache, sondern die regelmäßig rhythmische Bewegung der Schallwellen, welche er hervorbringt, erleichtert rein physiologisch das Hören. Dies ist physikalisches Gesetz. Der Vers ist ein natürliches Sprachrohr. — Den Dichter aber zwingt aus dem gleichen Grunde der Vers zur größeren Energie und Plastik des Wortes . . . Durch den Vers wird auch das, was den Zeitgenossen sonst allzu nahe liegen würde, in die Sphäre einer reinen dichterischen Erschütterung gerückt." —

Demgegenüber bleibe unbestritten, daß die Prosa nie das Endziel dichterischer Darstellung bleiben kann, daß es vielmehr sicherlich gilt, auch das moderne Leben der vollen poetischen Kunst, das heißt der Verspoesie, zu erobern. Ob nun gerade das Drama — oder nicht vielmehr das Epos — dasjenige Dichtungsgebiet ist, auf welchem diese volle poetische Bewältigung des Modernen sich zuerst vollziehen wird, muß dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist das Mißlingen dieses dramatischen Versifizierungsversuches nicht sowohl dem Dichter, als vielmehr der Neuheit und Gefährlichkeit des Experimentes zur Last zu legen. Wenn nichts anderes, so bewies

Kirchbach, der sich inzwischen auch durch eine Byron-Übersetzung mit schätzenswerter Einleitung, sowie durch die feuilletonistisch-kritischen Studien seines „Lebensbuches“ bekannt gemacht hat, durch sein Unternehmen, daß er von selbstlosem künstlerischen Streben erfüllt sei. —

Anzureihen ist hier schließlich der sonst außerhalb dieser Kreise stehende, verdiente dramaturgische Schriftsteller Heinrich Bulthaupt mit seinem Drama „Eine neue Welt“, welches den modernen Geist in historischer Form vorführt. Darf man auch zweifeln, daß zur Zeit des Kolumbus das Bewußtsein einer aufdämmernden neuen Epoche sich wirklich so stark ausprägte, herrscht auch zuweilen rhetorisches Pathos und ist auch mancherlei nicht genügend exponiert und entwickelt, so bleibt dennoch der Versuch, den Widerstreit zweier sich scheidender Kulturepochen in ein dichterisches Gemälde zu fassen, äußerst beachtenswert. Von höchster Kühnheit und Bedeutung ist namentlich die Scene zwischen dem geistig gebrochenen, religiös geknechteten Kolumbus und dem sich erschüttert von ihm abwendenden Helden der neuen geistigen Welt:

„Mann, Mann, lästre nicht wider Dich selbst, Du lästerst wider den Höchsten. Du gabst der Menschheit eine neue Welt — war auch das ein Irrtum? ... Mann, Mann! Dein Glaube ist Knechtschaft. Und auch auf jene Völker willst Du dies Joch laden, die schon, aus paradiesischem Frieden aufgeschreckt, bis zum Selbstmord gequält, unter dem Fluch unserer Macht dahinschwinden? (Ganz Rousseau!!) Lehre sie einen beglückenderen Glauben. Des Apostels gedenke, der auf dem Markte von Athen am marmornen Altar den unbekannten Gott predigte. Gewöhne sie sanft an eine milde menschliche Lehre. (Wieder Rousseau, der „aus Christen Menschen warb“!!)

So ist Bulthaupt's „Neue Welt“ neben Julius Hart's „Sumpf“ und Bleibtreu's „Schicksal“ das geistig bedeutsamste moderne Drama. —

Nachdem so auf allen Gebieten der Dichtung der moderne realistische Gedanke neben vieler überlaut sich vordrängender Mittelmäßigkeit doch eine stattliche Reihe hoffnungvoller Keime ausgestreut und manchen jugendkräftigen Ansatz zu schönem Gelingen gezeitigt hatte, war es auch für den Ästhetiker an der Zeit, die vorhandene Thatsache zu konstatieren, d. h. die neue

Dichtung in ein System zu bringen. „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Ästhetik“ betitelt sich der dahin gehende Versuch von Wilhelm Bölsche. Da wird uns freilich kein geschlossenes wissenschaftliches Werk geboten, wir müssen vorerst mit einer Sammlung interessanter, wenn auch nicht gerade tiefgehender Einzelstudien vorlieb nehmen. Bölsche behandelt nach einander die versöhnende Tendenz des Realismus, Willensfreiheit, Unsterblichkeit, Liebe, das realistische Ideal und Darwin in der Poesie, um schließlich einige Seitenhiebe auf die produktiv-realistisch thätigen Jugendgenossen als Schlußbetrachtung auszuteilen. Dieses Wüten gegen das eigene Fleisch gipfelt in dem klassischen Satze: „Zunächst muß das Vertrauen in der Menge für den realistischen Dichter gewonnen werden, und wir werden gut thun, die Schauerszenen nach Kräften zu vermeiden, so lange die Vorurteile (!) noch so sehr groß sind!“ Natürlich, die Vorsicht ist der bessere Teil der Tapferkeit! — Im übrigen ist Bölsches Versuch, auch da, wo er mißlungen ist, einer kleinen Betrachtung wert. Der Verfasser erklärt seine Aufgabe dahin: „Realistisch nenne ich diese Ästhetik, weil sie unserem gegenwärtigen Denken entsprechend nicht vom metaphysischen Standpunkte, sondern vom realen, durch vorurteilsfreie Forschung bezeichneten ausgehen soll . . . Was ich von dem aufwachsenden Dichtergeschlecht fordere und hoffe, ist eine geschickte Bethätigung besseren Wissens auf psychologischem Gebiete, besserer Beobachtung, gesunderen Empfindens, und die Grundlage dazu ist Fühlung mit den Naturwissenschaften.“ Gleich besonnen klingt, was Bölsche über das Wesen der realistischen Dichtung sagt: „Einen Menschen bauen, der naturgeschichtlich echt ausschaut und doch sich so zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen erhebt, daß er imstande ist, uns zu interessieren aus mehr als einem Gesichtspunkte, — das ist zugleich das Höchste und das Schwerste, was der Genius schaffen kann.“ Willensfreiheit will er, hierin doch wohl zu weit gehend, überhaupt nicht gelten lassen, sondern faßt den Menschen als Produkt der zu Gewohnheiten fortgebildeten Anlagen und Einflüsse auf. In bemerkenswerter Inkonsequenz zu seinem System nennt er aber den Unsterblichkeitsgedanken und die außer-

physische Welt bedingungslos einen Gewinn für die Poesie, — also doch wieder Metaphysik! Treffend wird die sogenannte „rein idealistische“ Erotik als Krankheitserscheinung zurückgewiesen und demgegenüber auf die ideale Bedeutung der physischen Fortpflanzung verwiesen. In Übereinstimmung mit Zola spricht Bölsche von einem realistischen Ideal, das er als „Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen“ erklärt, freilich ohne diesen Gedanken zu entwickeln; denn wenn der Verfasser anhebt: „Ich wahre durchaus den Standpunkt des Naturforschers“, so hätte es nahe gelegen, sofort das Ideal des Naturalismus abzuleiten: als Tendenz zum Natürlichen, als Wiederherstellung der verfälschten Natur. Schön ist, daß Bölsche im Anschluß daran die ideale Lehre aus dem Darwinismus zieht: „Nicht der Mensch siegt im Kampfe ums Dasein, sondern die Idee.“ Nachdem er, wieder einmal etwas zu weit gehend, noch ein größeres Recht des Zufalls in der Poesie als realistische Forderung hingestellt, verlangt er schließlich von den Dichtern seiner Richtung:

> „Macht der Welt klar, daß der Realismus in Wahrheit der höchste, der vollkommene Idealismus ist, indem er auch das Kleinste hinaufrückt ins Licht des großen Ganzen, ins Licht der Idee.“

Trefflich! aber ist das nicht Sache des Ästhetikers selbst? In der That, hätte Bölsche seine Schrift dem erschöpfenden Nachweis auch nur dieser einen neuen Wahrheit gewidmet, er hätte sich ein ungleich größeres Verdienst erworben, als durch die gebotene Sammlung von Einzelbehauptungen ohne Beweis und teilweise ohne Folgerichtigkeit. — Wenigstens dienen seine Ausführungen in einem Sinne thatsächlich der jungen realistischen Strömung: als fruchtbare Bemerkungen. — —

Angesichts der dieser Bewegung noch anhaftenden zahlreichen Mängel, welche nur zum teil durch die Jugend der neuen Litteratur und ihrer Dichter entschuldigt werden, haben es Zöllner und Pharisäer leicht, mit jenem einer intoleranten Orthodoxie aller Parteien stets eigenen anmaßlichen Dünkel die jungen Ketzer zu schmähen. „Denn“, sagt Georg Brandes von der Orthodoxie der Litteratur wie der Religion, „— und das ist eine stehende Wahr-

heit, eine Formel, welche für alle Zeiten und Länder gilt — da wahre Religion Begeisterung für den lebendigen Geist und Gedanken der Gegenwart heißt, den die Menge nicht begreift, so wird derjenige, welcher vom lebendigen Geiste der Zeit erfüllt ist, irreligös scheinen, aber religiös sein, derjenige dagegen, welcher von dem Geist oder Glauben einer vergangenen, abgestorbenen Zeit erfüllt ist, in hohem Grade irreligiös sein, aber religiös scheinen und genannt werden."

Fruchtbare Keime, — das ist das erlösende Wort, welches auch mit dem Unfertigen einer neuen Litteraturströmung versöhnt. Und wenn, nachdem die Kritik Bahn gebrochen, nachdem Lyrik, Epik und Dramatik sich dem neuen Fahrwasser anvertraut haben, nachdem auch die Ästhetik das neue System zu bauen beginnt, die Geschichte sprechen wird, so darf sie in gerechter Unerbittlichkeit zwar nicht verschweigen, daß die jüngste Dichtergruppe nur erst mehr vom Maulwurf und Hamster als vom Löwen an sich trägt und daß auch von einem beträchtlichen Teile dieser Jugend gilt, was Gervinus in Anlehnung an ein Goethesches Wort von der Jugend der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts sagt: „Sie wollen nichts werden; sie wollen jeder gleich etwas sein. Sie meinen es alle hübsch und gut, aber sie wollen nichts lernen." — Die Geschichte wird rügen, daß es ihnen an Seelengröße, zum guten Teil auch an künstlerischem Schönheitssinn, Gesundheit und Wissen fehlte. Aber sie wird den vorwiegend negativen Zug dieser neuesten Litteratur als eigensten Ausdruck eines sozialen Übergangsstadiums nicht nur entschuldigen, sondern rechtfertigen, und sie muß doch, sollte selbst die junge Bewegung nicht zum Ziele vorschreiten, sondern in ihren Anfängen stecken bleiben, — was nur dann verhütet werden kann, wenn diese Jünglinge anfangen, mit Selbstzucht energisch an sich zu arbeiten, — ihr dieses Eine zugestehen: fruchtbare Keime. Und alles Unfertige und Schülerhafte, das diesen Viertelgenies noch anhaftet, wird den mit historischem Blick Begabten nicht darüber hinwegtäuschen, daß die hier verstreut liegenden Keime, sobald sie im Herzen eines gottbegnadeten Genius Wurzel fassen, die üppigsten Blüten treiben werden: eine moderne, realistische,

nationale Dichtung, das ist: die Versöhnung unseres Geistes mit der in neuer Macht offenbarten Natur.

* *
*

„Aha, ich verstehe!" rief der Idealist, als der Historiker also geendet, — denn wir wollen es nur bekennen, daß sich unsere Freunde, der Ästhetiker, der Idealist, der Moralist, der Bürger, der Dichter und sein Nachbar der Naturforscher, wieder, und zwar diesmal im Hause des Historikers, zusammengefunden hatten. „Aha, ich verstehe!" rief der Idealist, „und deine Vorlesung sollte das Endurteil der Geschichte bilden! Wo aber bleiben da die alten, geschichtlich überlieferten Ideale?"

„Du irrst, lieber Freund," sagte der Historiker. „Du irrst doppelt. Wie sollte sich heute die Geschichte das Endurteil zu sprechen vermessen, heute, da die neue Bewegung auf allen poetischen Gebieten noch in den Anfängen steht? Aber freilich, wenn nicht nur das Abgeschlossene, sondern auch das Werdende der Betrachtung des Historikers unterliegt, wenn es seine Pflicht ist, eine neue litterarische Bewegung auf ihre historische Berechtigung hin zu prüfen, so wollte ich allerdings das Amt des Historikers ausüben. Und aus dem Wandel und der Entwicklung der Ideale suche ich die Ewigkeit des idealen Momentes in der Kunst selbst aufzuweisen."

„So, so," sagte der andere, „und was ist denn nun mit einem Worte das neue Ideal?"

„Lieber Freund," antwortete der Hausherr, „ich bin nun einmal Historiker, laß mich also das neue Ideal geschichtlich ableiten. Sieh, der litterarische Sturm und Drang des vorigen Jahrhunderts paßt in keine der bisherigen Kunstdoktrinen.

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte."

Man glaubte endlich, über ihn zur Tagesordnung übergehen zu können, indem man sich damit tröstete, daß er keine notwendige Vorbedingung für die klassische Blütezeit sei. Aber zum teil in der Romantik, dann bei Kleist, anders im Jungen Deutschland der dreißiger und vierziger Jahre sowie in den Kraftdramatikern

Grabbe, Büchner, Hebbel, Ludwig, lebte dieser moderne realistische Stil immer von neuem auf. Und dabei darf er sich stolz seiner Ahnen rühmen: was im vorigen Jahrhundert D. Goethe und Regimentschirurg Schiller hieß, nannte sich im 17. Jahrhundert Grimmelshausen, Dichter des „Simplicissimus", im 16. Jahrhundert Hans Sachs und die deutsche Volksbühne.

Mit dem Aufdämmern der Neuzeit hervortretend, entspricht der volkstümliche Realismus genau ebenso dieser Neuzeit wie die Klassik dem Altertum und die Romantik dem Mittelalter."

„Halt!" unterbrach der Ästhetiker, „wozu die vielen Worte? Sage uns endlich mit einem Namen, was dein gepriesenes neues Ideal, das Prinzip deiner neuen Dichtung ist."

Darauf der Historiker: „Wollt ihr durchaus mit einem Worte abgespeist sein, so soll euch euer Recht werden; doch ich fürchte, damit ist euch wenig gedient."

Als man nun doch von allen Seiten: „Ein Wort! Ein Ideal!" rief, sagte der Hausherr: „Nun gut, so nenne ich im Gegensatz zur Antike das moderne Ideal: die Moderne."

Hier meldete sich der Dichter zum Wort: „Wenn du verlangst, daß ich unter dieser Fahne streite, so mußt du nun schon den neuen Begriff erläutern. Also du willst gegen die Antike kämpfen?"

„Ferne sei das von mir!" eiferte der Historiker. „Ich will mich ihrer auch fürder freuen, o, dafür bin ich Historiker, und der historische Wert der Antike ist unermeßlich. Aber das wage ich allerdings als Historiker auszusprechen, daß der Einfluß der Antike auf unser Leben zu Ende ist. Das Leben ist nicht die Schule, das Leben ist nicht das Buch, das Leben ist — das Leben. Wo findet ihr da die olympische Ruhe? Alles ist Gährung und Bewegung. Das Gesetz der Wissenschaft heißt Entwicklung, das Gebot der neuen Weltanschauung: Du sollst den Werkeltag heiligen! Und alle Entdeckungen und Erfindungen unseres Jahrhunderts gründen sich auf das Gesetz der Bewegung."

„Aber die Dichtung, die Dichtung!" warf der Idealist ein.

„Ja, auch die Dichtung," fuhr jener unbeirrt fort, „auch sie hat aufgehört, erhabenen Frieden zu atmen. Schon August

Wilhelm Schlegel giebt einen treffenden Beitrag zur Erklärung des modernen Kunstprinzips, wenn er sagt: „Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht.“ Und singen Shakespeare's Hexen nicht:

„Schön ist wüst und wüst ist schön!“

oder ruft Schiller's Räuber Moor nicht: „Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus . . . Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Atem nach Freiheit!“ und bringt nicht Goethe's Götz seinen ersten Trinkspruch „allen Streitern“ und seinen letzten Seufzer der Freiheit dar? Und welch bedeutsamer Schritt zur Freiheit geschah nicht, als man die Einheit der Zeit und des Ortes zum Hades fahren ließ? Oder — um sogleich zu unseren Jüngsten überzugehen — ruft Arno Holz sein „Ecce homo!“ nicht von jenem Manne:

„Das Halstuch rot wie Blut,
Von Locken wirr umflogen,
Den Kalabreserhut
Tief in die Stirn gezogen“

und ist es nicht, als ob wir die Moderne leibhaft vor uns sähen, wenn wir Wolfgang Kirchbach's „Kinder des Reiches“ aufschlagen:

„Sie lachte und sang, ihre Haare flatterten im weiten Kreise um das tanzende Paar, und wenn ich schnell nach der andern Richtung umlenkte, so schlug die ganze rote Masse um meine Schultern und in mein Gesicht. Ich drückte ihr einen heißen Kuß auf den Mund, und sie rief lachend: „Mehr! Mehr! Ich bin unersättlich! Mehr!“ —

„ist dies also,“ schloß der Historiker, „klassische Ruhe? oder ist es etwa nicht auch schön?“

Nun aber meldeten sich drei auf einmal zum Wort: der Moralist wollte wissen, wo neben dem Modernen die nationale Tendenz bleibe, — der Naturforscher, auf welche Weise der Realismus oder Naturalismus in dem neuen Kunstprinzip „die Moderne“ enthalten sei; der Ästhetiker aber sprach: „Wenn du

deine neue Gottheit plastisch darstellst, wirst du sie nicht auch zur Ruhe nötigen müssen?"

Ihnen allen antwortete der geplagte Historiker — er war ein williger Freund und aufmerksamer Wirt —: „Nur willkommen sind mir eure Fragen, und ich will mich deutlich erklären. Du, lieber Moralist, laß dir zunächst gesagt sein, daß nationale Dichtung nicht nationale Tendenz heißt; nicht ein Gassenhauer gegen das Ausland oder eins der ewigen Loblieder auf die deutsche Treue ist die wahrhaft nationale Dichtung: Hamlet ist germanisch, Faust ist deutsch, Werther ist deutsch, Simplizissimus ist deutsch, — jeder poetische Spiegel deutschen Geistes ist national. Das deutsche Volk ist kein antikes, es ist ein lebenskräftiges modernes Volk, und in dem modernen Leben scheint ihm vor allem die Aufgabe angewiesen, die mechanischen Errungenschaften zu geistigen Gütern umzuwerten, aus dem neuen Leben die neue Idee zu abstrahieren. Wenn die deutsche Dichtung in diesem Sinne modern zu sein strebt, ist sie auf dem Wege national zu werden. — Und schließlich offenbaren bereits die ältesten vorhandenen Denkmäler unserer Poesie in ihrem kraftvollen, frisch volkstümlichen Epenstil, wie verwandt für uns Deutsche die Begriffe nationale und realistische Dichtung sind.

Was dann die Frage unseres Gastes, des Naturforschers, betrifft, so liegt die Verknüpfung des Modernen mit dem Realismus sehr nahe, natürlich auch hier des modernen Geistes. Erst mit der vorschreitenden Neuzeit haben wir eine exakte Natur- und Geschichtswissenschaft, der moderne Geist gewinnt für seine Ideale immer mehr Boden unter den Füßen, er hört auf blind zu glauben in dem Maße er fortschreitet zu wissen. Und auf unser Gemüt wirkt nur realistisch, was modernem Empfinden entsprungen ist.

Schließlich soll auch dir Antwort werden," wandte sich nun der Sprecher an den Ästhetiker. „Stellen wir uns also das moderne Ideal plastisch vor: Denke dir ein Weib —"

„Ein Weib? Also doch ein Weib?" unterbrach ungestüm der Moralist. „Und wozu dann der männliche Zug der Poesie, wozu

der Kampf gegen das Backfisch- und Altjungferntum? O dieser Widerspruch in sich!"

„Durchaus kein Widerspruch! durchaus ein Weib!" fuhr der Historiker fort. „Allerdings kein Backfisch und keine alte Jungfer, aber ein reifes Weib. Heißen die Frauen nicht noch immer „das schöne Geschlecht"? sind sie nicht noch immer die gemütvoller Ausgebildeten, die Wächter des Edlen und Schönen, wo die rauhe Kraft des Mannes auf die materielle Seite des Lebens geht? Und ist die Göttin wahrer Poesie für jene Aftermuse mit Backfischnatur und Altjungfergelüsten verantwortlich, die eben der heuchlerischen Vertuschung des dahinsterbenden Geschlechts entsprach? —

Also ein Weib, ein modernes, d. h. von modernem Geiste erfülltes Weib, zugleich ein Typus, d. h. ein arbeitendes Weib, und doch zugleich ein schönheitdurchtränktes, idealerfülltes Weib, d. h. von der materiellen Arbeit zum Dienste des Schönen und Edlen zurückkehrend, etwa auf dem Heimwege zu ihrem geliebten Kind, — denn sie ist keine Jungfrau voll blöder Unwissenheit über ihre Bestimmung, sie ist ein wissendes, aber reines Weib, und wild bewegt wie der Geist der Zeit, d. h. mit flatterndem Gewand und fliegendem Haar, mit vorwärtsschreitender Geberde, freilich nicht durch ihre überirdische Erhabenheit in den Staub nötigend, aber durch ihren Inbegriff aller irdischen Schönheit begeisternd mit fortreißend, — das ist das Symbol unserer neuen Kunst: die Moderne!"

Als der Historiker damit geendet, trat der Dichter auf ihn zu, reichte ihm frohlockend die Hand und weihte sich zum Dienste der Moderne. Nun aber erhob sich der Bürger, kraute sich mit der Rechten verlegen hinterm Ohr, strich mit der Linken über das wohlgepflegte Bäuchlein und sagte schüchtern: „Mir kommt eine Idee". — „Ruhe!" rief der Wirt. „Unser Freund der Bürger hat eine Idee." — „Ruhe!" wiederholte boshaft der Naturforscher, ein etwas maliziöser Mensch, „der Bürger hat eine Idee! so etwas kommt nicht alle Tage vor!" — Der Bürger aber hob an: „Meine hochgelehrten Herren! Sie sprechen heute so viel von dem Leben, und daß Kunst und Wissenschaft fortan mit ihm zusammengehen

sollen. Nun drückt mich eine schwere Schuld: ich entsinne mich, einst zu Ihnen gesprochen zu haben, daß ich das Leben in der Kunst vergessen will. Meine gelehrten und verehrten Herren! ich meinte das kleinliche Alltagsleben mit seiner unwürdigen Misere und Plackerei. Aber da Sie nun von den großen Fragen des modernen Lebens reden, und da Sie uns fortreißen wollen, indem Sie an das, was unser eigenes Herz bewegt, rühren, nicht aus vergangenen Verhältnissen und Anschauungen, die wir nicht verstehen, sondern aus dem Geiste unserer Zeit heraus, nicht nach fremdländischen Mustern, sondern nach deutschem Zuschnitt, und nicht in einer taumelhaften Nebelwelt, sondern auf dem Boden dieser unserer Natur und Wirklichkeit, — darum, meine Herren, drängt es mich, Ihnen die Hand zu reichen und Sie zu bitten, mich fortan öfter in Ihrer Gesellschaft als Gast weilen zu lassen."

Mühsam hatte der Bürger seine Rede zu Ende gebracht, jetzt wischte er den perlenden Schweiß von seiner Stirn und reichte dem Dichter und dem Geschichtschreiber die Hand.

„Ich wette," spöttelte indessen der maliziöse Naturforscher, „er spielt jetzt nur an sechs Abenden der Woche Skat und liest am siebenten hin und wieder wirklich ein Buch!"

„Ist doch etwas für den Anfang. Genug, er ist bekehrt!" sagte der Moralist und folgte dem Naturforscher zu der Gruppe der andern.

Jetzt wendete sich der Dichter an den Aesthetiker: „Es ist freilich leicht und bequem, das System der siegreichen Partei zu entwickeln und gutzuheißen. Größer und edler scheint mir die Aufgabe, die um ihre Existenz noch ringende Partei zu belehren und zu unterstützen. —"

So beschämte er den Angeredeten, und obgleich dieser sich gestehen mußte, daß doch erst winzige Materialien zum Ausbau der neuen Lehre beigebracht seien, reichte er kampfesmutig die Rechte hin.

Das war es, was den Idealisten entflammte: er durfte nicht nur seine alten Ideale als heilige Reliquien ehren, sondern noch außerdem für ein neues Ideal kämpfen. Hier bot sich endlich

Die bleibenden Ergebnisse der neuern litterarischen Bewegung in Deutschland.

(Vortrag
in der vom Deutschen Schriftsteller-Verband veranstalteten litterarischen Kongreßsitzung auf dem Berliner Rathaus am 6. September 1896.)

Die bleibenden Ergebnisse der neuern litterarischen Bewegung in Deutschland.

(Vortrag
in der vom Deutschen Schriftsteller-Verband veranstalteten litterarischen
Kongreßsitzung auf dem Berliner Rathaus am 6. September 1896.)

Vorwort.

Die vorliegenden Ausführungen verdanken ihre Entstehung dem Ersuchen des „Deutschen Schriftsteller-Verbandes", in der seinem diesjährigen Verbandstage vorangehenden litterarischen Kongreßsitzung die bleibenden Ergebnisse der neuern litterarischen Bewegung zusammenzufassen. Ich bin diesem Wunsche um so lieber gefolgt, als mit Aufnahme litterarischer Prinzipienfragen ein hoffnungsvoller Schritt zur Vergeistigung unserer Schriftsteller-Kongresse geschah, auf denen sonst urheberrechtliche und andere geschäftliche Verhandlungen vorherrschten. Auch durfte ich annehmen, daß man von mir nicht glatte akademische Erörterungen oder unverbindliche Verbindlichkeiten erwarte, sondern die Ausprägung einer auf geschichtlichem Boden herangereiften Überzeugung. Diese in eine Form zu gießen, welche auch den Dissentierenden nicht verletzt, schien mir die Hauptschwierigkeit einer solchen Auseinandersetzung. Darf ich es wagen, ein Anzeichen des Gelingens darin zu sehen, daß mich die der neuern litterarischen Bewegung mit größter Vorsicht gegenüberstehende „Litterarische Vereinigung" in Berlin zur Wiederholung des Vortrags einlud?

In beiden Fällen sprach man vielfach den Wunsch aus, meine Darlegungen im Druck nachprüfen zu können, da sich in einem Zeitraum von dreiviertel Stunden wohl die Vorführung, unmöglich aber die eingehende Betrachtung aller Seiten des vielverzweigten Gegenstandes erschöpfen ließ. Hatte mich doch schon die vorgerückte Zeit genötigt, meinen frei gehaltenen Vortrag mehr, als mir erwünscht sein konnte, auf die positiven litterarischen Errungenschaften der letzten Jahrzehnte zu beschränken! Auch in der nun vorliegenden Ausarbeitung konnte ich manche Enttäuschungen und noch unerfüllte Hoffnungen nur gerade andeuten. Wer weitere Ausführung meiner Gedanken sucht, wird sie in meiner „Geschichte der deutschen Litteratur in der Gegenwart" (Leipzig 1896, Verlag von S. Hirzel) finden. Dort erhellt aus der Gesamtbetrachtung, in wie weitem Maße ich die neuere Kunstbewegung

durch das ältere Geschlecht, die Otto Ludwig, Gottfried Keller, Klaus Groth, Fritz Reuter, Ludwig Anzengruber, Konrad Ferdinand Meyer und Theodor Fontane vorbereitet sehe. Nicht minder treten gerade im geschichtlichen Zusammenhang manche Verdienste der Jüngeren, auch ohne bislang voll befriedigende positive Leistungen, bereits grundsätzlich hervor. Besonderer Beachtung empfehle ich meine Hinweise auf die Notwendigkeit eines planmäßigen Kampfes gegen jenen Hexensabbat, der heute den Namen der Kritik schändet, sowie gegen jenes Theatergewerbe, das heute die Dichtung für nichts, das Handwerk für alles achtet.

Von neuem bieten die nachfolgenden Blätter Gelegenheit, den Wert oder Unwert geschichtlicher Auffassung der Gegenwart zu prüfen. Von neuem auch muß hervortreten, ob unser Urteil über die Vergangenheit wirklich durch Bezugnahme auf die Gegenwart unberührt bleibt. Ich meine, daß jede zulängliche Schätzung vergangener Epochen auf der Höhe moderner Kritik stehen muß, wie jeder Abriß unserer eigenen Zeit, der nicht den Boden der Geschichte sucht, nur in der Luft schweben kann.

So möge denn diese ursprünglich an die engere Schriftsteller-Zunft gerichtete Rede nunmehr weitesten Kreisen ertönen: als ein Versuch geschichtlicher Beleuchtung, als ein parteiloses Bekenntnis festwurzelnder Überzeugung, als ein Beitrag zur sachlichen Verständigung, als ein Wort zum litterarischen Frieden!

Ein elementares Natur-Ereignis ist über die Kunst hereingebrochen. Dumpf und schwül lag es in der Luft. Da grollten von fern die Wetter heran und leuchteten über den dunklen Himmel. Der sorgsame Landmann, der die Ernte seines Lebens bedroht sah, suchte vor dem drohenden Gewitter zu retten, was sich retten ließ; der ängstliche Philister schloß das Fenster und wohl gar den Laden dazu, damit der zündende Blitz ihn nicht erreiche; hoffend aber schaute der Jüngling zum Himmel, weit auf stieß er Laden und Fenster, damit der frische befreiende Luftzug vom ersten Wehen und in vollen Zügen seine Brust durchdringe

und schwelle. Und befruchtender Regen ergoß sich in den lechzenden Schoß der Erde . . . Verheerend freilich auch hatten die Fluten manche Mauer unterspült oder gar weggeschwemmt; der Wetterstrahl hatte da und dort gezündet — aber doch die Luft auch gereinigt und gewürzt. Vorsichtig öffnet der ängstliche Hausvater sein Fenster, damit er zitternd die Verheerung prüfe und doch die neue Luft auch sein dumpfes Gemach durchdringe. Schon sieht er die Jugend sich im Freien tummeln, in neuem Anlauf ihre Kräfte messen: denn nun scheint ihr die goldene Zeit gekommen, da die erstickende Schwüle für immer abgeschüttelt und des neuen Lenzes Luft die Kräfte für immer beflügle. Abseits in einem verborgenen Winkel steht der einsame Naturforscher: er weiß, auch dieser frische Luftzug wird vorüberziehen, und wieder wird Dumpfheit die Erde drücken, die Kräfte lähmen — und neue Wetter werden hereinbrechen — und dann wieder neue . . .

Das alles haben wir auf dem Boden der Kunst im letzten Jahrzehnt durchlebt; — und von vorn herein hielt ich es für meine Pflicht, diese meine Auffassung der jüngsten litterarischen Bewegung auszusprechen, wenn ich mich anschicke, der ehrenvollen Aufforderung Ihres Ausschusses folgend, meine Gedanken über das mir von ihm gestellte Thema zu entwickeln. Zwar muß ich diese freundliche Einladung meinem Beruf als Litteraturhistoriker zuschreiben; aber ich weiß wohl, daß gar manchen der Staub der Geschichte farbenblind gegen die bunten Erscheinungen des strömenden Lebens macht. So mag sich manch falscher Prophet an den Webstuhl der Zeit drängen; und — komisch genug — was er orakelt, „das preisen die Schüler allerorten, — sind aber keine Weber geworden.“ — Hier wollen wir nun — um mit Nietzsche zu reden — nur soweit der Historie dienen, als sie dem Leben dient. Als individuelle Ueberzeugungen mag denn derjenige meine Aeußerungen auffassen, der ihnen keinen objektiv geschichtlichen Wert zugestehen will.

Zwar fühle ich mich gedrängt, den Gesichtskreis unserer Betrachtung weiter und objektiver zu ziehen, indem ich sie nicht auf eine Schule oder Richtung beschränke, die man im engern Sinne „die neuere“ oder „die jüngste“ genannt hat: an der „litterarischen

Bewegung" einer Zeit nimmt jeder Schriftsteller teil, der über die bloße Kopie früherer Stilarten hinaus nach irgend einem selbständigen Ausdruck seines Empfindungslebens strebt. Auch möchte ich alsbald betonen, daß „die Ergebnisse der litterarischen Arbeit unseres Geschlechtes," auf deren Darlegung somit meine Ausführungen hinauslaufen, nicht nur positive Errungenschaften sein können, sondern bei gerechter Abwägung auch die Aussprache der offenkundig gewordenen Mängel in sich schließen. Dennoch wird sich aus einer solchen Erörterung ein subjektiver Zug nimmer ausscheiden lassen — und soll auch nicht. Hier im Kreise der geistigen Aristokratie, hier, wo „die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen," wo ehrliche Feinde am gemeinsamen Werke friedlich-freundlich zusammenwirken und nur eine Gesinnung nicht gilt: die Gesinnungslosigkeit — hier wird der Redner um Achtung werben dürfen, auch wo er auf keine Zustimmung hoffen darf.

Ich hätte kaum gewagt, so nachdrücklich das Recht subjektiver Überzeugung in Anspruch zu nehmen, wenn nicht damit bereits das erste und wichtigste Ergebnis der jüngsten litterarischen Bewegung bezeichnet wäre. Individualität auszuprägen, ist der Grundtrieb unserer gesamten neuern Litteraturbewegung. Das jüngste Schriftstellergeschlecht, das vieles theoretisch formuliert hat, worauf die Kunst-Entwickelung seit Mitte des Jahrhunderts immer entschiedener hindrängte, trat zuerst mit einer lyrischen Sammlung unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere" hervor. Charaktere thun uns in der Kunst not, statt unselbständiger Nachahmer, neue Männer, statt alter, berühmter Namen — das gestehen wir heute wohl alle gern zu. Mit vollem Recht durfte nun das alte Geschlecht dem jungen diesen Ruf zurückgeben: So beweist, daß ihr Männer seid! bildet euch zu reifen vollen Individuen empor! Leider nur zum kleinen Teil zeigte sich bislang das Gehör der litterarischen Jugend für dieses Echo ihres eigenen Schlachtrufes empfänglich.

Die Ausprägung der dichterischen Individualität bedingt zunächst einen nationalen Geist der Poesie, im Unterschied von anderen Nationen ein Hervortreten des deutschen Volkslebens. Ich weiß, wie weit in manchen deutschen Schriftstellerkreisen das

Mißtrauen gegen ein nationales Prinzip in der Kunst reicht. Noch immer gilt für uns Gustav Freytags Wort: „Nur zu sehr fehlt das Behagen am fremden und eigenen Leben, die Sicherheit fehlt und der frohe Stolz, mit welchem die Schriftsteller anderer Sprachen auf die Vergangenheit und Gegenwart ihres Volkes blicken.“ Oft kommt man sich als armer, zurückgebliebener Provinziale vor, wenn man über nationale Empfindung und einige andere „Vorurteile“ noch nicht hinaus ist! Um so erfreulicher muß der nationale Geist berühren, von dem Ihre heutigen Verhandlungen erfüllt waren. Das herrschende Mißtrauen erklärt sich zum guten Teil durch die übliche Verwechselung einer nationalen, den Geist des heimischen Volkes ausprägenden Kunst mit jener an sich berechtigten, aber künstlerisch unzulänglichen patriotischen Dichtung, die nur mit Worten dient, wo wir feste künstlerische Gestaltung erwarten. Aber die recht verstandene nationale Kunst ist gar keine subjektive Forderung mehr; sie ist eine Thatsache, der sich keine wirkliche Individualität ganz entziehen kann.

Ja, noch tiefer greift der Ausdruck des angestammten Geistes. Nicht nur die Nationalität, sondern direkt den Stammescharakter bekunden die fortgeschrittensten Dichter der letzten Jahrzehnte. Schleswig-Holstein und Mecklenburg, Österreich und Baiern zeigen besonders in ihrer Volksdichtung den stammhaften Geist; von Heinrich Kleist bis zum heutigen litterarischen Preußentum schlingt sich eine Kette; nicht minder klar als Fontane sein Preußentum prägt Gottfried Keller seinen Schweizergeist aus.

Diese künstlerische Geltung der Individualität — die übrigens mit dem moralischen Individualismus nichts gemein hat — erstreckt sich naturgemäß nicht nur auf den Dichter, ergreift auch seine Figuren, um sie zu sondern und lebendig auszugestalten. Auf Charakteristik drängt die neue Kunstbewegung mit verstärkter Gewalt hin. Nicht erst von heute und gestern. Das ursprünglich germanische Kunstprinzip hat damit neue und umfassendere, siegreich vordringende Geltung gewonnen. Blicken wir auf die Felsschlucht-Zerrissenheit der ältesten nordischen Dichtung, betrachten wir die holländische Genremalerei, hören wir die majestätischen Laute des britischen Löwen Shakespeare oder den bescheidenen,

doch noch immer kräftigen Ton des Hans Sachs, erinnern wir uns des Dänen Holberg oder treten wir endlich vor die heutigen Norweger: mitten durch alle Unterschiede geht ein gemeinsamer Zug der Charakteristik, der Abstufung — im Gegensatz zu der glatten Harmonie des klassischen Ideals.

Der Gegensatz zwischen christlich-evangelischer und heidnischer Weltanschauung tritt hinzu, um den Abstand zu erweitern. Dem blinden Fatum, dem Schicksalsschlusse des deus ex machina, ist der antike Held unterworfen; während die Freiheit eines Christenmenschen den Charakter sich selbst sein Schicksal schaffen läßt. Immer umfassender erobert denn in der Litteratur unseres Jahrhunderts der Charakter die Herrschaft über das Schicksal. Nicht mehr wälzt die Tragödie — wie unter Schillers Hand — die größere Hälfte von des Helden Schuld „den unglückseligen Gestirnen" zu; sie beherzigt ein anderes Merkwort desselben Klassikers: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne." Wägt das moderne Drama Schuld und Sühne auch nicht mit dem Doktrinarismus eines Schulmeisters oder Staatsanwalts ab, so sucht es doch das Schicksal des Menschen aus seinem Charakter zu entwickeln, wenigstens zu diesem in Beziehung zu setzen. Und dieselbe Herrschaft der Charakteristik greift in den letzten Jahrzehnten immer kühner sogar auf episches Gebiet über, d. h. in den eigentlichen Bereich des Geschehens, in die Erzählung von Ereignissen. Allerorten aber drängen sich neben einer gleichmäßigen Absicht des Dichters die verschiedengearteten Absichten seiner Personen hervor.

Damit ergab sich eine Verschiebung unserer Stellung zur Schönheit als oberstem Kunstprinzip. Charakteristik und Leben wurden die Endziele, die der Schönheit nie aufgeopfert, nie ihr zu Liebe verwischt werden durften. Diese Wandlung bedeutet natürlich keine prinzipielle Wendung vom Schönen zum Häßlichen. Mag es schon augenblicklich Mode sein, an schönen Bildern mit Naserümpfen vorbeizuhuschen und die häßlichsten mit geschäftigem Interesse zu umlagern: der echte, reife Künstler wird immer bestrebt bleiben, den charakteristisch hervortretenden Linien die ohne Verschiebung erreichbar anmutendste, jedenfalls eine nicht verletzende Form zu verleihen. Aber in die zweite Stelle ist das Schönheits-

prinzip nunmehr gerückt, es ist ein sekundäres Element in der Kunst geworden.

Weiter hat die Vormacht der Charakteristik uns über das Schiller-Epigonentum hinausgeführt. Zwar verwahre ich mich ausdrücklich gegen irgend eine Gemeinschaft mit denen, die heute im Lande herumgehen und, indem sie die allerjüngsten litterarischen Lehrjungen hofieren, für einen Schiller nur mitleidiges Lächeln übrig haben: in unbeflecktem Glanze leuchten Schillers Dichtungen uns noch immer voran, zu Hoheit der Gesinnung beflügeln sie die Jugend, zu edler That begeistern sie das reife Alter; und doch kann niemand leugnen, dessen Augen die blaue Brille der Idealistik (als Kunststil genommen) nicht geblendet hat, daß jenes Drama der Schiller-Epigonen, die ohne Schillers Geist äußerlich seinen Stil aufgriffen, auf der ganzen Linie versagt hat. Buch-, Lese-, Jambendrama wurde eine fast gleichbedeutende Bezeichnung für die zahlreichen leblosen Früchte des Bundes lauwarmer Begeisterung mit farbloser Schablone. Näher rückt unser Drama an Goethe, Kleist, Ludwig, Hebbel und schließlich Anzengruber heran.

Ein noch innigerer Bund bahnt sich vor allem mit Shakespeare, dem größten Charakterschöpfer, an. Nur bewahre uns vor neuem Götzendienst die Erwägung, wie manche epische Reste selbst seinen Dramen von ihren Stoffquellen her anhaften! Wie eine ewige Krankheit der Shakespeare-Forschung pflanzt sich die falsche Voraussetzung fort, das Schicksal seiner Helden sei das notwendige Ergebnis ihres Charakters: während in Wahrheit ihr Schicksal meist durch den Stoff und die anderen Quellen gegeben ist, deshalb vom Dichter durch eindringende Charakteristik nur glaubhaft gemacht wird — immer noch Kunst genug, um uns eng mit dem gewaltigen Britten zu verbinden. Andererseits entfernt uns von ihm das neuzeitliche, spezifisch deutsche und stammhafte Wesen, zu welchem das moderne Kunstwerk hintreibt.

Klar tritt nach alledem besonders eine Frontänderung gegen die Antike hervor. Entfremdet haben wir uns — sogar im bedenklichen Extrem — ihrem Grundprinzip des schönen Ebenmaßes, kein Faden verbindet uns mehr mit ihrem Schicksalsdrama, selbst das Epos treibt nur zu ausschließlich in romantischem Fahrwasser.

Aber die epische Prosadichtung, der Roman, strebt vor unseren Augen zur ruhigen Plastik zurück, und in durchgeistigter Sinnlichkeit gilt die Antike auch dem eifersüchtigsten Wächter moderner Selbständigkeit als Muster. Auch hier läßt sich das Verhältnis dahin bezeichnen, daß wir an Charakteristik über die Griechen hinausgeschritten sind. —

Dieser individualisierende und charakterisierende Geist des zeitgenössischen Kunstwerkes verlangte naturgemäß eine feinere Abtönung der Kunstmittel, eine Vervollkommnung der Technik. Das Ziel bleibt immer eine organische Technik der Thatsachen, eine unverkünstelte Entwickelung der Handlung aus den Charakteren und der hineinragenden Umgebung. Leider wird der Weg zu ihm auch in unseren Tagen von dem Raffinement fremder Handwerksdramatik allzu oft durchkreuzt. Trotzdem geht die echte Kunst unbeirrt ihren Weg vorwärts.

Schon in der Sprache prägt sich die Charakteristik des Stils aus. Statt ebenmäßiger Glätte wird ein heißes Mühen offenbar, den individuellen Ton des Lebens aufzufangen. Der Löwe brüllt anders als die Katze miaut. Selbst zum Dialekt nimmt man Zuflucht; überhaupt offenbart sich ein unbedingter Wetteifer mit der Natur an Mannigfaltigkeit der Farben. Da vergißt manch junger Künstler wohl, daß die Technik nicht zum Selbstzweck werden, sondern immer Mittel zum eigentlichen Zweck bleiben muß: hier also Mittel zur Charakteristik. Soweit die Abstufung der Sprache zur Andeutung von Charaktereigentümlichkeiten wie zum Gewinn einer frischen Lebensfarbe dient, ist sie notwendig; doch ist dadurch noch lange nicht das Herbeischleppen des unbehauenen Rohstoffes bedingt.

Nicht minder geht der moderne Versbau auf Abstufung. Schon im altdeutschen Vers giebt die Tonsilbe den Ausschlag; erst später gestand unsere Dichtung der unbetonten Silbe die gleiche Geltung zu; aber die regelmäßige Wiederkehr desselben Schemas, besonders die regelmäßige Abwechslung betonter und unbetonter Silbe, widerstrebt dem bewegt charakterisierenden Geiste der deutschen Kunst. Durch Einführung der natürlichen Wortbetonung in den alten Knittelvers entstand nach Klopstocks und Goethes Vorbild

der freie Rhythmus des neuen unregelmäßigen Verses. Nach der Lyrik hat ihn die Epik herangezogen; wie im Musikdrama Richard Wagner an altdeutsche Maße anknüpft, ist bekannt. Im rezitierenden Drama offenbart vor allem Wildenbruch ein zielbewußtes Streben vom fünffüßigen Jambus durch eine rhythmisch bewegte Prosa hindurch zum freien Vers. Von jüngeren Dichtern zielen dahin namentlich Wolfgang Kirchbach und Elsa Bernstein (Ernst Rosmer).

Durch Übergreifen des charakterisierenden Zuges auf episches Gebiet sahen wir den epischen Stil zu dramatischer Höhe emporwachsen. Selbst dramatischer Konzentration sucht die jüngste litterarische Bewegung den Roman entgegenzuführen. In der That bleibt es „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen", die Zerflossenheit der bändereichen Romandichtung zu einem geschlossenen Kunstwerk zusammenzuschweißen, das wie das Drama in einem Zuge genossen, mit einem Blick überschaut werden kann. — Auch das Streben nach szenischen Bildern in der Erzählung rückt beide poetische Gattungen näher an einander. Während der Roman bis zur Mitte des Jahrhunderts sich meist an bloßen Seelenprozessen genügen ließ, haben Otto Ludwig und Gottfried Keller die Reihe der modernen Gestaltendichter eröffnet, welche den ganzen Menschen sichtbar vor unseren Blick zaubern.

Gerade dem modernen Roman kamen noch mancherlei weitere technische Folgen des charakterisierenden Kunstprinzips zu Gute. Schon der Grundsatz direkter Charakteristik verstärkte die Objektivität der Darstellung. An Stelle der Reflexion des Dichters trat die Darstellung seiner Gestalten; möglichst weit in direkter Rede entfalten sich die handelnden Personen selbst. Eine Thatsächlichkeit sans phrase hat Platz gegriffen — man vergleiche nur die Erzählungsweise eines Theodor Fontane mit der eines Gutzkow, um das Fortschreiten der Objektivität zu erkennen.

Gleichzeitig führt eine solche Objektivität aus der bunten Abenteuerlichkeit, die ursprünglich dem Roman innewohnte, zur epischen Ruhe. So bereitet die neue Erzählungskunst jener wilden Jagd der Phantasie ein Ende, um sie zu behaglichem Verweilen einzuladen.

Sollten wir statt des Dichters Gedanken über seine Personen deren eigenes Selbst kennen lernen, so sah sich die künstlerische Beobachtungsgabe aufs umfassendste herausgefordert. Hier schärfte unsern neuesten Dichtern eine fremde Erscheinung den Blick, der bei aller Entartung ernster Wahrheitsdrang und Wahrheitsmut unbedingt zuzugestehen ist. Zola hat — die Gerechtigkeit fordert dies Zugeständnis — die eindringende Unerbittlichkeit künstlerischer Beobachtung auf einen vor ihm nie erreichten Grad erhöht. Sie prüft wahrhaft Herz und Nieren, und keinen Zug aus dem Gesamtbilde oder den Beziehungen der Teile läßt sie außer Acht. Nur strebt Zola nach einer kalten, anatomischen Objektivität, die den lebendigen Körper wie einen Leichnam seziert. Jene gleichmäßig warme Anteilnahme des schöpferischen Geistes für seine Geschöpfe hat er sich künstlich aberzogen. Der Gegensatz seiner Arbeitsweise zu der Schaffensweise eines Goethe, der doch auch das Leben gestaltete, zeigt bei alledem das Äußerliche und Mechanische von Zolas Verfahren. Goethe gestaltet, was er unabsichtlich durchlebt hat, was ihn bedrängt, in seiner Brust nach Ausdruck ringt — Zola sammelt Notizen über ein fremdes Gebiet, um es zu beschreiben: als Zeuge steht Goethe, als Detektiv steht Zola seinem Stoffe gegenüber.

Andere Franzosen, auch Norweger und Russen haben ebenfalls die Beobachtungsgabe unserer Dichter zum Wetteifer herausgefordert. An die verwandte Richtung der Malerei brauche ich nur zu erinnern. In der deutschen Kunstentwicklung verspricht dieser Trieb zur Objektivität um so harmonischere Früchte, als er bei uns naturgemäß nach einem Ausgleich mit der stark ausgeprägten Individualität deutscher Künstler ringen muß.

In ihrem Objektivierungsdrang sah sich die moderne Dichtung auf diejenige Darstellungsmethode hingewiesen, welche auf der Höhe moderner wissenschaftlicher Beobachtung steht. Dem induktiven Zuge der Wissenschaft entspricht der Realismus, das Ausgehen von der Wirklichkeit, in der Kunst. Bietet doch der Realismus als Kunststil durchaus keinen Gegensatz zu jenem Idealismus begeisterter Gesinnung, den wir Deutsche uns wahrlich erhalten wollen: sondern wiederum nur zu der Idealistik des Stils, die von bestimmten vor-

gefaßten Ideen ausgeht, nach denen sie die Personen konstruiert und die Handlung arrangiert. Induktion ist unsere Losung: aber manch begabter Künstler entäußert sich in doktrinärem Eigensinn seiner schönsten Gabe, wenn er über der Beobachtung des Einzelnen die Intuition im Großen verleugnete. So schreiben unsere Künstler, wo sie nicht sudeln, bestenfalls mit dem Silberstift, und nur zu selten lesen wir die Flammenschrift der gewaltigen, gottentstammten Poesie.

Kleinmalerei ist als erster Schritt des Realismus gegeben. Mit Recht setzt unsere Kunst das Besondere an Stelle des Verschwommen-Allgemeinen und erkennt in Nebensachen und kleinen Zügen manche Zeugnisse des eigentlich Menschlichen. Der Roman kommt damit dem ursprünglich epischen Stil um so näher. Auch ins Drama haben jüngere Dichter die virtuose Aneinanderreihung intimer Kleinzüge übertragen: das wollen wir, in welchem Lager wir stehen mögen, dankbar anerkennen, aber doch auch nicht außer Acht lassen, in welch bedenklichem Maße dadurch bislang die dramatische Form gesprengt worden ist: die dramatische Entwicklung der Ereignisse geht nach einander — ein Nebeneinander führt in die Breite.

Eine Genrekunst haben wir also von neuem errungen; nun wollen wir auch sehen, über das bloße Genre hinauszugelangen. Ansätze zu höherem Stil gewahren wir überall da, wo bloße Momemtphotographien des kleinbürgerlichen Tageslebens nicht Selbstzweck bleiben, wo eine Vergeistigung und eine Erhöhung des Besonderen zu allgemeinerer Bedeutung gelungen ist.

Vor allem aber klimmt der Realismus zu einer höheren Stufe, wenn er den festen Boden der Geschichte sucht, und ihre Helden, die Weltlenker, die ausgeprägt großen Charaktere gestaltet. Wo im alten Stil konventionelle Liebesverwicklungen und ein Kampf abstrakter Ideen herrschten, galt es, Blut und Eisen, List und Begeisterung und alle die anderen teils furchtbaren, teils fruchtbaren realen Mächte des Völkerlebens zu entfesseln. Hier leuchtet uns ein Mann voran, den wir alle heut im Geiste grüßen: denn auf solchen Wegen ist Konrad Ferdinand Meyer zum Bismarck des Romans geworden. Die nächsten und größten Schlachten des

historischen Realismus bereiten sich nun auf dramatischem Gebiete vor.

Auch in die Schauspielkunst greift der realistische Stil über: namentlich in der Ausgestaltung der Szene macht er sich bemerkbar; und für den Dialog die nicht nur frische, sondern auch bunte Färbung des Lebens einzufangen, ist zum Prinzip der fortgeschrittensten Schauspieler geworden. Daß Übereifer oft zu weit führt, erscheint begreiflich, obgleich nicht entschuldbar: wer beispielsweise Schiller naturalistisch darstellen läßt, travestiert genau so freiwillig wie derjenige, der die Nibelungen in Frack kleidet. —

Als natürliche Beleuchtung für realistische Kleinmalerei — wo sie positiv künstlerisch bleibt und nicht satirischer Polemik dient — ergiebt sich behaglicher Humor. Ihn in reichster Fülle entfaltet zu haben, muß als eines der hoffnungsvollsten Verdienste der deutschen Litteratur in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts bezeichnet werden. Welche Mannigfaltigkeit der Stilarten in diesem einen Rahmen noch immer möglich ist, zeigt ein Blick auf die hervorragendsten Romandichter: vergegenwärtigen Sie sich nur den phantastischen Humor eines Gottfried Keller und den ironischen eines Theodor Fontane oder den idyllischen eines Klaus Groth und den großartig-drastischen eines Fritz Reuter. In der Art des Humors steckt die wesentlichste individuelle Beleuchtung der realistischen Kleinmalerei. Auch unter den Jüngsten lassen sich bereits einzelne Individualitäten aus diesem Gesichtspunkt sondern.

Schon im Realismus erkannten wir eine Berührung mit der Methode der modernen Wissenschaft. Der Einfluß namentlich der vorherrschenden Naturwissenschaft auf die poetische Technik greift erheblich weiter. Zwar den Naturalismus vermöchte ich wenigstens nicht als eine bleibende Errungenschaft zu feiern. In Litteratur und Kunst ist mit Recht ein Streben rege, der Färbung des Lebens näher zu kommen; aber die künstlerische Beleuchtung bleibt immer ein Ausgleich zwischen dem natürlichen Licht und der Umrahmung des Kunstwerkes: die unbedingte Wiedergabe der Natur, also des Rohstoffes, als Selbstzweck heißt den Drang der Seele nach Gefühlserguß zum mechanischen, interesselosen Nachahmungshandwerk herabdrücken. Zum Glück ist der platte Naturalismus eine Un-

möglichkeit, denn niemand kann über den Schatten seiner eigenen Individualität springen. Mir scheint auch, daß der konsequente Naturalismus nirgends Wirklichkeit gewonnen hat, nur in der Phantasie jugendlicher Doktrinäre besteht er. Überdies möchte ich in der allerneuesten Mode des Märchen- und Traum-Dramas ebenso wie im Symbolismus bereits eine extreme Reaktion gegen die sklavische Knechtung unter das auf die Dauer unbequeme naturalistische Joch erblicken.

Muß die rein materialistische Auffassung der menschlichen Charaktere als Einseitigkeit und Entwürdigung zurückgewiesen werden, so mögen wir unser Auge nicht vor der Vertiefung zuschließen, welche die moderne Psychologie durch ihren Zusammenhang mit der Physiologie gewonnen hat.

Weiterhin schickt sich in Fühlung mit der Naturforschung die moderne Kulturgeschichte als Sozial- und Sittengeschichte an, zur „Königin der Wissenschaft" emporzuwachsen. Namentlich für die historische Dichtung haben sich damit neue Bahnen erschlossen.

Doch kaum minder sucht die Behandlung zeitgenössischer Stoffe von den Errungenschaften der modernen Sozialwissenschaft Gewinn. Der Einfluß der Umgebung auf das Individuum, die Bedeutung des Milieu, wie es Balzac zuerst betonte, mag von Zola noch so einseitig übertrieben sein — in gewohntem Doktrinarismus spitzt er dies Prinzip zur vollen Herrschaft über das Individuum zu —, eine Errungenschaft, der auch wir uns erfreuen dürfen, haben wir in der Betonung dieses wichtigen Lebensfaktors entschieden zu begrüßen. So tritt heute die Wirkung der Erziehung, der Beschäftigung, des Umgangs, der Lebensweise auf das Individuum umbildend hervor, wo immer der Dichter auf der Höhe der litterarischen Entwickelung steht. —

Wie in Geist und Technik hat die jüngste litterarische Bewegung sich im Stoff der Dichtung merkbar ausgeprägt. Offenbar ist zunächst die Bereicherung, die ihr Stoffgebiet durch Hereinziehung des modernen Lebens erfahren hat. Wie alt freilich ist manches, das heut als modern gilt! Selbst soziale Stoffe sind schon vordem behandelt worden. Aber doch nie in dieser Ausdehnung. Und die immer im Wandel begriffenen Lebensformen

fordern immer neue Gestaltung. Ohne damit also unserer Dichtung etwas Besonderes zugestehen zu wollen — wie gar viele litterarhistorisch ungeschulte Dichter prätendieren —, muß ich doch finden, daß sie manchen neuen Seiten oder Formen unseres Lebens gerecht geworden ist: am wenigsten der starken nationalen Ader des letzten Menschenalters, am umfassendsten dem Großstadt-Leben, das selbst bis in die jüngstdeutsche Lyrik seine wilden Wellen schlägt.

Vor allem dürfen wir heute mit Stolz rühmen, daß der Gehalt der Poesie im letzten Jahrzehnt an Ernst und Bedeutung zugenommen hat, oder doch jedenfalls, daß die ernst zu nehmende Dichtung die bis vor kurzem herrschende leichte Ware, die seichte Unterhaltungslektüre in den Hintergrund gedrängt hat. Am traurigsten sieht es noch auf unseren Bühnen aus, — obgleich keineswegs in der dramatischen Litteratur.

Nach einer Seite des Stoffes hin hat freilich gerade unsere Zeit mehr gesündigt, als selbst der wohlwollendste Beichtvater vergeben kann. Besonders im Drama wurden nach französischem Muster Thesen verfochten und Probleme gelöst — vielmehr zu lösen gesucht. Zu einer eigenartigen Spezialität entwickelte sich neuerdings das Eintreten für die Philosophie Friedrich Nietzsches, ein Variieren seiner Leit- und Schlagworte. Wirr mischt sich denn das Löwen-Gebrüll des Übermenschen mit dem Ächzen des Dekadenten. Man vergißt, daß die Weltanschauung des unglücklichen Mannes nichts als die Verallgemeinerung seiner persönlichen Leiden ist. Tönt doch selbst Nietzsches liebevoller, aber kritisch überlegener geistigen Biographin Lou Andreas-Salomé aus seiner Philosophie „das Gelächter eines Irrenden und das Lächeln des Überwinders“ — ein Ausdruck seiner geistigen Vereinsamung. Und ein gewiß sensualistischer Philosoph wie Ludwig Feuerbach hatte gleichsam prophetisch gewarnt: „Einsamkeit ist Endlichkeit und Beschränktheit. Die wahre Dialektik ist kein Monolog des einsamen Denkers mit sich selbst, sie ist ein Dialog zwischen Ich und Du.“ Ist jemand überdies zum Propheten der Zukunftsmoral ungeeigneter als ein Philosoph, der seine Hauptwerke mit dem zunehmenden Bewußtsein schuf, in den Wahnsinn hineinzuwachsen, dessen Vorboten ihn lange Jahre quälten? So wird ihm die Übermenschlichkeit, in der er

zunächst den Gipfel der Veredlung sah, zum „Instinkt des unschuldbewußten Raubtiers"; aus solcher Stimmung wird ihm die Dekadence der Fortschritt dem notwendigen Ende zu. Wir aber, an des 20. Jahrhunderts Schwelle, sollten mit dem ersten Ritter der neudeutschen Dichtung bekennen: „Ich rufe dem kommenden Jahrhundert!" — Da hätte ich freilich einen moralisierenden Seitensprung gethan — aber wie jemand wünschte, daß mit Abschaffung der Todesstrafe „die Herren Mörder anfingen", so meine ich, der Litterarhistoriker wird gern in der Kunstkritik moralische Erörterungen meiden, wenn nur die Herren Dichter anfingen!

Noch aus einem letzten Gesichtspunkte lassen Sie uns auf die jüngste litterarische Bewegung blicken. Hat sie die äußeren Litteratur-Verhältnisse wesentlich verschoben? Noch ungebrochen ist freilich die Herrschaft, welche der Kapitalismus erst in unserem Jahrhundert über die Litteratur an sich gerissen. Noch ungebrochen ist die Übermacht, welche die Kritik sich über die Produktion ertrotzte. Und auch der Bann äußerlicher Theatralik ist nicht von unseren Bühnen genommen. Als einen hoffnungsvollen Keim dürfen wir wenigstens hegen und pflegen, was heute auf Volkstümlichkeit in der Dichtung und namentlich im Theater zielt. Die Herabsetzung der Preise ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Breite und Beschaffenheit des Publikums, das der Kunst harrt. In natürlicher Entwickelung muß sich so auch allmählich das Bühnen-Repertoire volkstümlicher gestalten. Unser deutsches Volk in seiner ganzen Breite und Fülle aber durch die herzenzwingende Macht der Kunst zu bilden und zu läutern, bleibt deutscher Dichtung höchstes Ziel. —

Doch genug! Nur zu viel Programm-Schreiberei und -Rederei beunruhigt neuerdings die künstlerische Atmosphäre: „Bilde, Künstler, rede nicht!"

Wir aber wollen der Dichtung auch fürder Blut und Feuer wünschen; und so schreite das Gebild der Dichterhand, entsprechend dem modernen Ideal, einher ein feuriger Göttersohn, ein naturstrotzender Erdensohn — Leben atmend, Leben weckend — die echte Ausgeburt der Zeit, getauft im Meere der Ewigkeit!

Die Dichterbörse.

Die Dichterbörse.

Kleine Beiträge zur Psychologie des modernen Dichters.

Man entsinnt sich eines Komödientypus aus den vorsiebziger Jahren: des weltentrückten Professors, der durch seine ideale Gutgläubigkeit und naive Unbeholfenheit in allen Dingen des praktischen Lebens halb Heiterkeit, halb Rührung hervorrief. Ob dieses Bild je dem Typus des Gelehrten wirklich entsprach? Heut wird uns selten das Vergnügen, auf eine solche Figur zu stoßen. Der Wissende weiß, daß der Typus nach der entgegengesetzten Seite geht. Einst muß es doch ein wenig anders gewesen sein.

Genauer sind wir schon über das Leben und Treiben in Dichter- und Künstlerkreisen berichtet. Wir wissen, nicht alle ordneten sich der konventionellen Sitte unter: aber wir sahen in ihrem Handeln teils die Offenbarung des leidenschaftlicheren Künstlerblutes, teils geradezu die Offenbarung einer neuen Lebensauffassung. Kurzum, wir sahen sie noch immer mit Scheu und Ehrfurcht an, wir sahen sie einsam und abgeschieden von der Menge ihren höheren Gefühlen leben, eine höhere Erscheinungsform des Menschentums.

Das scheint nun ersichtlich auch anders geworden. Es mehren sich Stimmen, die ausdrücklich von einem neuen Typus des Dichters künden, Schriften über das moderne Künstlerleben, realistische Dichtungen über die realistischen Dichterkreise. Schon die Häufung dieser Erscheinungen zeugt für das Bewußtsein, daß sich da neue Formen ausbilden, neue Probleme aufrollen, die eine neue Beleuchtung des Künstlerlebens herausfordern. Und in der That prägen sich mit überraschender Übereinstimmung eine Fülle durchgehender Züge aus, die in mehr oder minder schroffen Gegensatz zu jener früher herrschenden Auffassung des Dichterlebens treten.

Fast gleichzeitig erschienen vor einiger Zeit (bei F. Fontane & Co.) vier Romane, die von der einen oder anderen Seite diese Lebenskreise, nicht zum ersten Male, aber doch eigenartig, spiegeln, und in ihrem Zusammenschluß zu einem Gesamtbild führen, das keinen Zweifel mehr über die Mächte offen läßt, die heute gefahrdrohend in den litterarischen Bereich hineinhängen.

Künstlerisch am leichtesten wiegt wohl „Die Dichterbörse" von Walter Harlan, aber der Titel giebt ein gutes Symbol. Auch interessiert uns im Augenblick nicht sowohl der dichterische Wert der in Rede stehenden Werke an sich, als vielmehr der Aufschluß, den sie in rein stofflicher Hinsicht über das behandelte Gebiet gewähren; und der Vorzug ist ihnen jedenfals gemeinsam, daß sie ehrlich und im allgemeinen scharf beobachten. Nur soweit sich Zufälligkeiten — freilich „es giebt keinen Zufall" — und Tendenzen gelegentlich einmischen sollten, hätten wir unserer Gläubigkeit Schranken zu setzen.

Walter Harlan, dessen hervorragendste Dichtung noch immer sein prächtiges Bismarck-Lustspiel „Im April" bleibt, führt uns nach Leipzig in einen litterarischen Freundeskreis, dessen Jugendübermut sich in einem auf den ersten Anschein rein phantastischen Mummenschanz gefällt: und doch liegt bis zu einem gewissen Grade hoher Sinn auch hier in kind'schem Spiel. Um sich durchzusetzen, gründen die vier Himmelsstürmer eine „Dichterbörse" mit einer „geheimen Börsenordnung", ohne selbst recht zu wissen, ob sie nur „ulken" oder ob ernstere Gedanken mitspielen — schwankt doch der eigentliche Held zwischen der künstlerischen und praktischen Seele in seiner Brust hin und her, und nicht umsonst stehen wir in der Stadt der Buchhändlerbörse. Da heißt es denn unter anderem: „Ein Dichter ist, wer von der Dichterbörse als solcher zugelassen wird. Die übrigen Weltbewohner sind Proleten . . . Die Dichter ermangeln des Ruhmes, den sie haben sollten . . . Darum geschah es, daß die Dichter einen heiligen unverbrüchlichen Bund schlossen, um sich des Ruhmes zu versichern. Auf ein Stündlein legten sie ihre Federn beiseite und bauten nach Proletenart eine starke Veste, nur in dieser Veste sollte fortan der Ruhm verhandelt und vergeben werden . . . Dieses Haus wurde

von den Dichtern die Börse genannt, denn die nicht darin waren, sollten Tribut zahlen, die aber darin waren, sollten ihn untereinander verteilen. Über einen Proleten, der den Tribut verweigert, soll man nicht gleich herfallen und ihn peitschen. Man soll ihn an die Freude erinnern, die er von den Dichtern empfangen hat. Leugnet er freilich, die Freude empfangen zu haben, so sei keine List zu hinterlistig und keine Folter zu roh, um den Tribut zu erzwingen. Keine Gemeinheit ist der Dichterbörse fremd."

Der Dichterbörse gliedert sich gar bald eine Buchhandlung als „Gesellschaft mit beschränkter Haftung" an, und es ist ergötzlich zu lesen, wie hyperidealistische Projekte zum Aushängeschild für rentable Geschäfte und selbst zu Geschäftsobjekten herabsinken. Es bedarf einer Kette höchst eigenartiger Erfahrungen, bis dem Helden „zum ersten Mal einfällt, daß dieses herrliche Unternehmen, diese „Weltbuchhandlung" vielleicht doch in ihrem innersten Wesen garnichts anderes wäre, als irgend ein achtbares Geschäft in Grünwaren und Landesprodukten . . ." Daneben öffnet sich der Blick auf mancherlei Bilder aus dem Privatleben der jungen Schriftsteller: hier verharren sie unentrinnbar im Zigeunertum; ihr Heraustreten aus der bürgerlichen Gesellschaft hat nichts Imponierendes, Großes, — sie geraten tiefer in den Erdenstaub, in kleinlichere Verhältnisse sogar als der Durchschnittsmensch. Wer wollte leugnen, daß jene geschäftsmäßigen wie diese zigeunerhaften Töne als typische Leitmotive im modernen litterarischen Leben anklingen?

Als Klänge von allgemeinerer Bedeutung dürfen wir noch zwei gelegentliche Äußerungen herausheben, die schließlich das Wesentliche der Kunst angehen und wirklich treffen. Nachdenklich betrachtete der Held das immermüde Gesicht seines Freundes. Plötzlich begann er: „Du bist gar kein richtiger Dichter, Katte, — sonst würdest Du nicht fortwährend schimpfen. Unsere Aufgabe ist, das natürliche Leben in eine solche Erscheinung zu bringen, daß auch die weniger Achtsamen seine Süßigkeit, Größe und Heiligkeit bemerken, — wenn aber ein Dichter nicht einmal sich selbst die Welt zum Paradiese machen kann, — was will er dann den andern geben? Seine schlechte Laune? —" Wie hier ein beträchtlicher Teil der naturalistischen Poesie mit Humor abgethan

wird, kommt die positive Seite des dichterischen Schaffens über der Arbeit selbst zur Geltung, indem sich der Held erinnert, „daß er, um eine Empfindung zu geben, den lebendigen Vorgang geben müsse, der die Empfindung erzeugte.“ So ist denn inmitten der Darstellung des litterarischen Geschäftstreibens von heute das Bewußtsein des eigentlich künstlerischen, bildnerischen Schaffens nicht erloschen, und der Dichter beweist, daß er sich eine Stellung über seinem Stoffe bewahrt. —

Huscht Harlans „Dichterbörse“ trotz vieler treffenden Beobachtungen im allgemeinen leichthin über seine Objekte, mehr mit Ironie als mit warmer Leidenschaft, so dringt Clara Viebigs stoffverwandter Roman „Es lebe die Kunst!“ unter der Fülle äußerer Vorgänge tiefer in das Seelenleben, wir verspüren heiligen Ernst, fühlen, daß die Dichterin, wie es von der Verfasserin der „Kinder der Eifel“ nicht anders zu erwarten, mit ihrem Herzblut schreibt. Hier treten wir auf Berliner Boden, und der weite Umfang, den der Stoff bei aller Konzentration um das Geschick der Heldin annimmt, wie die fast immer feine Darstellungsweise ermöglichen einen tiefen Blick in die litterarischen Zustände der Reichshauptstadt. Eine Vereinigung von Ehrlichkeit und Schlichtheit nötigt dem Leser gewiß liebevolle Anteilnahme ab. Dennoch können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, daß der stoffliche Reiz nicht völlig künstlerisch überwunden ist, daß uns stellenweise noch immer mehr die Kennzeichnung der Zustände als die seelische Entwickelung der Menschen fesselt. Solch „peinlicher Erdenrest“ wird gerade aus litterarischer Darstellung der unmittelbaren litterarischen Verhältnisse, aus einer Kunst über die gleichzeitige Kunst nicht auszuscheiden sein. Es liegt aber auf der Hand, daß unser augenblicklicher Zweck, eine getreue Spiegelung des Lebens und Treibens in litterarischen Kreisen zu gewinnen, durch solch stoffliches Interesse nur gefördert werden kann.

Der äußere Gang der Handlung ist sehr bald wiedergegeben. Ein schriftstellerisch begabtes junges Mädchen kommt alleinstehend nach Berlin. Von allen Seiten predigt man ihr die Macht der Klique. Halbunbewußt gewinnt Elisabeth die Gönnerschaft einer jener Berliner Bankiersfrauen, die sich durch gesellschaftliche Be-

ziehungen zu Künstlerkreisen gern einen vornehmen Anstrich geben. Die Klique hebt Elisabeth zunächst empor, um in dem Maße wieder von ihr abzurücken, als sie Zeichen bewahrter Selbständigkeit giebt. Namentlich auch eine schlichte Liebesheirat schließt sie von den glänzenden Zirkeln aus, die den Tagesruhm in Generalvertrieb genommen haben. Die besten, weil intimsten Seiten des Romans verfolgen den Konflikt der jungen Frau zwischen ehelichen Pflichten und litterarischem Ehrgeiz. In schmerzlicher Schule erwirbt sie die Überzeugung, daß nicht Erfolg und Ruhm des echten Dichters letztes Ziel sein dürften; jetzt weiß sie: Befreiung und Frieden — das ist die Kunst!

Hören wir aber nun einige Stimmen aus dem Chor der litterarisch interessierten Personen Berlins, Stimmen, wie sie immer verführerisch an das Ohr der jungen Schriftstellerin klingen. „Sie haben, abgesehen vom Talent, Gesundheit und Energie. Nur eins fehlt Ihnen noch: Sie müssen Leute haben, die Ihr Lob ausposaunen, die das Tamtam schlagen; Leute, die nicht bloß Ihre Bücher leihen, sondern auch kaufen. Mit einem Wort: Sie brauchen noch eine Klique! — Das größte Talent hockt zeitlebens unbekannt in Dachstuben, wenn keine Klique sich seiner annimmt. Die ist ein mächtiger Faktor in unserm künstlerischen Leben. — Viele Talente verschwinden ungekannt, andere, die gar keine Talente sind, werden auf den Schild gehoben. Auch wir müssen uns der Klique beugen — wir wollen leben," seufzt ein Verlagsbuchhändler. Da gilt es bei Mäcenen unterkriechen oder sich an einen „berühmten Namen" kleben, wie Austern an den Felsen . . .

Das probateste Mittel zum Tagesruhm ist heute der Bühnenlärm. Ja, die gönnerhafte Frau Bankier Mannhardt, die es wissen muß, behauptet sogar: „Ein Stück, das ist der einzige Weg, um rasch berühmt zu werden. Ein Theatererfolg ist mehr wert als hundert Bücher." So dekretiert sie ihrem Schützling: „Du mußt ein Stück schreiben . . . Ich helfe dir dabei" — und siegesgewiß spricht sie von der Notwendigkeit eines Theatererfolges mit dem seinen merkantilischen Ursprung nicht verleugnenden Zusatz: „Wir werden das schon machen."

Thatsächlich erweist sich in der Theaterpremiere die freiwillige

Klaque von weit leidenschaftlicherem Terrorismus als jede für ihrer Hände Arbeit bezahlte Bande. Als ein Geschöpf der Klique allen Hindernissen zum Trotz die Aufführung eines Bühnenwerkes durchgesetzt hatte, gab eine Kliquengenossin gar bald „das Signal, jetzt klatschten sie wie rasend. Sie erzwangen den ersten Hervorruf. Und nun klatschte das Publikum nach, gut geleitet, angefeuert wie brave Soldaten durch das Beispiel der Offiziere. Und oben vom ersten Rang neigte sich „der herrschende Modedichter" und klappte lächelnd mit dem Operngläs in die Linke; das that noch ein Übriges, „wie ein Brausen ging es durch's Haus." — Mit gleicher, brutal physischer Kraft „erzwingt" die Klique, welche so menschenfreundlich das Gängeln des lieben Publikums in die Hand genommen, denn auch die Niederlage des Selbständigen, Originellen oder gar des Mißliebigen. Wenn es überhaupt so weit kommt. Denn „ohne Konnexion kommt man an kein Theater!" — „Auch nicht, wenn das Stück gut ist?" — „Dann erst recht nicht!"

Doch noch tiefer schneidet die Bühnenrücksicht in das Geschick der Dichtung ein. Die eigentliche Marter beginnt erst nach der Annahme des Stückes. Nun wird gestrichen, hinzugefügt, geändert, in Worten und selbst im Gang der Handlung, mit besonderer Bedrohung des Schlusses, wenn er eine entschiedene oder sonst eigenartige Lösung des Problems zu geben wagte. Statt der Rücksicht auf die Kunst gilt die Rücksicht auf das Publikum. Beileibe soll ihm aber der Bühnendichter keine ernstliche Anteilnahme zumuten. „Denken soll das Publikum auch noch, wenn es sich amüsiert? . . . Wir sind doch nun mal beim Theater, müssen den Theaterverhältnissen Rechnung tragen, volles Haus zu machen suchen, Kasse — Kasse!" Wieder tönt es an das Ohr der Schriftstellerin: „Wir müssen leben!"

So hat sich überall das Geschäft in den Tempel der Kunst gedrängt, Verkäufer und Käufer treiben ihr Wesen drinnen, der Wechsler Tische sind aufgerichtet, und aus dem Bethaus haben sie eine Mördergrube gemacht . . .

Des Zerrbildes ungeachtet, zu dem moderne Erfolgsanbetung das künstlerische Streben entstellt hat, ringt sich freilich auch aus der Brust des echten Dichters der Schrei nach Erfolg, wenigstens

nach Verständnis und innerer Wirkung. Aber selbst die Möglichkeit einer solchen stillen Wirkung auf die Herzen wird durch den lauten Lärm der Kliquen gestört — die Reklametrommel und Fanfarendrommete übertönen den melodischen Sang der einsamen Nachtigall.

Die Charaktere, die uns neben der Heldin inmitten dieser Zustände entgegentreten, sind zum größeren Teil Geschöpfe der Klique; ein kleiner Kreis, der auf das Publikum und die Kritik „pfeift", nagt am Hungertuch, ohne es zu einer entscheidenden dichterischen Wirkung zu bringen. Bliebe noch „der berühmte Dichter", der litterarische Held des Tages: mit gutem Humor zeichnet die Verfasserin seinen recht ausgeprägten Geschäftssinn, überhaupt seine Beurteilung aller Dinge nach der Rückwirkung auf seinen Vorteil, seine laxe Moral, und dies alles von romantischen Allüren umkleidet. Doch man fühlt, die Verfasserin glaubt auch nicht an sein poetisches Können: die typischen Litteraturzustände giebt sie, auf Typen des echten Künstlercharakters geht sie nicht aus.

Mit überraschender Lebensfülle treten ausdrücklich zwei Charakterbilder modernsten Künstlertums aus Helene Böhlaus Roman „Halbtier!" Wer die Entfaltung dieser beiden Figuren verfolgt, muß wohl oder übel von dem alten schönen Wahn kuriert werden, als ob der Künstler heute noch notgedrungen ein im Grunde edlerer, gefühlvollerer, größerer Mensch ist als wir Durchschnittsgeschöpfe.

Die eine Hemisphäre der Handlung beherrscht ein berühmter Dichter, ein Prophet der äußersten Wahrheit in der Kunst, dessen Individualität bekundet, daß höhere Intelligenz nicht immer veredelt, sondern auch umgekehrt der Rohheit gerade Überlegenheit giebt. Doktor Frey „hielt sich nicht lange bei einem Ärger auf. Der Dichter verstand es, einen Schwall von unwirschen Redensarten, Kränkungen, sehr bedenkliche Offenheiten über die Seinen zu ergießen — dann aber ‚Schwamm drüber'! War seine Lust am Kränken vorbei, mußte den andern die Lust, sich beleidigt zu fühlen, auch vergangen sein. Das konnte er auf den Tod nicht leiden, das Nachbrummen." Obgleich Frau und Töchter sich mit sklavischer Geduld von ihm tyrannisieren lassen und nur ihre rührende Sparsamkeit die Wirtschaft aufrecht erhält, begrüßt das

Familienoberhaupt in seiner üblichen Trunkenheit seine „Lieben“ in Tönen wie folgt: „Nichtskönnerinnen ihr! Kinder auf die Welt setzen, Gott sei's geklagt und herum nörgeln und buddeln, vom Manne Kleider und Hüte erlisten, dem Manne auf dem Geldbeutel liegen, dem Manne auf die Finger passen. Wehmutsspritzen, Geldausgeberinnen! Hemmschuh für alles Große. Blutige Thränen könnt' einer weinen!“

Erscheint in dem großen Dichter Frey die brutale Männlichkeit nur prätentiös gesteigert, so ist in dem großen Bildhauer Henry Mengersen dieser Egoismus zum gefährlichsten Raffinement entwickelt. „Sein Empfinden als Mensch ist vortrefflich geschieden von seinem Künstlerempfinden. Seine große Kühle und Vorsicht ist ganz etwas für sich. Als Künstler kann er leidenschaftlich, warm, groß sein. Er ist sich auch dessen vollkommen bewußt. Er hat sehr viel über sich selbst nachgedacht, beurteilt und behandelt sich gewissermaßen wie ein Kunstwerk. — Er hat sich zur Kunst trainiert, wie andere es zu irgend einem Sport thun, genau so kühl und berechnend.“ Es liegt auf der Hand, daß solche kalten Geister die Führung in der Kunst nur nehmen können, wo die Virtuosität der Technik und die raffinierte Wiedergabe der äußersten Lebenswahrheit zum alleinigen Wesen der Kunst ausgeschrieen ist.

Genau so kühl und berechnend erhebt dieser große Künstler seine Ansprüche an das Weib, seine Liebe ist cold as charity. — In der Ehe kann „dieser Realität- und Wahrheitfanatiker absolut nicht die Wirklichkeit vertragen.“ Hat ihm seine Frau ein Kind geboren, so reist er, „weil er ästhetisch gequält ist.“ Bitter spöttelt seine unterdrückte Frau: „Der Herr Wöchner leidet schmerzlich darunter, daß ich meine Mutterpflichten an dem Jüngsten erfülle, — noch schmerzlicher aber darunter, daß ihm jetzt so viel unpoetische Dinge unverhüllt entgegentreten.“ Schließlich giebt ihm die derart Herabgewürdigte noch Recht, — „so komisch es klingt, — eine Frau, die ein Kind erwartet, sollte nicht im Hause bleiben. Er ist so sehr empfindlich darin,“ bemerkt sie. „Es beleidigt seinen Schönheitssinn, mich in diesem Zustande zu sehn. Es ist ihm unerträglich. Ich weiß das. Zuerst erschien es mir ein grausamer Wahnsinn, wie er es sagte; — mir war, als thäte sich

ein Abgrund vor mir auf. Er sprach es so ganz naiv aus, als Künstler."

Scharf und abermals verblüffend lebenswahr bringt Helene Böhlau zur Gestaltung, wie diese roh egoistischen Künstlernaturen das Weib an ihrer Seite zerstören. Indem der berühmte Dichter seine Frau von all seinen geistigen Interessen ausschließt, sie nur physisch ausnutzt und geistig mißhandelt, hat er ihre Seele erst geknickt, dann vollends getötet. So steht sie „einsam, ganz für sich — in sich selbst verkrochen — eine kleine, bange, dumpfe, unendlich schmerzvolle Welt für sich." In der Ehe ihrer einen Tochter mit dem berühmten Bildhauer beginnt sich dieser Prozeß der Herabwürdigung des Weibes, durch Raffinement verschärft, zu wiederholen, bis die kraftvolle Schwester der gefügigen jungen Frau, Isolde Frey, der ihr Schwager als Verführer naht, nachdem er einst ihre opferwillige, reine Liebe aus Berechnung verschmäht hat, „den großen Künstler" niederschießt — mit dem ausdrücklichen, inmitten der angesammelten Gewitterschwüle befreiend wirkenden Schrei: „Wie einen Hund!"

Aus aller hysterischen Phantastik ihrer „Seelenräusche" geht Isoldes Sehnen — wie Helene Böhlau in plastischer Charakteristik verkörpert — nach Gesundheit und Kraftbethätigung, nach selbständiger Geltung im Leben. „Jahrelang hatte sie es mit angesehn, wie er ihrer Schwester, seinem Weibe, dasselbe that wie ihr einst, wie er Maries Seele verleugnete und danach schlug, wie nach einem zudringlichen Tier. Er, der hochentwickelte Geistesmensch, konnte es nicht ertragen, neben sich ein Geschöpf zu dulden, dessen Seele leben wollte. Weil das Geschöpf Weib war, konnte er es nicht ertragen."

Schon in ihrem bedeutsamsten Werke, dem „Rangierbahnhof", bereitet die Dichterin auf dieses Problem vor, wenn auch zarter und reicher an ergreifender Tragik. Leider verallgemeinert sie dieselben Wahrnehmungen jetzt in zugespitzter Tendenz: „Hellsehend überschaut Isolde das rechtlose, zum Halbtier herabgedrückte, geistberaubte, schmerzbeladene Weibtum dieser Welt." Mit einer überschwenglichen Leidenschaft, deren Wirkung leicht das entgegengesetzte Extrem berührt, verficht die Böhlau das

einfachste Menschenrecht des Weibes — bis zum gewissen Grade doch gegen Windmühlen. Weniger wäre mehr gewesen. Vom künstlerischen Standpunkt jedenfalls hätte sie sich begnügen sollen, die beiden männlichen Hauptgestalten in die rechte Beleuchtung zu rücken; die überschüssige Tendenz stört den künstlerischen Eindruck des Romans, der im übrigen durch seine kraftvolle individuelle Charakteristik einen neuen Beweis für das ungewöhnliche Können der Verfasserin beibringt. Trotz Überbietung der Mittel bleibt es aber für unsere Zwecke besonders aufschlußreich, daß eine begabte Dichterin gerade in Kreisen moderner Dichter und Künstler diese Knechtung des Weibes, diese Gefühlsrohheit des Mannes finden will. —

Fast klingt es wie eine direkte Aufnahme des Kampfes, wenn ein männlicher Kämpe, Georg Freiherr von Ompteda, gleichzeitig einen Roman ausgehen läßt, dessen Haupttitel „Philister über dir!" er bereits durch den Nebentitel erläutert: „Das Leiden eines Künstlers" — nämlich unter den Händen des Modeweibes, das ihn vernichten will. Hier ist das Problem völlig umgewendet, ist der Künstler der Geknechtete, sein Weib das brutale Geschöpf, das aus ihm nur Genuß, Wohlleben und Ehren saugen will.

Nicht minder schroff wird hier jeder Rest von Liebe erstickt, nicht minder leidenschaftlich bäumt sich hier der Haß auf: „Er haßte sie. Er haßte ihre schleichenden Bewegungen. Er haßte sie, wenn sie auf dem Sofa lag wie eine Fürstin, keinen Finger regte, sich von Mädchen bedienen ließ und noch einen Diener verlangte. Er haßte ihren Gang, ihre Sprache, ihr Lachen, o ihr Lachen! Er haßte ihre oberflächliche Art, die bei allem nur eine Sekunde blieb, der alles zu viel war, die sich nicht vertiefte, die flatterhaft heute dieses wollte und morgen jenes! Er haßte die Manier, wie sie zu ihm sprach, wie sie sich lässig dehnte und streckte. Er haßte ihre langen, schmalen Finger, in denen nur müde, alte, überlebte Rasse saß und keine Kraft, keine Frische. Er haßte die gebogenen Katzennägel, die ihm schienen, als sollten sie sich einbohren in sein Fleisch." Was hat das Weib ihm angethan? „Sie hatte ihm seine Kunst geraubt, sein Höchstes, sein Bestes, sein Größtes. . .

Sie hatte ihn klein und schwach gemacht, feige, ohnmächtig. . . Sie hatte ihm Hand, Auge, Hirn gelähmt. . . Sie hatte ihm Ekel und Müdigkeit in die Seele getränkelt, Gleichgültigkeit, Menschenverachtung und Haß. Sie hatte ihn beugen wollen unter ihr Joch, sie hatte ihn, den Künstler, ausgeliefert den Philistern, da seine Kraft von ihm genommen."

Doch hören wir andererseits, wie die so Angeschuldigte ihrer Enttäuschung Ausdruck giebt: „Viele in der Gesellschaft wußten gar nichts von ihm. Sie hatte geglaubt, er würde einmal eine Rolle spielen und sie mit ihm. Sie als die Frau des berühmten Malers. Aber sie hatte sich bethören lassen, nichts war an ihm, nichts. Kein Hahn krähte nach ihm. Er zeigte sich nicht. Er wurde nicht gesehen. Man kannte ihn nicht." Wiederum stehen wir vor der Verlockung, die den Künstler so leicht zu der Menge treibt.

Ompteda läßt von herein die Einsamkeit als natürliche Sphäre des Künstlers bezeichnen. Freilich, „die Einsamkeit hat nur der Einsame begriffen. Den meisten wohnt eben doch der Herdentrieb inne. Sie langweilen sich allein. Sie fürchten sich allein. Sie müssen den Gedanken entfliehen. Die Schafe gehen in Herden. Nur der Löwe ist allein." Mit Grund erinnert er an den Ausspruch des Ibsenschen „Volksfeindes": „Der stärkste Mann der Welt ist der, welcher allein steht!" So gälte es nun vor allem auch jedes Weib abzuschütteln, das den Künstler in seiner selbständigen Entwicklung hemmt: „Darauf beruht der Künstler: auf dem großen Egoismus, dem größten. Wie die Mutter egoistisch wird für ihr Kind, alles vergißt, nur noch das sieht, was es angeht, was ihm frommt, so muß der Künstler nur für sein Werk da sein. Was uns am Werke hindert, müssen wir beiseite stoßen." Ja, der Gedankengang richtet sich bis zu der Spitze: „Unsere Liebe ist die Kunst, nach ihr erst kommt die Frau."

Wie aber vermöchte ein Weib all die Selbstverleugnung zu üben, welche ihm gerade die Künstlerehe auferlegt? Ompteda läßt seine Künstler die Antwort finden, — die zugleich bekundet, daß er sein Problem nicht in der Art der Böhlau parteiisch ausnützt: „Durch die Liebe! Durch die Weibesliebe, durch die Gattenliebe, durch die Liebe, die alles glaubt, die alles leidet. Wir können ja

gar nicht so lieben wie ein Weib, die Frauen sind ja doch viel selbstloser, viel besser als wir . . ." —

Das sind die neuesten Bilder, die sich uns vom Künstlerleben entrollen. Wollten wir sie in der rechten Beleuchtung sehen, müßten wir freilich wissen, wieweit die früher vorherrschende entschieden idealere Auffassung aus dem primitiven Stand der Psychologie, aus Mangel an Rücksichtslosigkeit des Wahrheitsstrebens oder gar aus Unkenntnis lebender Modelle zu erklären ist. Sicher wird uns der eindringende Realismus des modernen Kunststils den Weg zum Verständnis auch mancher rätselhaften Künstlernatur vergangener Zeiten allgemach erschließen. Trotz des wenig schmeichelhaften Bildes, das Dichter heut vom heutigen Künstlerleben entwerfen, möchten wir jedenfalls an der Auffassung festhalten, daß noch immer die Vorbedingung echten künstlerischen d. i. warm teilnehmenden Schaffens bleibt, ein Mensch von besonderem Edel- und Zartsinn zu sein. Anders freilich, wo man die Kunst als kalte, womöglich pathologische Studie nimmt. Höchstens die Aufforderung und innere Nötigung, geradezu als vorbildlicher Charakter, „der Sterblichen herrliches Muster," aufzutreten, mag für den Künstler in dem Maße schwinden, als er nicht durch seine ästhetischen Mittel ethische Antriebe vermitteln, sondern die Thatsächlichkeit gegenständlich wiedergeben, das Bild der Welt im Spiegel auffangen will.

Aber er ist nicht mehr auf sich allein gestellt. Die Dichter sind zu einem in gewissem Sinne bereits geschlossenen Stand ausgewachsen, der zu hohem gesellschaftlichen Ansehen und dennoch zu immer tieferer Abhängigkeit von geschäftlichen Organisationen wie Verlagsbuchhandel und Theaterunternehmen gelangt ist. Beide Verhältnisse, das gesellschaftliche nicht minder wie das geschäftliche, bedrohen den Dichter mit ernsten Gefahren. Beide ordnen seinen individuellen Instinkt dem Masseninstinkt unter. Kliquen und Klaquen beeinträchtigen zunächst die Wirkung, in der Folge selbst die Entwicklung seiner Kunst. Wohl dem Glücklichen, der äußere oder doch innere Unabhängigkeit genug besitzt, um sich in vornehmer Einsamkeit zu behaupten! Der Weg zur Masse geht durch die Dichterbörse.

Universität und Litteratur.

Viel, sehr viel ist an einer gesunderen Gestaltung des studentischen Lebens experimentiert worden. Die deutschen Universitäten haben nun genug hoffnungsvolle Versuche zur Bekämpfung und Überwindung vorhandener Mißstände mit derselben akademischen Generation, von welcher der frische Antrieb ausging, schnell dahin schwinden sehen. Bei dem raschen Wechsel der studentischen Geschlechter, der durch die so heilsame akademische Freizügigkeit erheblich beschleunigt wird, verfliegt der ursprünglich feuereifrige Geist selbst dann gar bald, wenn die auf neuer, gesunder Grundlage errichteten Vereinigungen äußerlich länger fortbestehen.

Wenigstens sollten wir uns die Lehren jener trotz alledem gewiß anerkennenswerten Reformbewegungen zu nutze machen. Die Erfahrungen der letzten Jahrzehnte haben die Aufmerksamkeit namentlich auf zwei Feinde einer wünschenswerten Entwickelung der akademischen Zustände hingelenkt: Uneinigkeit und Ernstlosigkeit. Das Streben nach einem allgemein anerkannten Ausschuß der gesamten Studentenschaft taucht immer wieder, schon aus äußerer Nötigung, an jeder Universität auf, die sich einer solchen einheitlichen Vertretung noch nicht erfreut. Leider aber bleibt der Ausschuß gewöhnlich ein bloßer Festvorstand. Das letzte Endziel wäre, ihn zum allgemeinen Schiedsgericht zu erheben. Sittlicher Ernst, der ja edle Jugendlust nicht ausschließt, ja eigentlich erst würzt, herrscht gewiß in gar manchen einzelnen akademischen Korporationen, ohne daß es doch je gelang, ihn zur selbstverständlichen Grundlage des studentischen Lebens überhaupt zu erheben. Gilt doch vielfach gerade das Gegenteil als „echt" studentisch!

Was nun allen negativen Eiferern gegen den grundsätzlichen Leichtsinn, gegen die inhaltlosen Gespräche, gegen die Rauf- und

Trinkbegeisterung nicht gelang, scheint sich neuerdings durch zwar indirekte, aber positive Überwindung der Schäden anzubahnen. Das lebhaft entfachte soziale Interesse hat die akademische Jugend darauf hingewiesen, daß ihrer ernstere Pflichten harren, daß es mit dem alten Spiel und der alten Gedankenlosigkeit ein Ende nehmen müsse. Ganz abgesehen von ihrem unmittelbaren Ziel: sozialer Orientierung, muß die sozialwissenschaftliche Studentenbewegung in erfreulicher Weise auf das allgemeine geistige Niveau der akademischen Jugend wirken: der Idealismus der deutschen Studentenschaft erhält einen neuen Inhalt, und die von Fachstudien freie Muße eine gehaltvollere Ausfüllung als durch Bier, Tabak, Mensuren und dergleichen.

Zu verkennen ist freilich nicht, daß dem sozialen Interesse der Gegenwart vielfach etwas Fieberhaftes innewohnt, und namentlich Studierende werden sorgsam davor zu behüten sein, voreilig Partei zu ergreifen oder ihr Herz mit dem Verstand durchgehen zu lassen. Jedenfalls sollten Studenten auch in sozialwissenschaftlichen Vereinen nie aus dem Rahmen von Lernenden heraustreten! Nicht minder wäre zu verhüten, daß die einmal entfachte Anteilnahme an der geistigen Bewegung der Gegenwart bei vorwiegend ökonomischen Fragen eines Einzelgebietes stehen bliebe. Ohne ihren Zusammenhang mit ethischen Gesichtspunkten zu unterschätzen, wird man wünschen müssen, daß diese Anteilnahme auch auf andere lebendige Geistesströmungen übergreife.

Welches Wissensgebiet ist eines regen Interesses der deutschen Jugend am würdigsten? Die Vertreter der einzelnen Fächer müssen sich natürlich hüten, ihre Sonderwissenschaft als die allein selig machende anzusehen. Wohl aber darf und muß jedes Fach mit seinem Besten an der Werbung um ein Entfachen lebendigen Interesses in der Studentenschaft teilnehmen. Ohne sich einseitig dieser Aufgabe zuzuwenden und über ihr die fachgemäße Spezial-Forschung und -Unterweisung zu vernachlässigen, wird jedes Gebiet an Lebenskraft nur gewinnen, wenn es durch die Jugend Beziehungen zum Pulsschlag der Gegenwart sucht.

Die Philosophie befindet sich hier in altem Besitzstande; neu streben die Naturwissenschaften auf; die Geschichte verjüngt sich durch

psychologische Vertiefung und durch Verbreitung auf wirtschaftliche Zustände. Namentlich aber auch Litteratur und Kunst machen ihre Rechte geltend, wo es die Herrschaft über jugendliche Herzen gilt.

Die Dichtung redet unmittelbar die Sprache der Begeisterung und bringt unmittelbar den Geist der Nation zur Aussprache. Eine recht verstandene, von großen Gesichtspunkten ausgehende wissenschaftliche Litteraturbetrachtung führt zur Vertiefung des künstlerischen Genusses und zur Urteilsfähigkeit über die Werke der Vergangenheit wie über neu auftauchende Erscheinungen. Vor allen Dingen bietet eine allgemeine Anteilnahme der gebildeten Jugend an der Litteraturgeschichte die beste Gewähr für eine Fortentwicklung der Poesie in organischen, trotz aller willkommenen neuen Triebe geschichtlich vorgezeichneten Bahnen.

Wie viele litterarische Bewegungen sind nicht gerade aus der deutschen Studentenschaft hervorgegangen! Die Universitäten sind die Geburtsstätten der Renaissance in der deutschen Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts. Von der Universität Leipzig übte Gottsched seinen diktatorischen Einfluß aus. Die Bremer Beiträger fanden sich aus seinem akademischen Schülerkreis zusammen. Göttinger Studenten bildeten, von Klopstock entflammt, den Hainbund. Von der Straßburger Hochschule nahm der Sturm und Drang eines Goethe, Lenz und Heinrich Leopold Wagner seinen kecken Flug. Genug, bis in den Anfang unseres Jahrhunderts, auch in der romantischen Bewegung gelten die deutschen Universitäten als die natürlichen Hauptpflanz- und Pflegestätten des litterarischen Interesses.

Um 1848 und nach 1870 zog dann die Politik auch die akademische Jugend in ihre Zaubernetze. Die neuen sozialwissenschaftlichen Vereinigungen sind gewiß von vornherein anders zu beurteilen als jene früheren Vereine mit direkter politischer Parteitendenz. Immerhin werden sie gut thun, sich durch solche Beispiele vor Einseitigkeit, überhaupt vor dem Abstreifen des wissenschaftlichen Charakters warnen zu lassen.

Inzwischen hat es sich gerächt, daß die akademische Jugend länger als ein Menschenalter der Litteratur entfremdet blieb. So konnte es geschehen, daß in den letzten Jahrzehnten die Mittel-

mäßigkeit und das Raffinement auf den Thron gehoben wurden, während die wahrhaft bedeutsamen Dichter, wie Otto Ludwig, Anzengruber, Gottfried Keller sich erst jetzt verspätet ein größeres Publikum erringen. Und mehr als das: so konnte es geschehen, daß die jüngste litterarische Bewegung statt an diese echten realistischen Künstler anzuknüpfen, nur im Umsturz aller litterarischen Überlieferung, nur im Zerschneiden aller Fäden zur Vergangenheit das Heil der Zukunft erblickte.

Tritt die Litteratur in ihr altes Recht als eins der wichtigsten Bildungsmittel unserer akademischen Jugend wieder ein, so darf naturgemäß die Dichtung des eigenen Volkes den Vorrang beanspruchen. Wenn es den Universitätslehrern der deutschen Litteraturgeschichte gelingt, Interesse für ihren Gegenstand über die Fachkreise hinaus zu erwecken, so wäre ein nationales Erziehungsmittel von unvergleichlichem Wert gewonnen. Selbstverständlich haftet die Teilnahme gebildeter Jünglinge nicht nur am Tage; trotzdem wird die Litteratur der letzten Jahrzehnte nicht zu vernachlässigen sein, gerade wenn es eine Brücke zwischen der Gegenwart und Vergangenheit zu schlagen, ein geschichtliches Verständnis der zeitgenössischen Litteratur wie ein lebendiges Interesse für verflossene Strömungen anzubahnen gilt.

Lebendig zu gestalten wäre dann der Unterricht, wie in allen geschichtlichen Fächern, so besonders auch in der Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Soll ja doch der Universitätsprofessor nicht bloß Gelehrter, sondern namentlich Lehrer sein. Es giebt eine Art, auch den interessantesten Gegenstand zu verleiden. Die einseitig philologische Richtung der Litteraturgeschichte wird nie „Herz zu Herzen schaffen."

Die selbständige Bedeutung der Litteraturgeschichte ist auch äußerlich nicht zur Genüge anerkannt. Trotzdem selbst für die Fachstudierenden, für zukünftige Lehrer, die litteraturgeschichtliche Seite des germanistischen Gebietes entschieden von größerer Bedeutung ist und denn auch die Prüfungsordnung für Schulamtskandidaten die Litteraturgeschichte mit Recht in den Vordergrund rückt, bleiben die ordentlichen Professuren fast ausschließlich Domäne der Sprachforscher, die ihrerseits zum beträcht-

lichen Teil mit schlecht verhehlter oder offen ausgesprochener Geringschätzung auf Litteraturhistoriker und Litteraturgeschichte herabblicken. Fast nimmt diese an technischen Hochschulen eine würdigere Stellung ein, als an Universitäten: dort hat man meist ihren Wert als Bildungsmittel erkannt und volle Lehrstühle für Litteraturgeschichte geschaffen.

Wenigstens bietet die Organisation unserer Universitäten die denkbar bequemste Handhabe, um für ein Fach wie deutsche Litteratur weiteste Teilnahme zu entfachen. Wer „öffentliche" Vorlesungen über bedeutsame Abschnitte aus diesem Gebiete abhält, wird sich im allgemeinen durch die rege Beteiligung aufs angenehmste belohnt finden. Man kann selbst beobachten, daß einzelne Hörer aus anderen Fakultäten dadurch für litteraturgeschichtliche Privatvorlesungen, also doch für tiefere Versenkung in den Gegenstand, gewonnen werden.

Zu wünschen wäre nach alledem: daß Lernende und Lehrende sich entgegenkämen, um das litterarische Interesse der deutschen Studentenschaft in immer umfangreicherem Maße wachzurufen und rege zu erhalten. Die Dichtung ist ein weniger heikles Gebiet als Sozialpolitik. So könnten sich die Studierenden gegenüber der Litteratur nicht nur lernend verhalten, sondern ihrerseits belehrend auf weitere Volkskreise weiterwirken. Studenten skandinavischer Hochschulen entfalten eine ersprießliche Thätigkeit in Volksbildungsvereinen. Das wäre doch immerhin ein thatkräftigerer Idealismus, als er sich im Bacchusdienst und Skatspiel kundgiebt. Und wenn die deutsche Studentenschaft außer Scheffels forschen Kneipliedern noch einige andere Blüten deutscher Dichtung und deutschen Gemütes kennen lernt, so kann das ja wohl nicht schaden. Überdies führt eine recht geleitete Beschäftigung mit der Litteratur in die Kenntnis des Lebens und menschlicher Charaktere ein: soll aber die Universitätsbildung ihr letztes und höchstes Ziel erreichen, so hat sie nicht bloß für die Schule, sondern für das Leben vorzubereiten.

Drama und Theater.

Das Theaterjahr 1896.

Wer noch naiv genug ist, dem Gros der Tageszeitungen Glauben zu schenken, müßte das verflossene Jahr als ein besonderes Jahr des Heiles für das deutsche Theater betrachten. Die Gemeinden von Wildenbruch, Hauptmann und Sudermann haben ihren Heiligen Triumphe bereitet, wie sie selbst in unserm immer lärmender werdenden Theaterleben fast einzig dastehen: in der That, wenn die Kraft der Hände und der Lungen geistige Siege entschiede, wäre das Jahr 1896 als ein großes Siegesjahr in den litterarischen Kämpfen der Gegenwart zu verzeichnen. In Verlegenheit gerieten wir freilich schon, sobald wir die Richtung andeuten sollten, welche nun eigentlich zum Siege gelangt ist: hat doch namentlich dieselbe kritische Klique, welche Hauptmann und Sudermann als litterarische Größen ausschrie, sich erkühnt, Wildenbruch wie einen Schulbuben abzukanzeln; andererseits haben die Verehrer Wildenbruchs noch nicht dargelegt, was denn nun als das Neue und Zukunftverheißende in seinem letzten Werke erscheint.

Woher dringen diese wirren Stimmen? Findet sich kein Boden, wo sie zum Ausgleich gelangen? kein höheres Forum, vor dem eine Nachprüfung der leidenschaftlichen Parteirufe erfolgt? Leider ist das deutsche Volk auf dem besten Wege, auch die litterarische Vormacht an Berlin abzugeben, obgleich diese Stadt doch wahrlich fast zu allen Zeiten in der Litteratur eine ebenso untergeordnete Rolle gespielt hat, wie das Preußentum in der Politik thatsächlich eine führende. Gewiß, Berlin ist die politische Hauptstadt und die an Zahl der Einwohner größte Stadt des neuen Deutschen Reiches; auch ist unverkennbar, daß Berlin in der Gegenwart wieder bestrebt ist, ein litterarischer Platz zu werden: aber die geistige und litterarische Führerin

Deutschlands kann Berlin nur lächerlicher Größenwahn nennen, — an dem es freilich manchem litterarischen Schildknappen nicht fehlt. Was insbesondere die Theaterverhältnisse betrifft, so kann man gern zugestehen, daß die Weltstadt über ein ausreichendes Publikum von litterarischem Interesse verfügt: ob auch von reiner litterarischer Bildung, ist schon eine andere Frage. Mag sein, daß die Männer und Frauen von geistiger Selbständigkeit und von unverfälschtem Volksempfinden dort hinreichen, um ein Theater bis auf den letzten Platz zu füllen; — sicher ist, daß sie nie auf einem Fleck auch nur in so ausreichender Zahl vertreten sind, um den künstlerischen Geschmack gegenüber den außerkünstlerischen Einflüssen zur Geltung zu bringen.

Aber selbst die größte Sachkenntnis und den reinsten Geschmack vorausgesetzt, gälte doch auch auf diesem poetischen Gebiete noch immer das freie Wort Uhlands: „Ausgestreuet ist der Samen über alles deutsche Land!“ Zeigt nicht gerade die realistische Bewegung unseres Jahrhunderts, daß unser Volk — wie wir meinen, zu seinem Heile — seine verschiedenen Stammescharaktere noch nicht völlig abgeschliffen habe, vielmehr der Geist der Schweizer, der Österreicher, der Brandenburger, der Schleswig-Holsteiner u. s. f. sich gerade auch in der Litteratur bezeichnend von einander abhebe? Gar den vorherrschenden Zug des heutigen Berlinertums mit dem deutschen Volksgeiste zu identifizieren, ist derart widersinnig, daß man eher versucht wäre, geradezu einen Gegensatz zwischen dem Geschmack des deutschen Volkes und dem des typischen und vorherrschenden Berliner Publikums zu behaupten.

Fragt man, woher dennoch der vordringende Einfluß des Berliner Geschmackes auf das Theaterleben von ganz Deutschland, so ist überall nicht von der Güte dieses Geschmackes, sondern von einer Anzahl begünstigender Nebenumstände die Rede. Allerdings ist das Berliner Publikum als besonders kritisch verschrieen, allerdings verfügen die hauptstädtischen Theater zum teil über größere Mittel und dem entsprechend zum teil über bessere Schauspieler als die Provinz: indessen Wien, München, Dresden, Frankfurt, Hamburg und manche andern Orte werden von ernsten Kennern wahrlich nicht hinter Berlin zurückgestellt. Was den maßgebenden

Einfluß der Berliner Theaterschlachten auf alle deutschen Gaue wesentlich begründet, ist vielmehr die ebenso einfache wie äußerliche Thatsache der Verbreitung der reichshauptstädtischen Tagesblätter über das ganze deutsche Sprachgebiet. Die Zeitungen keiner größeren Stadt tragen aber in dem Maße lokalen Charakter wie die meisten Berliner. Eine Mischung von Krähwinkelei und gernegroßer Exklusivität veranlaßt die größte Zahl von Berliner Zeitungen, über die unbedeutendste, künstlerisch wertloseste Berliner Theater-Aufführung spaltenlang zu berichten, während sie mit wenigen Ausnahmen von den auswärts gegebenen Dramen günstigsten Falls den Titel, Aufführungsort und äußern Erfolg in einer kurzen Notiz feststellen — auch dies meist ziemlich wahllos nach zufällig eingehenden Korrespondenzen, oft von interessierter Seite. Durch solche Einseitigkeit wird dem Publikum und manchen Theaterleitern in der Provinz der Glaube suggeriert, daß sich die einzig entscheidenden Theater-Ereignisse in Berlin konzentrierten.

Wer nun weiß, auf welcherlei unkünstlerische Beweggründe im allgemeinen die Annahme von Dramen für eine Aufführung an den meisten Berliner Bühnen zurückgeht, wird schon an sich wünschen, daß alle anderen Theaterstädte gleichmäßig berücksichtigt werden. Und was gar den Erfolg der Aufführungen in der Reichshauptstadt betrifft, so hängt er ausschließlich von dem fast zur festen Klique gewordenen Premieren-Publikum ab, dessen dreistes Urteil, in der Durchschnitts-Presse sorgsam verzeichnet, auf die teils urteilslose, teils zu bescheidene Masse terrorisierend weiterwirkt.

Ein unbefangener Blick auf die Zusammensetzung dieses Premieren-Publikums genügt aber, um bei dessen Gottähnlichkeit bange zu werden. Zwar haben sich noch einige wenige Bühnen ein im besten Sinne harmloses Publikum bewahrt; indes zu den theatralischen Hauptschlachten Berlins stellt sich in langweilender Einförmigkeit immer wieder dieselbe blasierte Gesellschaft ein: schon immer macht sich der Einfluß der überteuren Billetpreise auf die Zusammensetzung des Publikums unangenehm und verhängnisvoll fühlbar — eine Berliner Premiere beherrschen aber durchaus gewisse Börsenleute mit ihren offiziellen oder inoffiziellen Frauen, überhaupt die Halbwelt beiderlei Geschlechts sowie die wahlver-

wandte Zigeunerwelt vagabondierender Künstler und Journalisten. Gegen diese ständige Mehrheit der Premierenleute mit stark hervortretendem orientalischen Typus ist die unbefangene, rein künstlerisch interessierte Minderheit verschwindend und machtlos. Hat es doch gerade auch im letzten Jahre selbst an Demonstrationen mit politisch-oppositionellem Beigeschmack nicht gefehlt: namentlich bei der Hauptmann-Premiere als „Revanche" für die Versagung des Schiller-Preises. Da gab es angesichts eines Dramas, das selbst von wohlwollenden Beurteilern den „stillen Stücken" mit bestenfalls langsamer Wirkung zugerechnet wird, angeblich gegen dreißig Hervorrufe des Dichters.

Und die sogenannte Kritik registriert mit fürchterlichem Ernst diese Zahlen. Die Mitternachtskritiker sind geschäftig, den Berliner Philister schon beim nächsten Morgenkaffee, den Provinzialen spätestens zur Vesper wissen zu lassen, was er von dem neuen Stück „zu halten hat". Unmittelbar nach der Vorstellung muß dann die ausführliche Besprechung der Bühnen-Neuheit abgefaßt werden, damit sie noch im Morgenblatt erscheinen kann. Was bei solcher kritischen Fingerfertigkeit herauskommt, liegt auf der Hand. Nicht die Kritiker klagen wir dafür an, sondern die Zustände: das Mammons-Zeitungswesen mit seinem im Tag lebenden Interesse hat auch die Kunst zur Tagesdienerin herabgewürdigt.

Freilich sind nun gewisse Erscheinungen zu beobachten, welche die Richtersprüche der sogenannten „maßgebenden" Berliner Kritik, auch abgesehen von der unter solchen Verhältnissen naturgemäß unausgereiften Voreiligkeit, in höchst bedenklichem Lichte erscheinen lassen. Verfolgt man zunächst die Geschichte der Berliner Kritik in den letzten zwölf Jahren, so springt der völlige Umschwung des litterarischen Geschmacks dieser Kreise in die Augen. Was man anfänglich in leidenschaftlicher Wut ablehnte: den Naturalismus — das schreit man heute als Dogma aus; was man damals als vornehmen und bewährten Geschmack in Anspruch nahm, das ächtet man heute als stümperhaft und geistig beschränkt! Nun wird sich jeder Freund einer lebendigen, naturfrischen und gehaltvollen Fortentwickelung der Dichtung mit uns freuen, daß kritische Strauchritter einen Ibsen nicht mehr als bloßen Jungfernschrecken

und Giftmischer hinstellen oder die jüngste deutsche Dichtung als bloßen Schmutzhaufen in den Rinnstein zu fegen suchen. Von dieser Genugthuung bis zur Teilnahme an dem heutigen, in Wahrheit kritiklosen Gebahren ist indes ein weiter Schritt.

Namentlich auch die Litterarhistoriker spielten gegenüber der neuen Litteraturbewegung die Vornehmen; und es giebt Leute, die man in diesen wissenschaftlichen Kreisen zu ächten suchte, weil sie doch einige gute Haare an den jüngsten Schriftstellern entdecken wollten. Das ist heute gründlich anders geworden. Gerade ein kleiner, aber einflußreicher Kreis von Berliner Germanisten dirigiert heute mit unerhörtem Terrorismus die naturalistische Bewegung in der Presse. Wissenschaftlich war die Berliner Germanistenschule nebst ihren auswärtigen Jüngern von jeher orthodox. Die Schulgepflogenheiten der wissenschaftlichen Orthodoxie übertrug man nun auf journalistisches Gebiet, wie andererseits in den letzten Jahrzehnten zunehmend journalistische Wallungen in die wissenschaftliche Bewegung überschlugen. Ohne natürlich jeden Einzelnen für die Sünden mancher Parteigenossen verantwortlich zu machen, kann aber der Beobachter dieses Treibens nicht verkennen, daß seit der Hochflut des berüchtigten Streites um die Entstehung des Nibelungenliedes der Ton der germanistischen Kritik nie derart rüde war, wie heut. Junkerhafte Überhebung und krankhafte Verfolgungswut gehen unter diesen wissenschaftlichen Unfehlbarkeitsaposteln neuerdings erschrecklich um. Gegen unliebsame, weil selbständige Persönlichkeiten wird ein regelrechter Vernichtungskampf mit ebenso viel Dreistigkeit inszeniert, wie eine lächerliche Apotheose für alle Parteigötzen Reklame macht. Und hinter dem Fanatiker schreitet der Hanswurst, um durch burleske Witzsprünge als Fastnachts-Nachrichter dem Gegner den Garaus zu bereiten.

Neuerdings ist nun der Naturalismus zum Parteigötzen und Schulheiligen proklamiert worden. Ein zur „Schule" gehöriger Mann ist unter die Theaterdirektoren gegangen und hat seine Bühne zum Tempel des neuen Gottes gemacht — vorerst wenigstens. Seine wissenschaftliche Freundesschar, der allein schon diese ihre notorische Freundschaft mit dem neuen Geschäftsunternehmer eine vornehme Zurückhaltung aufnötigen sollte, bietet all ihren weit-

reichenden Einfluß und all ihre Dependentien auf, um die neuen Götzenbilder durchzudrücken. Wer immer etwas von der Protektion der Vielgewaltigen zu hoffen haben will, wer immer mitgezählt werden will, „nennt man die besten Namen“: der schließt sich ihren Reihen an, gleich dem Krieger, welcher der Werbetrommel folgt, die die reichste Beute verheißt.

Selbstverständlich kann nur ein Übelwollender verkennen, daß der engeren Schar der Werber ideale Ziele vorschwebten und all ihre Rührigkeit aus einer ehrlichen Überzeugung floß. Wie es aber der Fluch jedes Kliquenwesens ist, unwillkürlich aus einer sachlichen Gemeinschaft in eine persönliche Interessengruppe zu entarten, so sind auch heute schon nicht mehr Prinzipien, sondern bestimmte Namen das Feldgeschrei der Kämpen wie der Söldner. Diese Namen heißen heute: das „Deutsche Theater“ und seine Autoren, vor allen Gerhart Hauptmann.

Wir achten Hauptmann als Künstler wie als Menschen: nicht ihm möchten wir zu nahe treten, wenn wir darauf hinweisen, daß sein letztes Werk, „Die versunkene Glocke“, mit seinem ersten und trotz aller Ausartungen noch immer besten Drama, „Vor Sonnenaufgang“, nichts gemein hat — außer dem Verfasser. Wenn derselbe Kreis, der den Dichter um dieses naturalistischen Stückes willen auf den Schild erhob, auch die neueste, rein romantisch-phantastische Dichtung desselben Mannes als künstlerische Offenbarung ausschreit, so gilt die Treue nicht mehr einer Sache, sondern einer Person. Nun wäre freilich an sich der Fall denkbar, daß Hauptmann — etwa ähnlich wie Schiller — dem Naturalismus entwachsen, zu einer höheren Stilart sich emporgeläutert hätte — und seine litterarische Stammtafelrunde mit ihm. Liegt dieser Fall hier vor? Die Herren —ianer werden uns bereitwillig die Antwort abnehmen: „Nein, nein und abermals nein!“ werden sie rufen, „nichts von Verträgen, nichts von Übergabe! Keinen Fuß breit weichen wir vom schwer errungenen Boden des Naturalismus — und dennoch folgen wir unserem Hauptmann, wenn er uns auch spanisch oder sonst romantisch kommt!“ Hauptmann selbst denkt offenbar ebenso wenig daran, den bisherigen Kampfplatz zu verlassen; er entdeckt nur zuweilen von neuem in seiner Brust die

andere Seele, die sich zuerst in seinem lange vor „Sonnenaufgang" liegenden phantastischen Epos „Promethidenlos" auslebte. Ganz so wirr im Grundgedanken, ganz so leer an originellen Ideen bei allem unklaren Idealismus, auch zeitweilig hübsche Verse hier wie dort; jetzt nur buntere Märchenpracht und frischerer Humor.

Wie wenig ernst es aber trotz dieses Festhaltens an der naturalistischen Fiktion bei mancher maßgebenden Stelle mit Opfern für die „heilige" Sache bestellt sein muß, zeigt die fürchterliche Beschneidung sowie die schleunige sang- und klanglose Absetzung des „Florian Geyer", der doch in aller wirren Langeweile für das auserkorene Prinzip unendlich mehr bedeutet, als die „Versunkene Glocke", — weil freilich ein Geschäft mit der Historie nicht zu machen war! —

Übrigens möchten wir keinen Zweifel darüber lassen, daß wir die Letzten wären, die ein Preisgeben der neueren litterarischen und theatralischen Errungenschaften wünschten. Wie wir von Anfang an den berechtigten Kern aus der modernen Bewegung herauszuschälen suchten, so wünschen wir sie trotz all ihrer Ausschreitungen noch heute nicht durch eine Neu-Romantik abgelöst zu sehen.

Ja, wir gehen so weit, zu bekennen, daß Wildenbruchs jüngstes Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" uns gerade deshalb besonderer Beachtung wert erscheint, weil für die Wenigen, die sich überhaupt noch im Geschrei des litterarischen Marktes die Unbefangenheit ruhiger Prüfung bewahrt haben, denn doch augenfällig wird, wie eifrig der Dichter hier bemüht war, seine Hauptgestalten realistischer Charakteristik zu nähern. Wohl sehen wir die unfehlbaren Schulgesellen verächtlich die Nase rümpfen: Wildenbruch und Ansätze realistischer Charakteristik! — Wiederum wird der persönliche Zuschnitt ihrer Maßstäbe offenbar. Dennoch ist dieser selbe Wildenbruch so frei, von lang her seinen Übergang zum realistisch-historischen Stil vorzubereiten. In der Form deutet schon die Preisgabe des fünffüßigen Jambus darauf hin: sowohl seine rhythmisch bewegte Prosa, wie sein charakteristisch abgestufter Knüttelvers gehen aus dem Streben hervor, den Ton der lebendigen Wechselrede getreuer aufzufangen. Auch die märkischen Volksszenen

in den Hohenzollern-Dramen mußten jedem objektiven Kritiker, wennschon ihn die sonstige Anlage dieser Gruppe noch so wenig befriedigte, die Überzeugung aufdrängen, daß der Dichter stellenweise über die Rhetorik hinausstrebe. In dem neuen Drama nun sind Kaiser und Papst nicht mehr rein äußerlich in nationaler Tendenz kontrastiert: die Gerechtigkeit fordert auch von Demjenigen, der über die noch immer verbleibenden starken Reste opernhafter und rhetorischer Züge keinesfalls hinwegsieht, das ehrliche Zugeständnis, Papst Gregor sei durchaus nicht mehr rein polemisch, die beiden Heinriche noch viel weniger rein panegyrisch gezeichnet. Es ist in diesem Zusammenhang nicht der Ort, festzustellen, wie weit im Einzelnen der Versuch gelungen ist, die Charaktere Heinrichs IV. und namentlich Heinrichs V. dichterisch zu ergründen: daß aber der Versuch, d. i. die Anlage auf das Charakterstück vorliegt, konnte nur in so blind erregter Zeit wie heuer übersehen werden. Doch wie dem selbst sei, die Nachtreter der Klique hätten nicht wagen dürfen, dies Werk als Schülerarbeit zu verunglimpfen — am wenigsten im gleichen Augenblick, da sie nicht nur das aus jeder Charakteristik hinausgleitende Drama Hauptmanns mit vollen Backen einlobten, sondern selbst den verstoßenen Sudermann wieder zu Gnaden annahmen.

Oder findet jemand den Mut, Sudermanns historischen Versuch „Teja" selbst über Wildenbruchs schwächstes Opus zu erheben? Angenehm ist es nicht, sich mit der Erscheinung zu beschäftigen, vor die wir uns damit gestellt sehen. Wem aber rücksichtsloses Bekenntnis höher steht als persönliche Unannehmlichkeit, den dünkt es doch höchst verdächtig, daß diese Rezeption Sudermanns seitens der kritischen Klique von demselben Tage datiert, da er in den geweihten Bezirk des „Deutschen Theaters" trat (seine früheren Stücke gelangten am Lessing-Theater zur Aufführung). Wir sind nie Freunde der Sudermannschen Richtung gewesen: aber gegen den Verdacht müssen wir dieses im Dienste der Mode verderbte Talent doch schützen, daß es je ein so wertloses Machwerk wie „Teja" geschrieben habe; ebenso wenig birgt das Scherzspiel „Das Ewig-Männliche" irgend eine Spur von tieferem Geist oder ragt „Fritzchen" wesentlich über den Stil der früheren Sudermanniaden

hinaus. Nun aber — im „Deutschen Theater“ — mußte es auf alle Fälle etwas Außergewöhnliches gewesen sein! . . .

Doch wenden wir dem litterarischen Zwischenhandel den Rücken und fragen, welche Wendung die dramatische Produktion selbst genommen. Da vollzieht sich vor unsern Augen ein geschichtlicher Prozeß von ergötzlichem Interesse. Sicherlich ein Intermezzo nur in der geschichtlichen Entwicklung, ist seit Fuldas „Talisman“ das Märchen- und Traum-Drama, ein alter Bekannter aus den Tagen der Romantik, in neuem Vormarsch begriffen, und letztes Jahr hat es offenkundig die Vorherrschaft auf der Bühne übernommen. Die naturalistische Mode ist durch die symbolistische abgelöst. Gerhart Hauptmann zeigte sich hier wie überall als ein hübsches und, trotz aller derben Allüren aus der naturalistischen Schultradition, als ein feines Talent, — nur nicht als ein starkes oder gar bahnweisendes. Wie er sich in der Widmung des naturalistischen Erstlings „Vor Sonnenaufgang“ als Schüler von Arno Holz und Johannes Schlaf bekennt — und er hätte Tolstoj und Ibsen hinzufügen können — so folgte er auf den neuen, unendlich bescheideneren Wegen dem Vorgehen des bescheidenen, hübschen Formtalentes Ludwig Fulda: zunächst im „Hannele“, nunmehr in der „Versunkenen Glocke“. Fulda ließ neuerdings den „Sohn des Khalifen“ folgen, Sudermann huldigt der Mode mit seinem „Ewig-Männlichen“, und selbst Blumenthal sattelt seine Rosinante zum Ritt ins alte romantische Land — was bedarf es noch weiteren Beweises, daß das Märchen-Drama die theatralische Modeware der laufenden Saison geworden ist? Damit ist denn auch der dramatische Vers, dessen Endschaft ein naturalistisches Dogma ausmachte, wieder zu Ehren gekommen. Vom geschichtlichen Standpunkt mag man diesen neuen Zug des Tages insofern nicht ganz ohne Vergnügen sehen, als damit einige vom platt materialistischen Naturalismus schier verleugnete Voraussetzungen der Poesie — wie da sind Phantasie, Geist und künstlerische Formgebung — wieder leidlich zu Ehren kommen. Im übrigen liegt auf der Hand, daß nicht auf diesen Wegen die Zukunft des deutschen Dramas blüht: sie suchen wir in dem künstlerischen Realismus, d. i. vor allem in einer individuellen Charakteristik, allgemein gesprochen: überhaupt im Charakterstück.

Mit solchem Vorschreiten des Dramas müßte freilich eine Säuberung der Theater Hand in Hand gehen. Es ist an der Zeit, unsere Bühnenverhältnisse von dem goldenen Boden des Handwerks auf das natürliche Erdreich der Kunst zu stellen. Auch das letzte Theaterjahr bewies wieder, wie weit man sich von der Erkenntnis entfernt hat, daß die Bühne der Dichtung wegen da ist — nicht umgekehrt. Noch immer herrscht die Vergötterung der sogenannten Technik, d. h. derjenigen Kunstfertigkeit, welche an Stelle organischer Entwicklung der Charaktere und innerlich begründeten Fortschritts der Handlung eine Zusammenrechnung von äußeren Effekten, von schlauen Kniffen und plumpen Gewaltstreichen setzt. Hier gilt es eine Probe auf das gesunde, naive Publikum, das zuversichtlich den reinen, unverkünstelten Trank echter Dichtung lieber schlürft, als den für den überreizten Gaumen der Habitués zusammengebrauten Schlummerpunsch.

So sind die deutschen Theaterverhältnisse gerade im letzten Jahre verworren genug, um allerorten Verständnis für die schwierige Aufgabe zu wecken, die der sogenannten Schiller-Preiskommission harrte. Es ist denn auch nicht ohne ernste Konflikte abgegangen. Vor drei Jahren lehnte Paul Heyse eine weitere Teilnahme an den Beratungen ab, weil der Preiskrönung von Fuldas „Talisman“ die kaiserliche Bestätigung versagt blieb. Jetzt waren deshalb zwei Preise zu vergeben, und die Kommission konnte als eine Art Kompromiß Wildenbruchs „Heinrich“ und Hauptmanns „Hannele“ gemeinsam auf die Liste setzen. Als nur der erste Vorschlag die Billigung des Kaisers fand, legte der bekannte Litterarhistoriker Professor Erich Schmidt in Berlin das Sekretariat der Kommission nieder. Diese Schritte haben Aufmerksamkeit erregt; und wir sind die letzten, welche es jemand verargen, der die Konsequenzen seiner Überzeugung zieht. Dennoch soll uns keine Modemeinung der Welt von dem Geständnis zurückhalten, daß unseres Ermessens die in betracht kommenden Teile der Kommission in gewissem Sinne sich selbst die peinliche Lage geschaffen haben, in die sie geraten sind.

Wir sehen völlig davon ab, daß man den Wert einer Preiskrönung von vornherein überschätzt, wenn man eine Haupt- und

Staatsaktion daraus macht, gleich als könnte eine Preisjury im Ernst treffsicher über die zeitgenössische Produktion an sich zu Gericht sitzen. Besonders angebracht erscheint uns eine etwas weniger großartige Auffassung der Kommissionsthätigkeit, wo sie gar nicht einmal bezweckt, endgiltig zu richten, sondern nur einem Mäcen, der den Preis aus seinen Privatmitteln bestreitet, Vorschläge zu machen. Doch wenn wir von Vorschlägen in der Mehrheit sprechen, befinden wir uns eigentlich schon in — allerdings bewußtem — Gegensatz zu der Kommission. Wo ist es erhört, daß Kommissionen oder Ämter bei Vorschlägen für Auszeichnungen sich auf eine Person festlegen? Selbst die Fakultäten unserer Universitäten, die gewiß eine freie Verfassung genießen, setzen bei Berufungen drei oder mehr Kandidaten auf die Vorschlagsliste. Begnügt man sich in der Schiller-Preiskommission mit je einem Vorschlag für jeden zu vergebenden Preis und sieht die Nichtbestätigung als eine Herausforderung an, so kann nur die Auffassung vorschweben, der Mäcen — hier der Kaiser — sei nichts als der Geldspender, im Urteil habe er sich seinen Beratern unterzuordnen. Nicht aber, um „im Namen des Königs" litterarisch Recht zu sprechen, ist die Kommission eingesetzt, sondern um Ratschläge zu erteilen.

Noch in zwei anderen Beziehungen scheint die Mehrheit der Kommission aus der natürlichen Bahn geglitten. Stiftet ein Mäcen zu Ehren eines Künstlers einen Preis, so ist von Ratgebern wohl zu erwarten, daß sie keinen Vorschlag machen, der von einer der beiden Personen, unter deren Patronage die Auszeichnung erfolgen soll, eine Verleugnung der eigenen Überzeugung fordert oder gar als Herausforderung empfunden wird. Wir lassen dahingestellt, wie weit etwa Schiller sich durch Preiskrönung Fuldas und Hauptmanns geehrt gefühlt hätte. Das aber sind wir nicht naiv genug zu glauben, daß diejenigen, welche die Präsentierung Fuldas und Hauptmanns aufbrachten und durchsetzten, auf besondere Sympathie des in Rede stehenden Mäcenas rechneten. Man denke an den Sinn, welchen viele aus dem „Talisman" herauslesen wollten, man denke an die dem „Hannele" vorausgehenden Dramen Hauptmanns — und man wird als ehrlicher Mensch die geschehenen Zurückweisungen zum mindesten begreiflich finden.

Auch hier hält die Meinung des Tages einer ruhigen Nachprüfung keineswegs stand. Damit gelangt unser Jahresrückblick, an welchem Punkte des weitverzweigten Theatergebietes unsere Erinnerung auch ansetzt, allerorten zu dem gleichen ceterum censeo: Es gilt eine Befreiung der Kunst aus den Banden des Tages; nicht als ob die Dichtung als ewige Herbstzeitlose den Frühling des Lebens versäume: aber die innige Berührung mit der Seele der Zeit bedeutet nicht eine Auslieferung an den Tagesgeschmack. Der Schlag des Herzens wird oft vom lauten Lärm des Marktes übertönt.

Potemkins Dörfer.

Ein Beitrag zur neuesten Litteraturgeschichte.

Zum zweitenmal ist Gerhart Hauptmann der Grillparzer-Preis zuerkannt worden. Die Ehrung ist um so bedeutsamer, als die Preisrichter von der philosophisch-historischen Sektion der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien ernannt werden. Der Dichter hatte allen Grund zu gestehen: „Was mich bei dieser Ehrung hochgestimmt hat, liegt darin, daß sie von einer wissenschaftlichen Körperschaft vom Range und dem Ansehen der Wiener Akademie ausgeht. Derartige Kreise gelten im allgemeinen mit Recht oder Unrecht in Kunstdingen für etwas zopfig und reaktionär."

Man könnte einwenden, daß die Preisrichter zum größten Teil nicht selbst der Akademie der Wissenschaften angehören, sondern nur von ihr mit dem Auftrag betraut sind, ein dramaturgisches Urteil zu fällen; dennoch bleibt ein akademischer Anstrich mittelbar dem Preisgericht erhalten. Damit hat der Naturalismus also die akademischen Weihen empfangen. Die Maßnahme wirkt umso herausfordernder, als sie gegen den Geist der Grillparzer-Stiftung offenkundig verstößt: denn konnte man Hauptmanns „Hannele" noch möglicherweise eine gewisse Berührung mit Grillparzers Geist zugestehen, so werden selbst die Hauptmann-Schwärmer sans phrase nicht die Behauptung wagen, der jetzt preisgekrönte „Fuhrmann Henschel" entspreche den Anforderungen, die Grillparzer an die dramatische Dichtkunst stellte.

Noch ungewöhnlicher wird die akademische Gönnerschaft für den äußersten Naturalismus durch das „Bankett", das angeblich die philosophisch-historische Sektion der Wiener Akademie zu Ehren des Dichters veranstaltete. Zwar blieb in den über dieses Ereignis

in alle Welt gesandten Drahtmeldungen ein Widerspruch bestehen, indem bald von einer ausdrücklichen Veranstaltung der Akademie, bald von einer persönlichen Einladung durch den Präsidenten die Rede war. Wir halten den Unterschied für sehr bedeutsam und sähen gern amtlich festgestellt, ob die Akademie der Wissenschaften bezw. ihre philosophisch-historische Sektion wirklich als solche den Festabend veranlaßt hat, oder ob diese Behauptung nur der lebhaften Phantasie von Hauptmanns guten Freunden entsprungen ist. Was nämlich als persönlicher, privater Schritt des Akademiepräsidenten eine begreifliche, rein familiäre Liebenswürdigkeit wäre, das würde als Maßnahme der Akademie wenigstens in der Geschichte der deutschen wissenschaftlichen Akademien ohne gleichen dastehen und, im Fall die Litteraturgeschichte über den „Fuhrmann Henschel" erheblich weniger günstig urteilen sollte als Hauptmanns Wortführer, eine unsterbliche Bloßstellung der gelehrten Körperschaft bedeuten.

Weit genug hat sich jedenfalls ein bestimmter wissenschaftlicher Kreis für Gerhart Hauptmann vorgewagt. Im Wiener Grillparzer-Preisgericht sitzt auch ein Mitglied der Berliner Akademie der Wissenschaften; dieses hat seiner Zeit auch der Berliner Schiller-Preiskommission angehört, die sich bekanntlich das letztemal gleichfalls, wennschon vergeblich, für die Preiskrönung Hauptmanns aussprach. Wir zweifeln nicht, daß sich die Versuche im laufenden Jahre wiederholen werden. Wir müssen uns ferner erinnern, daß zum Grillparzer-Preisgericht auch der neue Burgtheaterdirektor gehört hat, der früher als eifrigster Verfechter der Hauptmannschen Sache in der Berliner Kritik wirkte. Er war auch unter den Rednern auf dem angeblich akademischen Hauptmann-Bankett und hob — nach einer Zeitungsmeldung — hervor, „welch großen Einfluß der von Wien ausgegangene deutsche Sprachforscher Wilhelm Scherer auf Gerhart Hauptmann ausgeübt habe." Gleichzeitig stattete er seinen Dank dafür ab, daß Hauptmann ihm zum „ersten großen litterarischen Sieg als Direktor des Burgtheaters verholfen habe."

Wir glauben nicht, daß der Redner so kühn war, wirklich von einem „Einfluß" Scherers auf Hauptmann zu sprechen; aber

wenn er offenbar die beiden Namen in irgend eine Beziehung zu einander gesetzt hat, so werden wir damit an die hervorstechende Thatsache erinnert, daß es die Schererſche Schule in Wien und Berlin ist, die die Leibgarde Hauptmanns im Theater, in der Presse, in wissenschaftlichen und akademischen Kreisen wie in den Preisgerichten darstellt. Ist doch auch gerade der eigentliche Mittelpunkt der heutigen „Hauptmann-Bewegung", der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin, aus der unmittelbaren Schule Scherers hervorgegangen. Und in der That begegnen wir immer demselben Kreise, im wesentlichen sogar denselben Personen. Die ersten Bühnen von Berlin und Wien schlagen in Hauptmanns Namen ihre Entscheidungsschlachten: ihre Leiter sind vertraute Schüler Scherers. Ein gewisser Teil der Berliner Presse hat, begünstigt durch die materialistische Zeitströmung, Hauptmann in Mode gebracht. Von wem ging innerhalb der Presse diese Wirkung aus? Von denselben beiden Angehörigen der kleinen, aber einflußreichen Schule! Wie keine poetische Richtung nach Gottscheds Tagen genießt Hauptmanns Dichtweise den Schutz bestimmter wissenschaftlicher Kreise: der Nachfolger Scherers, der dritte Freund im engern Berliner „Scherer-Kreis", hat vor allem der Schwärmerei für Hauptmann einen wissenschaftlichen Anstrich gegeben. Ihm sind wir auch schon in den Preisgerichten sowohl in Berlin wie in Wien begegnet, hier sogar neben einem zweiten aus dem Kleeblatt. Man könnte in gewissem Sinne an Potemkins Dörfer denken: der Uneingeweihte glaubt immer neue Scharen huldigenden Volks zu sehen, während es in Wirklichkeit an jeder Station dieselben Arrangeure, dieselben Statisten sind.

Unter solchen Umständen wird es gerade für unabhängige Vertreter der Litteraturwissenschaft doppelt Pflicht, unbeirrt von der Parteien Gunst und Haß, zum Modenaturalismus Stellung zu nehmen. Ist doch auch von dieser Seite am ehesten eine Klärung der trüben Tagesmeinung zu erwarten. Auf den andern in betracht kommenden Gebieten hat das Faustrecht zu weiten Boden gewonnen: im Theater thun es ein paar Dutzend jugendkräftige Fäuste des jüngstdeutschen Gefolges mit ihrem Beifallstosen, auch in der Presse werden die zurückhaltenden Äußerungen der

wenigen selbständigen Kritiker durch das faustdick aufgetragene Lob übertönt. Allerorten werden durch dieses große Lärmen der Gleichgiltige und der Unselbständige hypnotisiert und terrorisiert; andrerseits stehn rücksichtslosen Vorkämpfern gar manche Mittel zu Gebote, den unbequemen Gegner nach den Regeln des Faustrechts niederzuschmettern. Nur die geschichtliche Wahrheit läßt sich weder überschreien noch aus der Welt schaffen.

Da helfen nichts manche seit Jahr und Tag ausgestreuten, vorbereitenden Notizen, nichts die überschwänglichen Berichte über den Eindruck der Vorlesung im Freundeskreis, nichts die erstaunlichen Kraftleistungen der freiwilligen Parteiklaque, die mit ebenso viel Lungen- und Händekraft ihren Abgott — unter Zerstörung jeder innern, künstlerischen Wirkung — hervordonnert, wie sie die unbequemen Mitbewerber niederzischt oder niederrezensiert. Da helfen nichts die geschickten Auffrischungen des Interesses durch Erzählungen über die Modelle des Dichters oder über rein persönliche Verhältnisse. — Einstweilen hat freilich eine derartige Mache ihre Schuldigkeit gethan, aber leise und schüchtern verbreitet sich schon die Kunde, daß „Fuhrmann Henschel" dem Wiener Publikum nicht gefallen hat! Und doch konnte kein Regisseur der Erde dem Stücke eine glänzendere „Inszenesetzung" bereiten, als sie ihm — sagen wir: ein Zusammentreffen glücklicher Zufälle bescherte. Aber die Macher sind auch hier geschickt gewesen. Kaum sind die Viktoriaschüsse über den Berliner „Sensationserfolg" verklungen, als — wenige Tage vor der Aufführung am Wiener Burgtheater — dem Fuhrmannsdrama der Grillparzerpreis — unter Mitwirkung des Burgtheaterdirektors — verliehen wird. Dann am Vorabend der Aufführung die wie Lauffeuer verbreitete Kunde von der Einladung des Dichters zu einer angeblich von der Akademie veranstalteten Begrüßungsfeier. Kaum liegen die ersten kurzen Nachrichten über den Eindruck der Aufführung vor, als auch schon die Festberichte über das angeblich akademische Bankett alle Kritik in den Hintergrund drängen, zumal da ja der Direktor des Burgtheaters in seiner Bankettrede bescheiden genug war, Hauptmann für den ersten, angeblich großen litterarischen Sieg zu danken, zu dem der Dichter ihm als Direktor verholfen habe.

Inzwischen erschien auch die Gedächtnisrede im Druck, die der Direktor des Deutschen Theaters in Berlin auf Theodor Fontane gehalten hat — mehr als auf diesen eigentlich eine Lobrede auf die Autoren des Deutschen Theaters. Daß die Briefstellen, die Fontane als einen Mitstreiter der Hauptmann-Kompagnie und gar als einen Verehrer Sudermanns hinstellen sollen, in ihrer Liebenswürdigkeit gegen den als entschiedensten Vorkämpfer Hauptmanns bekannten Adressaten nur ein einseitiges Bild von Theodor Fontanes Meinung geben, kann der Schreiber dieser Zeilen selbst beweisen: denn Fontane hat sich wiederholt — mündlich wie brieflich — dahin ausgesprochen, daß ihm Hauptmanns Naturalismus — bei aller Anerkennung und allem Interesse für des Dichters Talent — zuwider sei, noch unsympathischer freilich die im „Hannele" ausgeprägte jüngste Romantik. Nur das Verdienst technischer Vervollkommnung gestand er dem Naturalismus zu.

Doch haben die unbedingten Vorkämpfer Hauptmanns, die wahllos seinen Naturalismus wie seinen Symbolismus als Offenbarung der neuen Kunst ausschreien, wirklich noch nötig, sich auf Autoritäten zu berufen? Von Zeit zu Zeit sieht die Menge freilich einen solchen Alten gern als Autorität ins Feld geführt, um im Glauben an den Modegötzen eine Rückendeckung zu finden. Beweisen aber nicht die vierundvierzig Auflagen, die die „Versunkene Glocke" in zwei Jahren, die sechzehn Auflagen, die „Fuhrmann Henschel" in acht Wochen gefunden hat, daß Gerhart Hauptmann der Auserkorne des ganzen deutschen Volkes ist? Es gab eine Zeit, wo Stücke von Paul Lindau, Romane von Georg Ebers, Epen von Julius Wolff ähnlich Mode waren — und heute? Iffland und Kotzebue herrschten auf der Bühne, als sich Schiller, Goethe und Kleist mühsam ein bescheidnes Plätzchen erobern mußten. Die geschichtliche Erfahrung spricht nicht dafür, den schwindelerregenden Tageserfolg als Wertmaß eines Kunstwerks gelten zu lassen. Im allgemeinen haben die Modewerke ihren Lohn dahin.

Für die ruhige Fortentwicklung des künstlerischen Realismus erwächst sogar aus diesem einseitigen Vorschieben des einen Modenaturalisten eine ernste Gefahr, wie denn auch die Entwicklung fast aller andern jüngern Realisten durch die Erfolgsmache für den einen

Modegötzen gehemmt erscheint. Der Realismus gerät aus der künstlerischen, geistvollen Spiegelung der Wirklichkeit in eine mechanische, geistlose Nachzeichnung, die die Äußerlichkeiten als Selbstzweck, die innern Voraussetzungen und Wirkungen als gleichgiltig oder doch nebensächlich behandelt. Und die realistischen Dramatiker, die auf eignen Wegen zu der Linie vordringen, wo sich Natur und Kunst aufs innigste berühren, werden von der Modeströmung beiseite geschoben: z. B. Halbe, Hartleben u. a., die ja vielleicht im Gegensatz zu Hauptmann bisweilen mehr wagen, als sie können, aber sogar ein gut Stück Naturfrische und Humor vor ihm voraus haben. Gilt doch die ausschließliche Hauptmann-Schwärmerei nicht sowohl einer bestimmten künstlerischen Überzeugung als vielmehr einer bestimmten Person, die von einem die öffentliche Meinung vergewaltigenden oder mindestens einschüchternden Konventikel in Generalvertrieb genommen ist.

Der Verfasser dieser Zeilen glaubt zu solchen Erwägungen ein Recht zu haben, denn er hat zuerst als Litteraturhistoriker auf gewisse fruchtbare Keime in der jüngstdeutschen Litteraturbewegung zu einer Zeit hingewiesen, wo die heutigen wissenschaftlichen Vorkämpfer Hauptmanns noch höhnisch beiseite standen und sogar in ihrem wissenschaftlichen Hauptorgan diese bedingte Sympathie mit den Jüngsten ausdrücklich aufgemutzt wurde. So liegt denn auch unserm Protest gegen die rücksichtslose Großsprecherei dieser den Hauptmann-Kultus betreibenden Klique alles eher als eine Voreingenommenheit gegen Hauptmann zu Grunde: im Gegenteil bewahrt der Verfasser nur angenehme Erinnerungen an seinen kurzen persönlichen Verkehr mit dem damals noch vor Sonnenaufgang seines Ruhmes stehenden Dichter. Wodurch werden wir also abgehalten, an der kritiklosen Huldigung vor Hauptmanns Werken und insbesondere dem „Fuhrmann Henschel“ teilzunehmen?

Mit diesem Stück soll die Naturtreue der Kunst ihren Gipfel erreicht haben. Nun ja, es ist eine Art naturgetreuer Kopie des Menschen:

Wie er räuspert und wie er spuckt,
Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt;
Aber sein Genie, ich meine: sein Geist
Sich nicht auf der Wachparade weist.

Mit vollendeter Virtuosität sind nur die äußern Begleiterscheinungen und Zuthaten der Handlung wiedergegeben: nicht einmal die wesentlichen Geschehnisse selbst gelangen zu dramatischer Gestaltung, meist werden sie als geschehen erzählt. Jedenfalls ist alles als äußeres Geschehnis hingenommen: es fehlt jeder Versuch einer eigentlichen Charakterzeichnung. Wir sehen allenfalls die energielose Gutmütigkeit auf der einen, die energische Böswilligkeit auf der andern Seite; auch öder Aberglaube zuckt ein paarmal auf: aber nirgends werden uns tiefere Blicke in das menschliche Gemüt gewährt, nirgends neue Provinzen des menschlichen Herzens entdeckt. Hauptmann führt uns zu den geistig Armen, aber nicht zu denen, die das Himmelreich erben sollen: für die Geistlosigkeit entschädigt keine Gemütsfülle, in trostloser Dumpfheit brüten die Hauptgestalten dahin.

Für das Ärmliche der Handlung wie der Charaktere soll nun vielleicht im Sinne des Zolaschen Stils eine breite Schilderung des Milieus entschädigen? Allerdings wird sehr ausgiebig die Umgebung und der ganze Lebenskreis des Fuhrmanns gekennzeichnet: indes nach keiner Richtung in dem Sinne, der eine Milieuschilderung künstlerisch berechtigt und notwendig erscheinen läßt, in dem Sinne einer Motivierung der Handlung, einer Erklärung der Charaktere. Wird durch irgend eine Person des Vorderhauses: durch den Gasthofbesitzer, den Schankwirt oder dessen leichtfertige Tochter, in irgend einer Weise der Gang der Handlung beeinflußt, die Entwicklung der Charaktere, ihr Wesen oder ihr Treiben bestimmt oder wenigstens verständlicher gemacht? Und was haben selbst die dem Kreise des Fuhrmanns näherstehenden Gestalten: der Pferdehändler, der Tierarzt mit der Handlung selbst zu schaffen? Gewiß, ein Fuhrmann kauft auch Pferde, und es wird ihm auch zu Zeiten ein Pferd krank: die Aufgabe des Künstlers besteht aber darin, solche nur äußerlich in den Bereich des Helden hineinragende Gestalten entweder als belanglos auszuscheiden, oder sie seinerseits irgendwie organisch mit der Handlung zu verknüpfen, ihnen irgend ein bestimmendes oder innerlich erklärendes Eingreifen zuzuschreiben. Anders im „Fuhrmann Henschel“, wo alle äußerlich hineinragenden Gestalten, alle äußern Alltagsvorgänge, alle zufälligen Gespräche bunt durch einander wirbeln, ja mit pedantischer Genauigkeit breit

entfaltet werden, die eigentliche Handlung aber ohne innern Zusammenhang mit alledem nur zwischendurchgeht. Dieses gänzliche Verfehlen des eigentlichen Zwecks der Zeichnung des Milieus zeugt am lebendigsten dafür, daß Hauptmann wenigstens nach einer bestimmten Richtung über Zolas Naturalismus hinausgeschritten ist: an bequemer Veräußerlichung.

Sehr bequem hat es sich Hauptmann auch mit dem Dialog gemacht. Wo ist denn die vom Realismus erstrebte Zusammendrängung auf den kurzen, springenden Ton des Lebens geblieben? In allen Akten des „Fuhrmann Henschel" begegnet man einer Fülle Reden von der Länge einer drittel und halben Druckseite. Die hochdeutschen Reden derer vom Vorderhause klingen fast durchweg unlebendig, ausstudiert. Auch das darf sich Hauptmann erlauben — aber was darf er sich im Schutze seiner Potemkinschen Gestalten nicht erlauben?

Auch hier herrscht der schlesische Dialekt wieder in der rein äußerlichen Art vor, die an den bloßen Worten haftet, nicht aber den Charakter ausprägt. Als Ausdruck des Stammescharakters oder als äußere Bekundung einer im Kunstwerk innerlich zur Geltung kommenden Stammesart verwenden Hebel, Klaus Groth und Reuter den Dialekt. Noch niemand hat an Hauptmanns Gestalten spezifisch schlesische Charaktere entdeckt; hier weht nichts von schlesischem Erdgeruch: wiederum nur das äußere Wort. Dürften wir an dieser Thatsache noch zweifeln, so hat sich der als Vertrauter Hauptmanns bekannte Direktor des Burgtheaters beeilt, den Beweis für sie zu erbringen, indem er das Stück aus dem Schlesischen unverzagt ins — Niederösterreichische umsetzen ließ! Auch ist es zur Genüge aufschlußreich, daß der Kellner George als Sachse vorgeführt ist, einfach indem er sächsisch spricht. Ebenso gut könnte er wienerisch oder mecklenburgisch reden: offenbar reicht des Dichters Kenntnis des sächsischen Stammes nicht über die „Fliegenden Blätter" hinaus.

Wir brauchen kaum fortzufahren, kaum noch auseinanderzusetzen, wie sich aus dem Mangel an Charakterzeichnung und innerer Motivierung mit Notwendigkeit das Ausbleiben einer tragisch erschütternden und erhebenden Wirkung der traurigen Handlung, die

Verzweiflung einer Philosophie des Strickes ergiebt. Schon haben einige unabhängige Kritiker neben der Geistlosigkeit des Ganzen diese Verflachung des Schlußeindrucks hervorgehoben, aber sofort wird der auf die Gedankenlosigkeit berechnete Scheingrund entgegengehalten: Hauptmann erkennt ja aber die alten Kunstgesetze nicht an; was nach ihnen als Mangel erscheint, ist eben das Wesen des neuen Stils! Nun, so wissen wir wenigstens, worin der „neue Stil" besteht: in der Verflachung der Charakteristik, in der Geistlosigkeit der Handlung, in der Veräußerlichung der Milieuschilderung, in der pedantischen Wiedergabe der Sprechweise und des äußern Benehmens, in der geflissentlich prosaischen Nüchternheit. Überall das Wams, aber nicht das Herz. Wer uns diese tiefgreifenden Mängel des Dichters — und sei es in ehrlichster Verbohrtheit — als bewußte Äußerung einer neuen Kunst anpreist, der erinnert wohl noch in andrer Weise an Potemkin: denn was man uns als Leben vortäuscht, ist auch hier nur Pappe.

Die Zukunft des königlichen Schauspielhauses in Berlin.

Mit einer jähen Katastrophe schloß das Jahr 1890 für das königliche Schauspielhaus in Berlin ab: denn es ist wohl von einem wirklichen Zusammenbruch der künstlerischen Leitung zu sprechen, wenn der Direktor $1^1/_4$ Jahr nach Beginn seiner Thätigkeit und $1^3/_4$ Jahr vor dem ersten Kündigungstermin mit vollem Gehalte seiner amtlichen Rechte und Pflichten enthoben wird. Abgesehen von jeder persönlichen Empfindung, sei es des Bedauerns oder der Genugthuung oder einer Mischung aus beiden, drängt sich die sachliche Frage auf: Was muß geschehen, um diejenige Bühne, welche die erste in Deutschland sein sollte, vor ähnlichen Verhältnissen künftig zu bewahren? Was muß weiterhin geschehen, um das königliche Schauspielhaus wieder zu einer würdigen Höhe zu erheben?

Schon seit Mitte des Jahrhunderts werden zur Reform der Hofbühnen unablässig Vorschläge veröffentlicht, deren ceterum censeo in ein esse delendas ausklingt: Staatstheater solle man an ihre Stelle setzen, das heißt: nicht mehr aus der königlichen Zivilliste, sondern vom Staate direkt subventionierte und dementsprechend von Staatsbeamten geleitete Bühnen. Im Augenblick müssen wir von dieser schier unendlichen Streitfrage absehen, um nach Hülfe für den Augenblick auszuschauen. Mit den gegebenen Verhältnissen rechnend, werden wir allein zu Vorschlägen von praktischem Wert gelangen.

Einflüssen von außerkünstlerischer, höherer Seite wird eine Hofbühne stets ausgesetzt bleiben; ein neuer künstlerischer Leiter, der fruchtbringend arbeiten will, wird indeß von vorn herein darauf dringen müssen, daß alle Nebenströmungen wenigstens

geltungslos bleiben, solange sie nicht die Zustimmung des Monarchen selbst gefunden haben; in diesem Falle hat aber stets der Zusatz „Auf Allerhöchsten Befehl" den Direktor der Verantwortlichkeit gegenüber dem Publikum und der Kritik zu entheben. Es wäre danach nicht leicht möglich, daß das Vertrauen zur künstlerischen Leitung durch Maßnahmen erschüttert wird, welche sie garnicht billigt.

Weiter muß meines Erachtens durch Trennung der rein dramaturgischen und der eigentlich theatralischen Leitung klarer Tisch gemacht werden. Man kann ein guter Regisseur sein und doch nicht autoritativ urteilsfähig über den Wert dramatischer Dichtungen; umgekehrt stehen eine Reihe von Kräften, selbst aus Kreisen der Berliner Kritik, zur Verfügung, welche sich als Dramaturgen eigneten, ohne den richtigen Späherblick für hoffnungsvolle schauspielerische Talente oder gar die Fähigkeit zur selbständigen Inszenesetzung eines Dramas, überhaupt zur schauspielerischen Leitung zu besitzen.

Warum unterläßt man fortdauernd die Prüfung, was an anderen Hofbühnen Vorbedingung des Erfolges ist? Warum ahmt man nicht die Einrichtungen derer nach, welche auf künstlerischer Höhe stehen? Selbst Dresden hat einen eigenen Dramaturgen. In Fragen der Organisation könnte besonders auch Mannheim nach mancher Richtung als Muster gelten. Namentlich müssen den Leitern eines Instituts, auf das aller Augen gerichtet sind, beratende Komitees zur Seite stehen: dem Dramaturgen ein Lese-Komitee, dem Theaterdirektor ein Verwaltungs-Komitee. Das Lese-Komitee zur Prüfung der eingereichten Stücke muß auch schauspielerische Mitglieder zählen, ebenso zum Verwaltungs-Komitee der Dramaturg hinzugezogen werden. Es empfiehlt sich, für jeden Ausschuß auch einen ganz unbefangenen, mit dem Hof-Institut sonst nicht zusammenhängenden Kritiker zu gewinnen. Dann ist in allen Stücken für sachkundige und von Einseitigkeit freie Beratung der verantwortlichen Leiter gesorgt — und man baut ja wohl gewöhnlich, im Fall die Kraft eines Einzelnen erlahmt, auf das Zusammenwirken vieler Kräfte zur Lösung vielseitiger Aufgaben.

Der königliche Theaterdirektor wird gut thun, nicht gleich-

zeitig als Schauspieler aufzutreten; er wird sonst von dem ihm unterstellten Bühnen-Personal zum Schaden der Autorität immer nur nach seinen schauspielerischen Leistungen respektiert werden. Vor allem gebraucht er die Zeit zu wichtigeren Dingen: die Leitung eines Hoftheaters ist kein Amt, das ein Schauspieler dauernd so nebenher verwalten kann; er muß die Augen offen halten, in die Provinzen gehen, um neue Talente zu entdecken, muß für Ausbildung und angemessenes Emporwachsen der gewonnenen, für angemessenes Zurücktreten unzureichender Kräfte sorgen. Das Errungene heißt es festhalten; Verweigerung längeren Urlaubs zu Gastspielen während der Spielzeit muß zum Grundsatz erhoben werden. Angesichts der lebhaften Konkurrenz mindestens dreier Berliner Bühnen ersten und mehrerer zweiten Ranges gilt es zu beherzigen, daß selbst ein Stillstand offenbaren Rückschritt bedeutet.

In noch höherem Maße auf rein dramaturgischem Gebiete. Der dramaturgische Leiter des königlichen Schauspielhauses muß es als seine Pflicht empfinden, alle fähigen Kreise der dramatischen Produktion um sich zu scharen. Wie ungeheuerlich diese Forderung im Vergleich zum jetzigen Abseits-vom-Wege-Stehen des königlichen Instituts klingen mag, ihre Erfüllung ist Pflicht und Schuldigkeit derjenigen Bühne, welche naturgemäß streben muß, die erste des Reichs zu sein, ja, die erste deutsche Bühne der Welt, — man versteht wohl, daß ich damit nach Überflügelung von Wien ziele. Noblesse oblige! wenn je, so ist hier dies Wahrwort keine Phrase.

Weder höfische noch akademische, falsch verstandene Vornehmheit darf den königl. preußischen Dramaturgen der Zukunft zur Zurückhaltung veranlassen; ähnlich wie es vor wenigen Jahren vom Münchener Hoftheater aus geschah, muß er ausdrücklich und zwar ständig den irgend brauchbaren Dramatikern entgegenkommen. Gewiß ist litteraturgeschichtliche Durchbildung eine Vorbedingung für sein Amt, aber er schriebe sich und seinem Institut endgültig das Todesurteil, wenn er noch weiterhin, wie es nun lange genug der Fall war, einseitig auf den alten Bahnen verharrte, ohne daneben Verständnis für die lebendige Gegenwart mit ihren geistigen Strömungen und Bedürfnissen zu finden.

Fern jeder Engherzigkeit ist der dramatischen Produktion volle Stofffreiheit zu gewähren, ohne die sie erstickt und erstarrt. Gewiß hat ein Hofinstitut mancherlei Rücksichten zu beobachten, über welche sich Privatinstitute hinwegsetzen dürfen. Manches Stück sieht wie eine Demonstration gegen einen anderen Hof oder Staat aus, wenn es im königlichen Theater gespielt wird; auch mag oft die poetische Wahrheit der unbedingten Pietät widerstreiten, welche im k. Hoftheater für die eigenen Ahnen des Königs zu bewahren ist; aber so wenig man durch „Wilhelm Tell" in Österreich anstößt oder gar durch den „Prinzen von Homburg" die Pietät gegen den Großen Kurfürsten verletzt, so sicher ließe sich die Grenze des Erlaubten auch für die zeitgenössische Produktion im historischen Drama viel weiter als bisher ziehen. Unser Kaiser in seiner hochherzigen Unbefangenheit wird derartigen Vorstellungen um so mehr Gehör geben, als er die neuere, und besonders die vaterländische Geschichte, auch im Spiegel der Poesie, mit Recht als ein wesentliches Erziehungsmittel betrachtet. Wie soll aber eine poetische Verklärung der nationalen Vergangenheit möglich sein, wenn man dem geschichtlichen Drama derart die Lebensadern unterbindet?

Gleiche Unbefangenheit auf sozialem Gebiete ist für ein irgend rühmliches Fortbestehen der Berliner Hofbühne erst recht unerläßliche Bedingung. Denn die sozialen Fragen beherrschen das litterarische Leben der Gegenwart genau ebenso wie das politische. Ja, soweit auf diesem Gebiete die heimische Produktion nicht ausreicht, ist es die Pflicht eines Kunstinstituts ersten Ranges, sich ohne Bedenken am Ausland zu bereichern, — selbstverständlich aber hier nur an bahnweisenden oder doch wirklich erfrischenden Stücken.

Indessen die erste Bühne des Landes hat eine noch höhere Pflicht: wie sie nicht warten darf, bis gute Schauspieler zu ihr kommen, sondern sich solche unter Umständen heranbilden muß, so soll sie die dramatische Produktion fördern, soll sich selbst eine geeignete Bühnenlitteratur schaffen. Ich würde eine so weitgehende Forderung nicht wagen, wenn nicht eine langjährige Beschäftigung mit der Geschichte des Dramas mich immer wieder zu der Überzeugung hingeführt hätte, daß die Zukunft unserer

dramatischen Dichtung auf der Versöhnung von Litteratur und Theater beruht. Heute haben wir ein nichtbühnenfähiges Litteraturdrama einerseits, ein nichtlitteraturfähiges Bühnendrama andererseits. Schon einmal hat die deutsche Litteratur den rechten Augenblick verpaßt: es war im 17. Jahrhundert, dem viel verkannten, weil wenig gekannten, wo die Volksbühne noch blühte und die Gelehrtendichtung unbewußt viele Elemente derselben in sich aufgenommen hatte. Heut gilt es nun wieder allmählich anzubahnen, was damals im besten Zuge war. Unsere Klassiker haben unserem Theater einen herrlichen Stamm beschert, eine unlösbare Ehe zwischen der Dichtung und der Bühne haben sie aber nicht zustande gebracht, Goethe am wenigsten.

Praktisch: Was könnte das königliche Schauspielhaus in Berlin zur Förderung der dramatischen Dichtung, zur Erzielung gehaltvoller Bühnenwerke leisten? Die sonst üblichen Preisausschreiben thun es hier — wenigstens allein und dauernd — nicht. Statt Hunderttausende an szenischen Flitter zu vergeuden — dem ich in bescheidenerem Maße seine Berechtigung durchaus nicht bestreite — wende man jährlich dreißigtausend Mark an seine Dichter. An „seine" Dichter: denn warum sollen die vier königlich preußischen Hofbühnen (in Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden) nicht „ihre" Dichter haben, wie es — um nur ein paar allgemein bekannte Beispiele zu wählen — das Hamburger Nationaltheater mit Lessing, die Wiener Hofbühne mit Körner versuchen wollte? Giebt man sechs fähigen Dramatikern verschiedenster Richtung, ohne Verkürzung ihrer üblichen Autorentantieme, jährlich je 5000 Mk. als Fixum gegen die Verpflichtung, jährlich ein Stück unter Berücksichtigung bestimmter, nach Bedürfnis formulierter Wünsche zur Erstaufführung an den vier königlich preußischen Bühnen zu liefern, so ist zehn gegen eins zu wetten, daß wenigstens ein paar Treffer darunter sind, und jedenfalls das Publikum fürs königliche Institut wieder dauernd Interesse, das Institut für die Dichtung wieder dauernd Bedeutung gewinnt. Aber natürlich gälte es, nicht nur den üblichen Cult berühmter Namen zu treiben, sondern mit Entdeckerblick junge Talente aus dem Dunkel zu ziehen. Ja, ein offizielles Theaterorgan im Stile der „Hamburgischen

Dramaturgie", nur mit noch weiterem Programm, thäte not, um die Fühlung zwischen dem ersten Theater des Reiches und dem litterarischen Publikum ständig zu bewahren; auch hierin böte sich unter Umständen eine Aufgabe für den Dramaturgen.

Bei alledem ist die preußische Hoftheater-Verwaltung in der wahrhaft einzigen glücklichen Lage, in den Bühnen von Hannover, Kassel und Wiesbaden drei Probebühnen zur Verfügung zu haben, an denen sie sowohl junge Kräfte wie neue Dramen auf ihre Feuerfestigkeit prüfen und unter Umständen entsprechend zurechtstutzen kann, ehe sie ins Berliner Haupttreffen geschickt werden. Und auch weiterhin wäre zu prüfen, welche Vorteile die Vereinigung der vier preußischen Hofbühnen in einer Hand jeder einzelnen bieten kann. Heut liegen viele Kräfte ungenutzt und viele Schätze ungehoben.

Möge die oberste Leitung trotz der augenblicklichen Kalamität sich dessen bewußt bleiben, welche Macht in ihre Hand gegeben ist, wenn sie Macht auszuüben versteht!

Keine Politik des Schielens! — fester Blick und feste Hand thut not.

Ein Spielplan für das deutsche Theater.

Die Zukunft des königlichen Schauspielhauses in Berlin wird seit der Entlassung O. Devrients aus der Direktion vielfach erörtert. Diese Zukunft hängt meines Ermessens zunächst von einer Neuorganisation ab, welche die dramaturgische Leitung von der schauspielerischen scheidet, damit jeder dieser beiden Hauptfaktoren der Theaterführung gleich sachkundig vertreten wird. Selbstverständlich ist es aber, daß nicht durch rein organisatorische Reformen allein die königliche Bühne wieder zur Höhe eines Kunstinstituts ersten Ranges erhoben werden kann; sie bilden, wie ich alsbald betone, die Vorbedingung zur Entfaltung neuer Kräfte, den fruchtbaren Boden, aus welchem neues Leben sprießen kann. Tritt auf diesen Boden der Mann, welcher die Wünschelrute zu schlagen versteht, so wachsen die neuen Blüten empor; in der That bedeutet oft ein Mann ein Programm. Da wir indeß auf dramaturgischem Gebiete heute nicht reich an solchen führenden Geistern sein dürften, müssen wir uns mit der Untersuchung bescheiden, mit welchen Mitteln auch eine minder tonangebende Kraft auf dem so vorbereiteten Boden Ersprießliches leisten kann. Wir sind mit anderen Worten vor die Frage gestellt: nach welchen dramaturgischen Grundsätzen muß heute eine Bühne ersten Ranges verfahren, die sich nicht unter der außergewöhnlichen Leitung eines genialen Bahnweisers befindet?

Zwei Hauptströmungen durchziehen die dramatische Produktion, eine historisch-heroische und eine modern-soziale; beide erhalten unablässig bei uns Zufluß, ohne daß es doch diesen seichten Bächlein gelingt, das breite Strombett eines Jahresrepertoires auszufüllen.

Die Muse des historisch-heroischen Dramas hat es unser ganzes Jahrhundert hindurch als ihre natürliche Pflicht angesehen, dem hohen Pathos Schillers, seinem idealistischen Schwung, seiner Verklärung der Weltgeschichte nachzueifern. Und doch belegte die historische Kritik schon seit Jahrzehnten diese stilgerechten Jambentragödien mit dem Fluchwort „Epigonentum", und doch versagte dieser junge Zuzug der alten Garde im Bühnenfeuer immer auf die Dauer. Ergiebt sich daraus nicht eine beherzigenswerte Lehre? Schiller bezeichnet einen Höhepunkt des deutschen Idealismus; seinen Weg könnte nur mit Erfolg betreten, wer mit ihm auch zu wetteifern wagen darf. Zudem hat die Zeit, der Mutter- und Nährboden aller Dichter, seit Schillers Tod ihren Charakter wesentlich geändert: nicht mehr philosophische Fragen und Bildungsinteressen stehen im Vordergrunde unseres nationalen Lebens, sondern die realen Faktoren der politischen und sozialen Zustände. Das Publikum sieht unter diesen Umständen die Helden der Geschichte durchaus nicht mehr in überirdischem Glanze; es weiß, daß auch sie den Gesetzen der Wirklichkeit unterworfen, auch sie nur -- wenn auch noch so hervorragende — Erzeugnisse der sie umgebenden Verhältnisse sind. Daraus ergiebt sich für das geschichtliche Drama die Nötigung, mit dem in der Gegenwart spielenden Schauspiel wetteifernd die sozialen Zustände, d. i. den kulturgeschichtlichen Charakter der dargestellten Periode als Grundlage der poetischen Zeichnung zu wählen, um durch sie den Helden in die rechte Beleuchtung zu rücken. Da die Lebensformen entlegener Zeiten unserer Kultur meist fremd sind, so eröffnet sich nun — selbstverständlich ohne Ausschließlichkeit — in der neuesten Geschichte, namentlich auch unseres Jahrhunderts, die besonders ergiebige Quelle dramatischer Stoffe. Wo immer jedoch der Dichter vermag, ein anschauliches Kulturbild zu zeichnen, wo er den Eindruck des in sich geschlossenen Seins hervorzuzaubern versteht, mit einem Wort: wo wir Leben sehen, da giebt sich unsere Seele empfangend hin. Will die erste Bühne, wie es ihre Pflicht, fördernd und anregend auf die dramatische Produktion einwirken, so hätte sie ihren Dichtern Aufgaben solcher Art zu stellen. Auch dürfte sie nicht völlig achtlos an Versuchen wie etwa den Napoleon- und Byron-

Dramen von Karl Beibtreu vorübergehen, die nach dieser und einigen anderen Richtungen originell, im übrigen wenigstens nicht schlechter sind, als die meisten sonst auf unseren Hofbühnen gespielten geschichtlichen Stücke, insbesondere sich auch frei von des Dichters sonst wohl üblichem geschmacklosen „Naturalismus" halten. Doch wie es auch um den Wert der gerade genannten Beispiele bestellt sei, der Held im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit bietet ein äußerst wirksames Darstellungsmittel auch für das geschichtliche Drama und überhaupt die für unsere zeitgenössische Dichtung notwendige Vervollständigung der unerläßlichen Sittenschilderung.

Nicht minder schwerwiegend sind die Anforderungen, die an das sogenannte moderne Schauspiel zu stellen wären; nicht minder schwerwiegend ist hier gerade die Pflicht einer zur ersten vorherbestimmten Bühne, aus dem überreichlich sich darbietenden Material das wirklich Lebendige und Lebenweckende auszuwählen. Statt dessen erhob man das Verharren im Konventionellen zum Grundsatz! Denn freilich das Neue, das Originelle schlägt immer einigen veralteten Gewohnheiten ins Gesicht. Selbst Hermann Sudermanns Drama „Ehre", dessen „Hinterhaus" ein wirkliches Stück Leben giebt, wäre im Berliner königlichen Schauspielhause ebenso am Platze, wie es auf anderen Hofbühnen zugelassen wurde; und es giebt mehr dergleichen Stücke, die der Aufführung in der Reichshauptstadt seit Jahren vergeblich harren, Stücke, die sich in unser deutsches Leben vertiefen, wie Julius Harts „Sumpf" und Wolfgang Kirchbachs „Ingenieur" (Waiblinger). Wenn das Hoftheater, wie es unser Kaiser von all seinen Instituten verlangt, einen nationalen Charakter tragen soll, so darf es nicht den Konflikten des deutschen Lebens als anstößigen Dingen aus dem Wege gehen, um bloßen Problemtüfteleien oder nach französischem Rezept hergestellten Stücken Raum zu geben, wie etwa der „Daniela" von Philippi — die freilich bei niemand „anstoßen" können, weil sie in Deutschland niemand treffen. Die Anklage erhebt sich im weitern Sinne gegen alle, auch gegen die privaten Bühnen: daß sie die Darstellung heimischer sozialer Verhältnisse peinlich meiden, um, in Übersetzungen wie in sogenannten Originalen, in Schilderung von spezifisch und

einseitig Pariser Zuständen zu schwelgen. Selbst die einfache Rücksicht auf ihren Vorteil geböte ihnen das Gegenteil. Im einzelnen Falle schlendert man wohl dem leuchtenden Beispiel nach — nachdem „Die Ehre“ an einem Berliner Privattheater mächtig gesiegt, beeilte man sich, das Stück allerwärts zu spielen —: die grundsätzliche Lehre daraus zu ziehen, scheint aber für unsere Bühnenleiter zu weit zu liegen. —

Neben solcher prinzipiellen Lenkung der heimischen Produktion, aber nur neben ihr, hat wohl der Grundsatz seine Berechtigung: man muß die Feste feiern, wie sie fallen! Während jede der privaten Konkurrenzbühnen nimmt, wessen sie gerade habhaft werden kann, und wir ihr für jede annehmbare Einzelgabe dankbar zu sein haben, ist es Pflicht der ersten nationalen Bühnen, zumal bei sonstiger Lückenhaftigkeit des Repertoires, die brauchbare heimische Gesamtproduktion der Gegenwart auf dramatischem Gebiete zu spiegeln. Ist es nicht immer etwas Bleibendes, so hat doch auch der Tag seine Bedürfnisse. Angesichts ihres erheblichen Geldzuschusses muß es der Hofbühne bei gleicher Rührigkeit ein Leichtes sein, jedwede Konkurrenz zu überflügeln, so daß es zum mindesten für die dramatischen Dichter eine selbstverständliche Ehrenpflicht wird, ihre Werke zunächst der Hofbühne zur Aufführung vorzulegen. Ja, es scheint mir eine würdige Aufgabe der vier königlich preußischen Hofbühnen, eine Reihe von fähigen Dramatikern durch Jahrgehalt ständig an ihr Interesse zu fesseln. Soweit nicht Veranlassung vorhanden, die dramatische Produktion in dem einen oder andern angedeuteten Sinne prinzipiell zu lenken, ist es jedenfalls unabweisbar, ohne Einseitigkeit die bewährten Kräfte aller bühnenfähigen Richtungen um die erste nationale Bühne zu sammeln: Wildenbruch, Wilbrandt, Voß, Fitger, Fulda usw. Die Halbheit des modernen „Schauspiels“ wird ein solches Institut sehr wirksam bekämpfen können, indem es gerade wirkliche, ehrliche Trauerspiele und wirkliche, ehrliche Lustspiele als Gegenleistung für seine Jahrespensionen fordert.

Bei alledem hat eine vollkommene nationale Bühne weder die Pflicht noch das Recht, die fremde Dramatik ganz aus ihrem Bereich zu verbannen. Soweit es der Raum im Repertoire ge-

stattet, ist all dasjenige von gesundem, fruchtbarem Geist getragene Fremde — es ist nicht allzu viel — zuzulassen, das unserm Verständnis naheliegt, d. h. auf gemeinsame Zustände bezug nimmt, und welches von originellem Wert ist, d. h. auch uns etwas Neues, in unserer heimischen Produktion noch nicht Vertretenes bringt. Als derart anregende, ja Epoche machende Leistungen erwiesen sich nicht nur Augiers „Pelikan" für Behandlung sozialpolitischer Stoffe und Björnsons „Fallissement" für Behandlung solcher des geschäftlichen Lebens; auch die Lustspiele „Cyprienne" und „Der letzte Brief" von Sardou, sowie die Dramen „Die Stützen der Gesellschaft", „Nora" und besonders jedenfalls „Der Volksfeind" von Ibsen haben ein Recht, gehört zu werden, was man auch sonst gegen diese beiden Dramatiker und ihre Beeinflussung der deutschen Produktion mit Grund auf dem Herzen haben mag. Von älteren Werken haben namentlich Scribes „Feenhände" ein historisches Recht auf Dauer im deutschen Repertoire erworben durch Einführung der arbeitenden Frau vornehmer Herkunft auf die Bühne. Vom Leibe zu halten haben wir uns aber, gegen die heutige leidige Gewohnheit, alles spezifisch Fremde, unseren Zuständen und Anschauungen organisch Widersprechende, alles Mittelmäßige und gar alles Krankhafte, nur auf Gaumenreiz und noch niedrigere Instinkte Spekulierende, wie namentlich die typischen Ehebruchs- und Halbwelt-„Drames" von Dumas, Sardou und anderen.

Doch nicht nur die Gegenwart im weitesten Sinne hat dem Bühnenrepertoire immer neue Bereicherung zuzuführen, auch rückwärts müssen wir unseren Blick schweifen lassen, ob etwa vergrabene Schätze der Auffindung harren. Über die hervorragende Bedeutung Grillparzers und Raimunds für die dramatische Dichtung unseres Jahrhunderts besteht wohl nirgends mehr ein Zweifel; der seelenvolle Zug jenes wie die symbolische Gestaltungskraft dieses eignen sich gerade für eine vornehme, stimmungsvolle Bühne am besten, — aber noch hat die Hofbühne der Reichshauptstadt die Ehrenschuld nicht eingelöst, die beiden österreichischen Stammverwandten im Norden völlig heimisch zu machen. Was Wunder jedoch kann diese Vernachlässigung nehmen, wenn selbst der preußischste Dramatiker Heinrich von Kleist mit Brocken abgefunden wird?

Hier sollten Versuche unternommen und wiederholt werden: setzt man doch Geld und Mühe an wertlosere Experimente, — und es giebt Niederlagen und Halb-Erfolge, die ehrenvoller sind, als manche äußerlichen Siege!

Das letzte und wuchtigste Wort über die Lücken des deutschen Bühnenrepertoires ist mit alledem noch nicht gesprochen. Eine Reihe von Meisterwerken des größten deutschen Dichters liegen noch ganz oder teilweise ungenutzt. Das königliche Schauspielhaus in Berlin hat den zweiten Teil von Goethes „Faust" bis heute nicht für sich erobert; eine seiner ernstesten Pflichten besteht in dieser Inszenierung, die, wenn nicht lückenlos, so doch wenigstens nach der leidlich vollständigen, am Dresdener Hoftheater trefflich bewährten Bearbeitung von Wollheim-Marcks geschehen könnte, unter Überflügelung der fragmentarischen Darstellung in L'Arronges „Deutschem Theater". Es scheint noch mehr, als es für die geistige Reife unseres Volkes gut ist, die Ansicht verbreitet, daß damit ein unfruchtbarer Heroenkultus getrieben wäre; man weiß heute in weiten, auch gebildeten Kreisen des deutschen Volkes noch nicht, was man an Goethe hat und wie insbesondere der zweite Teil seines „Faust" in gewissem Sinne die Summe seines Wesens und Wirkens als seiner „Weisheit letzten Schluß" bietet. Weist doch der Dichter hier prophetisch sein Volk in das thätige, sozialpolitische Leben hinaus, zu welchem wir thatsächlich erwacht sind.

Indessen viele Unterlassungssünden gegen Goethe sind ganz allgemein. Wir brauchen deutsche Lustspiele, wir brauchen politische Dramen — und doch ignorieren wir mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit die umfangreiche einschlägige Thätigkeit unseres größten Dichters. Kein Zweifel, daß in dieser Zurückhaltung noch Nachwirkungen der politischen Vervehmung Goethes durch das Junge Deutschland stecken. Wir sollten heute doch wahrhaftig zum Herauswachsen aus der Parteiphrase politisch reif genug sein; namentlich sollten wir wissen, daß sich eines nicht für alle schickt, und so sollten wir anerkennen, daß ein Goethe das Recht hat, Beurteilung nach den Gesetzen seines eigenen Organismus, seiner eigenen geistigen Struktur zu fordern. Wie dem nun sei und wie man auch Goethes

politische Stellungnahme beurteilen will — es bedeutet nicht weniger als in Permanenz erklärten politischen Parteifanatismus, wenn sich unsere Bühnen noch länger der Aufführung und dauernden Aufrechterhaltung der „Natürlichen Tochter", des „Bürgergenerals" und der — sei es vervollständigten, sei es nach vorliegender Form zur Aufführung immerhin schon genügend in sich geschlossenen — „Aufgeregten" entziehen; vielleicht finden sich selbst die großen Bühnenkünstler, welche fähig sind, den „Groß-Kophta" wirksam darzustellen. Gerade zur rechten Zeit würden sie heuer ausgegraben: auch heute thut es not, unbekümmert um das Geschrei der Dohlen dem politischen Biedermeiertum den Spiegel vorzuhalten und der Bierbankpolitik die große geschichtliche Auffassung gegenüberzustellen.

Wenn man den heillosen Unverstand sieht und hört, mit welchem heute diesen Dramen begegnet wird, so kann es nicht Wunder nehmen, daß der Dichter von weiterer Ausführung des hier Angesponnenen als einem hoffnungslosen Unternehmen abstand. Doch ist es unzweifelhaft, daß namentlich „Die natürliche Tochter", schon nach der Skizze der Fortsetzung zu schließen, eine dramatische Trilogie von politischer Kühnheit und geschichtlicher Größe geworden wäre, wie sie als solche selbst in Goethes Werken einzig dastand. Auch der erste Teil allein bietet ein in sich fertiges, bedeutsames Drama, welches die seelenvolle Sprache einer „Iphigenie" mit der politischen Aktualität des Stoffes vereint.

Eine erfrischende Bereicherung unseres so überaus spärlichen Lustspielrepertoires böten die beiden anderen genannten Stücke. Man spielt ebenso wenig wie Goethe leichtfertig mit wuchtig umgestaltenden Ereignissen gleich der französischen Revolution, wenn man sich über die kannegießernde Wichtigthuerei des Philistertums, das seinerseits vielmehr mit den großen Ereignissen kleinlich spielt, im „Bürgergeneral" recht weidlich amüsiert. Und gar „Die Aufgeregten", mit dem Enkel von Holbergs politischem Kannegießer als Helden, geben eine vielseitige, gewiß würdige Behandlung des Zwiespaltes zwischen den Ständen, wenn auch nicht eine schematische „Problem-Lösung". Sollte es nicht möglich sein, Holbergs „Politischen Kannegießer" selbst auf unserer Bühne zu beleben, so

wird die Darstellung dieses von Goethe mit Grund sogenannten „politischen Dramas“ zu doppelter Notwendigkeit.

Doch genug der Hinweise, der Vorschläge, der Aufmunterungen. Genug, wenn auch nur die Hälfte auf fruchtbaren Boden fällt. Genug, wenn man sich zuständigerseits, und sei es auch auf anderen Wegen, wieder zu dem Streben verpflichtet fühlt, dem deutschen Volke ein Nationaltheater zu erringen.

Was hat der Dramaturg am Theater zu schaffen?

Was der Dramaturg am Theater zu schaffen hat? Nichts! antwortet die überwiegende Mehrzahl der deutschen Bühnen — und nicht nur mit dem Wort, auch mit der That. Selbst an denjenigen Schauspielhäusern, zu deren dekorativer Ausschmückung der Luxus eines Dramaturgen zählt, spielt er vorwiegend die Rolle eines Statisten. In schriftstellerischen Kreisen, deren eigentlicher Vertreter und Verfechter er an der Bühne sein sollte, ist er wegen dieser seiner Machtlosigkeit meist zu einer Art komischer Figur herabgesunken. Wir kennen Dramaturgen, deren eigentliche Aufgabe darin besteht, die aus geschäftlicher oder schauspielerischer oder konventioneller Rücksicht ungeeignet erscheinenden Dramen mit einer ästhetisch klingenden Censur zu versehen, mit der sich das Stück zu den Akten legen läßt. Bestenfalls ist er ein Mittelding von Lektor und Sekretär, dient zur Fabrizierung vorbereitender Zeitungsnotizen und überhaupt zum Verkehr mit der Presse.

Wozu auch? Mit welchen „Stücken" sich ein Geschäft machen läßt, und welche Schauspiele dankbare Rollen enthalten, das vermögen andere Faktoren weit treffsicherer zu wittern als ein Individuum, dessen wesentliche Mitgift für die Bühne in litterarischer Bildung und ästhetischem Feingefühl besteht. Herrsche denn neben dem Finanzgenie der Schauspieler — am besten in einer Person vereint! Bleibe bei der Auswahl der Stücke die Theaterwirkung und die Rücksicht auf den Geschmack des Publikums ausschlaggebend! Und der schauspielerische Geschmack, der strategische Blick des Dekorateurs und Arrangeurs leite auch fernerhin die Einstudierung des Bühnenwerkes! Der Geschäftsbühne wird der

Dramaturg immer nur ein unbequemer Mahner sein, wenn auch vielleicht trotzdem ein nützlicher . . .

Wollen wir nun eine Kriegserklärung gegen die Bühne wie sie ist? Wollen wir das Theater gänzlich jenem Wettbewerb entziehen, der sich in der Entwickelungsgeschichte als ein Ansporn zur Erhöhung und Vervollkommnung aller Kraft erwiesen hat? Wollen wir gar den einen Träger der Bühnenkunst, die Nachempfindung des Darstellers, zu Boden treten? Nimmermehr!

Was wir wollen, ist eine Verbesserung der heutigen Bühne, keineswegs ihre Vernichtung oder — was gleichbedeutend wäre — eine Nichtachtung ihrer Daseinsbedingungen. Einen ehrlichen Bund wollen wir zwischen den verwandten Künsten: der Dichtkunst und der Schauspielkunst. Nur wo heute die Dichtkunst verjagt oder zur dienenden Magd erniedrigt ist, soll man ihr die natürliche Rolle der Mutter wiedergeben: daß die darstellende Kunst zu ihr emporblicke, sich als Tochter nach dem Wesen der Mutter zu bilden! Nicht bleibe die Darstellung und ihre Wirkung der eigentliche Bühnenzweck: der Schauspieler fühle sich — wahrlich ehrenvoll und bedeutsam genug — als erster Diener am Wort, als Priester der Muse, die alles beginnt. Weiß er sich als Mittler zwischen dem Dichter und dem Publikum, so wird auch er an unserem Trachten teilnehmen, daß die Bühne, weit entfernt sich zum Modegeschmack des Publikums herabzulassen, dieses vielmehr zur geistigen Höhe des Dichters emporführt.

Wir stehen und fallen deshalb mit der Forderung, daß für die Auswahl der aufzuführenden Werke allein der künstlerische Wert maßgebend sei und demgemäß der Dramaturg, gewiß nicht das einzige, aber das erste und gewichtigste Wort in der Beratung über Annahme oder Ablehnung der eingereichten Dramen zu sprechen habe. Verheiße ein Stück noch so schallende Bühneneffekte, noch so klingende Kassenerfolge — und ist geistig leer, seicht, schal oder zieht gar herab: so möge vor dem von solchen Aussichten vielleicht bestochenen Richter wenigstens ein ernst genommener Dramaturg als dauernder Staatsanwalt für das Reich der Kunst sprechen. Stehen umgekehrt der durchschlagenden

Augenblickswirkung eines echten Kunstwerkes von geistigem Gehalt, von innerlich läuternder, erhebender und befreiender Wirkung, von lebendiger Gestaltungskraft noch so viele Bedenken entgegen, so sei der Dramaturg als Verteidiger der Kunstinteressen zur Stelle, um für die Erhebung und ästhetische Erziehung des Publikums eine Lanze zu brechen. Sein Eingreifen soll sich dabei, sowohl wo es sich um ältere Werke der dramatischen Litteratur wie überall, wo es sich um neuen Zuwachs handelt, nicht auf Worte beschränken: dem Dramaturgen, nicht dem Regisseur steht die Herrichtung des Textes für die Aufführung zu.

So hat denn gewiß auch bei der Einstudierung, die heut bezeichnend genug zur „Inscenesetzung" verkümmert ist, der Dramaturg als Vertreter des lebenden wie des toten Dichters das gewichtigste Wort zu sprechen. Der Regisseur soll gewiß nicht von der Probe verschwinden, aber die eigentliche Richtung seines Eingreifens, die Gewinnung eines äußerlich einheitlichen und vollkommenen Bühnenbildes, weist ihm neben dem Dramaturgen eine sekundäre, wennschon immer unerläßliche Rolle an.

Sehen wir ganz von der Thatsache ab, daß Schauspieler die künstlerische Leitung seitens eines darstellenden Kollegen immer nur nach Maßgabe seiner — selten als überlegen anerkannten — eigenen Darstellungskraft respektieren: mag es ja genug Hochmut geben, der sich gegen das Eingreifen der Dramaturgen als eines „Nichtkünstlers" erst recht auflehnt. Aber um so ehrenvoller muß die Stellung sein, die dem Dramaturgen einzuräumen ist: solange er im Theaterbureau als drittes Rad am Thespiskarren gilt, wird ihn der Durchschnittsmensch im Schauspielerstand erst recht über die Achsel ansehen.

Vielerlei sind die Mittel, durch die der Dramaturg den Geist der Aufführung beeinflussen kann. Seiner Obhut ist die richtige Auffassung des Gesamtwerkes wie aller Einzelheiten anvertraut; nicht nur durch Leitung und Überwachung der Proben — möglichst vieler Proben — wird er das Ziel erreichen, selbst schon durch einführende und erläuternde Vorträge kann er falschen Deutungen vorbeugen und einer volleren, tieferen Erfassung des Dichterwerkes die Wege ebenen. Derart vorbereitete

Aufführungen werden gleicherweise zum Verständnis des Dramas im Publikum wesentlich mitwirken. Anstelle des einseitig schauspielerischen Geschmackes, der sich heute in der Darstellung geltend macht, hätte ein Dramaturg der Aufführung zu einem poetischen Hauch zu verhelfen. Begeisterung, Seelenstimmung, Bildung müßte das Bühnenwerk vermitteln, während es sich in neuerer Zeit zusehends mehr bescheidet, auf das Ohr und Auge zu wirken.

Jedes Theater ohne einen derart umfassend mitwirkenden Dramaturgen bleibt ein Körper ohne Geist.

Henrik Ibsen.

(Geboren zu Skien am 20. März 1828.)

Südwärts waren wir gewohnt zu blicken, wo immer wir ein neues Heil für unsere Kunst ersehnten. Gespenstisches Grauen verband sich auf allzu weiten Strecken mit der Anschauung von nordischer Dichtung bei aller erhabenen Gigantik, die ihren Gestalten innewohnt. Nebelhafte Phantastik, nordische Romantik durchdringt die skandinavische Poesie von der Edda bis in die Tage von Henrik Steffens und Adam Oehlenschläger; gerade dieser Zug zum romantischen Traumleben ließ um die letzte Jahrhundertwende die neue litterarische Schule von Deutschland so mächtige Wellen nach dem Norden hinüberschlagen. Am Abend seines Lebens bekennt Goethe noch, während seine Seele sehnend Griechenland zufliegt:

„Nordwestlich, Satan, ist dein Lustrevier,
Südöstlich aber diesmal segeln wir."

Daß zwei Menschenalter später, in derselben Zeit der Enkel, die zuerst — wie Goethe instinktiv voraussah — für seinen Geist volles Verständnis findet, das kleine Zweimillionen-Volk der Norweger eine litterarische Vorherrschaft ausüben würde, konnte der Altmeister weder ahnen noch wünschen. Und doch begrüßte Heinrich Laube schon Ibsens und Björnsons erstes Herüberwirken nach Deutschland mit dem Willkommenruf: „Norwegisch! Das klingt hoffnungsvoll für unser Theater." Und doch haben diese beiden mit ihren Landsleuten Kielland, Jonas Lie u. a. bei uns eine Beachtung gefunden wie kaum in der Heimat — besonders in Ibsens Namen wurden eine Reihe der wichtigsten Entscheidungsschlachten des deutschen Theaters der Gegenwart geschlagen, und an seinem siebzigsten Geburtstage huldigt dem neuen Magus

aus Norden nicht nur eine begeisterte Gemeinde in allen Ländern Europas, auch der kritischer Gestimmte, der zwischen zweifelnder Bewunderung und bewunderndem Zweifel schwankt, entbietet den Gruß der Achtung in das Haus des großen Einsamen, der inmitten des deutschen Volkes den Höhepunkt seines Schaffens und seines Ruhmes erlebte und nun, der Heimat wiedergegeben, geistig doch als lebendige Macht unter uns fortwirkt.

Nicht leicht hat sich der deutsche Geist dem spröden, stacheligen Norweger ergeben. Zu erbitterter Feindschaft sah sich wie daheim so bei uns zunächst die Gesellschaft der Gebildeten herausgefordert: wie viele Heiligtümer unserer Sitte, ja auch unseres Herzens riß er nieder, wie bittere Pillen ließ er uns hinunterschlucken, wo wir uns einen festlichen, erfrischenden Trank erwarteten! Aber ziemlich breite Schichten des deutschen Publikums haben inzwischen hinter dem bitteren Hohn den bitteren Ernst erkannt und wo ihnen Vernunft zu Unsinn zu werden schien, einen nur zu weit getriebenen mystischen Tiefsinn zu finden begonnen.

Worauf aber beruht Ibsens Macht über die Geister, jener unheimliche Bann, in den er uns alle, Freund und Gegner, zu schlagen weiß? Was ist uns Norwegen? Was vermag das norwegische Bauernvolk uns geistig zu bieten?

Zunächst müssen wir des allgemeinen Zuges der litterarischen Entwickelung gedenken, um zu verstehen, daß Ibsen und seine dichterischen Volksgenossen einem Sehnen entgegenkamen, das bald offen, bald unausgesprochen alle ernst zu nehmenden künstlerischen Erneuerungsversuche unseres Jahrhunderts durchzieht. Seit wir uns den Griechen und dem Klassizismus zu entwinden trachten, ging naturgemäß unser Streben auf das selbstverständliche Ziel einer nationalen Kunst: auf Ausprägung des germanischen Geistes, auf Fortbildung jenes germanischen Stiles, der sich als individuelle Charakteristik seit den Tagen Shakespeares und der niederländischen Genremaler offenbart hat. War schon durch diesen Entwickelungsgang eine weitgehende Empfänglichkeit für die neu aufblühende Poesie der skandinavischen Brudervölker bedingt, so ermöglichte auch die Abwendung von dem unbedingten Schönheitsideal als Inbegriff des künstlerischen Strebens eine nähere Beziehung zu der nordischen Dichtung.

Und so ständen wir wieder in „Satans Lustrevier?“ Nun wohl, ohne des Goetheschen Wortes zu gedenken, hat man so oft an Ibsens Dramen einen satanischen Zug entdecken wollen, daß wohl eine Gegenüberstellung der nordwestlichen zu der südöstlich schönheitsvollen Poesie auch für die Gegenwart berechtigt erscheinen wird. Nur daß unsere Stellung zu den verglichenen Faktoren ins Wanken geraten ist....

Man hat neuerdings wiederholt und vom rein ästhetischen Standpunkt mit Recht betont, daß Ibsens Jugenddramen dichterisch höher stehen als die tendenziösen Werke seiner Mannesjahre. Dennoch möchten wir die Frage aufwerfen, ob Dramen — von geringeren zu schweigen — wie „Die nordische Heerfahrt“ und „Der Kronprätendent“, ob selbst „Brand“ und „Peer Gynt“ dem Dichter diejenige aktuelle und historische Bedeutung errungen hätten, die man ihm heute zugesteht. Die düstere Erhabenheit, die schauerliche Gigantik der historischen Tragödien zeugt gewiß für die Fortdauer des skandinavischen Litteraturgeistes in seiner ganzen meerumrauschten Wildheit. Aber was bedeuten sie für die Fortentwickelung der Weltlitteratur? Selbst der geniale erste Teil des späteren geschichtlichen Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“ hätte imponieren, aber nicht Schule machen können. Die mystische und wirre Symbolik des „Peer Gynt“ konnte in Ibsens Heimat Aufsehen erregen, zu uns sprach diese Allegorie seines norwegischen Volkes nicht lebendig genug. Wohl tragen diese Dramen schon Spuren genug von einer eigenartigen Weltanschauung, die vor allem auf Freiheit und Verantwortlichkeit gestellt ist. Aber in der geistigen Entwickelung des Dichters nehmen sie wirklich die gewöhnliche Stellung von Jugendwerken ein: inmitten aller Romantik nehmen sie Ansätze zur Entfaltung einer auf Umgestaltung der unmittelbaren Wirklichkeit gerichteten Individualität. Im Grunde hat er sich keiner von beiden Seelen seiner Brust entäußert: den äußersten Realismus vereint er mit tiefgründigem Mysticismus, der phantastisch grübelnde nordische Romantiker ist er noch immer in der Überspannung seiner Forderungen und im Hinausschweben aus der Gestaltenwelt in das Reich des Seinsollenden, des absoluten Geistes: aber das Wirklichkeitsbild war nun in den Mittelpunkt

gerückt, um allerhand höhere Wahrheiten auszustrahlen — bis die Werke seines Greisenalters diese Gestaltenwelt wieder halb in Nebel auflösten und einen oft schwer durchdringlichen Schleier um die Erscheinungen des Lebens woben.

Von allen früheren Werken nimmt „Brand“ eine besondere Stellung ein. Ideendrama schlechtweg, auch in der Form einen idealistischen Stil suchend, predigt dies Werk des Jahres 1866 Ibsens Evangelium der Individualität unmittelbar. Mit hinreißendem Schwung gelangt hier der Berge versetzende Fanatismus des Dichters selbst für logische Folgerichtigkeit der menschlichen Willenskraft zur Aussprache. „Alles oder nichts!“ „Will' im Einzelnen und Einen, Will' im Großen und im Kleinen!“ Die befreite Individualität will Brand dem Dienst der Selbstsucht entreißen. Freilich führt schon in diesem Drama der Kampf gegen die menschliche Schwäche und für die absolute Idee über die Grenzen der menschlichen Natur hinaus, und die Dichtung fließt weniger aus dem Geiste des schließlich verkündeten Deus caritatis, als sie an den wilden Eifer des alttestamentlichen Gottes erinnert.

Schon durch „Die Komödie der Liebe“ hatte Ibsen in seiner Frühzeit die gesellschaftlichen Institutionen zum Kampf herausgefordert. „Der Bund der Jugend“ eröffnete 1869 die nun fast ununterbrochene Reihe von Schauspielen, welche die starken Geister in der ganzen civilisierten Welt gegen die Unnatur und Unfreiheit der heutigen bürgerlichen Gesellschaft zu revolutionieren suchen. Wie später im „Volksfeind“, wird schon hier das politische Streberthum gegeißelt. Ein europäisches Publikum wirklich erobert hat der Dichter zuerst mit dem folgenden Drama „Die Stützen der Gesellschaft“. Die verblüffend echte, mit nordischer Unerbittlichkeit durchgeführte Charakterzeichnung vermittelte dem gebildeten Europa ein scharf ausgeprägtes Spiegelbild von Typen aus der modernen Gesellschaft, und das grelle Licht Ibsenscher Farbengebung beleuchtete unheimlich weite Sumpfstrecken in unserm Lebensboden. Sogleich mit der Tendenz zum unbedingten Wahrheitsfanatismus, der schließlich hier wie in den meisten folgenden Werken selbst die in so vielen Stücken meisterhafte Charakterzeichnung geopfert ist. Unverkennbar ist es Ibsen nicht sowohl um die rein

künstlerische Absicht konsequenter Motivierung von Handlungen aus dem Charakter zu thun als um Durchführung einer These, der alles, auch die Charakteristik, nur als Mittel dient. Bedeutsam ist aber dieser erneute Kampf gegen die Versumpfung der modernen Kultur: ist doch in jedem Jahrhundert ein Ruf nach Rückkehr zur Natur willkommen, wenn wir nicht in raffinierter Überkultur erstarren wollen. Dürfen die „Stützen der Gesellschaft" im Prinzip allgemeiner Sympathie sicher sein, indem sie gegen Lug und Trug im geschäftlichen Leben auftreten, so forderte die Stellung Ibsens zur Ehe leidenschaftliche Gegnerschaft heraus. Zuerst in der „Nora". Entzückend lebensvoll setzt die Darstellung der lieblichen, schmetterlinghaften Titelheldin ein, aus ihrer leichtsinnigen, rein dem Herzenstrieb folgenden Unerfahrenheit sehen wir einen tragischen Konflikt heranwachsen. Aber recht geflissentlich zeigt der Dichter, daß er es nicht auf Verfolgung der äußeren Handlung, auch nicht einmal auf organisches Ausreifen eines Menschenschicksals abgesehen, daß ihn vielmehr die innere Umwendung, die Umkehr des Herzens als einzig entscheidendes Problem zu locken vermag. Die Überspannung des Wahrheitseifers und der an sich echt germanischen Individualitätsforderung mögen wir als Durchbrechung der künstlerischen Anlage des Werkes und als Verletzung unserer konventionellen Pflichtlehre empfinden: der Selbständigkeit und Kühnheit des Sozialethikers, der aus diesem Werke spricht, werden wir Achtung nicht versagen dürfen; wir werden selbst zugestehen, daß die Idee, die dem Dichter vorschwebt, trotz ihrer tendenziösen Verzerrung an sich eine bedeutsame Mahnung und Aufrüttelung in sich schließt, die Ehe, statt auf Schein und Flitter, auf sittlich ernster Grundlage zwischen sittlich reifen und einander sittlich achtenden Gatten zu errichten.

Die Kehrseite derselben Verhältnisse decken die „Gespenster" auf: welche Konsequenzen eine Ehe nach sich zieht, die nur auf konventioneller, nicht auf sittlicher und wahrhaftiger Grundlage beruht. Aesthetisch wäre auch hier einzuwenden, daß der eigentliche Held einer Tragödie der Vererbung der Urheber, nicht das Opfer der Familienkrankheit ist, daß ferner der rein physiologische Verlauf der Handlung das Drama bedenklich einer naturalistischen neuen

Art von Schicksalstragödie nähert. Aber so furchtbare Blicke uns Ibsen in die Nachtseite des Lebens und der menschlichen Natur thun läßt, auch im Schauder müssen wir zugestehen, daß er neue Provinzen des menschlichen Herzens für die Poesie entdeckt hat vermöge seiner Witterung der dämonischen Mächte, die in uns wirksam sind. Der Titel „Gespenster" bezeichnet im weitesten Sinne symbolisch allerhand alte, tote Ansichten und allen möglichen alten Glauben, wie der Dichter immer für Überwindung veralteter und Entwickelung neuer sittlicher Normen eintritt.

Ein Stück befreiender Geistesarbeit verrichtete Ibsen mit erfrischenderem Humor in dem nun folgenden „Volksfeind", der aufs schroffste durchführt, wie weit entfernt sich des Dichter-Denkers Freiheitsbegriff von den landläufigen Parteischlagworten hält. Die allem demokratischen Mehrheitstaumel zu Grunde liegende Lüge wird schonungslos und zwingend aufgedeckt — der Einzelfall erweitert sich abermals zum Symbol: gar manche Quellen unseres bürgerlichen Lebens seien vergiftet, und die kompakte Majorität der Interessenten verhindere das Eingeständnis und die Abstellung der vorhandenen Schäden.

Noch einmal erhebt sich Ibsen zur vollen Höhe einer Bedeutung für das europäische Kulturleben mit seinem „Rosmersholm". Wieder der Kampf für die Ideale der Zukunft in Abwendung von den morsch gewordenen Stützen der alten gesellschaftlichen Verhältnisse: die Wahrheiten und Ideale von gestern sind heute Lüge und Gespenster. Wieder die innere Umkehr, die Revolutionierung der Herzen als Ziel der inneren Handlung. Wahre Tragik läßt sich nicht verkennen, wenn das wilde dämonische Begehren der Heldin durch die entsagende Weltanschauung dessen gebrochen wird, nach dem ihre Sinne schreien. Auch noch für andere Ibsensche Gestalten gilt das Bekenntnis der Rebekka West: „Es ist die Lebensanschauung der Familie Rosmer, die meinen Willen entnervt und krank gemacht hat, ihn unter ein Gesetz gezwungen, das nicht für mich galt. Die Lebensanschauung der Rosmer adelt, aber sie tötet das Glück." So sind denn alle Lichter ausgelöscht, und wir stehen, weihevoll durchschauert, aber in unserem Lebensmut geknickt, in dunklem Nebelland.

„Die Wildente“, „Baumeister Solneß“, „Hedda Gabler“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“ verstärken den düsteren, unheimlichen, obgleich immer erschauernden und indirekt aufrüttelnden Eindruck der Ibsenschen Muse. Ihre Wirkung auf die jüngstdeutsche Dramatik, namentlich auf Gerhart Hauptmann ist unverkennbar. Von dem Herzen des deutschen Publikums hat sich Ibsen durch diese Dichtungen indes wieder schrittweise entfernt. Auch hat inzwischen unsere eigene Poesie die fruchtbarsten Keime von Ibsens Geist und Stil in sich aufgenommen.

Und was ist es, das wir Deutsche dem großen Norweger verdanken? Worin ist er uns ein Führer zum Besseren geworden? — Wir wollen auch am festlichen Tage nicht vergessen, daß seine tendenziöse Protestdichtung und die Auflösung unbefangener Gestaltung in theoretisch gewaltsame Konstruktion gar manche Gefahr für unser Drama mit sich brachte. Doch freudig dürfen auch wir rühmen, wie sich aus Ibsens Dramen neuer Gehalt, Größe der Anschauung und Lebensernst in unsere Bühnendichtung ergossen; wie er für die psychologischen und physiologischen Vorbedingungen der Charakterergründung den Blick geschärft hat; wie er unsere Kenntnis und Auffassung des Lebens und des Menschen vertieft und uns aus manchem Wust der Vergangenheit in eine geistig reichere Zukunft gewiesen hat.

Das historische Drama im Kampf um den Realismus.

„Die Wildente“, „Baumeister Solneß“, „Hedda Gabler“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“ verstärken den düsteren, unheimlichen, obgleich immer erschauernden und indirekt aufrüttelnden Eindruck der Ibsenschen Muse. Ihre Wirkung auf die jüngstdeutsche Dramatik, namentlich auf Gerhart Hauptmann ist unverkennbar. Von dem Herzen des deutschen Publikums hat sich Ibsen durch diese Dichtungen indes wieder schrittweise entfernt. Auch hat inzwischen unsere eigene Poesie die fruchtbarsten Keime von Ibsens Geist und Stil in sich aufgenommen.

Und was ist es, das wir Deutsche dem großen Norweger verdanken? Worin ist er uns ein Führer zum Besseren geworden? — Wir wollen auch am festlichen Tage nicht vergessen, daß seine tendenziöse Protestdichtung und die Auflösung unbefangener Gestaltung in theoretisch gewaltsame Konstruktion gar manche Gefahr für unser Drama mit sich brachte. Doch freudig dürfen auch wir rühmen, wie sich aus Ibsens Dramen neuer Gehalt, Größe der Anschauung und Lebensernst in unsere Bühnendichtung ergossen; wie er für die psychologischen und physiologischen Vorbedingungen der Charakterergründung den Blick geschärft hat; wie er unsere Kenntnis und Auffassung des Lebens und des Menschen vertieft und uns aus manchem Wust der Vergangenheit in eine geistig reichere Zukunft gewiesen hat.

Das historische Drama im Kampf um den Realismus.

Timon von Athen.

Tragödie in 5 Akten, mit freier Benutzung der Shakespeare zugeschriebenen Dichtung.

Von Heinrich Bulthaupt.

Zu einer Aufgabe, wie sie hier vorliegt, besitzt Bulthaupt zwei Vorbedingungen: umfassende Bildung und echte dichterische Begabung. Wie früher im „Imogen“ wagt er sich nun abermals an einen Shakespeareschen Stoff. Sein „Timon“, der bereits an vielen Orten mit großem Beifall zur Aufführung gelangte, ist ein Werk von lauterer Poesie, feiner Kenntnis des menschlichen Herzens und unbeschränkter Beherrschung der dramatischen Technik — ragt es auch an Shakespeares kühne Größe der Auffassung heran? Das englische Stück wird in überlieferter Gestalt nicht völlig dem Dichterkönig selbst zugeschrieben; doch schießt Bulthaupt unseres Erachtens weit über das Ziel, wenn er die Dichtung „zwar von den Goldadern des Genius durchzogen, als ganzes jedoch ein hohles, thönernes Gebild“ nennt, „von ungeschickter, fast kindlicher Hand errichtet“. Eine poetisch harmonische Überarbeitung, wie sie Bulthaupt im allgemeinen bietet, erscheint deshalb berechtigt, und wir wissen ihm für zahlreiche duftige Blüten eigener Poesie, die in dem neuen „Timon“ hervorbrechen, warmen Dank. Um so lebhafter bedauern wir, dem Überarbeiter in der Umgestaltung des Ausgangs und damit der Umbiegung des Problems nicht folgen zu können. Nicht grundsätzlich möchten wir die Möglichkeit einer Heilung des Menschenfeindes leugnen; im Gegenteil, wir stimmen in gewissem Sinne Bulthaupt zu, „daß die echten Sanguiniker nur auf die günstige Stunde warten, um ihr ursprüngliches Wesen wieder herzustellen, das ohne Glauben und Vertrauen nicht leben kann.“ Gewiß trifft diese Beobachtung

für den Durchschnittsmenschen zu; aber zeichnet ein Shakespeare Durchschnittsmenschen? ist Timon schlechtweg ein Sanguiniker? und will er denn weiter leben? lebt er denn weiter? Als ein durchgehender Zug in Shakespeare erscheint dieser jähe Umschwung des Temperaments auf Grund elementar wirkender Ereignisse — man denke an Hamlet oder Lear. Würde es jemand beifallen, Hamlet oder Lear schließlich wieder in ihre alte Vertrauensseligkeit zurückfallen zu lassen? Einem so gewiegten Shakespeare-Kenner wie Bulthaupt gewiß am allerwenigsten! Liegt doch auch in diesem Umschwung der Weltanschauung die innere Katastrophe beschlossen! Ein Rückfall bedeutet technisch eine neue Handlung, dramatisch eine Schwäche! Und wir mögen uns drehen und wenden wie wir wollen, wir kommen um das Geständnis nicht herum, daß in dieser Umbiegung sich nicht mehr und nicht minder als der Abstand des Shakespeareschen Litteratur-Zeitalters und des unsern offenbart. Wir müssen, um Bulthaupt nicht Unrecht zu thun, einräumen, daß die von ihm eingeführte Besiegung des Menschenhasses durch die selbstlose Liebe ein an sich schönes, poetisches und berechtigtes Motiv ist, ein Motiv der schmelzenden Schönheit eines Schiller, auf dem sich deshalb unser Moderner mit Fug beruft. Wir sehen in Bulthaupts „Timon" den notwendigen Niederschlag des typischen, auf Schiller fußenden deutschen dramatischen Stils im 19. Jahrhundert. Shakespearischer mutet uns aber das wilde Abschiedswort des englischen Timon an: „Fluch allem, was da lebt!" und sein Verzweiflungsruf: „O welch ein Gott ist Gold!" Wenn Bulthaupt an seiner englischen Vorlage rügt, sie verweile nach Timons Flucht aus Athen nur noch auf einem einzigen Ton, mit dem Dramatischen sei es aber ein für allemal und gründlich zu Ende, so scheint uns denn doch vielmehr, daß Timon eben die ganze Natur stückweise in dramatischer Lebendigkeit verflucht und allen Abschaum der Menschheit auf diese selbst hetzt — ein Werk, des Misanthropen würdig. Dem Timon des englischen Dramas wird mit Recht entgegengehalten: „Den Mittelweg der Menschheit kanntest du nie, sondern nur die beiden äußersten Enden." — Trotz alledem bleibt Bulthaupts „Timon", rein für sich betrachtet,

eine achtenswerte poetische Gabe: hat doch der moderne Dichter das überlieferte Material sonst würdig und ansprechend ausgestaltet. Wie man indes über die Umkehr Timons auch denken mag, wie glücklich sogar im Prinzip das Mittel ist, das den Umschwung herbeiführt: in diesem besondern Falle geht für unser Gefühl die selbstlose, den Vater überwindende Liebe von Timons Tochter weit über das menschliche Maß hinaus: ein Liebhaber wie Glaukon, der seine Braut um schnöden Goldes willen kalt verläßt, weckt in deren Brust wohl meist Verachtung oder Haß. Oft freilich mag auch die Liebe fortdauern, aber sie äußert sich dann auf die eine oder andere Weise extrem: als leidenschaftliche Verzweiflung oder als krankes Sehnen. Der hier verkündete Grundsatz der Indifferenz klingt sehr edel, trifft aber nicht das Wesen der Liebe. „Nicht Dank, nicht Lohn?" stammelt Timon, um von seiner Tochter Klytia die Gegenfrage zu hören: „Begehrt die Liebe den?" Wir meinen allerdings, daß die Liebe zwischen Mann und Weib, die nicht Erwiderung heischt, keine Liebe ist. Sehr glücklich erscheint es uns dagegen, daß neben diesem Motiv die Liebe zur Vaterstadt unentrinnbar durch den Haß hindurchklingt. Überhaupt ist das Trauerspiel reich an poetischen Schönheiten und Feinheiten.

Meister Olaf.

Schauspiel in 5 Aufzügen von August Strindberg.
Nach dem Druck des ersten Manuskripts von 1872
übersetzt von O. A. Palme.

Das deutsche Publikum darf dem Übersetzer aufrichtig dankbar sein, daß er uns mit diesem Jugendwerk des Schweden Strindberg bekannt macht. Wer den Dichter bisher nach seinen neueren Schöpfungen nur als unerschrockenen, aber brutalen Naturalisten taxierte, sieht nun mit gemischten Gefühlen, welche Kraft und Gestaltungsfähigkeit, welche Gemütstiefe und Gesundheit Strindberg ursprünglich innewohnte und durch die naturalistischen Strömungen

vergiftet, zersetzt wurde. Wir gehören an sich keineswegs zu den Gegnern der neueren Litteraturbewegung: auch wir ersehnen eine Verjüngung, eine lebenskräftigere Gestaltung der Kunst; aber wenn wir den künstlerischen Realismus dieses „Meister Olaf" mit der erotischen Gewaltthätigkeit der „Komtesse Julie" vergleichen, finden wir die Abwege klar bezeichnet, auf die das Streben nach Naturfrische und eindringender Charakteristik die zeitgenössischen Dichter geführt hat. „Meister Olaf" zeigt — wie gesagt — den realistischen Stil in Gesundheit, Kraft und schöpferischem Können. Das Schauspiel, das den Einführer der Reformation in Schweden zum Helden wählt, bietet somit einen der bemerkenswerten Ansätze eines charakterisierenden germanischen Genres, das sich mit den Überlieferungen der Kunst und Dichtung des 16. Jahrhunderts sowie eines Goethe, des jungen Schiller und ihrer Genossen, der Kraftdramatiker, eines Hebbel und Otto Ludwig berührt. Auch mit dem Stil der Shakespeareschen Historien zeigt sich Verwandtschaft. Sowohl die souveräne Handhabung der Charaktere wie die sichere Ausmalung der Einzelszenen erweckt uns den Wunsch, daß der schwerkranke Dichter ganz genese an Körper und Seele und sich verjünge an Kraft, um an den Stil seiner Jugend wieder anzuknüpfen. Mögen freundliche Sterne ihm zu diesem Pfad zurückleuchten!

Des Sonnenreiches Untergang.

Ein Kulturdrama in 5 Aufzügen von Wolfgang Kirchbach.

Gordon Pascha.

Ein Zeitdrama in 5 Aufzügen von demselben.

Endlich! In dem Wust von Prosa endlich wieder einmal Poesie! In dem Wust von Alltäglichkeit und Mittelmäßigkeit endlich wieder einmal Helden und Tragik! Bei alledem sind beide Dramen so modern wie möglich: „Gordon Pascha" behandelt den vor zehn Jahren erfolgten Untergang des englischen Kolonial-

helden; auch „Des Sonnenreiches Untergang“ bietet ein Kolonialbild, nämlich die Vernichtung Perus mit seiner hochentwickelten Kultur durch spanische Abenteurer unter Pizarros Führung. „Des Sonnenreiches Untergang“ ist in fünffüßigen Jamben geschrieben, in dem Zeitdrama „Gordon Pascha“ kommt ein zwangloserer Blankvers zur Anwendung, der sich den Stimmungen und Situationen anpaßt und überhaupt der Umgangssprache näher steht. Man kann nicht sagen, daß Kirchbachs fünffüßige Jamben unnatürlich, erkünstelt klingen; aber mit Recht ist dem modernen Drama „Gordon“ eine weniger harmonische, eine mehr charakterisierende und dabei stilisierende Form gegeben. Wir glauben, daß einem zwanglosen Versmaß — sei es nun dem von Wildenbruch wieder eingeführten Knittelvers oder dem abwechselungsreichen Blankvers Kirchbachs, oder vielleicht beiden — die Zukunft im deutschen Drama gehört; hierin beruht die Versöhnung zwischen dem Recht der Wirklichkeit und dem nicht minder heiligen Recht der Poesie. — Es ist wahr, in beiden Stoffen, namentlich natürlich in dem älteren, liegt manches Befremdende. Der Referent muß gestehen, daß er erst beim zweiten Durchlesen dieser Trauerspiele den ungestörten Genuß, ja das volle Gefühl der in ihnen geborgenen Poesie empfand. Aber weit besser so als im umgekehrten Verhältnis sofortige leichte Aufnahme und bei wiederholtem Lesen Langeweile und Übersättigung! Freilich greift in „Des Sonnenreiches Untergang“ das Fremdartige der dargestellten Kultur organischer in die Wirkung der Katastrophe ein: über den Widerstreit zwischen Mitleid oder andererseits Genugthuung kommen wir angesichts der nach unseren modernen deutschen Moralbegriffen verbrecherischen Thaten des Inka von Peru nicht hinweg. Im übrigen zeigt die Führung der Sprache und der Charaktere eine geschickte kundige Hand. Namentlich dem Inka fehlt es nicht an einem großen Zug in naiver Gewaltthätigkeit wie in naivem Vertrauen; dabei bekundet er Fähigkeit, Pflichtgefühl, imponierende Würde und unter Einfluß seiner Gemahlin auch Mäßigung. Im allgemeinen hat es der Dichter doch verstanden, diese Mischung glaubhaft zu machen, nur das Vertrauen zu Pizarros Ehrlichkeit geht nach unserem Gefühl zu weit. In berückender Sanftmut und Aufopferungsfähigkeit steht dem Herrscher seine

Frau zur Seite, wohl kaum realistisch, aber den sänftigenden, mildernden und mäßigenden Einfluß edler Weiblichkeit typisch darstellend. Sehr wirksam hat der Dichter die Goldgier, den Fanatismus und Wagemut der spanischen Abenteurer zu zeichnen gewußt, unter Umständen selbst in geschickt poetischer Verwendung:

„Seht, wie die Sonne golden untergeht,
In Glanz getaucht erscheinen alle Felsen,
Als wären sie aus purem Erz erbaut,
Und goldne Berge wachsen dort empor!
Seht, welches Gold das ganze All durchflutet!"

Zu diesen Worten des Pizarro am Schluß des ersten Aufzugs giebt der Dichter folgende Bühnenanweisung: „Er bekreuzigt sich und nimmt seinen Hut ab, indem er verloren in den Glanz der Sonne schaut. Die Abenteurer sind alle still geworden, folgen seinem Beispiel und nehmen alle, einer nach dem anderen, ihre Helme und Hüte ab, indem sie in den Sonnenuntergang starren. Während ihre Gesichter im Abendschein erglühen, fällt der Vorhang." So ist durchgehends auch schon äußerlich den Sinnen viel Anziehendes zum Schauen geboten; das Trauerspiel ist reich an Bewegung, an äußerer wie innerer Handlung.

In vieler Beziehung läßt sich ähnliches von „Gordon Pascha" sagen. Die Sprache mutet natürlich an und ist doch poesiedurchweht. Man lese:

„Vor dir verweht der Mahdi wie ein Traum,
Der nächtlich ängstigt, vor der Morgenröte!"

Oder:

„Und er wird selbst auf diese Unglücksstadt
Sich niederstürzen nun wie Feuerregen —!"

Damit vereint sich eine Fülle stimmungsvoller Momente; häufiger Stimmungswechsel erregt Spannung und Bewegung. Wiederum weiß uns Kirchbach schon äußerlich fortdauernd zu fesseln, sodaß eine anhaltende Bühnenwirkung zu erwarten ist. In Gordon lernen wir den unerschrockenen Realpolitiker mit tiefwurzelnden Idealen kennen. Er übt die Moral des Praktischen und bleibt doch ständig bestrebt, alles Gute und Große, das

in den Menschen steckt, zu entfesseln. Sehr wirksam macht er geltend:

„Der große Bismarck selbst teilt meine Meinung —
Er, der die Staatskunst übt der Wirklichkeit —!“

Meint Gordon in Khartum der Sklaverei noch Konzessionen machen zu müssen, so träumt er doch, wie er einst das Übel an der Wurzel ausrotten wird — die Stelle stehe hier zugleich als Probe, wie Kirchbach moderne Ereignisse in dichterische Sprache zu kleiden weiß:

„Ich gehe doch,
Und auf dem blauen Nilstrom fahr ich aufwärts
In schön'res Land, wo reich die Palmen schatten
Und weite Seen und Gletscherberge prangen.
Dort rollt in breiten Strömen hin der Congo,
Den kühne Männer neu entdeckt, dort hausen
Millionen freie Neger — . . .
Und auf den freien Bergen,
In tiefen Wäldern walte ich als König,
Denn Belgiens edler Herrscher will es so —
Dort gründ' ich einen großen Staat der Freiheit,
Bewaffne, bilde alle Neger — . . .
Und mache sie so stark im großen Bund,
Daß sie sich selbst und ihr Kinder schützen.
Und wenn die wüsten Menschenjäger kommen,
So werden sie sich wehren wie die Löwen . . .“

Dabei ist Gordon mit den liebenswürdigsten kleinen Zügen ausgestattet. Nur bleibt er mehr der Leidende als der Handelnde: so thatkräftig er eingreifen möchte, das englische Ministerium verweigert ihm ein Heer und verschuldet so allein des Helden Untergang. Darum fehlt es der Katastrophe an jener Wucht, die hereinbricht, wenn ein Held sich selbst sein Schicksal schafft, sich selbst sein Grab gräbt. Nicht glücklich scheint uns auch das Motiv von Faraghs Verrat herausgearbeitet. Die stark arrangierte Liebesepisode hätten wir gern vermißt. Ein gelungener Wurf ist die Charakteristik des Mahdi: Prophetie, Fanatismus und Betrug haben sich in dieser Figur glücklich zu einer Einheit verschmolzen; auch trägt der Mahdi die nötige imponierende Würde in sich. Sein wildes Evangelium lautet:

„Verbrennt die Bücher! Denn ich will die Erde
Zerstören und die andre Welt bebauen.“

„Gordon Pascha“ nennt sich mit Recht ein Zeitdrama. Um so höher das Interesse, das dieses Trauerspiel herausfordert, um so eigenartiger sein Wert. Der Stoff steht uns nahe genug, um uns aktuell zu fesseln — fern genug, um jeden Parteiwiderstreit auszuschließen. Wolfgang Kirchbach war als feinsinniger und selbständiger Dichter bekannt; mit diesen beiden Tragödien — dünkt uns — hat seine Dichterphysiognomie an Bestimmtheit gewonnen. Wünschen wir ihm, daß er auch den letzten Rest von konventioneller Technik abstößt; vor allem aber, daß er noch weiter an Kühnheit und Wagemut wachse, damit er uns nicht nur interessiert und erfrischt, sondern hinreißt, erschüttert und erhebt! Wünschen wir es ihm und uns!

Tristan und Isolde.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von A. Bessell.

Die Wahl eines Stoffes wie Tristan und Isolde begegnet von vornherein schweren Bedenken. Wie wird ein unbekannter Dichter vor seinen meisterlichen Vorgängern bestehen können? Keine Geringeren als Gottfried von Straßburg und Richard Wagner sind mit ihrer schäumenden, sprudelnden Gewalt des heiklen Themas Herr geworden: ein Dichter, der nicht die Tiefen der Leidenschaft aufzuwühlen weiß, wird immer Gefahr laufen, sich an dem Feuer einer so glühenden Empfindung die Finger zu verbrennen. Freilich haben jene Meister nur auf den Gebieten des Epos und der Oper (des musikalischen Dramas) dem Problem eine schwer zu übertreffende Gestaltung gegeben. A. Bessell versucht nun den Stoff als rezitierendes Drama zurechtzulegen. Dieses Beginnen lohnte noch immer die Probe, wenn ein epischer oder opernhafter Vorgang zugleich eine wahrhaft dramatische Ader in sich trüge. Das ist leider nicht der Fall. So oft die neuzeitlichen Dichter auch die Grenzen zwischen den poetischen Gattungen nichtachten, so oft sie auch ein Epos oder einen

Roman dramatisieren oder komponieren, hie und da wohl auch ein Drama in Romanform auflösen — nur in Ausnahmefällen wird ein Epos zugleich wahrhaft dramatischen Nerv besitzen. Tristan und Isolde wie alle romantischen Stoffe des mittelalterlichen Epos gehören nicht zu diesen Ausnahmen. Das Wunderbare nehmen wir als Geschehnis — wie es das Epos vorführt — allenfalls gläubig hin; auch in der Oper geben wir uns mehr dem Gefühlseindruck als dem prüfenden Verstand hin. Das rezitierende Drama sieht dagegen in der Motivierung der Handlung aus den Charakteren seine eigentliche Aufgabe. So hat auch Bessell gefühlt, daß der Liebestrank kein dramatisches Motiv sei, daß im Drama vielmehr die Liebe Tristans und Isoldens unabhängig von Zauberei aus der Charakteristik erwachsen muß. Er läßt die Liebe schon vorher bestehen und die Liebenden nur durch den Glauben an die Unwiderstehlichkeit des Liebestrankes zu einem ja doch unnütz erscheinenden Außerachtlassen jeder Zurückhaltung gelangen. Diese Verschiebung bekundet immerhin selbständiges Nachdenken oder vielleicht noch besser selbständigen Instinkt; aber die Halbheit rächt sich verhängnisvoll: äußerlich erscheint die Motivierung nun überladen, innerlich gerade dadurch abgeschwächt. Denn nicht mehr aus bloßem Verhängnis, auch nicht mehr aus bloßer Liebe giebt sich das Paar seiner Leidenschaft hin, sondern weil es dieselbe für ein unentrinnbares Verhängnis ansieht. Aus dieser Berechnung wählt Brangäne den Minnetrank:

„Zwar seiner Zauberkraft
Bedarf's hier nicht, um Liebe erst zu wecken,
Doch des Gewissens Stimme zu betäuben.
Denn wenn sie glauben müssen, daß ein Zwang
Unwiderstehlich ihre Herzen knechtet,
So unterjocht sie das Gefühl, dem sie
Zuerst gehorcht, wohl leicht."

Bei alledem kann es sich Bessell nicht versagen, gegen Schluß ganz in alter Weise den Zaubertrank als schuldmindernd gelten zu lassen. König Marke erkennt an:

„Sie sind nicht schuldig, nicht, wie ich geglaubt" —

und:

„Ein unglückselig'ges Schicksal
Entzündete mit Liebe ihre Herzen."

Abgesehen von der Unmöglichkeit, den Tristan-Stoff ohne einschneidende Modelung im modernen Sinne dramatisch zu gestalten, hat Bessell das Werk durchaus nicht ohne Geschick angefaßt. Namentlich der Aufbau des ersten Aufzuges bewirkt andauernd innere Bewegung, und die Ereignisse greifen lebhaft in einander: Zunächst Tristans Sehnen nach Isolde — Botschaft über sie aus Irland — Entschluß des Ritters, zu ihr zu eilen; — dazwischen fährt Markes Brautwerbung, die Tristan, obgleich sie ihn in seiner Erbschaft bedroht, anfangs gleichgültig läßt — aber um wen wirbt Marke? um Isolde! — und mehr, Tristan soll Markes Brautwerber sein — Sträuben — Zwang des Lehnseides. Ähnlich bewegt wickelt sich die zweite Hälfte des ersten Aufzuges ab: Sehnen Isoldens nach Tristan — Botschaft von seiner Ankunft — aber der verhaßte Marold wird als Sieger über das Untier und somit als Bräutigam Isoldens ausgerufen — Entlarvung des Betrügers: Tristan ist der Sieger — er begehrt den verheißenen Lohn: Isoldes Hand — ein Moment der Seligkeit — aber er begehrt für Marke, den alten, ungeliebten! Auch am Schluß des zweiten Aufzuges und weiterhin hat Bessell verstanden, Spannung, Mitgefühl und tragische Furcht zu erwecken. Es will immerhin etwas sagen, wenn über der Neubearbeitung eines bekannten Stoffes das Interesse nicht erlahmt. Weniger hat uns der Dialog gefallen, er ist, zumal für einen romantischen Stoff, nicht poetisch feurig genug, ja bisweilen stören prosaische Wendungen. Wir möchten wünschen, daß der Verfasser künftig Stoffe wählt, die einer dramatischen Handlung geringere Schwierigkeiten entgegenstellen.

Tristan und Isolde.

Eine Tragödie von Friedrich Roeber.

Es dürfte wohl einzig dastehen, daß ein Dichter das Glück hat, nach sechzig Jahren das Werk seiner Jugend vollständig umzudichten: Friedrich Roeber hat 1838 als Neunzehnjähriger den epischen Stoff von Tristan und Isolde als modernes Drama zu

bearbeiten versucht; als Neunundsiebzigjähriger unternimmt er eine neue Lösung der Aufgabe, indem er auf dem eingeschlagenen Wege zur Umformung des Stoffes bis zu den letzten Konsequenzen geht. Von vornherein zeigte sich der Dichter bemüht, die Verletzung des sittlichen Gefühls möglichst herabzumindern. Er sagte sich: ein Weib, das sich unbedenklich aus den Armen des einen in die des anderen wirft, „ist keine Figur für eine Tragödie"; ebenso wenig kann „ein Held, der seine Dame aus den Umarmungen des Königs empfängt, den Romeo spielen". Aus dieser Erwägung läßt er die Liebenden sich allein angehören und macht schon in der Jugendarbeit die Unterschiebung der Brangäne in König Markes Gemach, statt zu einer einmaligen, zu einer dauernden. Als er im späten Alter zu dem Stoffe zurückkehrte, erregte ihm die Unterschiebung überhaupt, die dauernde wie die einmalige, großen Anstoß: nicht sowohl wegen der Unwahrscheinlichkeit, als wegen der peinlichen Stellung, in die sie Brangäne bringt, und wegen der inneren Entwürdigung für Isolde selbst. Roeber führt nun eine reine Liebe der Brangäne zu König Marke ein, läßt andererseits die Vollziehung der Ehe des Königs auf Isoldes Begehren immer wieder hinausschieben. Schon in der ersten Fassung ließ der Dichter Empfindungen der Liebe in Brangäne nachträglich erwachen:

„Muß nicht das Weib, und wollt' es nimmer auch,
Den lieben, der zum Weib es hat gemacht?"

König Marke soll sie denn auch schließlich heiraten:

„Mein Weib warst du vordem — ich wußt es nicht —,
Um deiner Treue willen, holde Magd,
Sei du mein Weib auch ferner, und die Krone
Teil' ich mit dir jetzt, als mein recht' Gemahl!"

Daß die Figur der Brangäne durch diese Bearbeitung gehoben wird, unterliegt keinem Zweifel. Wenn aber die zweite Fassung die Unterschiebung gänzlich umgeht und die Liebe Brangänes dennoch erwachen läßt, so ist dem Tristan-Stoffe ein charakteristisches Motiv geraubt und zugleich ein störendes, den König unangebracht hebendes Motiv eingeführt. Es klingt doch wie Verwässerung, wenn Isolde ernstlich der Brangäne vorhält:

„Was macht dich zu des Königs Anwalt? Sprich!
Was jagt das Blut dir stürmisch in das Antlitz?

Liebst du ihn? . . . Ja, ich sah's!
An allem sah ich's! Wie du für ihn sorgst,
Als wärst an meiner Stell' du sein Gemahl,
Bequem ihm alles machst (!), die Blumen ihm
Frühmorgens bringst, die er besonders liebt.
Die Wahrheit sprich! Du liebst ihn! Sprich, Brangäne,
Ich seh's, daß du ihn liebst! Die Wahrheit sprich!"

König Marke verheißt nun am Schluß Erwiderung ihrer reinen Liebe:

„In deinem Herzen las ich, und dir sollen
Noch frohe Tage kommen."

Im übrigen meinen wir: wem die Zügellosigkeit sinnlicher Leidenschaft anstößig ist, dürfte sich von Stoffen wie Tristan und Isolde besser überhaupt fernhalten. Gewiß muß der Dichter immer mit sittlichem Gefühl über der Verschuldung seiner Helden stehen, aber er muß im Besitz des Mutes und der feurigen Kraft sein, um die schäumende Leidenschaft bis in ihre Abgründe hinein zu verfolgen. Bequemer, aber vom künstlerischen Standpunkt weniger ehrenvoll ist es, die Schuld der Liebenden herabzumindern. Wenn man die Ehe Isoldes unvollzogen sein läßt und noch dazu, veranlaßt durch die Forderungen modern dramatischer Motivierung, den Liebestrank möglichst weit in den Hintergrund schiebt, so bleibt noch weniger als eine beliebige Ehebruchsgeschichte übrig. Thatsächlich läßt Roeber den Minnetrank nur „ein Aussprechen von dem" bewirken, „was schon ohne sein Zuthun verborgen in der Seele lag". Das ist vom Standpunkt der Verantwortlichkeit der tragischen Helden richtig gedacht — aber da stehen wir eben vor der Kernfrage: ob das mittelalterliche Epos denn einen geeigneten Stoff für das moderne Drama abgiebt? Der Kern, daß die ans Alter gefesselte Jugend seiner Pflicht vergißt und, der Stimme des Herzens folgend, sich zur Jugend gesellt, ist gewiß für die moderne Welt ebenso wahr wie fürs Mittelalter. Aber die Träger dieses Konfliktes sind von vornherein nicht sowohl dramatisch-tragische als vielmehr epische Helden, seien es heroisch-epische wie bei Gottfried von Straßburg und Immermann, seien es Romanhelden wie in Goethes „Wahlverwandtschaften". So ist denn auch beiden Roeberschen Tristan-Dichtungen trotz aller dramatisierenden Be-

arbeitung ein epischer Grundzug verblieben; die wichtigsten Szenen des Epos sind meist ganz geschickt in Dialogform gekleidet, aber es fehlt das eigentlich dramatische Anwachsen und Steigern, es fehlt vor allem die eigentlich dramatische Motivierung der Katastrophe aus der Leidenschaft der Liebenden: völlig episch greift die zweite Isolde, Isolde Weißhand, in zwölfter Stunde bestimmend ein. In glücklicherer Lage befand sich Richard Wagner, weil die Oper, und selbst die Wagnerschen Stils, weniger streng an die dramatischen und realistischen Forderungen gebunden ist. — Bleibt nun das Wogen elementarer Leidenschaft den Roeberschen Dramen auch fern, so fehlt es den Liebesszenen wenigstens nicht an einem schönen lyrischen Schwung. Einige Partien hauchen sogar direkt Stimmung aus, vor allem die Frühmorgen-Szene am Anfang des vierten Aktes (in der zweiten Bearbeitung) — jene typische Situation der provenzalischen Alben und der mittelhochdeutschen Tagelieder:

„Isolde.
O weile, weile! Gönne mir, Geliebter,
Die Seligkeit noch dieses Augenblicks!
Noch ist es Nacht, kühl weht der Seewind her,
Ein Frösteln geht durch die Natur.

Tristan.
Laß mich
Um Deine Schultern meinen Mantel hängen.
Du zitterst.

Isolde.
Nein, — in mir ist lauter Glut.
O küsse mich! Und zitt'r ich, süßer Mann,
So ist es, weil das überquellend' Maß
Der Lieb' mich zittern macht. Du, Meereshauch,
Kühl mir die Wangen, kühl den Busen mir!"

Der Dichter verdient nach alledem jedenfalls ein Lesepublikum zu finden, das seine interessanten Dichtungen mit Teilnahme würdigt.

Luther.

Ein dramatisches Gedicht von Friedr. M. Mühlhausen.

Ein neues Drama über Luther! Ist Luther überhaupt ein dramatischer Stoff? Immer müssen wir wiederholen: die siegreichen Helden der Weltgeschichte bieten Stoffe fürs Heldengedicht, nur die unterliegenden Helden eignen sich für das ernste geschichtliche Drama, d. i. für die Tragödie. Für das geschichtliche Lustspiel andererseits bilden nur Anekdoten oder leichte Freischärlersiege eine geeignete Grundlage. Die Mischgattung des „Schauspiels" umfaßt aber neben entgleisten Tragödien und Komödien vorwiegend dialogisierte Epen — und so auch geschichtliche Heldengedichte. Allenfalls läßt man sich nun Luther-Dramen als Festspiele gefallen — und mehr wollen Herrigs und Devrients Dichtungen nicht sein; man denkt dann mehr an den Wert solcher Aufführungen für Belebung des protestantischen Sinnes als an ihre dramatische Berechtigung. Der Verfasser des neuen Luther-Dramas will aber im Gegensatz zu jenen Festspielen ausgesprochenermaßen ein Drama schreiben. Wir können nicht finden, daß er eine glücklichere Hand bewährt. Im Gegenteil fehlen seinem Gemälde die frischen kecken Farben der Luther-Festspiele. Einem wirklichen Luther-Drama ist noch immer Zacharias Werner am nächsten gekommen. Friedrich M. Mühlhausen hält sich allenfalls in einem anständigen Durchschnitt, größere dramatische Kraft und tieferes psychologisches Eindringen liegt ihm fern. Mit Luthers Vermählung, mitten in seinen Kämpfen, bricht das Gedicht ab. Das ist der Abschluß einer Episode, nicht aber eines Dramas.

Die Fornarina.

Trauerspiel in 5 Akten von Paul Heyse.

Dies neueste Drama Heyses behandelt die Liebe Raffaels zu dem Urbild seiner „Fornarina". So ist dem Trauerspiel von vornherein durch den Stoff ein großes Interesse gesichert. Dazu

gesellt sich alsbald der wohlthuende, echt künstlerische Eindruck der Behandlung. Es gereicht uns zu lebhafter Freude, feststellen zu können, wie die besten Seiten von Paul Heyses Begabung hier zu schöner Verwendung gelangen. An das Land, wohin der Stoff unseren Geist entführt, an Italien gemahnt der künstlerische Hauch, der über dem Ganzen schwebt, der Zauber der Sprache, das Seelenvolle der Empfindung. Bald bewundern wir den breiten, bunten Pinselstrich der Malerei, bald die Plastik bildnerischer Kunst. Mit knappen Strichen weiß Heyse namentlich den Zauber menschlicher Gestalt vor den Blick zu stellen; so heißt es von Raffael: „seine Augen, als er so wie abwesenden Geistes in die Runde blickte, als wär' er nicht von dieser Welt, und so ein verlorenes Lächeln um die schönen Lippen — der Atem stockte mir, als er einmal flüchtig nach mir hinsah." Vor Vor allem beherrscht Heyse die dramatische Technik in natürlicher Einfachheit ohne virtuose Kunststücke.

Das Thema ist an sich nicht neu: es ist typische Künstlerliebe, rasch entzündet und aufflammend, jäh aber auch erstickt aus Furcht vor Lähmung der Schaffenskraft. Gewiß hat Heyse die Handlung mit manchen originellen Zügen ausgestaltet; insbesondere gegen den Schluß hin gewinnt der Gang der Ereignisse an individuellen Farben. Schwieriger ist schon die Frage zu beantworten, welche Person als Held im Mittelpunkt der Handlung steht. Titelheldin und zugleich die dem Untergang geweihte tragische Person ist Fornarina Bice, die Bäckerstochter. Wie es aber in Künstlerdramen fast immer — und nur zu natürlich — geschieht, überragt der Genius alle anderen Gestalten ohne weiteres. Überdies erweist sich Raffael thatsächlich auf weiten Strecken als die Handlung bestimmend; nur die letzten Stufen derselben gehören der Fornarina: das Kredenzen des vermeintlichen Liebestrankes, der sich als Gift erweist, und die folgende bewußte Selbstvergiftung.

Der schwächste Punkt des Dramas ist jedenfalls die Charakterzeichnung. Im einzelnen fehlt es einem Heyse gewiß nicht an Seelenkenntnis. Aber sein Raffael ist weder kongenial noch überhaupt besonders originell gezeichnet; im allgemeinen bleibt er „der Künstler", mit typischem Feuer, mit typischer Schwäche. Wie

gewöhnlich, lockt eine standesgemäße Vermählung von dem Herzensbunde mit dem Mädchen aus dem Volke noch besonders hinweg. Hier ist die Vertreterin der „hohen Minne", Gräfin Maria, nicht nur — was sich bei Heyse von selbst versteht — würdig gehalten, sondern in einer Mischung von Liebe, Eifersucht, Ehrgeiz und Stolz charakteristisch ausgestaltet. Nur ihr Besuch bei der Nebenbuhlerin will uns nicht gefallen, weil Maria im Verlauf desselben bedenklich in die Rolle der typischen Intrigantin oder doch Hochmütigen übergeht. Individuelle Züge weist auch die Mutter der Fornarina auf; besonders fein ist die Wendung, wie sie nach anfänglicher Härte des Mundes sofort durch das Erscheinen der verlassenen Tochter zur Milde des Herzens gerührt wird. Allgemeiner ist wieder die Titelheldin, die Fornarina Bice, selbst gehalten: sie wirkt eben mehr durch den Zauber ihrer Gestalt und durch die Tiefe ihrer Leidenschaft, als durch ausgeprägte Eigenart des Charakters, und auch so ist sie mehr zum Objekt denn zum Subjekt einer dramatischen Handlung gestempelt. Eine Art Brackenburg ist Bices trotz allem getreuer Liebhaber Girolamo, nur weniger melancholisch als sein nordischer Vorgänger. Ungeachtet so mancher Ausstellungen freuen wir uns dieses echten Kunstwerkes aufrichtig und wünschen ihm ein erfolgreicheres Bühnenleben, als den übrigen neueren Dramen Heyses.

Jakob.

Biblisches Charakterdrama in 5 Akten von Ludwig Klausner-Dawoc.

Der Dichter unternimmt den bemerkenswerten Versuch, den biblischen Bericht über Jakob psychologisch zu ergründen. Moderne Seelenkunde schärft dem Dichter den Blick; ja es ist oft wohl gar zu modern die Handlungsweise des Patriarchen „natürlich" zu machen gesucht. So fehlt der Hauch des Wunderbaren, Legendaren und der Hauch von Zeit und Ort, aber es ist doch gelungen, den Helden uns näher zu bringen, seine Handlungsweise wenigstens unter einem bestimmten Gesichtspunkte verständlich zu machen.

Besonders geschieht dies durch Kontrastierung mit Esau, für dessen Charakter nach Andeutung des Verfassers die modernen „Übermenschen" ein wenig als Modell herhalten mußten, freilich die jovialsten und liebenswürdigsten Exemplare dieser grundsätzlichen Genußmenschen. Mit einer Galanterie gegen Mutter Rebecca führt er sich ein:

„Du bist kaum verändert,
Bist immer noch ein stattlich schönes Weib.
Das hört ihr Frauen immer doch am liebsten."

Sogleich muß er den Verweis hinnehmen:

„Die Mutter ist dem Sohn nicht schön, nur Mutter."

Obgleich verheiratet, weiß er sofort nach der Heimkehr zu den Eltern eine schöne Jungfrau, die er dort als Gast findet, zu erobern:

„Kennst du denn nicht den Sang des Wüstenjägers?
Ich bin der Herr, soweit mein Auge reicht;
Soweit mein Dromedar im Flug mich trägt,
Mein Arm, mein Schwert und meine Pfeile treffen,
Erkenn' ich Keinen an, dem ich mich beugte.
Doch naht ein Weib sich, schön wie du, Sulamith,
Bin ich ein Sklav', gehorche einem Weibe . . .
Ich gönnte dich nicht meinem besten Freund,
Ich wollte, du gehörtest meinem Feind.
Ich könnte dich dann seinem Arm entreißen
Und mit mir führen in mein Adlernest."

Ähnlich werden seine Sinne später von seiner schönen Schwägerin Rahel entflammt, obgleich sie binnen kurzem der Geburt eines Kindes entgegensieht. So setzt er sich auch in anderer Weise über die Lehren Abrahams hinweg, kurzum erweist sich als Träger der Tradition der Erzväter und Fortsetzer ihres Werkes völlig ungeeignet. Das bestimmt Rebecca, den Ehrgeiz des frommen, maßvollen und doch klugen Jakob auf die Erstgeburt zu richten. Ganz wirksam und flott geht das Erschleichen der Erstgeburt und des väterlichen Segens auf offener Szene vor sich. Nicht übel ist auch Esaus Wutausbruch, sobald er sich überlistet sieht.

„Da schleichst ja du noch. Komm mal her, du Bursche!
Hat dich das auch dein Gott gelehrt, den Bruder
Im Handel schmachvoll überlisten und
Den eignen Vater obendrein betrügen?

. . . Nun, lüg' noch mehr, du Schurke!
Das sind mir saubre Künste! Pfui und Pfui!
Redet so fromm und handelt wie ein Schuft;
Gott auf der Zunge, Tücke in der Brust . . .
Doch warte nur, ich bleib' auch jetzt nicht müßig.
Wohin ich komm', erzähl' ich deine Streiche
Und sag': Das will ein Weltverbessrer sein . . ."

Der dritte Akt führt uns zu Laban. Die Situation nach der Unterschiebung Leahs für Rahel kommt wiederum in völlig moderner Denk- und Redeweise zur Kennzeichnung; da spricht Leahs „Zofe":

„Um kurz zu sein, ich habe Flitterwochen
Ganz anders mir gedacht. Sie sollten ja,
So hörten wir, für die Entbehrungen
Der Mädchenjahre, die dahin für immer,
Die Frauensklaverei, die nachher kommt,
Mit ihrem süßen Rausch entschädigen.
Was man nicht alles sagt! Der reine Schwindel!"

Mit Geschick ist namentlich die spätere Begegnung Jakobs mit Esau durchgeführt. Weniger will uns die Art gefallen, wie gerade Rahel von dem „Übermenschen" Esau fasziniert ist und die schlaue Vorsicht Jakobs als unmännlich empfindet, um erst im Tode die Größe seiner neuen Religion zu erkennen. Der Dichter schließt sich nämlich der talmudischen Tradition an, nach der die Erzväter bereits alle die Gebote geübt haben sollten, die Moses erst später niederschrieb. — Das Ziel, das dem Dichter vorschwebte, war bei alledem, in Jakob die jüdisch-christliche Weltanschauung der wilden Willkür und Sinnenlust der antiken wie modernen „Übermenschen" gegenüberzustellen. So belehrt Jakob die an ihm zweifelnde Rahel, was ihn von Esau trenne:

„Warum ich nicht mit ihm gezogen bin?
Weil ich nicht mich, geschweige denn die Meinen
Der Großmut anvertrau' des satten Löwen,
Die hin ist mit dem Sättigkeitsgefühl
Und wieder dann das Raubtier sehen läßt.
Ich habe nichts zu schaffen mit den Menschen,
Die nur nach Launen und Gelüsten handeln
Und doch nur Sklaven sind der Leidenschaften,
Nur braune oder blonde Bestien sind."

Dabei gesteht er mit einer gewissen psychologischen Feinheit, daß er als Knabe und Jüngling zu Esaus sonnigem, freiem, sorgenlosem Wesen mit Neid emporblickte.

„Doch was noch an dem Jüngling schön erschien,
Am Manne stößt's mit Ekel mich davon.“

Man sieht, das vorliegende Drama, so manche Bedenken es wecken mag, spricht jedenfalls für das Talent des Dichters und vermag zu fesseln.

Die Eidgenossen.

Schauspiel in 5 Aufzügen von Adolf Wilbrandt.

Das neue Schauspiel Wilbrandts über die Tage von Granson, Murten und Nanzig trägt alle Kennzeichen des Epigonendramas. Äußerlich schließt es sich in Stoff und Stil besonders eng an Schillers „Tell“: aber es fehlt die dort so wirksame Glut der Empfindung, der begeisterte Schwung, die Kraft der Gestaltung wie der Sprache — trotz dialektischer Wendungen. Wilbrandt hält sich im allgemeinen auf einem gewissen anständigen Mittelmaß, obgleich freilich gerade in dem vorliegenden Drama gar nicht selten prosaische Wendungen das Niveau vorübergehend noch etwas weiter herabdrücken. Namentlich im Anbringen von geflügelten Worten und Alltagswendungen fällt der Dichter hier oft ins Banale, z. B.:

„Drin beim Oheim hört' ich,
Die liebliche Cäcilia sei hier außen
Als neugierig „Volk“; —“

oder:

„Weil du nicht mein mehr, einzig mein nur bist,
Wie du's im ersten Rausch der Liebe damals
Gelobtest — sondern „Götter neben mir“:
Die dummen Sorgen im beschwerten Hirn! —“

ferner Wendungen, wie: Das Weit're — findet sich! — oder: Die Wetterwolke, die nach Süden wandert: mir thut sie nichts! u. dergl.

Nicht minder verzerrt sich die Charakterkonstruktion bisweilen ins unglaublich Plumpe und Banale. Der Herzog Renatus von Lothringen läßt Karl den Kühnen von Burgund in Unfrieden, ja unter Drohungen scheiden:

„Ich laß nur blasen: Marsch! in einem Mond
Seid Ihr hinausgeblasen, nicht 'ne Schnalle
Bleibt Euch von Lothringen!"

Und wie verhält sich Renatus, als er hört, daß Karl nun wirklich durch Lothringen marschiert?

„Durch Lothringen?
Wem gilt das? . . .
Nun ja — so ist er.
Formlos (!) und ungeschlacht; drum noch nicht Feind! . . .
Karl zieht durch's Land; nun gut, ich laß ihn zieh'n."

Und so tröstet er sich der Hoffnung, der Kriegszug werde nur den Schweizern gelten! — Äußerlich konstruiert — ganz im Stile des Epigonendramas — sind namentlich die Liebesepisoden, wie diese denn überhaupt nach gleichem Muster mit der weltgeschichtlichen Aktion verquickt erscheinen. — Sicherlich sind die Figuren dieses Dramas nicht von Dauer: „denn" — um in Goethes Bild zu bleiben — „sie sind" nicht! Wohl bietet wenigstens die Charakterzeichnung von Karl dem Kühnen und dem liebenswürdig leichtlebigen Renatus Ansätze von glücklicher Gestaltung; aber der Aufgabe, weltgeschichtliche Charaktere in ihrer dämonischen Furchtbarkeit wie ihrer menschlichen Blöße nachzuschaffen, zeigt sich Wilbrandt denn doch nicht gewachsen. Immer wird man indes mit Freuden bei diesem Dichter einer sympathischen Gesinnung, einem edlen Streben und manchen feinen Studien begegnen.

Aus eigenem Recht.

Vaterländisches Schauspiel von Ernst Wichert.

Im Dienst der Pflicht.

Schauspiel von demselben.

Zwei Hohenzollern-Dramen! Ernst Wichert folgt neuerdings den Spuren von Wildenbruch — doch leider ohne ebenbürtige Kraft. Gewiß bleibt auch hier das Interesse für den Stoff ein starkes Anziehungsmittel; sympathisch und erfreulich wirken sicherlich solche Versuche, die Charakteranlage und Wirksamkeit der hervorragenden Hohenzollernfürsten poetisch zu verherrlichen. Aber gerade für die Huldigung, die zum mindesten indirekt beabsichtigt ist, erscheint das begeisterte Pathos eines Wildenbruch unerläßlich. Hier fehlt es der Sprache an Feuer und Kraft, ohne daß die Dramen dafür an Charakteristik gewönnen. Immerhin gelingt es dem Dichter, bisweilen eine gewisse Kernigkeit wie auch wohl hie und da einen poetischen Hauch zu erreichen und überhaupt die dankbare Aufgabe leidlich ehrenvoll durchzuführen. Nur muß man nicht höhere Ansprüche an die Schöpferkraft des Dichters stellen. Wenigstens versucht Wichert aus dem Episodischen und Anekdotischen, das ehedem gar zu häufig historischen Dramen mit glücklichem Ausgang anhaftete, in etwas hinauszustreben und ernste Konflikte mit grundsätzlichem Ernst durchzuführen.

Das erstgenannte Schauspiel konzentriert sich um den Großen Kurfürsten, das andere rückt Friedrich Wilhelm I. in den Mittelpunkt der Handlung. — „Aus eigenem Recht" will Kurfürst Friedrich Wilhelm in dem neu errungenen Herzogtum Preußen Gesetze geben. Mit dem kraftvollen Willen des Monarchen treten die von der früheren Lehnsherrschaft bestätigten Gerechtsame der Stadt Königsberg in Konflikt. Den Schöppenmeister Rohde läßt sein an sich ehrenwertes Rechtsgefühl bis zu Verschwörung und Aufruhr sich verirren. Der Große Kurfürst geht indes nicht sowohl darauf aus, den einflußreichen und charakterfesten Mann zu vernichten, als vielmehr ihn zu überzeugen. Freilich kommt nun

hiermit namentlich gegen Schluß ein gewisses Schwanken in die Handlung: der eiserne Starrkopf Rohde läßt sich nicht beugen noch biegen, und der Kurfürst muß ihm Schritt für Schritt entgegenkommen, jedenfalls viel weiter als es seiner Würde und dem siegreichen Ausgang seines Unternehmens angemessen ist — dennoch im Grunde vergeblich. Ersichtlich unter dem Einflusse des Kleistschen „Prinzen von Homburg" eröffnet Friedrich Wilhelm schließlich die Perspektive:

„Wenn einst aus dieser Wirren schmerzlicher
Entfremdung Ihr Euch selbst zurückgefunden,
Wenn Ihr den echten Mannesmut gewonnen,
Der Fesseln ledig Euch im Zwang der Pflicht
Zu fühlen, die dem großen Vaterlande,
Nicht nur der engen Vaterstadt Ihr schuldet —
Geht frei hinaus . . ."

Durchs Epigonendrama pflanzt es sich wie eine ewige Krankheit fort, die geschichtlichen Ereignisse von Liebesverwickelungen lenken oder durchkreuzen zu lassen. So läßt Wichert auch hier durch die Liebe eines brandenburgischen Hauptmanns Born zu Rohdes Tochter unverantwortliche Eingriffe in die geschichtliche Handlung geschehen. Da läßt der Hauptmann, im Begriff den Aufruhr zu ersticken, das Schwert sinken, sobald er seiner Barbara ansichtig wird; und, daraufhin verwundet, deklamiert er:

„Die Wunde, die mir Rohde heut geschlagen,
Kein Feldscheer heilt sie je, sie traf ins Herz."

Eines phantastischen Liebhabers, nicht aber eines brandenburgischen Hauptmanns würdig ist ebenso die kopflose Unvorsichtigkeit, mit der Born die Verhaftung Rohdes ankündigt: es ist nicht sein Verdienst, sondern das von Rohdes Mannhaftigkeit, wenn dieser nicht entflieht. Das Unverzeihlichste geschieht am Schluß dieser Episode: Barbara, die sich nach langem Hin- und Herschwanken zwischen Liebe und kindlicher Pflicht schließlich zum Vater hält, will hochverräterische Briefe des Vaters, welche die Verschwörung weiter spinnen, nach Warschau entführen — und Born läßt es geschehen auf die Drohung hin, daß die Geliebte sich sonst töte! Der galante Ritter glaubt diese ungeheuerliche Pflichtverletzung gesühnt, wenn er den Abschied fordert. Natürlich

macht ihm der Kurfürst über Pflichtgefühl, Manneszucht und Gehorsam den Standpunkt klar, aber da der Dichter eine besondere Huldigung darin zu sehen scheint, den Begründer der hohenzollerschen Großmacht als Inbegriff von eitel Wohlwollen und Gutmütigkeit hinzustellen, so ernennt sein Friedrich Wilhelm den vom Kriegsgericht zur Kassation Verurteilten zum Oberförster und wirbt obendrein, um das Familienidyll zu vollenden, für ihn beim alten Rohde um Barbaras Hand!

„Im Dienst der Pflicht" führt uns Friedrich Wilhelm I. vor. Wie die neuere Geschichtschreibung in zunehmendem Maße diesem derben und rücksichtslosen, jedoch um die wirtschaftliche und militärische Hebung Preußens hochverdienten Fürsten Gerechtigkeit widerfahren läßt, sammelt auch Wichert eine Reihe von Kleinzügen, die für des Königs unmittelbare, scharfe Kontrolle von Land und Leuten bezeichnend sind. Das Stück hält sich mehr im Stil des historischen Lustspiels und entfaltet eine Reihe annehmbarer Genreszenen. Durch den gewaltsamen Tod des Inspektors auf der Domäne, die der König soeben besichtigt, gelangt aber vorübergehend ein ernster Konflikt in das Werkchen. Zwischen der königlichen Domäne Havelbruch und dem Rittergut Havelburg schwebt über die Zugehörigkeit des Grenzsees ein langwieriger Prozeß, der zu andauernden Reibereien zwischen den Parteien führt. Man glaubt den Inspektor vom freiherrlichen Rittergutsbesitzer oder von dessen Sohn getötet; doch stellt sich schließlich heraus, daß sich das Gewehr des Verunglückten bei Verfolgung des jungen Freiherrn selbst entladen habe. Der junge Edelmann war aber weit entfernt, widerrechtlich vom See Besitz ergreifen zu wollen: er gondelte nur zum Stelldichein. Nach allen Regeln theatralischer Konvenienz kann seine Geliebte niemand anders als die Tochter der Gegenpartei, also des Amtmanns der Domäne, sein, der König ist in dem anhängigen Rechtsstreit gegen den Freiherrn, überzeugt sich aber bei einer Kirchenvisitation zufällig durch eine Notiz in einer alten Bibel von der Irrigkeit seiner Meinung und läßt dem Gegner volle Gerechtigkeit widerfahren. Schließlich wird auch er zum Ehestifter . . .

Mirabeau.

Schauspiel in 5 Akten von Ernst Strüfing.

Der Name des Verfassers ist uns völlig unbekannt; aber der Titel des Dramas erregte uns hoffnungsvolle Erwartung. Wenn doch unsere Dramatiker in immer höherem Maße erkennen wollten, welch reicher Schatz interessanter Stoffe in der neueren Geschichte ruht! Die Römertragödien, die Hermanns- und Hohenstaufen-Dramen stehen nicht nur dem lebendigen Interesse der Gegenwart ferner, sondern sind auch in ihren kulturellen Grundlagen viel schwieriger verständlich. Auf Darstellung der Kulturzustände, der sozialen, gesellschaftlichen und politischen Zeitverhältnisse legt aber die moderne Poesie mit Recht erhebliches Gewicht. Sie faßt den Helden nicht isoliert, freilich auch nicht, wie die materialistisch-demokratische Lehre Zolas, als Sklaven seiner Verhältnisse, doch jedenfalls nicht unbeeinflußt, ja mitbestimmt von den Zuständen, in die er gestellt ist. Man könnte diese Eigenschaft der modernen Tragödie mit Schillers Wort kennzeichnen:

„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

In dem Drama „Mirabeau" glaubten wir also ein Bild der französischen Revolution, wenigstens ihres ersten Hauptteils, begrüßen zu können. Hatte uns doch erst vor wenigen Jahren das groß angelegte Epos „Robespierre" von Marie Eugenie delle Grazie wiederum gezeigt, daß dieser Stoff nicht nur episch dankbar, sondern gleichzeitig reich an dramatischen Charakteren sei. Und Mirabeau ist zweifellos eine dieser überragenden Gestalten, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche bezeichnend ausprägt.

Wir dürfen es nun gewiß nicht den Verfasser allein entgelten lassen, wenn unsere hohen Erwartungen nur zum kleinsten Teile erfüllt sind: noch ist ein künstlerischer Realismus auf dem Gebiete des historischen Dramas nicht errungen, noch wenigstens nicht über erste Ansätze hinausgelangt: wie begreiflich, daß auch unser Autor noch mit zahlreichen Requisiten des konventionellen Historienstils

arbeitet! Da ist vor allem die unselige Verquickung von Liebesbeziehungen mit der weltgeschichtlichen Aktion. Verschmähte Liebe soll im Kampf Mirabeaus gegen die Königin Marie Antoinette eine Rolle spielen! Während des Pöbelsturms auf das Versailler Schloß soll Mirabeau bei einer Hofdame galante Abenteuer suchen! Theroigne, die Amazone der Revolution, wird als Mirabeaus Geliebte vorgeführt! Den Gipfel von Verzerrung der Weltgeschichte zum bloßen Intriguenspiel bildet aber die Begründung von Mirabeaus Tod: Robespierre will ihn beiseite schaffen — was thun? Nichts leichter als dies: man macht die Eifersucht Theroignes rege — auf wen doch gleich? auf die Königin! Gleichzeitig steckt man ihr Gift zu — und der Tod Mirabeaus ist besiegelt . . .

Auch sonst geht der Verfasser bisweilen der großen geschichtlichen Situation aus dem Wege, um eine ins Zwergenhafte herabgedrückte Spiegelung derselben zu suchen. Nach Auflösung der Nationalversammlung durch den König forderte der Ceremonienmeister sie bekanntlich im Sitzungssaale selbst zum gehorsamen Auseinandergehen auf, wogegen die Vertreter des dritten Standes sitzen blieben und Mirabeau sofort in schneidenden Worten protestierte. Unser Dramatiker läßt eine Deputation der aufgelösten Nationalversammlung ins Versailler Schloß kommen, dort vom Ceremonienmeister empfangen und durch Mirabeaus Mund den historischen Protest verkünden.

Im Wesen der Kunst liegt es wohl, die Situationen zu verschärfen und zuzuspitzen; aber wir haben freilich nur zu oft beobachtet, daß in der historischen Dichtung unzulängliche Kräfte gerade umgekehrt abschwächen und herunterschrauben . . . Welche dramatische Kraft hätte sich entfalten, welche theatralische Wirkung hätte sich erzielen lassen, wenn der Autor gewagt hätte, die berühmte „königliche Sitzung“ selbst auf die Bühne zu bringen! Der erste Teil des fünften Aktes führt uns wenigstens ins Vorzimmer zum Sitzungssaal der Nationalversammlung, und auch vor Straßenszenen schreckte er glücklicherweise nicht zurück. Überhaupt sind manche Seiten der schwierigen, aber lohnenden Aufgabe geglückt, und das Drama verdient als ein ernster Versuch historischer Dramatik jedenfalls Beachtung.

Mirabeau.

Schauspiel in 3 Aufzügen von Edith Gräfin Salburg.

Welcher Geist ist nur über die österreichischen Aristokratinnen gekommen?! In einer Zeit, da Männer des Wiener hohen Adels so vielfach ein Bild der Entartung, blasierter Genußsucht und weibischer Schwäche darbieten, ermannen sich dichterisch begabte Frauen aus den vornehmsten Kreisen zu kühnen und kräftigen, urgesunden Darstellungen des unverfälschten Lebens. Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, mit welcher Sicherheit in Blick und Hand Marie von Ebner-Eschenbach ihre österreichischen Aristokraten zu zeichnen weiß. Auf dem Gebiete geschichtlicher Dichtung großen Stils hat sich Marie Eugenie delle Grazie durch ihr mächtiges Epos „Robespierre" bewährt. Nun betritt auch Edith Gräfin Salburg den Boden der französischen Revolution, um uns ein Bild des Adels im ancien régime zu entrollen. Sie gruppiert es um den jungen Mirabeau, dessen Geschicke ja besonders laut die Tyrannei in Staat und Familie predigen. Es war ein glücklicher Griff, zu zeigen, wie sich die Despotie selbst ihren Würgengel erzieht. Doch nicht nur im Stoff liegt das Verdienst dieses Mirabeau-Dramas. Die Dichterin bietet keine Geschichtsklitterung und kein bloßes Epigonendrama in üblicher pathetischer Phrase, vielmehr wirklich einen selbständigen Versuch in Zeichnung der Zustände und Charaktere. Der Versuch ist auch so weit gelungen, daß jedenfalls das Interesse des Lesers gefesselt bleibt und selbst theatralische Wirksamkeit gesichert erscheint. Freilich hätten wir die Charakterzeichnung individueller gewünscht: das Typische überwiegt; man hat noch zu oft das Gefühl, die Personen seien mehr zur Kennzeichnung der Zustände als um ihrer selbst willen da. Wie wenige von unseren modernsten Dichtern erheben sich freilich über derartige Arrangements zur reinen, individuellen Menschendichtung?! Nur gut, daß der Held selbst, schon zur Motivierung seiner furchtbaren Schicksale, eigenartig und, der Richtung nach, treffend charakterisiert werden mußte. Er bleibt denn auch Herr der Situation und imponiert innerlich wie äußerlich. Eine

bedenkliche Klippe, die allen Darstellungen gerade von Helden des Wortes droht: in langatmige Rhetorik zu versinken, ist im allgemeinen glücklich umschifft. Auch die Programmreden sind dem Dialog wenigstens unter- und eingeordnet. Trotzdem wird für die Darstellung auf der Bühne noch manche Rede zu kürzen sein. — Der erste Akt giebt eine klare Einführung: Mirabeau ist soeben, 1772, von seinem brutalen Vater verheiratet worden. Von der despotischen, väterlichen Gewalt als Minderjähriger streng im Joch erhalten, in seinen geistigen Kräften gefesselt, sucht er durch ungeheure Verschwendung den Vater zu zwingen, daß er ihn freigebe und auf eigenen Füßen stehen lasse. Natürlich übt sein Verhalten die entgegengesetzte Wirkung aus: er wird auf die Festung If geschickt, um sein Empörerblut abzukühlen. Bereitet schon der erste Akt besonders durch die Freundschaft Mirabeaus mit George Serval auf die politische Rolle des Helden vor, so läßt uns der zweite Akt die Freunde bereits an der Arbeit sehen. Mirabeau entflieht in der Nacht vor Ausgabe seiner ersten revolutionären Flugschrift, aber nicht allein: die Entführung der Frau des Kommandanten bringt ihn in die strengere Haft von Vincennes. Wie Menschenbeglückung und sinnlicher Reiz sich in die Herrschaft über sein Herz teilen, wie das unselige Blut sich nie ganz verleugnet, gelangt fortgesetzt zur Darstellung. Der Schlußaufzug wählt als Zeit seiner Handlung den Tag von Mirabeaus Befreiung nach vierjähriger Gefangenschaft in Vincennes. Hier fällt das Drama ein wenig ab, wie jedes Schauspiel, das nur Momente und Episoden statt der vollen historischen Tragödie bietet. Die Handlung gipfelt in der endgültigen äußeren Loslösung Mirabeaus vom Adel zu Gunsten des tiers état. Das ist ein gar zu bescheidenes Ziel, da wir ihn doch von Anfang an innerlich seiner Kaste entfremdet sehen! Möge sich die Dichterin entschließen, einen vierten und fünften Akt anzufügen, bis zu dem tragischen Scheitern, auf welches der Charakter des Helden lossteuert und ja auch die geschichtliche Entwickelung seines Lebens hindeutet! Was wir brauchen, sind mit künstlerischem Realismus gestaltete Tragödien aus der modernen Geschichte: „Schauspiele“, die bei irgend einem einschneidenden Ereignis auf irgend einer Durchgangsstufe des Helden

Halt machen, wirken rein episch und sind im Grunde auch nichts anderes als dialogisierte Epen. Dennoch möchten wir mit Nachdruck sowohl das Lesepublikum wie die wenigen künstlerisch zurechnungsfähigen deutschen Bühnenleiter auf das vorliegende Drama aufmerksam machen.

Columbus.

Trauerspiel von Karl Werder.
In der Fassung letzter Hand herausgegeben von Otto Gildemeister.

Vor fünfzig Jahren wurde das Stück zuerst aufgeführt. Der greise Dichter hatte kurz vor seinem Tod die Freude, es zur vierten Säkularfeier der Entdeckung Amerikas von mehreren Bühnen wieder aufgenommen zu sehen. Eingebürgert hat sich Werders „Columbus" jetzt so wenig wie vor einem halben Jahrhundert. Keine Frage, dies Werk hat alle Vorzüge einer akademischen Studie: edlen Gehalt, kunstvollen Versbau, edle Sprache, kunstvollen Scenenbau. Aber ein Drama ist es nicht. Der Grundfehler liegt nicht in Werder allein, er liegt in der ganzen Dramatik unseres Jahrhunderts, die in völliger Stillosigkeit beflissen ist, recht eigentlich in das Gebiet des Epos hineinzupfuschen. Die Verherrlichung von Heldenthaten ist und bleibt nun einmal die Aufgabe des Heldengedichts und keiner anderen poetischen Gattung. Luther, Gustav Adolf, Columbus, Hermann, Friedrich der Große und andere Helden, deren Bedeutung in ihren siegreichen Thaten beruht, sind keine tragische, keine dramatische, sondern epische Helden, wenn sie auch am Ende ihres Lebens gestorben sind und während des Lebens manche Bitternis erfahren haben. Denn nicht ihr Tod, sondern ihr Leben, nicht ihr Unglück, sondern ihr Sieg macht sie merkwürdig. So ist denn auch hier der Verlauf der Handlung rein episch. Die Begebenheiten herrschen souverän, rein menschliche Herzensentwicklung fehlt ebenso wie jede eigentliche Charakterzeichnung. Das Werk zerfällt in zwei

Teile. Der erste: „Die Entdeckung“ gipfelt in der Ankunft an dem ersehnten Land; dieser geschichtlich wichtige Teil kann nur als Exposition gelten, ein in sich geschlossenes Drama ist er nicht. Der zweite Teil: „Columbus Tod“ enthält zwar die Absetzung und Gefangennahme des Entdeckers, bringt dann aber die teilweise erfolgte Wiederherstellung seiner Macht, um ziemlich matt als geschichtlich treue Episode in den rein bürgerlichen Tod des altersschwachen Mannes auszumünden. Eine tragische Erschütterung hätte sich nur durch Abweichung von dem geschichtlichen Verlauf erreichen lassen: wenn man hätte wagen wollen, Absetzung und Tod aneinander zu rücken. Aber auch dann wäre der Untergang aus dem Charakter des Helden zu motivieren gewesen, statt aus bloßer Tücke des Geschicks zu fließen. Diese Außerachtlassung der Schillerschen Wahrheit: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne,“ bildet überhaupt den bedenklichsten Mangel des vorliegenden Werkes, dem es als Buchdrama nicht an Interesse fehlt.

Heinrich und Heinrichs Geschlecht.

Tragödie in 2 Abenden von Ernst von Wildenbruch.

Beide Teile der Tragödie sind am „Berliner Theater“ zu Berlin mit ungewöhnlichem Erfolge zur Aufführung gelangt. So können wir von der erfreulichen Thatsache sprechen, daß sich zahlreiche Spekulationen auf den Modegeschmack als verfehlt erwiesen, während ein von ihm vorübergehend beiseite geschobener, ernst und groß strebender Dichter neue, womöglich noch wärmere Fühlung mit dem Publikum gewinnt. Ein unbefangener Kritiker, der es gleich ernst mit diesem Dichter meint, darf sich freilich mit solcher äußerlichen Freude nicht begnügen: vielmehr steht er vor der Frage, ob das Werk des errungenen Erfolges auch innerlich würdig sei. Hält sich der „Heinrich“ wenigstens relativ auf gleicher Höhe wie die bisher besten Dramen Wildenbruchs? Hält er sich andererseits absolut auf der Höhe dessen, was wir heute vom historischen Stil fordern?

Wer Wildenbruchs Entwickelung eindringend verfolgt, kann von der Gestalt der neuen Tragödie nicht überrascht sein. Um beide Fragen in einem Atem zu beantworten: seit Jahren ist dieser Dichter bestrebt, aus dem rhetorisch-konstruierenden immer tiefer in den objektiv-charakterisierenden Stil hineinzuwachsen. Auch mit der vorliegenden Doppeltragödie steht Wildenbruch noch weit vom Ziele, aber er hat sich doch bereits mit beiden Füßen auf den rechten Weg gestellt, wenn auch der eine noch oft genug auf die bequeme Heerstraße der Geschichtskonstruktion hinübergleitet. Bevor wir im einzelnen Wildenbruchs Heinrich-Tragödie auf ihre charakterisierende Kraft prüfen, möchten wir prinzipiell feststellen, 1. daß trotz des schwächlichen Dranges zur dramatischen Mittelgattung, dem „Schauspiel", die Tragödie noch immer als Trägerin des wahrhaft großen Stils im Drama zu gelten hat, 2. daß die Tragödie trotz des berechtigten Dranges nach sozialen Stoffen doch nimmer der Geschichte entraten kann, wenn anders sie anstelle von beliebigen Durchschnittsmenschen große, bestimmende, scharf ausgeprägte Helden gewinnen will, und 3. daß Charakteristik im Wesen des germanischen, speziell besonders des Shakespeareschen Dramas liegt. Wahrhaft eindringende Charakteristik führt aber von allen Ideenkonstruktionen zu plastisch gestaltender Realistik.

Wenn wir uns nun mit Wildenbruchs Doppeltragödie beschäftigen, können wir uns über den ersten Abend kurz fassen. Da müssen wir denn sagen, daß das Vorspiel und weite Strecken des ersten Aktes noch allzu tief im alten Epigonenstil lyrisch-theatralischer Wirkung verharren. Allmählich aber wachsen sich die Charaktere Heinrichs IV. und des Papstes Gregor individuell aus: es sind nicht mehr die alten typischen Kategorien Kaisertum und Papsttum, sondern eigenartige Menschen mit verwickeltem Seelenleben, die sich gegenüberstehen. Auch ergreift der Dichter nicht mehr — wie namentlich bei verwandtem Stoff im „Neuen Gebot" — einseitig Partei, sondern strebt möglichst objektiv nach ausgleichender Gerechtigkeit. So stehen denn nicht fürder rhetorische Ergüsse, sondern Charakterentwickelungen im Mittelpunkt der Handlung. Daß Wildenbruch in einen neuen Stil hineinstrebt, bekundet — wie erwähnt — vor allem die Zeichnung der beiden großen

Gegner: es ist eine gültige Probe auf die Objektivität des Dichters, daß es unserer Sympathie schwer fällt, in allen Stücken auf seiten des Kaisers zu verharren. Manchen offenbaren Gewaltthaten des an sich für gutes, deutsches Recht kämpfenden Kaisers tritt die überlegene Weisheit des an sich weltlichen Machtgelüsten hingegebenen Papstes gegenüber; aber allerdings steht dem jungen thatkräftigen Herrscher seine selbstherrliche Gewalt recht gut zu Gesicht. Ebenso bedeutet es einen Sieg, den Wildenbruch seiner Individualität abgerungen, wenn er Gregor der Tragödie ersten Abend beschließen läßt: „Und die Zukunft gehört mir doch!"

Der zweite Abend führt uns von dem jugendlich überschäumenden, gewaltthätigen zu dem früh gealterten und gebrochenen, friedfertigen Heinrich IV. In den Mittelpunkt der Handlung tritt zusehends sein Sohn, der nachmals fünfte Kaiser des Namens Heinrich, und der Konflikt spitzt sich zwischen Vater und Sohn in die Entscheidung zu, ob ein auf die unteren Stände gestütztes, weises, aber schwaches Friedensregiment verwirklicht werden soll, oder abermals auf ein kraftvolles, ritterliches, aber gewaltthätiges Regiment zurückzugreifen sei, wie es nunmehr der Sohn verficht. Diesem sind dabei eine Reihe eigenartiger, individueller Züge verliehen, die ihn um vieles gewissenloser, aber auch furchtbarer als seinen Vater erscheinen lassen.

Über der Anerkennung weitgehender Objektivität auch in dieser Kontrastzeichnung und des in der heutigen Litteratur jedenfalls einzig dastehenden Vermögens zu angemessener Wiedergabe derartiger Kraftnaturen, dürfen wir nicht die Prüfung unterlassen, in wieweit der Dichter die geschichtlich gegebenen Charaktere psychologisch ergründet und poetisch nachgeschaffen oder an ihrer Stelle, in freier Anknüpfung an ihre Lebensschicksale, willkürliche Phantasiegebilde eingeführt hat. Bewiese jenes Verfahren den echten Stil des historischen Charakterstückes, so bliebe dieses Verfahren noch immer ziemlich tief in der konstruierenden Willkür stecken. Man darf sagen, daß Wildenbruch zwischen beiden Methoden schwankt: im Prinzip wählt er die erste, aber er mischt einzelne Schattierungen ein, die dem Lebensbilde seiner Helden fremd sind. Also keine volle Bewältigung, aber vielversprechende Ansätze. Leider sind die Gestalten der Nebenpersonen allzuweit im Schematischen verblieben.

Von den geschichtlichen Ereignissen folgt der Dichter den Kämpfen zwischen Vater und Sohn weniger treu als der Abrechnung zwischen dem neuen deutschen Herrscher und dem Papst. Namentlich ist die den vierten Akt des zweiten Abends füllende Szene in der Peterskirche mit achtunggebietendem Geschick durchaus den historischen Thatsachen nachgebildet. In der Charakterzeichnung und dramatischen Kraft stehen die beiden ersten Akte des zweiten Abends am höchsten. Am schwächsten scheint uns der opernhafte Schlußakt: vielleicht mag es noch angehen, daß der Dichter zunächst den historischen Mönch, der an Heinrichs IV. Sarg Bußpsalmen singt, mit dem Königssohn Konrad identifiziert; aber die Entwürdigung, die der zweiten Gemahlin des toten Kaisers zu teil wird, ist ein schlechter Ausklang der Tragödie und wirkt um so peinigender, als der Dichter ihre Schuld von vornherein gemildert hat und sie vollends Versöhnung mit dem sterbenden Gemahl suchen ließ.

Wildenbruch steht jetzt in mittleren Jahren. Da dürfen wir hoffen, daß es ihm gelingt, sich noch weiter aus dem überlieferten Epigonenstil zu kräftiger, lebensechter Charakteristik durchzuringen. Schon heute halten wir es für unsere Pflicht, auf die heilsame Wandlung in Wildenbruchs Stil hinzuweisen. Von seinem altbewährten Können erhält er sich bei alledem die Poesie der Sprache und die Wärme der Empfindung, sodaß er in seiner Annäherung an wirklichkeitsechte Gestaltung vor jener Nüchternheit und mechanischen Plattheit bewahrt bleibt, die nur als Karikatur des berechtigten Strebens nach einem realistisch-historischen Stil gelten kann.

Themistokles.

Tragödie in 5 Akten von Ernst Rosmer.

Die pseudonyme Verfasserin, die sich im realistischen wie im Märchendrama bereits vorteilhaft bekannt gemacht, versucht sich nun an einem geschichtlichen Stoff. Wir müssen gestehen, daß

wir mit Zweifeln die Lektüre begannen, aber die Dichterin bewährt gerade hier ein noch größeres Können. Namentlich ist diese Tragödie geeignet, unsere Achtung vor der Sprachgewalt Ernst Rosmers zu erhöhen. Mit dem Griechischen wetteifernd, streben namentlich die Reden des Themistokles selbst nach schöpferischer Kraft. Besonders treten neu zusammengesetzte Attribute in Massen hervor, worin ja schon Johann Heinrich Voß sich als Meister erwies. Weniger gelungen erscheinen uns manche neue Zeitwörter, obgleich wir gerade hier das Streben nach intensivem Handlungsausdruck glauben anerkennen zu sollen. Auch sonst vereint die Sprache überhaupt Kraft mit Geistesreichtum. Für den leider episch gebliebenen Verlauf der Handlung fühlen wir uns doch einigermaßen entschädigt, wenn wir Sätze von solcher Wucht lesen: „Durchherrsche mit dem Blick des Führers dein Heer. Vom Feind sind wir bedrängt und von der Not. Mit nackten Flüchtlingen ist die nahrungsarme Insel überfüllt . . . . Willst du den verwundeten Löwen zum hungernden Wolf werden lassen?“ Oder, als Themistokles den Spartaner Eurybiades zum Angriff auf die Perser bereden will: „Gedenke den Heldentod deines Königs in diesem Krieg! Auf frischem Grab im Felsen von Thermopylä hat die heilige Gerste kaum Schößlinge getrieben. Denk an Leonidas, Spartaner! Der fragte nicht! Der stand!“ — Adeimantos (von Korinth): „Der starb.“ — Themistokles: „Starb — einen Tod —, der die Götter ihre Unsterblichkeit beweinen läßt.“ — Eurybiades: „Ich kämpfe. Morgen.“ Endgültig ist dieser Entschluß freilich nicht. — Wie die Hoheit der Sprache, ist nach antikem Muster auch die sinnreiche, sentenziöse kurze Wechselrede eingeführt, bisweilen in Überbietung.

Die Handlung nun allerdings giebt sich mehr biographisch episodenhaft als um eine bestimmte einheitliche innere Entwicklung konzentriert. Der erste Akt entfaltet die Ereignisse vor Salamis, der zweite den Bau der athenischen Mauer; der dritte zeigt Themistokles bereits in der Verbannung auf der Flucht durch Epirus; der vierte Akt stellt alsdann seine Aufnahme am persischen Königshofe dar — immer unter Verknüpfung seiner unwiderstehlichen Redegewandtheit mit sieghafter List. Zwar zeigt

zehrend, endlich im Giftbecher seinem Kummer ein Ziel setzend: aber nicht anders als episch schließt sich dieses Ende den früheren Etappen seines Lebens an. Wir haben hier wohl das geschickt dramatisierte Leben des Themistokles, nicht aber die Tragödie des Themistokles. Die hätte die einzelnen Geschehnisse nur als äußere Marksteine der inneren Entwicklung verwenden dürfen, die Handlung aber derart vertiefen müssen, daß wir immer in erster Linie in der Seele der beiden Hauptfiguren lesen können: das ist einerseits Themistokles, andererseits das athenische Volk. Wir müßten verstehen lernen, daß dieses Männer wie Themistokles, wie Aristides hervorbringt; verstehen lernen, daß es indes nicht fähig ist, seine großen Männer zu ertragen; verstehen lernen endlich aber auch, daß es sich lohnt, sich nach Athen zurückzusehnen und am Verlangen nach ihm zu sterben. Ein solches Seelendrama brauchte durchaus nicht der äußeren Handlungsfülle zu entbehren, müßte sich vielmehr gerade in einem blütenreichen Kranz von charakteristischen Begebenheiten entfalten.

Gudrun.

Ein Schauspiel in 5 Aufzügen von Georg Ruseler.

An Dramatisierungen unserer mittelalterlichen Epen, auch der Gudrun, hat es unser Jahrhundert hindurch nicht gefehlt. Das vorliegende Schauspiel gehört zu den geschickteren Versuchen dieser Art und kann unter seinen Mitbewerbern in Ehren bestehen. Dennoch entkräftet auch dieses Werk nicht die Bedenken, welche der dramatischen Behandlung eines epischen Stoffes immer entgegenstehen. So oft sich die epigonenhafte Mode der letzten Jahrzehnte, jeden beliebten oder irgendwo bewährten Gegenstand auf die Bühne zu zerren, dagegen auflehnen mag: ein Thema, ein Ereignis, ein Menschenschicksal ist entweder episch oder lyrisch oder dramatisch, und der Held des Heldengedichtes ist nicht zugleich tragischer Held, mindestens nicht in denselben Schicksalen.

der Schlußakt nun den Helden in Heimweh nach Athen sich ver- Die bloße Dramatisierung eines Epos steht somit von vornherein auf schiefer Ebene. Besonders verlockend mag gewiß die Aufgabe sein, Siegfried, die Nibelunge und ähnliche untergehende Helden aus dem erzählenden Gedicht in die Tragödie zu übernehmen: doch schon da wäre Vorbedingung für eine modern-dramatische Wirkung, daß die Geschehnisse aus der Tiefe der Charaktere mit Notwendigkeit herauswachsend motiviert würden, unter Fortfall mancher sagenhaften Voraussetzung und manches äußeren Verhängnisses. Weit bedenklicher steht es um Epen wie „Gudrun", deren Helden sich zum Siege durchringen: wird nicht unter bedenklicher Verschiebung der überlieferten Verhältnisse der unterliegende Gegner des epischen Helden in den Mittelpunkt des Dramas gerückt, so fehlt es an einem tragischen Helden; für komische Behandlung andererseits ist der epische Stoff zu reich an bedeutsamen ernsten Momenten. Bleibt denn das „Schauspiel" mit seinem trockenen Ernst, Interesse erregend, aber keine Erschütterung und keine Begeisterung, befriedigend, aber nicht befreiend und erfrischend .... Georg Ruseler hat das Epos bei alledem geschickt in dramatischen Dialog umgewandelt; die Sprache ist edel und würdig, vorherrschend sogar poetisch schön. Nur ist manches Wilde des Epos mit Unrecht zu schönem Ebenmaß herabgemildert. Besonders bedenklich ist die Errettung Gerlindes aus Wates furchtbarer Rächerhand. Auch gegen Hartmut giebt sich Gudrun am Schluß gar zu mild versöhnlich. Andererseits weiß Ruseler geschickt die Lücken in der Motivierung des Epos dramatisch auszubeuten. Zunächst im Sinne des Gegenspielers: kann doch Hartmut nicht ohne Grund das lange Verzögern von Herwigs Befreiungszug verdächtigen:

„Er log, als er von treuem Herzen sprach;
Denn sieh, er läßt dich mir und giebt es auf,
Durchs weite Meer uns fürder noch zu folgen.
Das macht dich frei und löset jeden Schwur.
Hätt' ich dich so verlieren müssen, wahrlich,
Wenn alle meine Mannen tot, wenn auch
Mein Schwert zerbrochen wäre, dennoch folgt' ich
Dir nach, und wär's bis an das Thor der Hölle."

Schließlich findet die listige Vorspiegelung, Herwig habe anderwärts gefreit, selbst bei Gudrun Glauben:

„So mag die Sonne ihren Schein verlieren,
Des Mondes Antlitz hülle sich in Nacht,
Und alles Leben sei dem Tod verfallen:
Ich will nicht atmen, wenn die Treue starb!“

Georg Ruselers Fähigkeit, sich an den bedeutsamen Stoff zu wagen, wird am ehesten durch die Zeichnung von Gudruns Übermut nach dem Zusammentreffen mit den Befreiern erwiesen. Schon das Epos hat hier freilich sein Bestes gethan: aber gerade deshalb war es keine leichte Aufgabe für den Dramatiker, diesen Freudenrausch auf die unmittelbare szenische Entfaltung zu übertragen. — Wir möchten somit hoffen, daß Ruseler sich künftig an einem Stoffe erprobt, der aus dem dramatischen Bereich nicht ohne weiteres herausfällt.

Die Malteser.

Tragödie in 4 Akten, mit freier Benutzung des Schillerschen Entwurfes, von Heinrich Bulthaupt.

2. Auflage.

Es bleibt unter allen Umständen von hohem Interesse, die Ausführung eines dramatischen Planes kennen zu lernen, mit dem sich Schiller 1787—1803 getragen hat. Er gedachte den Untergang des Johanniterordens auf Malta im Stil der „Braut von Messina“ darzustellen. Ein Chor sollte auftreten, der aus sechszehn geistlichen Rittern in ihrer langen Ordenstracht bestand und sich überall in der höchsten Würde zeigte, begeistert durch alles, was den Menschen erhebt: Pflichtgefühl, Rittergeist, Religion. Auf die Darstellung einer erhabenen Idee richtete Schiller den ganzen Plan. Als Inhalt seiner Tragödie dachte er sich: Gesetz und Pflicht im Kampf mit an sich edlen Gefühlen, sodaß der Widerstand verzeihlich, ja liebenswürdig, die Aufgabe hart und unerträglich erscheint. Es handelt sich um Behauptung der Ordenstugend gegen die Natur selbst. Das Unmögliche sollte geschehen, „aller Kalkül

menschlicher Kräfte muß aufgehoben werden, die Tapferkeit der Ritter muß absolut und unbedingt erscheinen." Die Unordnungen unter den Johannitern beabsichtigte Schiller im Moment der Belagerung Maltas durch die Türken auf dem höchsten Gipfel darzustellen: „Viele Ritter überlassen sich offenbar den Ausschweifungen; denn der Großmeister La Valette, der eine liberale Denkart besitzt und selbst von gewissen Menschlichkeiten sich nicht frei weiß, hat durch die Finger gesehen. Jetzt aber, da aus diesen Unordnungen sich gefährliche Folgen erzeugen, da sie zu Spaltungen und innerem Krieg in dem Orden Anlaß geben, sieht er sich genötigt, den Orden zu reformieren und in seiner ersten Reinheit herzustellen." In Ausführung dieses Planes läßt unser Klassiker den Großmeister vor allem sich selbst überwinden: einer der Ritter ist sein natürlicher Sohn; die dadurch enthüllte Verletzung der Ordensregel erfährt einen gewissen Ausgleich durch La Valettes Entschluß, auch den eigenen Sohn dem sicheren Opfertod auf dem exponierten Fort St. Elmo zu weihen. Durch diese Hochherzigkeit werden die aufsässigen Ritter überwältigt. La Valette hat nämlich im Orden mit allen menschlichen Leidenschaften zu kämpfen, nicht nur mit der Insubordination, der weltlichen Gesinnung und Nationaleifersucht seiner Ritter, vor allem auch mit der Liebe. Als charakteristische Episode wollte Schiller die eifersüchtige Liebe zweier Ritter zu einer schönen Gefangenen einführen. Tiefer in die Handlung eingreifen sollte die schwärmerische Liebe zweier Ritter zu einander, eine jener leidenschaftlichen Männerfreundschaften, wie sie sich da ausbilden, wo Frauenliebe verpönt ist. Gerade dieses überaus heikle Problem hat Schiller in seinen Entwürfen zu den „Maltesern" wiederholt ausgemalt. Dennoch wollen wir zugestehen, daß der moderne Bearbeiter gut gethan hat, von dem verfänglichen Motiv seine Hand möglichst fernzuhalten: nur gerade einem Schiller hätte gelingen können, die Bedenklichkeit dieses Stoffes durch überirdische Hoheit zu besiegen. Damit entfällt nun freilich eins der originellsten Glieder von Schillers Handlung, und man kann schon denken, daß Bulthaupt an dessen Stelle die Frauenliebe desto stärker herausgearbeitet haben wird. Auch weiter müssen wir zugestehen, daß sich schon in Schillers ästhetischem Stil die Neigung ausprägt, die

weltgeschichtliche Handlung mit Liebesepisoden zu durchflechten oder wohl gar durch Liebesverwickelungen bestimmen zu lassen. Seine Epigonen, die da meinten, sein Verfahren für den organischen und klassischen Stil der historischen Tragödie hinnehmen und fortspinnen zu müssen, haben jene Neigung zur zärtlichen Leidenschaft inmitten der weltgeschichtlichen Aktion ins Ungemessene ausgedehnt. Auch Bulthaupt, der sonst manche Probe von Selbständigkeit gegeben, die ihn aus der Epigonenschar heraushebt, rückt nach unserer Auffassung in den „Maltesern" die Liebe zum Weibe allzu weit in den Mittelpunkt der Handlung. Nicht genug an dem episodischen Auftauchen der gefangenen Griechin, nicht genug an der in der Vorfabel liegenden Jugendliebe des Großmeisters: zum eigentlichen Konflikt des Dramas ist nun eine Liebe geworden, die, gegen die Ordensregel, den Sohn des Großmeisters fortreißt, nachdem der Vater soeben jeden neuen Verstoß gegen jene Regel der Keuschheit mit dem Tode bedroht hat. In voller Wucht droht dann überdies das tragische Verhängnis nur vorübergehend; zwar spricht der Ordensmeister das Todesurteil über den eigenen Sohn, indessen das weiche Herz unserer zeitgenössischen Tragiker weiß einen Ausweg zu finden: der Spruch ist nichtig, denn die Satzung heischt: es darf kein Verwandter den Verwandten richten! Also wird der Schuldige vom Stellvertreter des Großmeisters zur Verbannung begnadigt: er ist unwürdig, am Kampf teilzunehmen. Sein Vater zieht mit ihm. Aber in der höchsten Not werden sie zurückgerufen, und die Liebenden sterben den Heldentod für den Orden. So mündet die Handlung des Dramas in wesentlich lyrische Bahnen aus. Da finden wir selbst die typische Situation des Epigonendramas, daß ein Ritter, ein Held im Augenblicke blutiger Entscheidungen sich zu einer Schäferstunde hinreißen läßt; so ruft St. Priest, eben während der Signalschuß zum Beginn des Kampfes ertönt, „leidenschaftlich" aus:

„Wer fordert das Unmenschliche? Wer stößt
Mich aus dem kaum betret'nen Paradies?
Wo lebt der Thor, der dem bekränzten Gott,
Der bei ihm eingekehrt, die Thüre wiese?"

„Unmenschlich" ist die Forderung gar nicht, sich im Augenblick

der Schlacht nicht in Liebchens Arme zu schmiegen: vielmehr kommt das Gegenteil nur in Romanen und lyrischen Dramen vor.

„Jetzt bin ich ruhig.
Das Fort, die Brüder — weit liegt alles, weit!
Und ständen diese nächsten Augenblicke
Im Preise wie Jahrhunderte — ich bleibe!
Der Boden unter meinen Füßen wich,
Und was mir heilig galt, das ist gefallen."

Fürwahr, das Urteil des stellvertretenden Großmeisters ist nicht zu schroff:

„Da wären wir soweit! Und wir berufen
Uns auf das Recht des Menschen nun wie alle,
Um unter ihn hinabzusinken."

Was das Pathos selbst betrifft, in dem sich jene Liebe des Maltesers ausspricht, so ist es gewiß an sich poetisch schön und stellt Bulthaupts Fähigkeiten ein rühmliches Zeugnis aus:

„O du, die mich gelehrt, was lieben heißt,
Wenn von dem Felsen der Verräter mich
Des Henkers Hand hinausstößt in die See,
Dann werden aus den Wellen schwanengleich
Zwei weiße Arme mir entgegenwinken,
Ein göttlich schönes Weib, die Schaumgebor'ne,
Der Liebe Urquell selbst entsteigt der Flut
Und küßt mich sanft zu Tode — deine Lippen,
Dein süßes Antlitz — du, du bist es selbst,
Renée!"

Ähnlich wirkungsvoll ergießen sich die Klagen des todwunden St. Priest an Renées Leiche, — — nur daß eben immer die zärtliche Leidenschaft das Heldentum überragt. Die litterarische Entwickelung unseres Jahrhunderts hat zur Genüge gezeigt, daß für die Charaktere des historischen Dramas weniger Schiller als Shakespeare vorbildlich sein kann. Künstlerischen Realismus in der geschichtlichen Dichtung zu erringen, ist in der Gegenwart wohl am vollendetsten den Romanen eines Konrad Ferdinand Meyer gelungen.

Der letzte Babenberger.

Historische Tragödie in 4 Aufzügen von Bohrmann-Riegen.

In neuer Bearbeitung versucht das vor einem Menschenalter erschienene Drama sein Heil vor der Öffentlichkeit. Im Mittelpunkt der Handlung steht der eheliche Konflikt zwischen Herzog Friedrich dem Streitbaren von Österreich und seiner Gemahlin Sophie, der Kaisertochter von Byzanz. Man darf dem Dichter zugestehen, daß diese beiden Hauptcharaktere in ihrer Herrschernatur glücklich erfaßt sind. Es ist gar keine kleine Aufgabe, den auflodernden Jähzorn eines verschmähten und gereizten Heldenherzens zu zeichnen, wie es hier in der Brust des Mannes wie des Weibes schlägt. Sie lieben sich, glauben sich aber mißachtet, gedemütigt, und der Stolz bäumt sich leidenschaftlich auf. Zu spät, erst im Tode wird ihr Auge klarsehend für ihre wahren Empfindungen. Dieser Tod wie überhaupt die Ausgestaltung des Konfliktes geschieht nur leider in der romanhaften Art des üblichen Epigonendramas, welches die großgeschichtlichen Ereignisse gar zu gern mit Liebesepisoden durchtränkt, auch sonst in der Führung und Motivierung der Ereignisse zu viel Willkür walten läßt. Die Nichtachtung unserer heutigen realen Erkenntnis geschichtlicher Vorgänge und Charaktere bewirkt ein Erkalten des Interesses. So viel sachliche Abweichungen wir uns im einzelnen gefallen lassen, gegen den ganzen Geist, in dem sich Völkerkämpfe zu entwickeln pflegen, dulden wir heute keinen Verstoß mehr. Da fordern wir bedeutsamere Motive als Liebesrivalität eines Magnaten oder selbst Schutz der gedemütigten Herzogin durch ihre an den Ungarnkönig vermählte Schwester. Kurzum, diese historische Tragödie ist zu weit auf private Empfindungen, auf lyrische Motive gestimmt. Man glaubt nicht, daß der König von Ungarn seinen nach Wien gezogenen Magnaten die Entscheidung über Krieg und Frieden völlig in die Hand giebt; man glaubt nicht, daß der Führer dieser Magnatenschar als unwillkommener Verehrer sich zu der Schwester seiner Königin empordrängen und den Ehekonflikt im Hause

Österreich mehr als Liebhaber denn als Diplomat verschärfen wird. Wir streben heute eben aus dem konventionellen Arrangement heraus, einem lebensechten geschichtlichen Tragödienstil entgegen.

Der Herzog von Enghien.

Ein Trauerspiel von M. Nordheim.

Der so dankbare Stoff hat viel Verlockendes für den tragischen Dichter. Das napoleonische Zeitalter als historischer Hintergrund, ein hochherziger Held als Mittelpunkt, eine ungeheure Katastrophe — und bei alledem die Möglichkeit, Napoleons Charakter umfassend dramatisch zu entwickeln, ohne ihn durch schrittweise Verfolgung seiner Geschicke, seines Auf- und Abstiegs episch zu verzetteln! Daß M. Nordheim an diesem so lockenden wie lohnenden Versuch vorbeigegangen, den gewaltigen Korsen in solchem Zusammenhang dramatisch zu erfassen, ist von vornherein ein bedenkliches Zeichen von Unvermögen. Denn wie sein Bonaparte — fast nur episodisch — auftritt, erscheint er als gutmütige Drahtpuppe in der Hand seines heimtückischen Ministers Talleyrand. Doch auch sonst bietet das Stück einen neuen Beweis, daß der Epigonenstil nirgends klärlicher und kläglicher scheitert als in dramatischer Behandlung geschichtlicher Ereignisse unseres Jahrhunderts wie der nahen Neuzeit überhaupt. Hier, wo die große Zukunft des historischen Trauerspiels vor allem ruht, fordern wir mit doppelter Schärfe lebendiges Eindringen in die gegebenen Charaktere, Motivierung der Handlungen aus ihnen heraus. Und mit doppelter Schärfe lehnen wir jedes äußere Arrangement nach konventionellem Schema ab. So läßt es Nordheim natürlich nicht an der unvermeidlichen Verquickung der großen historischen Aktion mit einer Liebesgeschichte fehlen: Der Herzog von Enghien liebt die Prinzessin Charlotte von Rohan. Um deren Hand von ihrem Oheim, dem Kardinal, zu erlangen, gleichzeitig auch aus Liebe zu Frankreich und aus Achtung vor — Napoleons Größe bietet der bourbonische Prinz dem lebenslänglichen Konsul seine Dienste an! Der Ruf

seiner Freunde und das Gerücht von Napoleons bevorstehender Kaiserkrönung vereinen sich mit der Wahrnehmung, daß die Familie der Geliebten den nahen Sturz des Korsen erwartet und erhofft: und so will er sich an die Spitze eines neuen Emigrantenheeres stellen lassen. Talleyrand hat aber inzwischen aus persönlicher Rache gegen Enghien den Brief unterschlagen, durch den dieser sich Napoleon zur Verfügung stellt. Auf die historisch bekannte Weise wird nun Enghien als vorgeblicher Mittelpunkt des Kreises von Verschwörern gegen Napoleons Leben hingestellt, und mit Verletzung des Völkerrechts läßt ihn dieser in Baden aufgreifen. Enghiens Geliebte und sein Freund Baron von Grunstein eilen zu Napoleon, klären ihn über des Herzogs ursprünglich so entgegenkommende Absichten auf und bestimmen ihn zu der Absicht, den Talleyrands Untersuchung Übergebenen zu retten. Doch die Rachgier des Diplomaten war schneller: er hat das Todesurteil sofort widerrechtlich selbständig vollstrecken lassen. — Auch im einzelnen geht die Sprache bisweilen in stammelndes Unvermögen über. Dazwischen fehlt es keineswegs an Partien, die ganz leidlich durchgeführt sind. Aber nichts davon reicht zu dem einigermaßen bestimmten Eindruck hin, daß man es hier trotz alledem mit einem Mann von Talent zu thun habe.

Jörg Trugenhoffen.

Ein deutsches Schauspiel von Rudolf Stratz.

Rudolf Stratz bietet ein historisches Trauerspiel, das dem idealistischen Epigonenstil ebenso fern bleibt wie dem neuerdings auch auf diesem poetischen Gebiete versuchten Naturalismus. Eine gesunde, aber etwas trockene, holzschnittartige Darstellungsweise herrscht, das Drama ist nicht ungeschickt aufgebaut, entbehrt aber doch der tieferen tragischen Accente, bleibt vorherrschend Verknüpfung äußerer Geschehnisse. So wird man nicht recht warm, fühlt sich aber bis zu einem gewissen Grade interessiert, vielleicht

sogar mehr für den Autor als für seine Gestalten. Man fühlt, daß der Dichter auf seine Weise nach dem so heiß ersehnten künstlerischen Realismus des historischen Dramas strebt. Schon der Versuch ist verdienstlich, zumal er sich in der richtigen Linie bewegt: ohne Ideenkonstruktion und schematische Typisierung auf der einen Seite, ohne platte und pedantische Veräußerlichung der Naturwiedergabe auf der anderen Seite die Charaktere in ihrer psychologischen und in ihrer geschichtlichen Färbung sich bethätigen zu lassen. Nur daß die große Kraft, die zwingende Gewalt fehlt, und daß man nicht in die Tiefen der Menschenbrust blickt, das Wehen, Walten und Wüten der wilden Leidenschaft historischer Heroen verspürt, wie etwa im historischen Realismus der Romane von Konrad Ferdinand Meyer. Dem Ritter Jörg Trugenhoffen hat der Landschad von Habern, Marschall des Pfalzgrafen bei Rhein, zur Zeit des großen Bauernkrieges von 1525, die Burg zerstört und das geliebte Weib getötet. Jörg rächt sich, indem er dem Feinde die Braut abspenstig macht, zuerst nur aus Feindschaft gegen den alternden Bräutigam, schließlich aus Liebe zu der jungen Braut. Sein tollkühner Ritt zur Hochzeit des Gegners behufs deren Vereitelung hat ihn aber in die Gewalt des Pfalzgrafen gegeben; er soll dem Henker überantwortet werden, um der errungenen Geliebten willen demütigt er sich jedoch vor dem Pfalzgrafen und reitet als dessen Sendbote zu den aufständischen Bauern. Deren Führer, sein einstiger Freund Pfaff Eysenhut, thut es ihm von neuem an: getreu richtet er seine Botschaft aus; als aber der Pfalzgraf inzwischen verräterisch das Bauernheer angreift und Eysenhut geschlagen und gefangen den Tod von Henkershand stirbt, wendet sich Jörg vom Pfalzgrafen wieder ab und stirbt mit der Geliebten vereint. Es ist mehr der Stil der Chronik und der Historie, in dem diese bunten Geschehnisse vorgeführt werden; die tragisch nötigende Wirkung bleibt aus, weil der Held nicht im tiefsten Innern mit herzenzwingender Gewalt erfaßt ist. So bleibt der größte Teil der Handlung äußeres Ereignis, trotz mancher glücklichen Ansätze zu intuitiver Charakteristik.

Filippo Lippi.

Trauerspiel von Eberhard König.

Es war ein guter Gedanke des Verfassers, Fra Filippo Lippi, den wegen seiner Künstlerschaft wie wegen seiner Liebesabenteuer gleich bekannten Karmeliterbruder aus dem Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts, zum Helden einer Tragödie zu machen. Das genußfrohe Künstlerleben der italienischen Renaissance giebt ein doppelt wirksames Milieu für ein Trauerspiel. Auch ist diese Umrahmung ziemlich reizvoll gezeichnet, und der Held wie seine neue Geliebte Lukrezia Buti erwecken gewiß Interesse. Daß ein Libertin an einer reinen Liebe gesundet, aber sein Vorleben kaum minder als sein geistlicher Stand unübersteigliche Schranken auf dem Wege zum reinen Glücke bilden, wäre in der That ein lohnendes Problem. Nun setzt sich freilich die Handlung über diese Schranken hinaus: der Papst gewährt dem beliebten Maler Dispens, die Geliebte glaubt an ihn, die Schwierigkeiten sind gehoben, da ermordet ihn ein — nicht übelgezeichneter — rasender Nebenbuhler. So läuft die Tragik auf ein bloßes Eifersuchtsspiel hinaus. Immerhin zeigen diese Ansätze zu vollsaftiger Charakteristik, daß man es in Eberhard König mit einem Talent zu thun hat, das etwas verspricht. Nur läuft noch zu viel Konventionelles, bisweilen möchte man sagen Plumpes mit unter; eine Reihe Zufälligkeiten der Handlung hat sich der Dichter gar zu bequem arrangiert. So verflacht sich das Interesse, und die Wirkung wird äußerlich.

Der Eroberer.

Tragödie von Max Halbe.

Das Berliner Premièrenpublikum hat bekanntlich dies neue Trauerspiel von Max Halbe in wüstem Skandal zu begraben versucht. Wer die ominöse Zusammensetzung des ständigen Publikums kennt, das zu den Entscheidungsschlachten des Berliner Theater-

lebens auf dem Plane erscheint, wird durch die Niederlage, die es einem Halbe bereitete, ebenso wenig befangen werden wie durch die Triumphe, die es anderen, platteren Naturalisten herrichtete. Referent kann zwar ebenfalls nicht zugestehen, daß Halbe die Aufgabe gelöst, die er sich mit dem „Eroberer" gestellt: aber vergebens sucht er nach Zügen, die zu fortdauerndem parodierenden Mitspielen des Publikums herausfordern könnten. Einige vereinzelte Stellen höchstens mögen bei verständnisloser Darstellung den Spott roher Gesellen herausfordern. Im übrigen erhebt sich auch das neue Werk Halbes weit über die Mehrzahl derjenigen Dramen, die in Berlin während der letzten Jahre die Bühne siegreich eroberten. Wenigstens die erste Hälfte läßt das kühne Streben nicht verkennen, den realistischen Stil für das geschichtliche Trauerspiel zu erringen; des Dichters Wollen ist um so größer, als es keiner geringeren Epoche denn der italienischen Frührenaissance gilt. Die Zeit der Kondottieri, jener Eroberernaturen, die zu Begründern berühmter, in Kriegs- wie Friedenskünsten glänzender Fürstengeschlechter wurden, verkörpert sich vor allem in dem Helden, Lorenzo, Herrn von Torrani. Und sogleich ist ihm der Künstler zugesellt, Meister Andreas, der in seinem Schutze neue geistige Welten erobern will. Groß und schön ist der Traum, an dessen Verwirklichung sie ihr Leben setzen; am Vorabend seines Einzuges in die seinem Kastell benachbarte Seestadt, die ihm als reife Frucht seiner Kämpfe winkt, schwärmt Lorenzo: „Ja, Andreas, ich werde nun aus dem Vollen wirken können, aus dem Überfluß. Nicht mehr wie jetzt werd' ich mit kleinen Mitteln geizen, noch sparsam haushalten müssen ... Ausbreiten will ich mich, Andreas! Ausbreiten! Alle Künste sollen blühen unter meinem Scepter! Ein neues Zeitalter führe ich herauf für dieses kunstvergessene Handelsvolk!" Auf des Andreas begeisterten Zuruf: „Ein goldenes Zeitalter, ja, das Euren Namen trägt durch alle Ewigkeiten!" fällt Lorenzo ein: „Meinen und den Euren, Andreas! Gemeinsam soll die Nachwelt uns nennen, und wer des Lorenzo Zeitalters sehnsüchtig gedenkt, soll den Andreas preisen, und wer Andreas preist, soll des Lorenzo mitgedenken. So wandern wir gemeinsam durch die Zeit, einer vom andern untrennbar, einer unsterblich durch

den andern!" Und weiter: „Achtunddreißig Jahre bin ich alt, Andreas! Lang' hab' ich warten müssen! Die Hälfte meiner Zeitlichkeit hab' ich im Kampf verbracht. Aber meine Kraft ist reif und voll und unverthan. In meinen Armen fühl' ich Jugend, die Welt zu umspannen, tausend Keime in meiner Brust, die nach Luft und Licht ringen!... Frei und groß will ich leben, schaffen und genießen!" — Wer gedächte bei alledem nicht des heraufdämmernden Zeitalters der Medici? Das verwegene Kraftgefühl der Renaissancemenschen äußert sich denn zunächst immer wieder: „Der Stärkste und Kühnste soll herrschen!"... „Ich will, also kann ich! Ich kann, also will ich!" Aber auch die unersättliche naiv-egoistische Genußfreude der Renaissance bricht durch: „Ein Rausch ist mir das Weib, ein sprudelnder Jungbronn, der mir Herz und Sinne vom Wust des Alltags freibadet! Erneuerung such' ich an Eurer Brust, quellende Verjüngung, der Freude unermeßlich reiches Farbenspiel, die Verödung, den Überdruß abzuwehren, die aus diesem stumpf gemeinen Dasein ringsher uns angrinsen!... So bin ich Mensch gewesen!"

Neben Lorenzo, dem Kondottiere, und Andreas, dem Künstler, repräsentiert Marianus, Arzt und Astrolog, den Geist der neuen Zeit, er im besonderen ihren naturwissenschaftlichen Zug. Die religiöse Seite andererseits erscheint an dem Bußprediger Bruder Bernardin. Umfassende Charakteristik widmet der Dichter dem Vertreter der philologischen Renaissance, Lucian. Die Einzelzüge dieses Typus sind zweifellos echt; doch bedarf seine Darstellung eines schöpferischen Künstlers, der diese Mischung von scholastischer Pedanterie, naiver Selbstüberhebung, lächelnder Geringschätzung der barbarischen Nichtlateiner und von egoistischer Genußsucht in ihrem einheitlichen Angelpunkt erfaßt; mag sein, daß der Dichter noch durch einen kühnen Griff dem Schauspieler seine Aufgabe erleichtern könnte, — die Elemente aber hat Halbe gegeben und einheitlich gedacht. Bekanntlich hat in der Berliner Aufführung gerade der Darsteller dieses Charakters versagt . . . So weit wären originale Ansätze zu der heiß ersehnten realistischen Geschichtstragödie unverkennbar, ohne daß der Dichter in jene nüchterne Alltagskopie verfällt, die seit kurzem durch eine rührige Klique von naturalistischen

Litteraten und materialistischen Germanisten als Stil der Zukunft terroristisch ausposaunt wird.

Aus dieser Eroberer- und Renaissance-Tragödie, auf die das Werk angelegt ist, gleitet es nun aber je weiter je mehr hinaus, um in eine gewöhnliche Liebesgeschichte zu münden. Agnes, der Gattin des Eroberers, sind gewiß manche eigenartige Züge verliehen: auch sie besitzt Ehrgeiz, — der Welt will sie ihren Gemahl abtreten, wennschon niemand sonst; auch sie besitzt Kraft, Leidenschaft und Rücksichtslosigkeit bis zum Verbrechen. Aber im ganzen handelt sie nicht wesentlich anders als das Weib aller Zeiten, aller Zonen, aller Charakteranlagen: sie will kein anderes Weib an der Seite ihres Mannes dulden und strebt nach Vernichtung der Nebenbuhlerin. Daß sie zu letzterem Zweck selbst vor Gift nicht zurückschreckt, mutet in vorliegendem Fall gewiß echt an, ist indes schon als unechter Theaterkoup leider zu konventionell geworden, als daß nicht die Wirkung beeinträchtigt werden müßte. In Lorenzos Geliebter, der kleinen Ninon, entfaltet der Dichter noch weniger Originalität der Charakterzeichnung, aber allerdings die ganze Naivetät der Sinnlichkeit, wie sie schon aus Halbes „Jugend" bekannt ist. Bekannt ist nicht minder, wie schon manche kecke Szenen jenes früheren Liebesdramas ursprünglich — nur damals außerhalb Berlins — heftiger Anfeindung und Verspottung unterlagen. Wir wollten dem Dichter, der, auch wo sich seine Kraft noch unzulänglich erweist, immer mit grundehrlichen Mitteln nach einem naturfrischen Kunststil ringt, wohl wünschen, daß sich diesmal umgekehrt außerhalb der Reichshauptstadt eine vorurteilslosere Würdigung seines Wollens kundgiebt. Als Vorbedingung müßten wir freilich — ähnlich wie bei der „Jugend" — diskretestes, feinsinnig abgetöntes, naives Spiel einer echten Künstlernatur hinstellen, während jedes Raffinement, jede soubrettenhafte Derbheit, jede unfeine Betonung oder unvornehme Bewegung das Schicksal des Stücks gefährdet. Die Darstellung muß wiedergeben, was Halbe in seinen realistischen Liebesszenen erstrebt: Naturfrische mit künstlerischem Hauch! — keine Sentimentalität einerseits, keinen Rohstoff mit seinem verletzenden Erdenstaub andererseits!

Auch dann wird freilich der Hauptmangel des „Eroberers",

daß er eben nicht als Eroberer, sondern als Liebhaber endet, nicht überwunden sein. Halbe hat offenbar geglaubt, das politische Moment mit dem erotischen zu vereinen, indem er Matteo Battista, Ninons Verlobten, zugleich als Vertreter des dem Eroberer widerstrebenden Patriziates auftreten läßt; aber der Liebhaber ist es schließlich allein, der den Vernichter seiner Verlobten tötet. Überhaupt ist Matteo Battista sowohl als Mann wie in politischer Hinsicht neben einem Lorenzo nicht ernst zu nehmen; hier hat der Dichter seine Aufgabe doch wohl zu leicht gefaßt. Auch sonst bleibt es höchst bedauerlich, eine groß angelegte Geschichtstragödie als bloßes Liebesdrama enden zu sehen. Wenn sich der Dichter zu einer entsprechenden Umarbeitung entschließen wollte, würde sich erst zeigen, ob er die ganze Kraft besitzt, die Tragik der Weltgeschichte in lebensvollen Gestalten zu verkörpern.

Gewitternacht.

Tragödie in 5 Akten von Ernst v. Wildenbruch.

In einem Vorwort verwahrt sich der Dichter gegen die häufig wiederkehrende Unterstellung, er wolle mit seinen Dramen aus der deutschen Geschichte Stammes-Politik treiben: daß sie in der Mehrzahl abgegrenzte Teile Deutschlands zum Schauplatz, Schicksale einzelner Stämme zum Gegenstand haben, erkläre sich vielmehr aus der Natur der Sache — sie spielen vor 1870! — Für uns hätte es dieser Schutzrede nicht bedurft: ganz abgesehen davon, daß wir jedenfalls an den rein künstlerischen Absichten Wildenbruchs nie gezweifelt haben, ist uns der Stammescharakter, der sich unwillkürlich in dieses Dichters Poesie kraft seiner Individualität ausprägt, schon seit Jahren eine Gewähr dafür gewesen, daß Wildenbruch aus dem Epigonenstil den Weg zum künstlerischen Realismus finden wird; denn im Zeichen der Stammespoesie, als Ausprägung eines Stammescharakters rückt unser ganzes Jahrhundert hindurch der realistische Kunststil heran —

mit dem Brandenburger Heinrich von Kleist wie nicht minder den Schleswig-Holsteinern Klaus Groth und Theodor Storm, dem Mecklenburger Fritz Reuter, dem Schweizer Gottfried Keller, dem Österreicher Ludwig Anzengruber und schließlich dem Berliner Theodor Fontane.

Wir hatten bereits Veranlassung, darauf hinzuweisen, wie sich in Wildenbruchs Stil leise Wandlungen vollziehen, deren Richtung schon durch die Umbildung der Form bezeichnet wird: er fühlte, wie für das, was er neuerdings zur Aussprache springen will, der fünffüßige Jambus mit seinem regelrecht gleichförmigen Wechsel zwischen unbetonter und betonter Silbe nicht mehr der adäquate Ausdruck sei — so ging er zunächst zu der freieren Bewegung des Knüttelverses über, den er mit Recht „den deutschen Vers" nennt, und gelangt schließlich zum dramatischen Prosa-Dialog, selbst mit leicht mundartlicher Färbung. Dem entsprechend strebte Wildenbruch aus der fortreißenden Rhetorik allmählich heraus, um an der großen Aufgabe der neuesten Litteratur, am Ringen nach historischem Realismus mitzuarbeiten. Schon wiesen wir in „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" einige Züge solch wirklichkeitsechter Charakteristik auf, die sich indes immer und immer noch mit manch bloßen Ideenkonstruktionen durchkreuzten. Auch in der neuen „Gewitternacht" fehlt es nicht an äußerlich arrangierten Momenten; aber wir dürfen nicht anstehen, zu bekennen, daß mit dieser Tragödie ein entscheidender Schritt zur Vorherrschaft künstlerisch objektiver Anschauung der Dinge im historischen Drama gethan ist.

Man hat sich heute gewöhnt, die Natürlichkeit in erster Linie durch den Dialog zu bekunden. Bis zu jenem Naturalismus, der die Kunstsprache in geistloses Stammeln auflöst, geht Wildenbruchs dramatische Redeweise allerdings noch immer nicht. Vereinzelte Längen abgerechnet, ist jedoch der Dialog der „Gewitternacht" lebendig, frei von Deklamation, wirklich echte Wechselrede; die Personen sprechen nicht, was so schön wie möglich klingt, vielmehr, was so bezeichnend wie möglich ist. Daß auch ein solcher den Anschein des Lebens erweckender Dialog ohne Künstelei doch kunstvoll, d. h. mit Geist und Gewandtheit, gehandhabt werden kann, erhellt

in jeder Szene. Man vergleiche Äußerungen wie die des Grafen Brühl über Friedrich den Großen: „Alles geht durcheinander, übereinander; in Europa giebt's keinen ruhigen Winkel mehr, seit dieses personifizierte Erdbeben aufgestanden ist! Nächstens wird man sich das Schlafen abgewöhnen, nur um jeden Augenblick zu wissen, was der Parvenü von Berlin für Sprünge macht!" Künstlerisch und dennoch nicht naturwidrig mutet auch die Hindeutung eines schlesischen Edelmanns auf Maria Theresia an: „Sollt' ich sie nur verehren ihres schönen Gesichts wegen? Ich weiß von ihr. Königliche Menschen sind wie die Berge — man sieht sie, auch wenn man fern von ihnen ist." Diese Ausdrucksweise ist realistisch, so gewiß wie die Bildersprache Kleists realistisch ist. Ähnlich darf der von Winterfeld angegriffene sächsische General vor Hohenfriedberg in den gewissen Untergang gehen mit den Worten: „Winterfeld ruft uns den jüngsten Tag! Siegen kann nur einer — sterben steht allen frei —"

Wirklich künstlerischer Realismus darf nun freilich nicht an den Worten haften bleiben. Auch in der „Gewitternacht" erscheint das Schwanken zwischen Maria Theresia und Friedrich im schlesischen Adel und Volk noch auf Kontrastwirkung zugespitzt: die größere in Sachsen spielende Hälfte der Tragödie zeigt den historischen Realismus aber mindestens in der Milieuzeichnung zu entschiedener Vorherrschaft gelangt. Die schwüle, sumpfige Stickluft des sächsischen Hofes im Zeitalter Brühls weht uns aus charakteristischen Gestalten entgegen: und Heuchelei, Wollust, Schlemmerei, Spielwut ohne Verletzung des künstlerischen Gefühls zu zeichnen, vermochte nur ein Künstler von auch realistischer Fähigkeit. Das Entscheidende bleibt natürlich, inwieweit diese gegenständliche Schilderung wirklich dramatisch wird, d. h. umgestaltend auf die Charaktere wirkt. Bleibt nach manchen Richtungen tiefere Individualisierung der Gestalten noch immer zu fordern, so erscheint uns entschieden als der kühnste Zug dieser „Gewitternacht", wie die Heldin, von den Miasmen der Sumpfluft angesteckt, moralisch zu Grunde geht. „Ich habe mich in meinem ganzen Leben," sagt Charlotte, „früher nicht so oft im Spiegel besehn wie hier an einem Tage." Gräfin Ogilvie, die Erfüllung der Lessingschen Hindeutung auf die Grimaldi,

wirft ein: „Wenn einem der Spiegel eine so hübsche Antwort giebt, kann man sich doch wohl mit ihm unterhalten.“ Seufzend ergiebt sich Charlotte: „Natürlich — wenn man im Vogelbauer lebt, was soll man anderes thun, als den Pfau spielen —“

Wildenbruch erweist sich auf der Höhe moderner Geschichtsauffassung, wenn er den politischen Niedergang Sachsens mit dem sozialethischen in enger Verbindung sieht, ja aus der Entartung der Sitten in der höheren Gesellschaft zum guten Teil herleitet. Bedauerlich ist, daß der Dichter noch eine Intrigue, wennschon eine nicht unnatürliche, sogar naheliegende, eingreifen läßt, um den moralischen Fall der Heldin zu dezidieren: doch bleibt die Intrigue episodisch, und die Tragödie wächst aus dem Wesen des Intriguenstückes in das Charakterdrama hinein, insofern sich die Entwickelung der Handlung aus dem Wandel des Hauptcharakters (Charlotte) und dieser Wandel aus dem natürlichen, organischen Einfluß des Milieus ergiebt.

Als interessanteste Figur am polnisch-sächsischen Hofe erscheint die Königin-Kurfürstin Maria Josepha, die als stolze Habsburgerin und gläubige Katholikin in dem Preußenkönig den leibhaftigen Antichrist sieht. Auch hier geht Wildenbruch von der epigonenhaften Darstellungsweise, jener polemischen Charakteristik der Gegenspieler, ab, um sich positiv in ihre Seele zu versetzen. Auf diesem Wege sehen wir den Dichter immer entschiedener dem historischen Charakterstück zuschreiten. Der Bruch Waltrams mit Maria Josepha und indirekt mit Maria Theresia ist innerlich durchaus begründet und notwendig: auf die Dauer kann der schlesische Protestant, auch wenn er König Friedrichs Einfall in Schlesien als einen Rechtsbruch ansieht, nicht mit den Habsburgern gehen; endgültig muß sich sein Gefühl von ihnen geschieden sehen, nachdem sich die sittenstrenge Kaiserin zu dem bekannten Brief an die Pompadour, die „Königsdirne in Versailles“, herabwürdigt. Auch damit wird ein Stück echter Geschichte mit Glück poetisch-psychologisch gespiegelt. Äußerlich durchhaut der schlesische Edelmann den doch innerlich bereits organisch gelösten Knoten allerdings wieder zu gewaltsam: das feurige Temperament des Dichters ging wohl schließlich mit ihm durch. Ein engeres Zusammendrängen des fünften Aktes würde dem Werk zum Vorteil gereichen.

Wer mit einem fertigen Urteil über Wildenbruchs Individualität an die „Gewitternacht“ herantritt (der Titel bezeichnet symbolisch die schwüle Atmosphäre), wird für die Würdigung dieser Tragödie nicht den rechten Gesichtspunkt finden. In der Laufbahn dieses nicht nur echten, sondern auch entwickelungsreichen Dichters bedeutet das Werk einen neuen Schritt vorwärts. Wir möchten wünschen, daß es ihm an einem verständnisvollen Publikum nicht fehlt und — daß er auf dem eingeschlagenen Wege weitere Schritte zum historischen Realismus geht. Die Gerechtigkeit fordert das Anerkenntnis, daß Wildenbruch — trotz aller Versuche der Naturalisten — noch immer derjenige ist, der im geschichtlichen Drama großen Stils obenan steht. Je mehr sich der Naturalismus ausschließlich in Kleinzüge und Geistlosigkeit verliert, um so entschiedener lenken sich unsere Blicke auf Wildenbruch zurück. Ja, als Feinde des lendenlahmen abstrakten Epigonenstils und Freunde einer wirklichkeitsechten Kunst halten wir es für ein verheißungsvolles Glück, daß von beiden Seiten zugleich an einer neuen Brücke zwischen Natur und Kunst gebaut wird; während die Jüngsten viel solides Einzelmaterial heranschleppen, wohnt in Wildenbruch der aus dem Geist geborene, echte Baumeisterzug ins Große; Wildenbruch erkennt immer mehr die Bedeutung des soliden Untergrundes, — mögen auch die Jüngsten sich an seinem Feuergeist beflügeln!

Josephine.

Ein Spiel von Hermann Bahr.

Auch ein Versuch zum naturalistischen Geschichtsdrama! Auf weiten Strecken haben wir alles Ernstes geglaubt, eine lustige Parodie im Stil der „schönen Helena“ und ähnlicher Offenbachiaden vor uns zu sehen, bis dann doch wieder manche Einzelheiten uns diesen frohen Glauben raubten; und so stehen wir denn vor der Thatsache, daß die zwerchfellerschütternde Komik

dieses Napoleon-Dramas unfreiwillig ist. Trotzdem sind wir dem Dichter für die heiteren Stunden dankbar, die er uns durch dies „Spiel“ bereitet hat, und glauben uns auch den Dank der Leser dieses Buches zu erwerben, wenn wir sie hier auf die Grundrichtung und einige Glanzstellen der Bahrschen „Josephine“ aufmerksam machen.

Schon früher hatte ein kluger Kopf den Plan zu einem Bismarck-Drama entworfen, wie es etwa im 21. Jahrhundert geschrieben werden könnte: „Der schwäbische Bauernsohn Bismarck ist durch die Gunst einer französischen Schauspielerin allmächtiger Minister geworden. Sein Auftreten ist herrisch und einfach: Pantoffeln an den Füßen und an der silbernen Pfeife eine Bierquaste“ u. s. f. Aber der so schrieb, Fritz Mauthner, wollte eine Parodie des Epigonendramas entwerfen, neben dem gewaltsamen Umspringen mit den geschichtlichen Thatsachen namentlich die Verquickung der weltgeschichtlichen Aktion mit Liebesintriguen und andere Herabzerrung der großen heroischen Züge ins Kleinlich-Philiströse verspotten. Merkwürdig, wie sich die Extreme berühren! Was der idealistische Stil aus lyrischer Neigung für die zärtliche Leidenschaft und ihre sentimental-pathetische Aussprache schüchtern aufsuchte, das macht der Naturalismus nach dem berüchtigten Fragespiel: où est la femme? beherzt zum Wesen der Weltgeschichte. Was ist Bonaparte? Ein Günstling der Josephine. Wie kommt er empor? Indem Josephine ihren Anbetern vom Direktorium als Preis einer gewissen Gunst die Übertragung des Kommandos der nach Italien bestimmten Armee an Bonaparte abfordert. Was treibt der neue Befehlshaber in Italien bei währender Schlacht? Er liegt im Bett, schläft und will nicht früher geweckt sein, bis ein Liebesbrief von Josephinen angekommen. Wie bildet er sich zum Kaiser? Indem er beim Schauspieler Talma eine historische Geste studiert. U. dergl. m. Wieder müssen wir einer Parodie gedenken, jenes schroffen Spiegelbildes, das Paul de Lagarde der Bosheit rein negativer Kritik entgegenhält; in diesem Stil nähme sich eine Darstellung von Moltkes Wirksamkeit so aus: er hat aus Geldrücksichten den Dienst Dänemarks verlassen, später gegen dasselbe sogar erbitterten Krieg ge-

führt; freilich hat er sich nie in die Schlachtreihe gewagt, sondern aus dem Hinterhalt die Schlacht überschaut u. s. f.

Es ist also der Standpunkt des mephistophelischen Proktophantasmisten, von dem hier Napoleon betrachtet wird. Doch wir wollen unsern Lesern nicht den Genuß des eigenen Urteils rauben. Josephine, die von dem Dichter des Jüngsten Wien ganz als Wiener Kokotte der Gegenwart aufgefaßt ist, spricht zu ihrem Bonaparte die geflügelten Worte: „Gelt, du bist lieb: Du wirst ein bischen berühmt? Mir zu liebe! Ja?“ Nach einigem Sträuben verspricht er es ihr zu Liebe, dann auch, weil sie ihm einredet, an ihn zu glauben und ihn zu lieben. Darauf sieht er „Josephine noch einmal lange an, geht dann, aufatmend, nach dem Hintergrunde, während sie unbeweglich stehen bleibt, kommt wieder vor, tritt vor sie hin und sagt dann kurz sehr einfach“: „Komm essen! Die Louise soll dann packen: Ich geh morgen zur Armee!“ Im ersten Zwischenakt hat Louise wirklich gepackt. Während des zweiten Akts steht in Bonapartes italienischem Quartier „auf der Erde ein kleiner grauer Koffer, aus welchem schmutzige Wäsche heraushängt“. Nachher läuft Napoleon nur mit Hemd, Hose und Strümpfen bewaffnet hastig im Zimmer hin und her. Kurzum, er kann als echt naturalistischer Held von sich sagen, daß ihm nichts Menschliches fremd ist. Auch haben ja längst alle Kammerdiener bezeugt, daß es gar keine Helden giebt. Da hätten wir denn das Geschichtsdrama vom Standpunkte des — Kammerdieners. Bonapartes Kammerdiener ist es denn auch, der schließlich, auf dem Bett des Generals stehend, das Signal zu erneutem Angriff giebt, nachdem die Schlacht infolge von Bonapartes liebesträumerischem Fernbleiben schon verloren war.

Der dritte Akt führt uns nach Mailand. Napoleon hat Josephine auf Grund der errungenen Siege nach Italien berufen. Wieder bewährt sich der Gesichtspunkt des Kammerdieners, der die Weltgeschichte von der Hintertreppe belauscht. Deshalb sogleich die Bühnenanweisung: „Auf dem Boden überall Kisten, Koffer und Körbe mit Kleidern, Spitzen und Wäsche.“ Wenigstens diesmal keine schmutzige Wäsche! denkt der voreilige Leser; aber

gemach! Alsbald wird an dem Obersten, der zu Josephinens persönlichen Diensten kommandiert ist, der „schmutzige Mantel“ sowie die „elende und schmutzige Toilette“ hervorgehoben. Unangenehmer noch als diese äußere Pedanterie des Schmutzes berührt das nun anhebende dirnenhafte Spiel von Josephinens Verführungskünsten mit dem armen vierundzwanzigjährigen Obersten, der ihr beim Auspacken ihrer von Spitzen bedeckten Wäsche behülflich sein muß ꝛc. Als Bonaparte schließlich zur Begrüßung eintrifft, ist er vom Marsch natürlich „über und über bestaubt, schmutzig“, so daß sich Dame Josephine „ärgerlich“ aus seiner Umarmung „losmacht und sagt, indem sie ihr Kleid glättet“: „Aber du ruinierst mir ja das ganze Kleid!“ Darauf Bonaparte nach einigen Entschuldigungen: „Ich kaufe dir ein neues, wir können uns das jetzt erlauben! Ich kaufe dir ein Kleid — so was Schönes hat's überhaupt noch nicht gegeben!“ — So ist denn wörtlich zur Wahrheit geworden und voll in Erscheinung getreten, was wir mit Vorliebe sinnbildlich in übertragener Bedeutung vom platten Naturalismus behaupteten: daß er nämlich die Erscheinung als Rohstoff mit allem Erdenstaub bedeckt vorführe, ja seine pedantische Naturtreue in erster Linie gerade dem Erdenstaub und äußeren Gebahren zuwende, statt die Gestalt vom Erdenstaub möglichst zu säubern, damit die charakteristischen Linien der Gestalt wie die Seelenbeschaffenheit desto klarer hervortreten! Wir wissen nun wohl, was der Naturalismus entgegnet: von dem an sich richtigen Gedanken ausgehend, daß auch manche Äußerlichkeiten für das Wesen des Menschen charakteristisch sein können, setzt er diese äußeren Allüren schlechtweg für das Wesen selbst ein. Geist? Unsinn! nichts als Materie! — Genie? Unsinn! nichts als Wahnsinn, Verbrechen und Glück! — Weltgeschichte? Unsinn! nichts als Weiberlaunen!

In diesem selben Stil bietet denn auch der vierte und letzte Akt eine naturalistische Auffassung des Konsulates. Was der arme Teufel Naturalismus zu geben vermag, sind wieder nur ein paar Stellen der Schale: Josephine muß widerwillig Harfe spielen lernen, weil Bonaparte ihr in den Ohren liegt: „Es schickt sich, daß die Frau des Konsuls eine schöne Kunst ausübt!“

Überhaupt will er nun mit aller Pedanterie die Zeremonien des ancien régime wieder einführen. Ausführlich wird uns die Kontrolle jeder Verbeugung vorgeführt, und wir kosten die ganze Wonne des kleinen Publikums vom Puppentheater. Alles schneidet Gesichter, sobald Bonaparte einen Moment nicht hinsieht; nur er wird nervös: „Immer dieselbe Geschichte! Die Herren Generale betrinken sich wie Matrosen und die Frau Generalinnen schneuzen sich in die Finger!" Mit dem Kursus, den Napoleon bei Talma in seiner historischen Geste nimmt, schließt das Spiel. „Es genügt nicht," fühlt Napoleon, „es genügt nicht, ein Held zu sein — man muß auch gelernt haben, es zu scheinen!" Nun, Hermann Bahr zeigt uns den Schein bis zum Überdruß; aber wo blieb das Sein? Schien Napoleon nur ein Held? war er es nicht auch? Wenn wir noch erwähnen, daß einige unzweideutige Zweideutigkeiten eingestreut sind, haben wir die wesentlichen Züge dieses Spiels in vier Akten — man könnte ebenso gut sagen: in vier Schlafröcken — erschöpft.

Der Dichter verwahrt sich im Vorwort ausdrücklich gegen die Unterstellung, als habe er Bonaparte verspotten wollen. Vielmehr habe er „gerade an einem unzweifelhaft großen Menschen zeigen wollen, was das Leben ist. Das wird freilich erst durch das Ganze ausgesprochen werden. Die „Josephine" ist nämlich das erste Stück einer Trilogie." — Wir dürfen uns also der Hoffnung getrösten, noch zweimal gleich heitere Stunden zu verleben, wie beim Lesen dieses naturalistischen Josephinen-Spiels.

Der Herr der Welt.

Tragödie von Elisar von Kupffer.

In unserer Zeit ist jeder Versuch zur historischen Tragödie ein doppeltes Wagnis und daher mit besonderem Wohlwollen zu begrüßen. Hier ist denn auch Gelegenheit zu kühneren Charakteren und Handlungen als im engen Kreise der Gevatter Schneider und

Handschuhmacher. Der Held — es kann in diesen Dramen wieder von wirklichen Helden die Rede sein — ist im vorliegenden Stück Papst Benedikt IX. Wie er, noch halb ein Knabe, die geistliche Würde allein der drohenden weltlichen Macht seines Vaters verdankt und, die Brust von weltlichen Gelüsten geschwellt, die Stellvertretung Christi übernimmt, kommt wirksam zur Geltung. Man begreift auch, daß der feurige Jüngling im weiblichen Busen Liebe zu erwecken weiß. Jedoch weiter hat die Kraft des Dichters nicht gereicht. Das Dämonische und Gigantische liegt jenseits seiner Fähigkeiten. Es bedarf einer in Blut und Feuer getauchten Feder, um den Fürchterlichen zu zeichnen, dem kein Verbrechen fern war. Auch sonst muß man auf tiefere Erfassung der Charaktere Verzicht leisten, und die Handlung verflacht allmählich zu einer bloßen Liebesgeschichte. Verschärft wird der Konflikt dadurch, daß Benedikt den Bruder der Geliebten erstochen hat; aber auch dieser Konflikt wird nur zu leicht umgangen. Immerhin ist das Problem nicht ohne Geschick angefaßt; besonders die Zeichnung des tollkühnen Übermutes ist glücklich und wirkungsvoll gelungen. Man beachte z. B. das Gespräch des angehenden Papstes mit dem Mönch von Cluny:

„Mönch.
Solcher Mund,
So loser Witz will dieser Welt gebieten?
Benedikt.
Nicht alle Weisheit kommt von dünnen Lippen.
Mönch.
Der Kirche Fürst ein üpp'ger Knabe! Gott!
Benedikt.
Des Kindes Unschuld ist des Himmels Erbe.
Mönch.
Ihr spottet lachend, wo die Menschheit trauert.
Benedikt.
Wer lachen kann, hat noch ein reines Herz."

Die Lösung des Liebesbundes geschieht durch den Vater des Mädchens, der wie Odoardo Galotti seine Tochter ersticht, um sie zu „retten", — nur hier gegen ihren Willen! Unmittelbar darauf erliegt Benedikt weltlicher Übermacht, die indes der glaubenseifrige Mönch von Cluny lenkt. Da in zwölfter Stunde dem frevlerischen

Papst die Wahl gestellt war, seinem heiligen Amt oder der ihr widerstreitenden Weibesliebe zu entsagen, ist thatsächlich die Handlung innerlich und äußerlich auf einen Liebeskonflikt zugespitzt, und Benedikt erscheint noch gar als Verfechter der uns sympathischen natürlichen Empfindung und als Märtyrer der Liebe. So führt das Unvermögen, des vollen historischen Charakters Herr zu werden, zu einer recht bedenklichen Verschiebung oder doch zu einem Schwanken der Maßstäbe. Trotzdem erweckt das Werk Interesse für sich selbst wie für die weitere Entwickelung des Dichters.

Die Renaissance.

Ein Dramencyklus von Wilhelm Weigand.

Eine bedeutsame Veröffentlichung, mit der der historische Realismus von Konrad Ferdinand Meyer auf dramatisches Gebiet übergreift! Für die Kühnheit der Renaissance-Probleme hat sich die rechte Kraft gefunden, die der sinnlichen wie der politischen Leidenschaft gewachsen ist. Auch Weigand findet sich erst allmählich in diesen Stil hinein. Schon die äußere Form beweist das ursprüngliche Suchen nach einer freieren Bewegung. „Savonarola", der älteste Teil der Tetralogie — es ist in der stofflichen Folge das zweite Drama —, bewahrt noch die Versform, ersetzt aber den fünffüßigen Jambus weithin durch den vierfüßigen, überdies gereimten: so ist noch ein lyrischer Hauch über dies Drama gegossen. Auch sonst wird ein rhetorischer Zug gerade an einem Savonarola-Drama immerhin begreiflich. Glücklich ist der Gegensatz zwischen dem christlichen und dem Renaissance-Gedanken erfaßt. Savonarola hält dem sterbenden Lorenzo de' Medici vor:

„Ihr heißt es Schönheit, dies Gebaren
Der ewig sündigen Natur!
Ihr geht seit manchen Schicksalsjahren
Der Heiden halbverwehte Spur
Und sucht den Tand, der eure Wände schmücke
Und euren hohlen Geist entzücke,

Der noch im Stein die Lust genießt,
Die aus des — Weibes Fehltritt fließt.
Und doch, der Schönheit Reich ist Reich der Sünden! . . ."

Mit letzter Kraft noch verficht dagegen Lorenzo der Prächtige sein humanistisches Ideal:

„Schmäh nicht das Altertum, das hohe,
Das herrliche, das götterfrohe!
Sind wir auch krank, so bleibt Gesunden
Die Götterhoffnung höchster Stunden.
War denn mein Göttertraum vermessen
Vom göttergleichen Menschenbild?
Kann ich mein Sehnen je vergessen?
Soll nie es schönste Wahrheit werden?
Den Menschen sah ich rings auf Erden
Als Heros stehen, schön und mild;
Die Leidenschaften hielt er hold am Zügel,
Doch mächtig wuchsen seiner Seele Flügel . . ."

Auch die Freiheit für Florenz, die Savonarola fordert, kann Lorenzo nicht gewähren: ihm „graust vor dieses Mannes engem Sinn". Der Gegensatz des asketischen Mönches zur ungebundenen Weltlust entfaltet sich dramatisch in einer Fülle weiterer Szenen, deren gewagte Kühnheit sich doch immer in ästhetischen Grenzen hält. Die junge Witwe Porzia begrüßt ihren Geliebten Marco:

„Komm und liebe mich!
Ein Lauschen war ich, und die Zeit verstrich!
Ein Sehnen war ich — und du kamst so spät.
Ein Leuchten ist mein Aug', das schimmernd fleht."

Marco, von Savonarolas Geist ergriffen, will sich ihr versagen; aber ihre aufflammende Leidenschaft überwältigt ihn: schon will er in ihre offenen Arme stürzen, als ganz nahe Gesang der Mönche erschallt — und wie von einer Vision ergriffen, stürzt Marco ab. Doch Savonarola, in dessen Klosterfrieden er flieht, weist ihn zurück:

„Du selbst mußt dir die Reinheit wiedergeben!
Noch wärst du in des Friedens Klause hier
Ein wildes, ungezähmtes Tier.
Da draußen überwinde stark das Leben!
Dann erst, mein Sohn, komm wieder her zu mir."

Die Abschnitte, die Savonarola als Vorkämpfer der Freiheit von Florenz zeigen, sind naturgemäß stark rhetorisch gefärbt, entfalten aber auch theatralisch wirksame Massenszenen. Bietet hier der Dialog noch allzu ausgedehnte Reden, so bleibt doch ausschlaggebend, daß sich Weigands Savonarola im allgemeinen auf der Höhe seiner Aufgabe zeigt; namentlich die Szene, in der er allen Gegenständen der Weltlust fanatisch einen Scheiterhaufen errichtet, ist von zündender Wirkung, würdig und durch Prägnanz doppelt eindrucksvoll sein eigenes Ende auf dem Scheiterhaufen. Mit einer glücklichen Kontrastwirkung, die den Zusammenhang der Tetralogie wahrt, schließt diese letzte Szene ab: während der fromme Streiter in Flammen erstickt, naht ein vornehmer Reisezug, voran der blühend schöne Cäsar Borgia, der Sohn des Papstes: der spricht verächtlich:

„Was seh ich hier, drei Mönchlein, die man brät!
Der fromme Bruder wird nicht sehr betrauert.
Das Ärgernis hat allzu lang gedauert.
Die Zeit, die jetzt in Thaten blüht,
Ist solcher Pfaffenmärchen müd." —

Tiefer als dieser in erster Fassung schon 1890 vollendete „Savonarola" führt uns in das Verständnis der Renaissance-Menschen die Tragödie „Tessa" ein. Obschon von einer Liebesgeschichte durchflochten, ist dies Werk doch weithin auf Entfaltung politischer Leidenschaft, vor allem auf realistische Darstellung eines Tyrannencharakters gestellt. Pandolfo Petrucci, der in Blut watende Machthaber von Siena, wirbt um die schöne Tessa: „Die Stadt braucht eine Fürstin, und mein Hof entbehrt das Lachen, das Glück um sich verbreitet. Man rühmt andere Höfe, wo die Anmut herrscht. Ich möchte nicht zurückstehen. Ich habe sonst das, was man Liebe nennt, mehr als ein Krieger genossen, der große Dinge zu thun hat und die Blüte der Gunst im Vorbeigehen pflückt. Nehmt mich wie ich bin. Einer meiner Dichter hat in einem vielgerühmten Sonett behauptet, ich sei nicht häßlicher als der Kriegsgott Mars, der seine Stirne auch viel runzeln mußte. Ich möchte es aus Eurem Munde lieber hören." — Da haben wir zugleich eine Probe der neuen realistischen Redeweise im ge-

schichtlichen Drama. Die Zeitfärbung ist treffend abgetönt, wenn Pandolfo räsonniert: „Wer bin ich denn? Hier herrscht die eiserne Notwendigkeit. Das Schicksal steht in den Sternen. Ihr seht, an diesen Wänden hat ein großer Künstler das gute und das schlechte Regiment geschildert, wie es den Mächtigen gefiel, die hier vor uns sich — wenig um die edle Göttin der Gerechtigkeit gekümmert... Das Recht hat eine Quelle nur seit Ewigkeit: die Macht. Mein Sohn wird milder denken und vielleicht vergessen, wie ich zu dieser Herrschaft kam —; er kann in Schönheit herrschen über faule Bäuche."

Indessen verharrt „Tessa" noch in engerem Bezirk rein lokaler Freiheitskämpfe gegen Tyrannendruck. Auf den Boden der weltgeschichtlich bedeutsamen Renaissance-Kämpfe treten wir mit „Cäsar Borgia" und „Lorenzino", und nun beherrscht Weigand den realistisch-historischen Stil mit Sicherheit. Gleich das Vorspiel zu „Cäsar Borgia" rückt uns mit kühnem Griff in den Mittelpunkt der Zeitseele: Macht und Genuß. Verführerisch klingt es an Cäsars Ohr: „Ich kenne Euch nicht mehr, gnädiger Herr. Wollt Ihr im Schatten Eures Bruders wachsen? Im Schatten wächst man langsam! Es heißt, daß Sterne unser Schicksal leiten..." Nur einen Augenblick bleibt der junge Kardinal Cäsar Borgia in finsterem Brüten stehen, alsdann gebietet er einem seiner Bravi kurzweg die Ermordung seines Bruders: „Hast du's gehört? Wir leben im Schatten. — Es ist Sünde, einem jungen Christen zuzusehen, wie er sein ewiges Heil verliert." — „Soll ich?" — „Geh!" — Der zu Tode verwundete Herzog sucht beim Bruder Asyl, um mit Entsetzen zu erkennen, daß dieser selbst sein Mörder ist! — Nach diesem aufschlußreichen und wirksamen Präludium wird der ganze Lebenskreis der Borgia vor uns erschlossen. Papst Alexander küßt seine Tochter Lukrezia: „Du bist ein einziges Geschöpf! Ich kann nicht sein ohne dich. Sei mir nur stets, was du bist! Dies ist ein Erbe unseres Hauses. Ich selbst bin groß geworden, indem ich stets die Stunde pflückte und nie das Dauernde vergaß: die Größe unseres Hauses. Ich habe stets die Menschen nur geachtet als mein Werkzeug. Sie sind Gewürm, das stets den Mächtigen zu Füßen kriecht." Einen ähnlichen „Segen" erteilt

dieser Allerheiligste Vater seinem Sohne Cäsar: „Das Gewissen eines Fürsten darf nicht das eines frommen Bruders sein, der sich von Brot und Wasser nährt. Wir müssen in der Zukunft leben und es ertragen, daß man den Tag uns lästert, weil seinen Purpur leicht ein Tropfen Blut befleckt. Wenn es dir nützt, so folge deiner Natur, die viel von dem Wesen eines Adlers hat. Verzeihe niemals einem Feinde, wenn du ihn zerschmettern kannst; denn das Verzeihen deuten sie dir stets als Schwäche.“ Doch auch in der Kunst des Lächelns weiß Alexander trefflich Bescheid. Sein Charakter ist einheitlich durchgeführt, freilich ist seine Rolle neben seinem Sohn mehr passiv. Nicht minder fesselt Macchiavelli unsere Aufmerksamkeit. In seiner Zeichnung ist der Einfluß Konrad Ferdinand Meyers besonders augenfällig; wie er vor Cäsar Borgia begeistert für die Einheit Italiens plädiert, gedenkt man immer wieder der „Versuchung des Pescara“. Nach dem Vorbilde des großen Romandichters schreckt Weigand vor keiner Kühnheit zurück. Namentlich die Vergiftung des Papstes beim Siegesmahl darf einer großen Wirkung sicher sein. Bei alledem ist über der Sorgfalt für die gewiß vor allem wesentliche Charakteristik und für den Dialog die Handlung ein wenig zu kurz gekommen. Jedenfalls ist es dem Dichter gelungen, Menschen zu zeichnen, die lebensecht sprechen und handeln, doch in aller Furchtbarkeit künstlerisch fesseln und in ihrer Kühnheit fortreißen. Außer in den wichtigsten Hauptgestalten waltet freilich mehr der allgemeine Renaissancetypus als intimere Individualisierung vor.

„Lorenzino“, die Schlußtragödie der Tetralogie, ist unter Anregung von Mussets lose gefügtem „Lorenzaccio“, doch bis auf eine kurze Szene in voller Selbständigkeit entstanden. Wir treten an den Hof Alexanders de' Medici, dessen Vetter Lorenzino im Mittelpunkt der Handlung steht. Wieder dürfen wir vor allem die kühne, aus dem Füllhorn des Lebens schöpfende Dialogführung und die Charakterisierung der beiden Hauptfiguren, des Helden und seines herzoglichen Vetters, bewundern. Lorenzino spielt mit vielem Geschick und Humor den Cyniker, den Feigling, den unschädlichen Grübler, ja den treuen Helfershelfer des Herzogs, um diesen in Sicherheit zu wiegen. Aber während die in ihrer Freiheit

und Ehre gekränkten Nobili sich durch gefährliche Reden kompromittieren, handelt Lorenzino: „Ich muß den Narren, ich muß den Kuppler spielen, damit das Wild mir in der letzten Stunde nicht entwischt!“ So gelingt es ihm, den Herzog zu ermorden, dessen bäuerisch rohe Genußsucht den Wahlspruch geliehen: „Nur Rausch ist Leben.“ Er hat für die Freiheit von Florenz gehandelt, aber das Volk ist für die Republik nicht mehr fähig, ist reif für die Monarchie: „Wir brauchen eine feste Hand und einen Herrn, der ruhigen Blutes herrscht.“ So wird Lorenzino aufgeopfert, und sein hämischer Vetter Cosimo besteigt den Herzogsthron. Auch hier hätte die Handlung gewonnen, wenn dieser Grundzug von vornherein klarer, unmittelbarer durchgeführt wäre. Aber der nötigenden Gewalt der Sprache und der kräftigen Lebendigkeit der Gestalten kann man sich nicht entziehen. — Auf alle Fälle bezeichnen diese Weigandschen Dramen einen Schritt vorwärts in der Entwickelung des geschichtlichen Dramas. Die an sich von einander unabhängigen Teile der Tetralogie verfolgen einige Hauptstadien des Todeskampfes, den die Freiheit Italiens gegen die Tyrannis des Renaissance-Zeitalters ausficht. Lorenzinos Mutter sieht in ihm den letzten Sohn der Republik: „nun giebt es kein Italien mehr.“

Das soziale Drama.

Entnervt.

Drama in 4 Aufzügen von Fürst Friedrich Wrede.

Der Titel klingt nicht sehr einladend. Wendet man das Titelblatt, so liest man die ebenso wenig einladende Widmung: „Meinem verehrten und bewunderten Meister Herrn Richard Voß in dankbarer Freundschaft gewidmet". Richard Voß wird recht arg überschätzt, seine Wirkung beruht auf seiner nervenbetäubenden, ans Pathologische streifenden Manier. Glücklicherweise bietet das vorliegende Drama des Fürsten Wrede besseres, als es nach diesen Aushängeschildern verspricht. Keine Zeichnung ins Große, kein originales Können, aber doch ein glücklicher Griff, eine achtbare Sicherheit. Unser Interesse wird von Anfang an herausgefordert, wenn wir in einen Lebenskreis der Art, wie den des General Boulanger, geführt werden. Weit schwerer fällt ins Gewicht, daß der Verfasser das erregte Interesse bis ans Ende wach zu erhalten weiß. Mit der Bezeichnung Interesse ist aber auch der Grad der Wirkung dieses Dramas erschöpft: höhere Spannung, leidenschaftliche Anteilnahme, überhaupt tiefere Berührung vermag es nicht zu erwecken. Hat doch auch der Verfasser den Stoff sichtlich als ein bloßes „interessantes Problem" aufgegriffen, er will seinen Helden nicht verherrlichen noch vermag er ihn zu tragischer Gewalt zu erheben: ein interessantes Rätsel der Zeitgeschichte will er offenbar lösen, nicht mehr. Dabei ist leider das Moment der Entnervung mehr äußerlich angeheftet als organisch in die Handlung verwebt. Überhaupt bleibt ziemlich alles äußere Aktion, die Handlungen fließen nicht aus den Charakteren, sodaß sie wohl überraschend, aber nicht natürlich oder gar notwendig wirken. Mehr Sympathie als für seinen Helden sucht und weiß der Dichter für dessen Geliebte zu erwecken. So darf man immerhin weiteren Dichtungen des Fürsten Wrede mit Interesse entgegensehen.

Die Kugel.

Schauspiel in 5 Aufzügen von Max Nordau.

Dieses Drama bereitet dem Leser eine gründliche Enttäuschung. Wie man auch über die „Konventionellen Lügen" denken mag, man hätte von dem Verfasser des vielberufenen Buches etwas Geistvolleres erwartet als dies öde Schauspiel. Irgend welche dramatische Gestaltungskraft oder überhaupt poetische Fähigkeit läßt das Stück nicht erkennen. Es giebt eine Art von Naturalismus, die nicht sowohl auf Prinzip oder Eigensinn beruht als vielmehr auf Unfähigkeit, sich über die nüchterne Alltäglichkeit des Lebens zu erheben. Diesem Genre gehört das vorliegende Drama an. Die ernste Beobachtungsgabe und die kongeniale Nachzeichnung der Natur, Eigenschaften, wie sie dem künstlerischen Realismus eigen sind, vermißt man hier gänzlich; geblieben ist vom Naturalismus nichts als die Plattheit. Ja, Handlung und Charaktere besitzen nicht einmal Lebenswahrheit, — ein äußerlich zusammengerechnetes Machwerk. Dieser Eindruck stimmt um so bedenklicher, als das aufgestellte „Problem" sehr interessant und ergiebig ist, allein es fehlt eben an der Fähigkeit, das Problem dichterisch zu gestalten. Ein streberhafter Rechtsanwalt steht im Mittelpunkt der Handlung; „die Kugel", von der der Titel meldet, glaubt er am Bein zu schleppen, — die Kugel seiner Herkunft: sein Vater war nämlich Kutscher, seine Mutter Köchin. Er aber will „höher hinaus". Kaum ist durch die Unterstützung der „gnädigen Herrschaft" seine Vorbildung beendet, so läßt er sich als konservativer Kandidat für die Wahl zum Parlament aufstellen und wirbt erfolgreich um die Hand einer reichen adligen Klientin. Wodurch erringt er diese Erfolge? Durch geistige Überlegenheit und bezaubernde Liebenswürdigkeit etwa? Weit gefehlt! Durch rücksichtsloses, brutales Herandrängen, durch herrisches Wesen. Es handelt sich um eine Art Verlobung durch Suggestion, — dieses modernste Schlagwort fällt im Stück selbst. Und noch andere moderne Schlagwörter, wie Ahnherrn-Natur, Erdgeruch und dergleichen, springen uns entgegen. In ziemlich plump mechanischer Überbietung der Mittel konstruiert der Verfasser in dem Helden

eine Tendenzfigur; ziemlich plump mechanisch ist auch die Mutter des Rechtsanwalts mit ihren Köchinnen-Manieren geblieben. Übrigens nimmt der hochfahrende Herr ein recht klägliches Ende: zur Bestreitung der Wahlunkosten vergreift er sich an der Kasse der Verlobten. Zu allem Unglück taucht ein Dienstmädchen auf, das er verführt hat; mit dieser treuen Seele muß er sich nun als Ehefrau behelfen, und er wandert aus! — Wenn wir schließlich noch erwähnen, daß der Dialog teils farblos, teils direkt platt ist, haben wir das Wesentlichste hervorgehoben, was zur Charakteristik des Nordauschen Stückes gesagt werden muß. Vorzüge stehen diesen Mängeln leider nicht ausgleichend gegenüber.

Der Tugendbold.

Schauspiel in 4 Akten von J. Norden.

Fesseln.

Schauspiel in 4 Akten von J. Norden.

Das Märchen.

Schauspiel in 3 Aufzügen von Arthur Schnitzler.

Der Vater.

Drama in 1 Akt von Wilhelm Weigand.

Ehedem rasselten sie in fünffüßigen Jamben, heute in Prosa; — ehedem mit dem Degen, heute mit naturwissenschaftlichen Schlagworten; — ehedem idealistisch, heute naturalistisch; — ehedem historisch, heute modern. Alle hier vorgeführten Dramatiker verfügen ja über ein gewisses Talent; auch haben sie alle sich interessante Probleme erkoren; auch wissen sie manche interessanten Charaktere vorzuführen. Aber noch fehlt im allgemeinen die souveräne Hand, die den Stoff meistert, noch der weite Blick,

welcher ihm die großen und größten Züge abzugewinnen weiß. Noch gilt für alle Schillers Wort:

„Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?“ —

J. Nordens „Tugendbold“ zeichnet die Sittenlosigkeit in gewissen künstlerischen und anderen höheren Gesellschaftskreisen, in denen der Mann von Reinheit und Gewissen als Tugendbold verspottet wird. — Höher stellen wir desselben Verfassers „Fesseln“. Obgleich ihnen vielleicht weniger Selbsterlebtes zu Grunde liegt, steht der Dichter hier offenbar souveräner über dem Stoff. Auch verläuft die Handlung nicht ganz im Sande, wie es bei so vielen modernen „Schauspielen“ der Fall: die Liebe zwischen Stiefvater und Stieftochter ist einem tragischen Untergang zugeführt, — freilich nur einseitig durch selbstgewählten Tod des jungen Mädchens. Den Tod des vorherrschend schuldigen Stiefvaters, der das Opfer seiner Liebe durch seine unzügelbare Leidenschaft in den Tod hetzt, verlangt aber nicht bloß ein schematischer Begriff von poetischer Gerechtigkeit, sondern gerade die von unsern heutigen Dichtern allein anerkannte Autorität der Naturwahrheit. Gesteht dies doch der Dichter selbst zu, wenn er schließen läßt: „Wie wollt Ihr Euer Leben fortleben, mit dieser Wunde an den Herzen!“ Nur hat er diesem letzten Wort nicht beherzt die letzte That folgen lassen. Auch die Mutter ist nämlich an dem Verhängnis mitschuldig: ihr abstoßendes Zurückdrängen der Tochter beschleunigt gerade die Annäherung der Liebenden. Jedenfalls hat das Stück in Handlung und Personen manches Eigenartige.

Schnitzlers „Märchen“ führt uns in ähnliche Kreise wie Nordens „Tugendbold“, nur daß es bei Schnitzler noch prosaischer zugeht. Ein Märchen soll die Verworfenheit der aus Liebe Gefallenen sein, — so erklärt der Held, um alsbald seinem Glauben untreu zu werden, sobald er seine eigene Geliebte als ein solches Wesen erkennt! Je nach der Anlage eines echten Dichters, der über diesen Stoff kommt, ließe sich daraus ein hübsches Lustspiel oder eine gewaltige Tragödie machen, — ersteres wäre aus Rücksichten der Kunst wie der Lebenswahrheit aber entschieden vorzuziehen. Die Mittelgattung des Schauspiels mit ihrer Halbheit

läßt es nur zu einer lauwarmen Wirkung kommen, die nicht befreit, sondern bedrückt.

Weigands Einakter „Der Vater“ schließlich führt uns ein völlig naturalistisches Problem vor: der Vater erschießt sich und sein Kind, als er sieht, daß dieses an den ererbten Folgen der väterlichen Ausschweifungen dahinsiecht. Immerhin eine gesundere Situation und eine resolutere Lösung als in Ibsens „Gespenstern“, die gerade darum doppelt verletzend wirken, weil nur das Opfer, nicht der Urheber der vererbten Krankheit vor unseren Augen dahinsinkt. Ohne natürlich sonst einen Vergleich mit Ibsen ziehen zu wollen, muß man doch gestehen, daß die Verzweiflung des Vaters, die Weigand in den Vordergrund schiebt, tragisch erschütternder und zugleich versöhnender, ja überhaupt seelischer wirkt, als die bloße physiologische Vorführung der Folgen jener Ausschweifungen an dem Opfer der Vererbung. — Den Weg auf die Bühne möchten wir von den vorliegenden Dramen am ehesten J. Nordens „Fesseln“ wünschen.

Edith.

Drama aus dem Ende dieses Jahrhunderts von Martin Langen.

„Aus dem Ende dieses Jahrhunderts“ — ein echtes fin de siècle-Stück! Wer wissen will, wohin wir heute in der Poesie und Philosophie steuern, der nehme dieses Drama zur Hand. Referent ist kein Gegner der modernen Litteraturbewegung, insoweit sie auf frischere Naturgewalt durch Erweiterung des Stoffgebietes, Vertiefung der Charakteristik und Vervollkommnung der Technik ausgeht; er erkennt die nach diesen Richtungen wenigstens angebahnten Fortschritte freudig an. Gegenüber einem Werk wie Martin Langens „Edith“ muß aber selbst jede Nachsicht mit der Unreife unserer jüngstdeutschen Dichter schwinden: hier erreicht die wirre Modephilosophie eines Nietzsche und Sudermann einen gefährlichen Grad. Man spricht seit einigen Jahren von „guten

Revolutionären": wollte man den Geist dieses Dramas zusammenfassen, so dürfte man von „guten Lumpen", von „edlen Verführern" sprechen, an die uns der Verfasser glauben machen will. Man möge uns nicht mißverstehen: nicht das soll ihm zum Vorwurf gereichen, daß seine Hauptgestalten moralisch defekt sind, sondern daß er selbst, statt über ihnen zu stehen, sie im Gegenteil nur als Sprachrohr seiner von ihm verfochtenen Tendenz benutzt. Liederlichkeit läßt man sich noch gefallen, wenn sie sich in humoristischem Gewande an den Übermut wendet oder in tragischem Gewande als menschliche Schwäche um Nachsicht und Mitleid wirbt; wo aber die Sünde als neue Weltanschauung heilig gesprochen werden soll, fordert sie eine unzweideutige Abfertigung heraus. Schon der Thatbestand, das bißchen eigentliche Handlung, führt uns auf sumpfigen Boden. Edith, eine Landratstochter, ist in einen verheirateten Maler Hans König verliebt. Dieser fühlt sich in seiner Ehe unglücklich und lebt von seiner Frau getrennt; da er aber keine ausreichenden Ehescheidungsgründe hat, mutet er Edith — schließlich erfolgreich — zu, mit ihm in wilder Ehe zu leben! Von ihrer Mutter verstoßen, eilt sie zu ihm, findet aber das Nest nicht mehr leer; auf ihr vorübergehendes Widerstreben hin hat der Maler, der angeblich nicht ohne sie leben kann, unmittelbar eine Dirne von Profession zu sich ins Haus genommen, die nun ohne Hans Königs Wissen Edith entgegenhöhnt: „Die Stelle, die Sie für sich in Anspruch nehmen, ist schon besetzt!" Edith begeht Selbstmord, ihr sauberer Geliebter läßt sich von Entsetzen und Reue alsbald durch die Schlußpointe trösten, daß nicht er, sondern die böse Gesetzgebung, die ihrer Vereinigung Steine in den Weg gelegt, in Wahrheit die Schuld trüge! — Aber weit bedenklicher als um diese Handlung steht es um die Gesinnung der Personen, die bemüht sind, ihre Thaten nicht nur zu entschuldigen, sondern geradezu heilig zu sprechen. Ohne im entferntesten zu entwickeln, auf welche Weise die vornehme Landratstochter zu so unvornehmen Gesinnungen gelangt ist, läßt der Verfasser sie dieselben wie kategorische Imperative eines neuen Moralgesetzes verfechten. Einige Proben: Zunächst Edithys Urteil über Hans König: „Er ist so gut, so edel in allen Stücken." Alsdann,

nachdem ihr die Erleuchtung gekommen, daß ihr Vorhaben nicht Sünde, sondern neue Weltanschauung, erhebt sie sich „in Verzückung“ und predigt: „Ja, es wird klar in mir! Die alten staubigen Gewänder, die mich so lange bedrückten, fallen von mir herab — der neue Morgen beginnt, und das Gespenst der Sünde entweicht vor dem golden hereinbrechenden Tag!“ Weiter enthüllt sich dieser neue Glaube der Selbstherrlichkeit: „Wer sich in seinem Herzen frei von Schuld fühlt, der ist es auch.“ -- „Also das ist dein Glaubensbekenntnis?“ fragt die Mutter „wie erstarrt“. Und die edle „leicht Verführbare“ — um mit Goethe zu reden — antwortet „wie entrückt“: „Nicht meines nur. Es ist das Ziel und die Sehnsucht langer Jahrtausende und das künftige Erbe eines neuen Geschlechts.“ Wenigstens kann sich Edith nicht beklagen; was später ihren Geliebten über ihren Tod tröstet, ist längst ihre Überzeugung: „Das Gesetz sündigt. Nicht ich.“ Durch ihre Handlungsweise vermeint sie nur ihre Liebe zu „ehren“. — „Auch deine Scham?“ fährt die Mutter auf: „Ich glaube, ich hätte mich eher vergiftet!“ — Worauf die schlagfertige Tochter „mit festlicher (!) Leidenschaft“ ihr Herz enthüllt: „Weil du wahrscheinlich nicht diesen Lebensdrang in dir spürtest, den ich spüre: diesen flammenden Antrieb, dies hehre Feuer, das mich durchloht. Weil du mein Herz, dies Herz nicht besaßest und meine junge heißblütige Seele! Ja, ich habe Blut in den Adern, und schäme mich nicht, es laut zu bekennen. Ich schwelle von Kraft, und wenn ich mein Haar löse, so reicht es mir weit bis über meinen Gürtel hinab. — So bin ich geschaffen, und so, aus der Fülle meines Wesens heraus, will ich leben!“ Es ist, als ob wir eine Sudermannsche Theaterlöwin deklamieren hörten. Hier haben wir den Naturalismus, die Kraftmenschen, die Emanzipation des Fleisches, welche vom „Jüngsten“ auf das „Junge Deutschland“ zurückdeuten. Genau aus derselben Tonart plaidiert Ediths edler Auserkorener für schrankenlose Befriedigung jener Triebe, die man sich in irreführendem Euphemismus gewöhnt hat „Liebe“ zu nennen: „Was aus Liebe geschieht, entzieht sich den engen Anschauungen der Moral. Eine Moral aber, die Liebe verbietet, ist eine Karikatur.“ Und ausdrücklich auf sich bezug nehmend, fragt er einen Freund überdeutlich:

„Machst du mir vielleicht einen Vorwurf daraus, wenn ich mir in meiner Not selber helfe?“ Das mag die Moral der Lebemänner und der Halbwelt sein: aber es ist weder eine anständige, vornehme oder gar erhabene Weltanschauung noch überhaupt eine Weltanschauung; am wenigsten wäre diese Art Physiologie etwa wirkliche Poesie. Auch ist die Intrigue des Dramas ziemlich plump, und die Charakterzeichnung ermangelt jedes Versuches zur Entwickelung oder Entfaltung. An drastischen Situationen sowie einigen geschickten Ansätzen und Wendungen fehlt es nicht.

Die Tragödie der Idee.

Modernes Drama in 5 Aufzügen von Friedrich Corleis.

Diese „Tragödie der Idee“ ist gar zu sehr in der Idee stecken geblieben. Immerhin ist die Idee interessant, wird mit Wärme behandelt und entbehrt nicht der Lebenswahrheit: betrifft sie doch die geistige Entwickelung eines jungen Mannes der Gegenwart, der sich durch seinen Sozialismus zunächst den Eltern wie der Braut entfremdet, um schließlich von den Parteipäpsten fanatisch und brutal unterdrückt zu werden, als er sich zu einer selbständigen und objektiveren Auffassung der Arbeiterverhältnisse durchgerungen hat. Freilich läuft viel Phantastisches mit unter; auch künstlerisch handelt es sich hier um ein noch recht unreifes Werk, das mehr guten Willen als selbständiges Können zeigt. Die Figuren sind nicht besonders originell, zu sehr rein typisch gehalten, doch kann wenigstens der Versuch wirklicher Charakterzeichnung anerkannt werden. Die unkünstlerische und unvornehme Anspielung auf lebende Arbeiterführer durch Wahl von Namen wie Wewel, Liebherr wäre besser unterblieben.

An des Reiches Pforten.

Schauspiel von Knut Hamsun.

Autorisierte Übersetzung aus dem Norwegischen von Marie Herzfeld.

Einen Import, wie er uns hier geboten wird, lassen wir uns mit Freuden gefallen. Zwar geht dies neue norwegische Drama erheblich in die Breite, aber es ist psychologisch mit meisterhafter Feinheit gearbeitet, ohne doch in nordische Tüftelei oder nordischen Pessimismus zu verfallen. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein junges Ehepaar: der Kandidat Ivar Kareno und seine Frau Elina, — er ein junger Gelehrter, der schwer auf- und vorwärts kommt, weil er den unerschütterlichen Mut einer eigenen Überzeugung beweist, rastlos arbeitsam und entsagungsfähig, dabei denn freilich seine Frau und das äußere Leben vernachlässigend; sie ein kraftvolles, lebensfrohes Geschöpf, die ihren Mann ja liebt und auch bis zu einem gewissen Grade mit ihm zu darben weiß, nur seine Unbeugsamkeit nicht versteht und die daraus sich ergebenden äußersten Nahrungssorgen sowie des Mannes ausschließliche Hingabe an die Arbeit nicht zu verwinden vermag. So wirft sich Elina dem ersten besten süßen, bunten Fant in die Arme, — aber nicht in der Leichtfertigkeit oder dem Egoismus, wie es im modernen Drama Mode ist, vielmehr erscheint ihr Los mindestens ebenso tragisch und rührend, wie das ihres verlassenen Mannes. Aus seinem Traume von stiller, werkthätiger Liebe ist er grausam aufgeschreckt. Er wird nun einsam weiterkämpfen; sein Heim ist ihm abgepfändet; er wird zum „Philosophen unterm Dache" werden; sein früherer Freund, den er als einen Kompromißler von sich gestoßen, sagt ihm unermüdliche, erbitterte Verfolgung an. Er wird wie ein gehetztes Wild dem Ziele entgegenstürmen, und wenn er auf der Strecke erliegt, noch von der Nachwelt den Sieg seiner Ideale erhoffen. Aber die Frau? Nicht buhlerische Gesinnung treibt sie in fremde Arme; wie unschuldig, wie voll von Liebe zu ihrem Mann nähert sie sich dem Verführer! Sie ist eifersüchtig auf seine Arbeit, auf das Dienstmädchen, auf eine Besucherin, kurz auf alles, wofür er liebevolle Augen hat, während er nur sie

nicht zu sehen scheint in ihrer Liebe, Sehnsucht und Seelenangst! Nur eifersüchtig will sie ihn machen, es soll nur Spiel sein, und jede Zudringlichkeit wehrt sie ab. Und auch als die Flamme fremder Leidenschaft ihr entgegenschlägt und sie momentan ergreift, sucht sie zunächst nur einen Vertrauten ihrer Verlassenheit, und nichts liegt ihr ferner, als ihren Mann zu hintergehen: „Ich werde ihn später um Verzeihung bitten.“ Nur jetzt steht sie unter dem Bann des Feuers, das ihr vermeintliches Spiel entfacht hat, eines Feuers, wie es die rührende, wortlose Herzensneigung des Gelehrten nicht kennt: „Als ich gestern zu Ihnen hinauskam und Sie mich an der Hand faßten, da sprangen in mir Quellen auf. Und einmal werde ich es Ivor sagen, o Gott, auf den Knien werde ich um Verzeihung betteln.“ Endlich kann Ivor sein Auge nicht mehr verschließen, er sucht mit rührender Gutmütigkeit und — Ungeschicklichkeit seine Vernachlässigung wieder gut zu machen: aber nun ist es zu spät. Nicht zu dem Fremden will Elina fliehen, nur zu ihren Eltern soll er sie begleiten, — und selbst als der verführerische Fremde sie elektrisiert und zu einer Umarmung fortreißt, schreckt sie auf, um noch vor ihrem Scheiden — zwei losgetrennte Knöpfe an Ivars Weste zu nähen: „Ich will nicht, daß er durch mich Übles leiden soll; denn ich bin nun selbst froh.“ Sie überredet sich, daß die Trennung nur vorübergehend, — ihr Mann ahnt, daß sie nie zurückkommt, und auch ihr Ziel ahnt er früher wie sie, als er erfährt, daß diese geplante Reise ins Elternhaus in Begleitung des Fants Bondesen geschieht... Mit der Art, in der sich hier die Lostrennung der Gattin von Kareno vollzieht, sind die Prachtkoups, die der Dichter auszuspielen weiß, nicht erschöpft. Packend wirken auch die Schicksale von Karenos abtrünnigem Freund Jerven. Mit Unruhe und Beschämung überbringt dieser dem strengen Freunde seine Einlenkungsschrift, die er so gestaltet hat, um durch ein Stipendium die Mittel zur Heirat zu erlangen. Um Kareno milde zu stimmen, drängt Jerven ihm ein Darlehen auf — denn Jervens Kompromißschrift ist reichlich honoriert worden, während Kareno für seine Originalgedanken noch vergebens nach einem Verleger sucht. Kaum entdeckt der Unbeugsame aber die Abtrünnigkeit in Jervens Arbeit, als er

trotz äußerster Not entrüstet das entliehene Sündengeld zurückschickt. Für Jervens charakterfeste Braut genügt dieser Schritt Karenos, um Jerven den Ring zurückzugeben: „Sie errate, was ich gethan habe, sagte sie. Daß ich etwas Schlechtes gethan, sagte sie, das errate sie aus deinem Brief... Doch es ist vielleicht noch gutzumachen, sagte ich" — so referiert Jerven. „Es ist noch nicht zu spät; ich gehe zu Kareno und erkläre ihm den Zusammenhang. — Ja, gehe zu Kareno, sagte sie... Sie glaubt an dich; du hast auf sie Eindruck gemacht. Sie sprach seither nur von dir. Nimm das Geld!" Vergebens alles Flehen — und damit ist Jervens Glück vernichtet, sein erbittertes Rachegefühl geweckt. — Man sieht, Knut Hamsuns Drama zeichnet nicht schematische Rollen, sondern Menschen, kein Schauspiel nur, sondern ein Stück Leben. Trotz der Bezeichnung als „Schauspiel" verläuft das Werk bis zu einem gewissen Grade in Tragik. Die vielsagende Einsilbigkeit der Nordländer vereinte sich mit der modischen Halbheit, um den Autor an der Aussprache seines letzten Wortes, an dem Ausspielen seines letzten Trumpfes zu hindern. Aber wennschon uns auch dieser nordische Dichter mit einem Fragezeichen oder doch einer nur momentan geltenden Antwort entläßt, wir vermögen uns wenigstens die weitere Entwickelung in ihrer prinzipiellen Richtung auszumalen. Für eine Bühnendarstellung, die wir diesem Werke dringend wünschen, benötigen sich ganz erhebliche Streichungen; auch der Titel wäre in etwas klarere Beziehung zum Inhalt zu setzen.

Wahrheit.

Volksschauspiel in 3 Aufzügen von Sophie von Khuenberg.

Endlich wieder einmal ein Volksstück, das mit ehrlichen künstlerischen Mitteln arbeitet! Der bayrisch-österreichischen Dialektdramen zeitigten die letzten Jahrzehnte eine Fülle: aber an Stelle der Gesundheit und des Gehaltes der Anzengruberschen Werke traf man da Sentimentalität und Oberflächlichkeit. Sophie von Khuenberg

nimmt ihre Aufgabe ernster und bemüht sich, Probleme, wie sie Anzengruber liebte, in eigenartiger Weise fortzuspinnen. Dieser bedeutendste Vertreter des modernen Dramas, den wir nur mit Verblüffung von manchen Litterarhistorikern ignoriert sehen, die nicht Worte genug des Lobes für die Allerjüngsten finden, hat aus den bäuerlichen Verhältnissen besonders eindringlich einen charakteristischen Grundzug herausgearbeitet, an den denn auch das vorliegende Drama anknüpft: „Schau, wie viel Kinder laufen hier in den Bergen herum, vater- und mutterlos. Das ist eben der Fluch der leichtsinnigen Liebe, daß sie Kinder erzeugt, ohne daran zu denken, ob sie diese Kinder auch ernähren und zu braven Menschen heranbilden kann." Nirgends hat jener Bahnweiser des sozialen Dramas den heiklen Stoff gleich sittlich ernst, erschütternd und doch so gemütvoll humoristisch behandelt wie im „G'wissenswurm". Dort bricht die Reue des Vaters, der gegen sein natürliches Kind alle Pflichten der Fürsorge vernachlässigt hat, endlich ergreifend aus: „Lang' net, mer wußt oans in der Höll', is mer so g'straft, als ma weiß oans af der Welt, dem ma beispringa möcht', dös vielleicht nach ein'm ruft in Nöten, in Drangsal, und ein'm zu möcht', und mer kann net — weiß koans vom andern, wo's is!" Offenbar unter dem ehrenvollen Einfluß dieser bedeutsamen Äußerung Anzengrubers läßt Sophie von Khuenberg — äußerlich umgekehrt — den verlassenen Sohn sprechen: „Freili wohl — wann i verwaist war, das war a ganz was anders.—Aber so — z'wissan, daß lebt und dengerscht nix von mir wissan will — und leicht jogt's umananda in der Welt und lacht und denkt gar neamer auf ihr Sünd und auf mi — und i, i geh deraweil umananda mit dem brinnenden Schmerz da drein — mit dem unbändigen Verlangen nach an Blick, nach an Wurt von meiner Muata —." So stehen hier im Mittelpunkt der Handlung der Sohn, der seine Mutter sucht, und die Mutter, die zu sühnen beflissen ist, was sie durch Verleugnung des Kindes gesündigt. Und wie ihr die Erkenntnis wird, „daß ein Unrecht an der gleichen Stelle gut gemacht werden soll, an der es begangen wurde: Hartherzigkeit durch Milde, Haß durch Liebe, Lüge durch Wahrheit," — findet sie den Mut der Wahrheit, doch nicht zum Leben in der Wahrheit: sie bekennt

und stirbt. In dieser Einschränkung liegt kein Vorwurf, sondern eine Anerkennung für die Dichterin: denn nicht nur bringt diese Lösung die Tragik zu voller Entladung, sondern ist vor allem aus dem Charakter der Heldin menschlich wahr entwickelt. Es handelt sich um ein adliges Paar, das sich vergangen, als die Frau noch einem andern Manne ehelich angehörte und den unwillkommenen Zeugen der verbotenen Liebe in Bauernkreise ausgesetzt hat — eine allerdings gewagte Voraussetzung. Der Vater ist der leichtfertige „Cavalier" von ehedem geblieben; die Kinder, welche sein Weib ihm in der späteren Ehe geboren, sind ihm nachgeraten — mit großer Sicherheit weiß die Verfasserin diese aristokratischen Charaktere zu zeichnen; nur in der Mutter erwacht das Bewußtsein des am vorzeitigen Sprößling begangenen Verbrechens; aber sie nennt sich „ein Weib mit geteiltem Herzen, — — die eine Hälfte ist gut und groß, erfüllt von Reue und Liebe — und die gehört dem Bernhard (dem verlassenen Sohn) — — und die andere Hälfte ist elend und kraftlos und feig — — und die gehört der Welt." Zu dieser Rücksicht auf die Welt tritt ein unüberbrückbarer innerer Konflikt: die aristokratische Mutter gesteht dem tüchtigen, aber eben bäurisch erzogenen Sohn: „Unsere Herzen konnten sich finden, aber unser Denken trennt eine tiefe Kluft. Du bist schlicht und wahr geblieben, mich haben Bildung und Lüge zerzaust und zerbogen." Die Kehrseite der Medaille zeigt der „sehr korrekte" Vater: „... den Jungen zu sehen — — einfach humoristisch, die Idee! Und wir haben vielleicht eben Gesellschaft, — ... Du trägst die imposanteste deiner Toiletten, — Durchlaucht haben uns vielleicht die Ehre erwiesen, zugegen zu sein — und plötzlich wird der Teppich zurückgeschlagen und ein — Bauernbursch tritt über die Schwelle, mit Lederhosen und unverfälschtem Dialekt." — Nicht minder echt sind die Bauerngestalten gekennzeichnet, obgleich sich hier leider nicht bestimmt genug individuelle Charaktere von einander abheben; bemerkenswert ist indes außer dem plastisch herausgearbeiteten Bernhard, dem Vermittler beider Sphären, besonders Bonifaz, eine Art Bauernphilosoph in Art des Steinklopfers aus Anzengrubers „Kreuzelschreibern". Auch der humane katholische Geistliche ist dem Meister glücklich nachgebildet. Unabhängig hält

sich von diesem, um desto stärker an Ibsen zu gemahnen, die im freiherrlichen Hause lebende Martha West — schon den Familiennamen hat sie mit der Heldin von „Rosmersholm" gemeinsam, während durch ihren Vornamen ausdrücklich auf ihre Geschäftigkeit „bei allem Guten" hingewiesen wird. In ihr — meint die Heldin — „steckt etwas von der Frau der Zukunft; etwas Starkes, Heiteres, das nicht untergeht im Strom der Sinnlichkeit . . . Und es kommt eine Stunde, für jede von uns, — wo wir anfangen nachzudenken. Und dann graut es uns vor dem puppenhaften, seichten Leben, das wir geführt haben" — vergl. „Nora oder Ein Puppenheim." — Läßt sich so auch zeigen, von welchen Mustern die Dichterin bestimmt ist, so hat sie doch von beiden Meistern wirklich gelernt und strebt ihnen nicht ohne eigenes Können nach.

Zu Hause.

Ein Akt von Georg Hirschfeld.

Georg Hirschfeld, der durch sein Schauspiel „Die Mütter" schnell zu einer vorerst jedenfalls unverdienten Beachtung gelangt ist, wird uns nunmehr von seinen managers in noch früheren Anfängen vorgeführt. Das „Deutsche Theater" in Berlin und in treuer Gefolgschaft der bekannte naturalistische Verlag S. Fischer hatten sich offenbar nicht genug gethan, indem sie diesen Hirschfeld als Allerjüngsten unter den Jüngsten vor die Öffentlichkeit stellten: und so griffen sie auf den allerallerjüngsten Hirschfeld zurück. Ist denn unsere dramatische Produktion wirklich so ärmlich und elend, daß die deutschen Bühnen schon die unfertigen Einzelakte unfertiger achtzehnjähriger Anfänger heranraffen müssen? — An und für sich betrachtet, zeigt diese Aktstudie übrigens in entschiedeneren Farben als bisher die Beobachtungsgabe des Verfassers. Wenn die vorliegende Form von „Zu Hause" wirklich ohne Nachbesserung den stellenweise arg mittelmäßigen „Müttern" und den unfreiwillig komischen Prosastümpereien Hirschfelds vorangeht, so hat er bereits Rückschritte gemacht. Zwar berührt diese Kenntnis des Sumpfes

an einem Achtzehnjährigen unheimlich; zwar ist das hier entrollte Familienbild widerlich: aber Ansätze origineller Charakterzeichnung machen sich hier viel klarer als in den „Müttern“ bemerkbar. Nur zu natürlich, daß manches noch lahm, manches noch plump bleibt. Sowohl in der Stoffwahl wie in der Redeweise wandelt Hirschfeld auf Gerhart Hauptmanns naturalistischen Bahnen. Nicht unwichtig ist der ehrliche Versuch, ein jüdisches Milieu zu wählen. Die Situation selbst ist freilich so heikel wie möglich. Die Mutter lebt auf größtem Fuße, während der Vater sich tot schinden muß, um ihr Geld zu schaffen. Überdies betrügt sie ihn mit schamlosester Offenheit. Der jüngere Sohn gerät nach der sauberen Mutter. Da steht denn der Verkehrston im Hause noch tief unter den Umgangsformen in Hauptmanns „Friedensfest“. Der ältere Sohn wird von der Mutter vorzeitig aus der Universitätsstadt heimgerufen, um für ihren verschwenderischen Gebrauch mitzuverdienen. Sobald er aber die Verhältnisse überschaut, löst er sich vom Elternhause entschlossen los. Natürlich also wieder eins der modischen halbschlächtigen Schauspiele ohne Wucht! Hätte der Sohn zur Pistole gegriffen, sei es um den Galan der Mutter oder um sich selbst zu erschießen, so würde er zum Helden, das Stück zum Trauerspiel. Er aber wirft die Flinte ins Korn, indem er, kaum heimgekehrt, unthätig von dannen geht — ganz nach dem „berühmten“ Muster von Sudermanns „Ehre“.

Agnes Jordan.

Schauspiel von Georg Hirschfeld.

So liegt denn das neue Drama von Georg Hirschfeld im Druck vor, und wer die stürmische Erstaufführung am „Deutschen Theater“ zu Berlin miterlebt hat, findet nun Gelegenheit zur Nachprüfung des ersten Eindrucks. Dieser allerjüngste der jüngstdeutschen Dramatiker wurde so früh litterarhistorischer Ehren gewürdigt, wie wohl selten ein Dichter vor ihm: als der am Anfang der zwanziger Jahre seines Lebens stehende Jüngling seine „Mütter“

und den noch früher entstandenen Einakter „Zu Hause“ am „Deutschen Theater“ zur Aufführung gebracht hatte, trat die jener Naturalistenbühne wahlverwandte Clique und Claque der Berliner Germanistenschule nebst ihren auswärtigen Dependanzen geschlossen hinter ihn. Außerhalb dieser Kreise verhielt sich die Kritik zunächst abwartend, um jetzt angesichts der Aufführung von „Agnes Jordan“ meist zu sehr schroffer Opposition überzugehen. Was an dem neuen Drama so arg verstimmend — auch auf uns — gewirkt hat, ist indes nur eine natürliche Konsequenz jenes platten Naturalismus, der die Lebensechtheit vor allem in der sklavischen Nachbildung der Alltagssprache sucht. Mancher, der die Einflechtung jedes Räusperns, Stammelns und Versprechens aus der Umgangssprache des täglichen Lebens in den dramatischen Dialog sowie die bunte Mischung der verschiedensten Dialekte (deren letzte Konsequenz die Einführung von Theaterdolmetschern benötigen würde) verfocht, — mancher, der — mit einem Wort — von der neuen naturalistischen Modeströmung angeblich vorurteilslos, in Wahrheit kritiklos fortgerissen war, fühlte sich denn doch beirrt und wurde kopfscheu, als Georg Hirschfeld den „konsequenten Naturalismus“ auf ein jüdisches Milieu übertrug und deshalb seine Figuren „konsequenter“ Weise glaubte „mauscheln“ lassen zu müssen! Nirgends zeigt sich so deutlich wie hier, daß der Naturalismus die Kunst in Rohstoff auflöst. Mit so viel Freude wir den Kampf gegen den „papiernen“ Stil verfolgen, wir müssen jeden Versuch zurückweisen, unsere gebildete Litteratursprache zu Gunsten der ungebildeten oder doch ungewählten Umgangssprache auszumerzen. Wie weit die Kunst mit den neueren, schon bei Heinrich von Kleist unverkennbaren Versuchen einer Lebensechtheit des Dialogs gehen darf, ist klar: in Form geschliffener Bildung soll der Anschein des Lebens geweckt, in Form des geschliffenen Steines soll der Rohstoff behauen werden, auf daß die charakteristischen Linien des Lebens doppelt klar hervortreten.

Als Schwank, als unlitterarische, niedere Gattung des komischen Dramas könnte man einzelne Partien der „Agnes Jordan“ deshalb eher gelten lassen; im ernsten Drama wirkt die geschmacklose Rede- und Handlungsweise des männlichen Helden von der traurigen

Gestalt doppelt verletzend. Anzuerkennen ist wohl der Mut, mit dem Hirschfeld die Geschwüre im eigenen Kreise bloßlegt — die Charakteristik Jordans ist das Gegenstück von einer Verherrlichung —, aber der ehrliche Zorn endet in Resignation: die Gattin bequemt sich in feiger Ergebung, den gemeinen und albernen Mann nur noch als albern anzusehen, nachdem sie vier Akte lang sich in sentimentalen Deklamationen gegen seine bübische Roheit erging. Auch sonst laufen manche recht ungesunde Tendenzen unter: namentlich der älteste, würdige Sprößling dieses Vaters ist schlechtweg ekelhaft in seiner frühreifen Sinnlichkeit und anderen lebemännischen Allüren. Das alles mag im Leben auch wohl vorkommen — wir glauben es gewiß —; aber dem Dichter bleibt noch immer, zu vermeiden — um mit A. W. Schlegel zu reden —, „daß in die Schilderungen der Narrheit und Dummheit die Langeweile mit hineingetragen ist, die sie in der alltäglichen Wirklichkeit begleitet." Auch die Gemeinheit läßt sich charakterisierend andeuten, ohne daß die Dichtung selbst gemein wird. — Neben theatralischer Geschicklichkeit ist dem Verfasser Beobachtungsgabe zuzugestehen. Wenn er einst nicht mehr im Bann einer unkünstlerischen Schulmeinung schaffen sollte, wird sich zeigen, inwieweit Georg Hirschfeld jener seelenvollen Erhebung über die Objekte fähig ist, die erst den echten Künstler ausmacht. Was er bislang an Seelenstimmung in seine Werke hineingelegt, ist unklare Sentimentalität; vorherrscht durchaus die sklavische Nachzeichnung der materiellen Erscheinungen.

Der Bua.

Oberbayrisches Volksdrama in 4 Akten.

Von Anna Croissant-Rust.

Das österreichisch-bayrische Bauerndrama hat in Ludwig Anzengruber seinen Klassiker gefunden. Die schöpferische Kraft der Charakterzeichnung in einer Fülle von Gestalten, die Gesundheit des Geistes bei allem Ernst der Probleme (die von anderen Dichtern

der Gegenwart nur abstoßend behandelt wurden), schließlich eine gleich große Fähigkeit zu erschütternder Tragik wie zu erquickendem Humor, — dies alles hebt Anzengruber weit über alle Dramatiker der Gegenwart empor, gleichviel ob sie im Dialekt oder hochdeutsch schrieben. Die Nachfolger, die er im bayrischen Dialektstück gefunden hat, die Ganghofer, Neuert u. dergl., griffen leider rein äußerlich den Stil des Volksstückes auf: Verwendung der Mundart, Vorführung der äußeren Volkssitten, Mischung von Urwüchsigkeit und Sentimentalität, — darin erschöpft sich gemeinhin der Aufwand dieser Volksstücke; es fehlt vor allem an wirklicher Fähigkeit zur Charakterschöpfung. Wenn die moderne Kunstbewegung — wie es durch Anzengruber zuerst geschehen — von neuem in das bayrisch-österreichische Dialektdrama hinübergreift, darf man immerhin hoffen, bedeutsameren, originellen Stoffen und ernsten Versuchen nach individueller Charakteristik zu begegnen.

Eine gewisse Eigenart ist thatsächlich dem „Bua" der Anna Croissant-Rust zuzugestehen. Aus der großen Zahl von Personen, mit denen das typische Volksstück arbeitet, treten wenigstens ein paar Gestalten schärfer umrissen hervor, namentlich der Schusterhiesl, seine Frau Traudl und ihr Pflegesohn Irgei. Mehr noch als dieser letztere, der „Bua", also der Titelheld des Dramas, ragt seine Pflegemutter heraus. Sie hat den Buben in Ermangelung leiblicher Kinder wie das eigene gehalten, er soll den Eltern zur Hand gehen und wohl später das Anwesen erben. Doch verpflichtet haben sich die Schusterhiesls zu nichts: da der Junge nicht gut thun will, plant man oft, ihn vor die Thür zu setzen und ein anderes Kind aus der zahlreichen, kinderreichen Verwandtschaft an seiner statt anzunehmen. Aber so unwirsch und zänkisch sich sonst der Charakter der Traudl giebt, immer fühlt sie sich schließlich in nachsichtiger Mutterliebe an den Sohn gefesselt. Einmal kommt es doch so weit, daß man eine Nichte verschreibt, die Irgeis Stelle in der Arbeit und — der Anwartschaft auf die Erbschaft antreten soll. Aber selbst jetzt zögert Traudl noch und läßt sich nur in der Wut zum Hinausweisen des Buben hinreißen, um noch, als er protzig von dannen geht, schluchzend ihn zurückzurufen — freilich vergebens. Bald wird er natürlich von neuem aufgenommen, und da üble

Folgen einer Liebeständelei zum Vorschein kommen, denken die Alten sogar daran, ihm den Hof zu überlassen und sich aufs Altenteil zurückzuziehen. Dadurch soll ihm die Heirat mit dem verführten reichen Mädchen ermöglicht werden, weil der Vater der Dirne sie sich aus den Augen schaffen und den unerbetenen Schwiegersohn nicht in die eigene Wirtschaft aufnehmen will. Da wird eine neue Schandthat des Burschen ruchbar: auch die Nichte und neue Adoptivtochter seiner Pflegeeltern erwartet Folgen ihrer Liebe zu ihm. Er hat wirklich mehr Neigung für dies Geschöpf und will sie lieber als die verblühte reiche Dirne heiraten. Aber davon will — recht charakteristisch — Traudl nichts wissen. Während sie mit der Nichte herumzankt, wem der Bursche eigentlich gehört und zu wem er sich halten wird, fährt er eigenhändig mit der Hacke dazwischen und erschlägt wider Willen, jedenfalls ohne Überlegung, die Pflegemutter. Aber deren Liebe stirbt noch immer nicht: röchelnd sucht sie ihn vor den Folgen seiner Unthat zu retten: „Der Bua net — na — na —" und mit dem letzten Aufwand ihrer Kräfte will sie ihm die Erbschaft sichern: „Bua, du kriegst ja alles — —" Jetzt aber wird in Verzweiflung und Grauen die Nichte selbst, die eigene Geliebte des Burschen, zu seinem Angeber, und er fällt von der Hand des heimkehrenden Pflegevaters. — Leider ist die Handlung ziemlich wirr und zerflattert, weil ihr die rechte Konzentration fehlt. Nebensachen und Nebenpersonen überwuchern zu stark den Kern. Die Entwickelung geht auch nicht fest auf ein bestimmtes Ziel los, wird vielmehr durch Zufall hin und her bewegt. So wenig es im einzelnen an charakteristischen Handlungen fehlt, die Haupthandlung ist nicht verinnerlicht, nicht präzis genug motiviert.

Jakob und Esau.

Drama in 5 Akten und 1 Vorspiel von Wilhelm Schäfer.

Einem symbolischen und ziemlich unklaren Vorspiel folgt ein interessantes und originelles Haupt-Drama, das besonders den Litterarhistoriker zu mancherlei Bemerkungen herausfordert. Es

ist, als ob das Lieblingsproblem und der Stil der Sturm- und Drangperiode wieder auflebt: nur daß die Eifersucht rivalisierender Brüder, so nahe sie stellenweise an das ominöse Brudermord-Problem streift, nach moderner „Schauspiel"-Weise in einen gütlichen Ausgleich mündet. Wenigstens fehlt es sonst nicht an tragischen Partien. Die Sprache ist stellenweise so kräftig und so abgerissen wie die typischen Sturm- und Drang-Dramen eines Klinger. An die schöpferische Fülle eines Lenz reicht unser Dichter allerdings nicht heran. Daß sich biblische Töne in den Dialog mischen, gestaltet die Verwandtschaft mit der Sturm- und Drang-Sprache nur um so enger. Hier ist dieses Element organisch gegeben, indem der Vater der feindlichen Brüder als Sprecher einer kleinen Sekte auftritt. Wir haben es mit einer Art Vorder- und Hinterhaus zu thun, nicht sowohl in Art von Sudermanns „Ehre" als vielmehr in der seines Romans „Frau Sorge". Der alte Baumann hat das Gut erworben, das der alte Rauch durch Leichtsinn verloren hat. Baumann bewirtschaftet es als ein einfacher Landmann mit seinen beiden thatkräftigen Söhnen, während die adelsstolze Witwe und der liederliche Sohn des in Selbstmord verendeten Rauch sich in thatenlosem Haß gegen die Eindringlinge und angeblichen Räuber des Rauchschen Gutes verzehren. Die Töne des stolzen Hasses wie der Lumpen-Renommage sind gut getroffen. In der Familie Rauch giebt es aber noch eine Tochter, die zum Gegenstand ernster Leidenschaft der beiden Söhne Baumann wird. Vom blinden Vater vermag der jüngere den Segen zu erhaschen, der dem älteren gelten soll; Ada Rauch aber verabscheut den jüngeren ebenso tief wie sie die Neigung des älteren aus Herzensgrund erwidert. Zwischen den feindlichen Parteien muß sich das Geschick des Mädchens notgedrungen tragisch wenden: sie stirbt an dem unversöhnlichen Haß ihrer Mutter. Ihre Liebe wurzelt zu fest, um der Entsagung fähig zu sein, — zu viel ist schließlich zwischen die Liebenden getreten, um eine Vereinigung möglich erscheinen zu lassen: so wählt die Unglückliche den Tod. Hat doch inzwischen ihren Bruder ohnmächtige Wut zum Brandstifter in Baumanns Besitztum werden lassen, und ihre Mutter droht, um die Tochter von ihrer Liebe abzuschrecken, mit Selbstmord, — dem

sie schließlich, nachdem sich die Tochter geopfert, dennoch verfällt. Auch für Leidenschaft und Pein dieses Mädchenherzens findet der Dichter eine knappe, echte Sprache. Unter den episodischen Figuren tritt ein Tagelöhner in scharfer Individualisierung hervor. Der Baumannsche Kreis berührt wegen der hervorgekehrten Sektenformen hie und da fremdartig. Andererseits ist doch der Sektierergeist nicht organisch mit dem Kern der Handlung verknüpft. Überhaupt finden sich manche persönliche Züge, die als solche erfreuen, die Geschlossenheit und Wirkungsfähigkeit des Dramas aber hie und da beeinträchtigen. Jedenfalls erweist sich Wilhelm Schäfer als ernst zu nehmender Dichter, dessen weiterer Entwickelung man mit Interesse und Hoffnung entgegensehen darf. Wären unsere Bühnen Kunstanstalten, vermöchten sie ihr Publikum für das dichterisch Gehaltvolle zu erziehen, rechneten sie auf eine Wirkung, die über den Augenblick hinausreicht, so fände sich für solch ein Werk wohl ein Platz im Repertoire ...

Auferstehung.

Schauspiel in 3 Akten von Karl Rosner.

Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" bilden für wesentliche Seiten der Charaktere wie der Handlung in Karl Rosners „Auferstehung" das Vorbild. Daneben kommt Hauptmanns eigenes Muster, „Rosmersholm" von Ibsen, in betracht. Pfarrer Hermann Volz ist ein nervöser Schwächling mit höheren geistigen Bedürfnissen, vor allem mit einem unbestimmten Drang zum Neuen und Freien — ähnlich dem Pfarrer Rosmer von Ibsen und noch ähnlicher dem Doktor Vockerath von Hauptmann. Ein verwandtes Quellenverhältnis waltet betreffs der weiblichen Hauptperson ob; Helene Störk schneit in das Volzsche Haus hinein und tritt zwischen das Volzsche Ehepaar — ähnlich der Rebekka West von Ibsen und noch ähnlicher der Studentin Mahr von Hauptmann. Nur ist bei Rosner alles vergröbert, was bei seinen beiden

Vorbildern als feine Filigranarbeit der Psychologie erscheint. So wird Helene Störk zur reinen Tendenzfigur, zum bloßen Sprachrohr für die modische Zuspitzung des Individualismus zum prinzipiellen Egoismus. Wie? ist der Individualismus Mode? in unserer sozialistisch durchsetzten Zeit?! — so mag man fragen; aber in der That gehört es zu den zahlreichen Unklarheiten und Inkonsequenzen der Sozialdemokratie, daß sie den individualistischen Dichter Ibsen und den individualistischen Philosophen Nietzsche sowie die ungestüm noch die Lehren ihrer Meister übertreibende Schule beider als Verbündete betrachtet und vertritt. So kaut denn auch Rosners Lieblingsfigur wieder, daß die Pflichten des Menschen gegen sich selbst höher stehen als die gegen den Nächsten; ähnlich im Gegensatz zur Entsagung: „Wir sollen den Selbsterhöhungstrieb, der uns tief einwurzelt wie der Selbsterhaltungstrieb, nicht unterdrücken, wir sollen ihn vielmehr pflegen als Zeichen unserer Kraft und Gesundheit.“ — „Was die Menschheit bisher nicht erreicht und was sie auf dem ausgetretenen Wege der Liebe zur Gattung auch nie erreichen kann,“ das soll der Mensch zu erreichen suchen, „dadurch, daß er dem großen Triebe in sich folgt.“ Sie verwirft „den Gedanken an den anderen, die Rücksicht, die Selbstlosigkeit, die Opferwilligkeit,“ „weil es Lügen sind, die mit unserem wahren Empfinden nichts zu schaffen haben.“ — Entsprechend diesen Grundsätzen, ist die Handlungsweise der Helene Störk rücksichtslos brutal: sie erklärt ausdrücklich, aus der Ferne in das Volzsche Haus mit der Absicht gekommen zu sein, die Ehe zu zerstören, in der sie den einst Geliebten unfrei und gequält glaubt. Der Tod Helenens erweckt andererseits keinerlei tragische Empfindung, da er durch einen bloßen Unglücksfall, also durch den Zufall, herbeigeführt wird.

Stickluft.

Drama in 3 Aufzügen von Franz Servaes.

In durch und durch ungesunde Verhältnisse werden wir geführt. „Das ist auch meine Auffassung der Sachlage“ — wird der Verfasser antworten —, „und habe ich das nicht durch den Titel bereits angedeutet?!“ Es fragt sich also vielleicht nur, ob die dargestellten Zustände ein typisches Lebensbild geben oder ganz wider die Wahrscheinlichkeit und — was weit schlimmer ist — ganz wider die natürliche Empfindung zusammengerechnet sind. Ein Schriftsteller von 32 Jahren, Rolf Isert, und seine 22jährige Frau sollen in gemeinsamer Wirtschaft mit der früheren Geliebten des Mannes, Frau Danneil, die jetzt ein Alter von 40 Jahren erreicht hat, und mit der jetzt 9 Jahre zählenden Frucht des einstigen Liebesbundes leben! Frau Danneil spielt die Haushälterin, überhaupt eine Art Faktotum, wie einst in der Junggesellenwirtschaft Rolfs; da dieser aber alles eher als praktisch ist, demnach in ständigen materiellen Sorgen schwebt, gehört der Danneil der größte Teil der Wirtschaft. Nimmt man hinzu, daß uns in Rolf einer jener nervös zerfahrenen, rückgratlosen, weibischen Männer begegnet, die für die Schule Ibsens charakteristisch sind, sowie daß seine Frau als die gelangweilte, vernachlässigte, fremder Verführung zugängliche Puppe nach der neuesten Mode erscheint, so liegt die Seelenbeschaffenheit des Dramas klar vor unserm Blick. Versteht es sich doch von selbst, daß diese Atmosphäre dauernd mit Zündstoff erfüllt ist, sowie daß es kein Entrinnen, sondern nur ein jämmerliches Ersterben giebt.

Interessant ist es, auch sonstigen Spuren Ibsenschen Einflusses in solchen Werken junger deutscher Dichter zu begegnen. Wie aus „Klein Eyolf“ tönt es hier wieder: „Da draußen, denkt man, müsse doch Einer umherwandern, ein Ganzer, Heiler, Starker... Und dem müßte man eines Tages begegnen, zwischen einsamen Felswänden, hoch oben im Gebirge, hart an der Grenze des ewigen Schnees... Mit einem Male ständ' er vor mir und blickte mich an... Und ich sähe ihm ins Gesicht und — erkenne mich

selbst ... Ja mich selber, wie ich vielleicht früher mal war, wie ich hätte werden müssen! ... Und dann? . . Ja, dann würde es vielleicht wie Rausch über mich kommen, ... ich würde neue, gährende Lebenskräfte in meine Adern sich ergießen fühlen!" Zum Überfluß wird als eine solche Stätte, „wo's einsamer ist ... und die Natur größer ist ... keuscher ... und majestätischer", ausdrücklich „Norwegen zum Beispiel" bezeichnet.

Die sittliche Forderung.

Komödie in 1 Akt von Otto Erich Hartleben.

Der Dichter gefällt sich von je her in einer Keckheit, die oft in aller Derbheit frisch anmutet, oft indes auch recht bedenklich an Blasiertheit streift. Noch eine andere verhängnisvolle Seite hat diese Ungeniertheit: sie verführt Hartleben zu flüchtigem Wurf, ein gut Teil seiner Werke entspringt Augenblicksstimmungen und -Launen, ist auch sichtlich schnell heruntergeschrieben. Solch geistreichen „Ulk" sahen wir in der Ibsen-Parodie „Der Frosch", dann in dem satirischen Drama „Die Erziehung zur Ehe", in manchen lyrischen Dichtungen und — in gewissem Sinne wenigstens — in seinem „Goethe-Brevier". Zu derselben Zeit, da Hartlebens ernstes, gehaltvolles und psychologisch fein gearbeitetes Schauspiel „Ein Ehrenwort" zu unserer lebhaften Freude eine Berliner Bühne beschritt, erscheint unter dem Titel „Die sittliche Forderung" ein leicht hingeworfener ironischer Einakter, der trotz seiner Kürze langweilen würde, wenn nicht der geflissentlich cynische Schluß auch diesem Werkchen den Charakter einer Art von Parodie geben würde. Getroffen können sich jedenfalls diejenigen Mode-Dramatiker fühlen, die in der Art von Sudermann (m. vergl. seine „Heimat") sittlich gesunkene Theaterprinzessinnen zu heldenhaften Verfechterinnen pathetischer Ideen oder wohl gar sittlicher Forderungen erheben. Einer internationalen Konzertsängerin wird deshalb ein kleinstädtischer Kaufmann gegenübergestellt, der seine Jugendliebe

zu ihr erneut, aber sittliche Forderungen an sie stellt. Nach breiter Entfaltung dieser Situation kommt es scheinbar zum Bruch zwischen beiden: denn sie schlägt es aus, ihm als seine Frau in seine kleinstädtischen Verhältnisse zu folgen. Aber — lächelnd lockt sie ihn als Geliebte, er versteht sie endlich und bleibt. Unter Küssen fordert sie: „Und nun erzähle mir noch von deiner sittlichen Forderung. Ja? Du bist so wonnig, wenn du davon redest. So wonnig ...“ Mit dieser raffinierten Frivolität schließt die kleine Komödie. Der künstlerische Wert des Stückchens ist gering; immerhin zeigt sich der routinierte Dramatiker; und soweit eine Verhöhnung der Modeschlagworte in betracht kommt, ist sie nicht übel gelungen. Gegenüber der ästhetischen und sittlichen Begriffsverwirrung, den die halb sentimentale, halb brutale Modeware der Nietzsche-Jünger Sudermann und Genossen anrichtet, kann die ungeschminkte, natürliche Derbheit Hartlebens sogar klärend wirken.

Die Befreiten.

Ein Einakter-Cyklus von Otto Erich Hartleben.

Altes und Neues reiht dieser Cyklus an einander. Wir sind so arm an litterarisch ernst zu nehmenden Einaktern, daß wir uns mit doppeltem Interesse dieser Veröffentlichung zuwenden, zumal der Verfasser sich wiederholt als Dichter von flotter Begabung, Selbständigkeit und übermütiger Frische bewährt hat. Nur hatte man oft Gelegenheit zu bedauern, daß Hartleben, weil es ihm schon ersichtlich leicht wird, alles noch leichter nimmt und so öfter keck hingeworfene Augenblicksbilder als sorgsam ausgereifte Kunstwerke schafft. Auch angesichts dieser vier Einakter befestigt sich der Eindruck, daß Hartleben berufen wäre, eine der führenden Rollen in der realistischen Bühnendichtung zu spielen, wenn er sich öfter zu ernster Arbeit im Dienste umfassenderer Aufgaben bequemte. Als echtes enfant sans souci läßt Hartleben seiner Laune die Zügel schießen. Das wäre nun ja die rechte Stimmung

für Einakter, — nur daß es an jener tieferen Bedeutung fehlt, die allein eine feste Dauer solcher Werke im Repertoire verbürgt. Namentlich die beiden komischen Werkchen sind nicht mehr als eine drastische Genreszene. Aber zwei Eigenschaften heben auch diese Kleinigkeiten über das Niveau der meisten sogar größeren Bühnenwerke der Gegenwart: treffsichere Charakterzeichnung und gesunde Empfindung, bald des Humors, bald der Tragik. Da beide Begriffe heute viel mißbraucht werden und dadurch schon etwas abgeschliffen sind, müssen wir uns deutlicher erklären.

Fragen wir uns, unbekümmert um die Reklameschlagworte jener Clique, die den Modenaturalismus in Erbpacht genommen, nach der Bedeutung und dem Ziel der jüngsten Kunstbewegung, so kann die Antwort nur in dem Hinweis bestehen, daß jenes im Grundprinzip der germanischen Kunstentwickelung liegende Ringen nach einem Kunststil der Charakteristik wieder einmal zum energischen Durchbruch kommt. Statt blasser, abstrakter Ideenkonstruktion wirkliche menschliche Charaktere zu zeichnen und aus diesen Freud und Leid des Menschenlebens innerlich herzuleiten, bildet somit die Aufgabe für diejenigen, die der litterarischen Zukunft die Wege ebnen wollen. Daß Hartleben diesem Kreise zuzurechnen, bewährt er auch durch die vorliegenden Kleinigkeiten. Denn nicht eine künstliche Intrigue ist irgendwo angesponnen, nicht drollige oder verhängnisvolle Situationen sind durch allerhand Zufälle herbeigezwungen: die Handlung ergiebt sich wirklich aus den Charakteren, die Ereignisse und Schicksale folgen naturgemäß aus dem Zusammenwirken der handelnden Menschen. Ebenso findet Hartleben die richtigen Farben zur künstlerischen Beleuchtung der Personen: bald souveränen Humor, bald innerlich notwendige Tragik. Ersichtlich geht sein Streben nach Naturtreue nicht bis zu jenem platten Naturalismus, der allein die mechanische Wiedergabe der äußeren Geschehnisse und äußeren Allüren als naturgetreue Kunst anerkennt und deshalb notwendig in Nüchternheit und Stumpfsinn endet. Der rohe, unkünstlerische Naturalismus vermittelt uns denselben Ärger und Ekel, den wir am Rohstoff des Lebens empfinden: wohingegen die echte und gerade die naturfrische Kunst uns den unerfreulichen Gegenstand souveräner überwinden

läßt, indem sie uns über ihn lachen oder über ihn weinen lehrt. Lachen und Weinen sind künstlerische Wirkungen, Ärger und Ekel, Hohn und Verzweiflung sind unkünstlerische, rohstoffliche Wirkungen.

Der erste Hartlebensche Einakter bietet eine Dramatisierung seiner schon vorteilhaft bekannten köstlichen „Geschichte vom abgerissenen Knopf", nunmehr unter dem Titel „Die Lore". Es ist ein übermütiger Studentenscherz, nur von einem wirklichen Dichter durchgeführt: „Der Vetter" bricht mit der Lore, weil die Beharrlichkeit, mit der dies Dämchen der Halbwelt davon Abstand nimmt, sich einen abgerissenen Kopf wieder anzunähen, der Pedanterie des Vetters ungeheuerlich, ja unerträglich erscheint. „Der Kleine" aber, den die Verlobung seiner Angebeteten mit einem Pastor soeben mit teuflischer Wut gegen das ganze weibliche Geschlecht erfüllt hat, ist naiv genug, um sich von dem vornehmen Air und den Renommistereien der Lore imponieren zu lassen, und knüpft sofort mit der vom „Vetter" Verlassenen an. Fred schließlich, der Dritte im Freundschaftsbunde, vertritt die Seele der Komödie, indem er mit gleichem überlegenen Humor an allen drei Figuren Anteil nimmt. — Das zweite Stück, „Die sittliche Forderung", war bereis 1897 besonders erschienen. Wir haben damals die derbe, aber natürliche Lösung des Diva-Problems gewürdigt, das in Sudermanns „Heimat" rhetorisch-tendenziös behandelt ist. — Wohl das beste Stück der Sammlung ist Nummer drei, der tragische „Abschied vom Regiment", ein Ehedrama auf einen Moment zugespitzt: Hauptmann Griesfeld ist aus seinem altvertrauten und geliebten Regiment plötzlich in ein anderes versetzt worden. Eben giebt man ihm das Abschiedsfest, aber trotz seiner Beliebtheit kommt nicht — wie sonst — ein froher Ton zum Durchbruch; es herrscht eine peinliche Stimmung. So erfahren wir vom Leutnant Prandau, der inzwischen einen Augenblick in Griesfelds Haus zu flüchtigem Abschied von der Frau Hauptmann geschlichen ist. Wir sehen da, wie ein ehebrecherisches Verhältnis eines gewissenlosen Verführers mit der Frau des älteren Kameraden in diesem Augenblick sein Ende finden soll. Aber nicht so leichten Herzens wie der gewandte Weiberjäger reißt sich sein bethörtes Opfer los: sie, die ihn wirklich mit Leidenschaft liebt, bestellt ihn

noch zu einem letzten Stelldichein nach dem Ende des Abschiedsfestes. Der Moment kommt heran; der Hauptmann bringt zunächst noch zwei Kameraden heim, und da schon alle Haushaltungsgegenstände verpackt sind, stößt man — ominös — mit herumstehenden zersprungenen und zerschlagenen Gläsern ein letztes Mal an. Bereits hier beginnt der Wein den innersten Gedanken des Scheidenden die Zunge zu lösen. Im Alleinsein mit seiner Frau, die ihn so schnell wie möglich zu Bett schicken möchte, kommt seine ganze Verzweiflung zum Ausbruch: er fühlt, daß nur das auffallende Benehmen seiner Frau die Versetzung veranlaßt hat, und gerade die Art, wie jene den Verdacht abwehrt, treibt ihn immer tiefer in die Gewißheit: „Du hast mich schon betrogen!“ Aber auch wie es gekommen, den ganzen Verlauf einer Ehetragödie erfahren wir aus der Verteidigung des Weibes: „Du hast mich geheiratet, weil dir deine Schulden über dem Kopf zusammenschlugen. Basta.“ Schwer atmend gesteht er: „Ich hatte Schulden und ich mußte heiraten. — Ja. — Aber bei Gott! Ich liebte dich, Olga . . . ich liebte dich!“ Sie hat es anders genommen und bekennt, daß sie ihn deshalb verachtet. Als er nun drohend das Geständnis fordert, mit wem sie ihn betrogen, führen die Hilferufe der Geängstigten den ja des Stelldicheins lauernden Kumpan herbei; der getäuschte Gatte dringt auf ihn ein, rennt aber blindlings in des Gegners Degen und fällt zu Tode getroffen. So fehlt es dieser einaktigen Tragödie weder an innerer Wahrheit noch an äußerer Wirkungsfähigkeit. Besonders ist die tragische Stimmung von Anfang bis zu Ende mit sicherer Gewalt bewahrt. — Einen ernsten Ehekonflikt behandelt auch „Der Fremde“, mit dem der Cyklus abschließt. Die Situation ist äußerlich umgekehrt: Ein armes Mädchen hat einen reichen Mann geheiratet ihrer Familie wegen, obgleich ihr Herz anderweit gefesselt ist. Nach Jahren eines öden, aber äußerlich ungetrübten Ehelebens tritt der einst Geliebte in ihren Lebenskreis, und sie geht mit ihm von dannen: „Nein“, wirft sie ihrem Manne entgegen, „nein, ich kann so nicht länger leben, ich kann es nicht! Wollt ich nicht so wie so mit allem brechen? — Ich bin noch jung — dies Haus ist mir zu eng — die Insel ist mir

zu klein — du bist mir fremd —: und die Welt ist so weit, das Leben so groß — ich habe Mut, ich habe noch Mut!" Nach anfänglichem Sträuben giebt der Gatte sie frei, und so scheiden sie versöhnt. Indem hier der Dichter um die eigentlich tragische Lösung herumgegangen, angesichts deren alle andern Empfindungen als die des rein menschlichen Mitleids schweigen, hat er sofort die Diskussion über die Berechtigung dieses Vondannengehens und so ein gut Stück stofflicher Wirkung offen gelassen oder gar herausgefordert. Ebenso wird durch den Gesamttitel des Cyklus: „Die Befreiten" — die sich von irgend etwas ihrer Natur Fremdem loslösen — unnützerweise auch den vorhergehenden Stücken eine gewisse, leise Tendenz oder doch Absichtlichkeit aufgedrückt. Hartleben hat nicht nötig, mit anderen als rein künstlerischen — das sind die rein menschlichen — Mittel zu wirken.

Ritter Hans.

Schauspiel in 4 Aufzügen von Herm. Anders Krüger.

Wieder ein junger Dramatiker, der in der neueren Bewegung mitmarschiert — oder, weniger höflich gesprochen, mit dem neuen Strome schwimmt. Wohl klingt Einzelnes erlebt und nicht bloß erlernt, wohl findet der Verfasser da und dort einen Zug von poetischer Stimmung, aber noch läßt sich nicht voraussehen, ob er genug geistige Energie und poetische Kraft besitzt oder ausbilden wird, um künstlerisch Wertvolles zu schaffen. Die Fabel ist nicht ohne Interesse, wenn auch nicht mehr neu. Ein Student der Theologie lernt ein dämonisches Mädchen in einem gefährlichen Augenblick kennen: „Ein mit Gott und Welt zerfallener Mensch, ein Mensch, dem alles gleichgültig war, weil er alles verloren wähnte, ein hifloses Wrack ohne Segel und Steuer" — so sieht er sie in ihrer ganzen, stolzen, verführerischen Schönheit. Er weiß, daß sie sein Verderben sein würde, aber noch einmal will er für Minuten glücklich sein, — da wirft er sich in ihre Arme. Leider

liegt diese entscheidende Situation in der Vorfabel und wird erst spät erzählt. Sie sowohl wie der entscheidende Umschwung der Handlung berührt sich mit Julius Harts Drama „Sumpf" — vielleicht unbewußt. Zum Überfluß wird ausdrücklich die Lebenssphäre des Helden ein Sumpf genannt. In beiden Werken flüchtet der Jüngling in die Heimat, ins Elternhaus, beide Mal verlobt er sich mit einem reinen Durchschnittsmädchen, wird indes beidemal von dem dämonischen Weib, das ihm nachreist, erfolgreich zurückgefordert; im einen wie im anderen Falle bricht der verlorene Sohn seinem Vater das Herz. Nur figurieren in Julius Harts „Sumpf" wenigstens einige geschlossene Charaktere, während im vorliegenden Stück alles Ansatz bleibt; auch schreckt Hart nicht vor den letzten Konsequenzen zurück und läßt deshalb die Tragik voll ausklingen — wozu sein Nachfolger nicht die Kraft gefunden. — Bisweilen geht es durch Krügers „Ritter Hans" wohl wie eine leise Seelenoffenbarung; auch giebt er dem Problem durch Übertragung in die theologische Sphäre sowie durch Einführung der Mutter, der frischesten Figur im ganzen Drama, einige neue Wendungen; die meisten Szenen kommen aber über einen trockenen Durchschnittston nicht hinaus. Freilich gilt der jetzt als neueste Mode.

Der Sträfling.

Sibirisches Sittengemälde in 5 Akten
von Margarete v. Knorre-Dargitz.

Der Stoff ist geschickt gewählt; er führt uns in die Sphäre, die vor mehreren Jahren durch Kennans düstere Schilderung von neuem Schrecken und Mitleid der zivilisierten Welt herausforderte. Dabei geht die Verfasserin nicht auf Sensation aus, wühlt deshalb nicht in den grauenhaften Zuständen Sibiriens, was unkünstlerisch wirken würde. Vielmehr begnügt sie sich in dankenswerter Weise, sie als Hintergrund der Handlung zu verwenden, von dem sich ein einzelnes Menschenschicksal abhebt. Dennoch ge-

hört wohl ein an derbe Geisteskost gewöhntes russisches Gemüt dazu, um dies Sittengemälde ganz ohne Schauder zu genießen.

Hätte aus dem Sittengemälde ein volles Drama werden sollen, durfte die Handlung nicht so äußerlich verlaufen. Seelische Konflikte stehen nicht eigentlich im Mittelpunkt des Werkes, wohl aber liegen solche in der Vorfabel, die nur erzählt wird. Wie der Sohn eines hohen russischen Beamten vom Vater systematisch herabgezogen und moralisch zu Grunde gerichtet wird, wie er sich so besinnungslos zu einem Verbrechen hinreißen läßt und, weil zugleich in politisch anrüchige Gesellschaft geraten, vom Vater selbst preisgegeben wird, — das wäre ein Drama, dem es weder an innerer Seelenentwickelung noch an äußerer Bewegung fehlt. Das sibirische Sittengemälde, das die Verfasserin giebt, setzt erst mitten im Transport des Sträflings ein. Auf einer Station der Etappenstraße trifft er mit Wera, einer Jugendgespielin, die ihm Liebe bewahrt hat, zusammen. Sie steht nach dem Tode ihres Vaters im Begriff, sich in einem sibirischen Dorfe als Lehrerin eine Existenz zu gründen. Boris, der Sträfling, wird typhuskrank in das Spital eingeliefert. Als er scheintot im Starrkrampf liegt, gelingt es Wera, ihn als tot hinauszuschmuggeln. Dabei gewinnen wir weiterhin ein anschauliches, treffsicheres Bild von den russisch-sibirischen Zuständen; ohne einseitige Tendenzmacherei wird besonders der Arzt, die Ärztin und ein Wärter glücklich skizziert. Der Gerettete lebt dann unter falschem Namen als Gehilfe des Gemeindeschreibers im selben Dorf, in dem Wera ihre Lehrthätigkeit ausübt. Wera wohnt im Hause des Popen; das giebt neue Veranlassung zu glücklicher, humorvoller Sittenschilderung: der trunkene, aber gutmütige Pope, seine verschwenderische Frau und die tierisch wilden, rohen Rangen des edlen Priesterpaares, nicht minder ihre Verkehrskreise, besonders der Gendarmerie-General, ein russischer Typus, Karten spielend und spionierend durcheinander, — sie alle muten echt an. Der tragische Ausgang liegt nahe: der Flüchtling wird erkannt, und beide Liebende ziehen der Festnahme den Tod vor. — Die Wirkung wäre tiefer gewesen, wenn sich die Handlung nicht auf diesen simplen äußeren Verlauf beschränkte. Interesse erregt das Werk ja gewiß, aber rein

künstlerisches Interesse mehr durch die Sittenschilderung und die Charaktere der Nebenpersonen als durch den Helden und seine liebende Retterin.

Riesenspielzeug.

Drama und Verse von Karl Mönckeberg.

Nach französischer Manier trägt der Sammelband seinen Haupttitel von dem ersten Stück, einer einaktigen Komödie Namens „Riesenspielzeug". Diese spielt im Park eines Landsitzes in Blankenese. Das Riesenspielzeug ist ein Gärtner, der mit der Familie des Besitzers eng verbunden ist. Bevor wir diese eigenartigen Beziehungen verfolgen, werden wir gut thun, die Personen ins Auge zu fassen, um zu sehen, wieweit ihr Charakter solche Zustände möglich macht. Da zeigt sich, daß es dem Verfasser nicht an Beobachtungsgabe fehlt, nur daß, entsprechend der Zolaschen Mode, auch sein Blick mit Vorliebe das Häßliche sucht und das Niedrige die Grenze des Rohen, Abstoßenden überschreiten läßt. So erscheint namentlich der Amtsrichter übertrieben in seiner Versumpfung gezeichnet. Er will seine Schwester Eva an seinen Freund, einen unbemittelten Maler, verheiraten, um diesem Geld zuzuführen und seine Schwester von dem Gärtner zu entfernen, dem der Amtsrichter seine eigene bisherige Geliebte, die Hausstandsdame, als Frau zugedacht hat. Dieser in seiner Naivetät bemerkt kaum, wie man ihn ins Garn locken will. Er hat eine ansehnliche Erbschaft von der verstorbenen Tante Evas erhalten, bleibt aber in seiner Stellung und ist nur bemüht, seine Bildung zu erweitern, denn er hofft auf Evas Hand, wozu ihm das Mädchen Hoffnung genug macht! Das Erscheinen des Malers versetzt den Gärtner in Eifersucht und doppelte Liebesraserei. Als ihn in dieser Stimmung die abgefeimte Hausstandsdame zu berücken sucht, verwirren sich ihm die Sinne und, nachdem er sie eben zurückgestoßen, fällt er sie in wütender Umarmung an. Der

Amtsrichter stellt ihm triumphierend die Wahl zwischen Heirat mit dem Mädchen, dessen er selbst überdrüssig, und Verlassen des Dienstes. Der Gärtner wählt das letztere und nimmt beim Gehen noch den Trost mit, daß Eva, die sich durch seine Ausschreitungen nur vorübergehend beirren ließ, ihm neue Hoffnung auf ihre Hand für die Zukunft erweckt, wenn er sich einen angesehenen Platz in der Welt erobert hat! Man sieht, wir haben es mit einer unvermittelten Mischung von krassem Naturalismus und phantastischer Romantik zu thun. Der Eindruck weiter Strecken des Dramas ist unerfreulich.

Glücklicher zeigt sich das Talent des Verfassers in den lyrischen Gedichten. Die Verse sind gewandt, und gelingt auch selten die Rundung zu plastischen Bildern, so finden sich doch manche recht geistreiche Gedanken. Wir nennen aus der einen Abteilung besonders „Freund Chamäleon" und „Dem Mulus", aus der andern „Doktor Goethe im Faustkolleg". In diesem zeigt sich am meisten schöpferische Fähigkeit. Zwar beginnt sich die Faustforschung von dem hier gezeichneten Stadium der Ideenauslegung immer entschiedener zu entfernen; indessen können wir die allgemeine Berechtigung der hier gebotenen Satire noch nicht völlig bestreiten. Da springt Goethe in Entrüstung empor:

„Warum seziert ihr mein Talent
Hier vor den Sinnlich-jungen?
Daß jeder mich verstehen könnt',
Drum hab' ich Deutsch gesungen!
Nicht dazu kämpfte Ahnungskraft
Mit Erde, Höll' und Himmeln,
Daß hier als öde Wissenschaft
Mein Lied mir soll verschimmeln! —

Professor reckt sich stangensteif
Und kreischt im Fisteltone:
Mein Herr, sie sind nicht goethereif,
Betrunken zweifelsohne!

Nennt es betrunken oder wie —
Nur faselt nicht von Dichtern!
Ersäh't ihr was von Poesie,
Ihr wär't nicht gar so nüchtern . . .

Gottschöpferkräfte im Genie
Mißkennt ihr allegorisch,
Zerpflückt lebendige Phantasie
Echt Wagner-professorisch . . ."

Das alles ist doch aus einer gewissen schöpferischen Fülle herausgeboren. — Von besonderem Interesse ist schließlich noch der Dialog zwischen „Dichter und Mäcen". Recht erfreulich giebt sich die Gesinnung des Dichters gleich am Anfang:

„Was soll ich thun? Vermaledeit
Sei mir die allzu weiche Zeit,
Wo glühendes Mitleid mit den Pöbelsnöten
In uns den Helden will ertöten.
Der Held von heut — das sind die Massen,
Und Phantasie späht durch die Gassen,
Wie sie, was mit dem Hunger ringt,
Erbarmend auf die Bühne bringt . . .
Was frag' ich nach Partei? die Züge einer Welt,
Die finstern will ich wie die heitern
Wahr sehen, ungeschminkt und unverstellt;
Mich ekelt's vor Prinzipienreitern."

Der Schluß, der dann doch „Heilandsmut und Opferlust" als Losung ausgiebt, ist nicht so ganz klar. Jedenfalls wünschten wir den Autor lieber auf den in diesen Gedichten bezeichneten Pfaden weiter wandeln zu sehen, als auf den Wegen, die seine Dramen einschlagen.

Das Tschaperl.

Ein Wiener Stück in 4 Aufzügen von Hermann Bahr.

Hermann Bahr hat sich eine führende Stellung unter den Wiener Modernen errungen. In der Kritik ist er jedenfalls unbestritten ihr Vorkämpfer, auch produktiv erobert er sich durch vorliegendes Drama einen achtunggebietenden Platz in Jung-Wien. Wie aber seine letzte Studiensammlung in maßvolle, allgemeineren Interesses würdige Bahnen einlenkt, so hält sich auch dieses Drama Bahrs frei von ernstlicherer Herausforderung des ästhetischen Gefühls, das

sich so oft gegen Geschmacklosigkeiten und Übertreibungen der jüngsten Talente richten mußte. Von der modernen Schule hat „Das Tschaperl“ (das Schäflein) die sorgfältige Behandlung der Details; aber es sind nicht nur geschickt Einzelzüge zusammengetragen, vielmehr ganze Charaktere aus dem Vollen geschöpft. Leider ist auch das Erbübel der jüngstdeutschen Dramatiker auf Bahr übergegangen, an Stelle einer geschlossenen Handlung eine Reihe von Szenen ohne klaren Abschluß zu bieten. Zwar gelten auch uns im Drama die Charaktere, die Menschen als Grundlage und Hauptsache, der eben die Handlung erst entspringt; aber bloße Produzierung der Charaktere ohne einschneidende Entwickelung und Geschehnisse gilt heut als litterarische Mode. Ganz so weit geht Hermann Bahr nun nicht; es geschieht etwas Entscheidendes: das berühmt gewordene Tschaperl geht ihrem Ehemann durch, — indessen deutet sowohl der Charakter der Heldin wie die verhältnismäßige Gelindigkeit der Ursachen ihres Scheidens aus dem ehelichen Heim darauf hin, daß diese Trennung vielleicht nur eine vorübergehende Episode bleiben wird. In jedem Fall, auch wenn der Dichter an einen tragischen Ausgang denkt, entsteht die Frage: wie bald und vor allem wie wird sie heimkehren? Mit Hohn auf den Berühmtheitsschwindel der Gegenwart und mit der Kraft, wieder ein stilles Glück zu suchen? Oder mit Verzweiflung an jedem ferneren Glück und Leben, erniedrigt und voll Selbstekel? Die stärkste innere Wirkung würde gewiß ein solcher, organisch wohlberechtigter, tragischer Ausgang erzielen; er könnte das Problem bis zu den äußersten Konsequenzen ausschöpfen. Aber dazu wäre denn doch auch etwas tiefere Motivierung des Vondannengehens der Frau eine unerläßliche Vorbedingung.

Unter den Charakteren ragt die Titelheldin am wenigsten hervor; sie ist schlechtweg unbedeutend. Wollte der Dichter einen tragischen Ausgang glaubhaft machen, so wäre die erste Voraussetzung, die geistige oder doch künstlerische Bedeutung der berühmten Frau wenigstens so weit hervortreten zu lassen, daß wir innere Gründe sehen, aus denen sie in ihrer Ehe unbefriedigt sein kann. Bloßer Zank ist doch zu kleinlich für Motivierung einer Katastrophe. Glücklich gezeichnet ist dagegen der Ehemann und sein Vater, zwei Typen

des alten und neuen Wien, denen es an einer Reihe individueller Züge keineswegs fehlt. Originell ist auch der Casimir Bininski, der Mann der Primadonna, und vor allem Rosetti, der König der Agenten. Hier hat der Dichter offenbar mit Treffsicherheit nach lebenden Modellen gezeichnet. Schon um letzterer Figur willen hätte sich die Vervollständigung der Handlung bis zu ihrem natürlichen Schluß gelohnt. Der Zug nach Größe, sei es der Tragik oder nur der Satire, wäre alsdann stärker hervorgetreten als in dem vorliegenden abgehackten „Wiener Stück".

Moderne Mädchen.

Drama in 4 Aufzügen von S. Sema.

Wir wollen nicht behaupten, daß es dem hier entrollten Bild aus dem modernen Mädchenleben in den Hauptsachen an Wahrheit gebricht: aber ein künstlerisches Bild ist es noch lange nicht. Es handelt sich um eine jener zahlreichen Stoffwiedergaben, die das Ärgernis des Stoffes nicht zu überwinden vermögen. Ärger, Pein, Ekel sind aber keine künstlerischen Wirkungen.... Auch im einzelnen ist manches zu plump arrangiert. Fällt schon die Nervenüberreizung der Heldin mehr ins pathologische als ins ästhetische Gebiet, so ist ihr Verführer eine gar zu widerliche Karikatur des Klavierlöwen, um nicht die Hingabe des überfeinfühligen Mädchens doppelt peinlich zu machen. Auch ist es eher bequem als glaubhaft, daß die naturfrische Schwester der Verblendeten, um den Verführer von dem willenlosen Werkzeug irregeleiteter Instinkte fernzuhalten, ihn selbst unter Abscheu küßt; natürlich geht ihr Verlobter im selben Augenblick durch den Garten, und es giebt einen Sturm im Glase Wasser. — Sonst fallen manche geschickte Äußerungen zur Charakteristik der beiden Parteien in der Mädchenwelt. Das Recht der Leidenschaft wird gegenüber den kleinlichen Philisterseelen ebenso energisch verfochten wie von anderer Seite die freie Liebe in ihrer geistlosen, materialistischen Genußsucht enthüllt: In einem natürlichen Weibe

— heißt es von der einen Seite — ist das leidenschaftliche Verlangen nicht abnorm, „da ist es Naturgesetz. Durch die Liebe wird es veredelt und verschönt, hat es gewissermaßen eine Berechtigung. Liebe und Leidenschaft, sie sind ja das Höchste, Köstlichste im Menschen: wer die Leidenschaft in den Schmutz zieht, der hatte eben auch nicht wahr geliebt.“ — Gegen solche bestechende Phrase macht die andere Gruppe geltend: „Ich glaube, daß gerade durch die freie Liebe die edelsten Gefühle im Manne erstickt würden. Wenn er so frei seinen Leidenschaften folgen dürfte wie das Tier, das die Treue nicht kennt....., wo bleibt dann das Göttliche in der Liebe!“ In solchen an sich treffenden Thesen und Antithesen ergehen sich indes ganze Szenen; es wird zu viel deklamiert, zu wenig Handlung geboten.

Freiwild.

Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler.

Das bereits viel aufgeführte neue Schauspiel Schnitzlers ist nun im Druck erschienen und fordert somit doppelt ernste litterarische Schätzung heraus. Leider hält es einer solchen in nur wenigen Beziehungen stand. Gewiß läßt der Dialog mit einer angenehmen Frische Töne des Lebens durchklingen, besonders auch in diskreter Anlehnung an die Wiener Mundart. Und auch die Richtung des Stückes gegen das Duell fordert unsere Sympathie heraus. Im übrigen freilich ist die Handlung recht leer und banal. Nicht daß es ihr an Wahrscheinlichkeit fehlte: sie ist nur zu wahrscheinlich, es liegt alles so ohne weiteres auf der Hand, daß tiefer greifende Empfindungen kaum irgendwo wachgerufen werden. Ein reicher junger Mann verliebt sich in eine Schauspielerin, die ihre theatralische Laufbahn soeben erst aus Not und reiner Begeisterung für die Kunst begonnen. Während er entschlossen ist, das unschuldige Geschöpf zu seiner Gattin zu wählen, bewirbt sich ein Leutnant Kowinski, der sich durch wüstes Spielen und Raufen ohnedies dem unfreiwilligen Abschluß seiner Offizierslaufbahn nahegebracht hat,

in üblichem Leichtsinn um den flüchtigen Genuß ihrer Gunst. Eine wörtliche und thätliche Beleidigung durch den ernstlichen Bewerber Paul Röming ist die Folge. Die Herausforderung des also Gezüchtigten lehnt der Beleidiger ab. Dadurch ist Kowinski das Verbleiben im Offiziersstande endgültig unmöglich gemacht, und außerhalb desselben vermeint er nicht leben zu können. So sucht er durch Zwang oder Rache zu seiner Genugthuung zu kommen. Paul Röming hält es für feige, vor der ihm angedrohten Gewaltthat zu fliehen; so schießt ihn Kowinski nieder. Man sieht, alles liegt in diesem Fall typisch, nichts originell. Bezeichnend wählt der Verfasser in richtiger Erkenntnis der halbschlächtigen Handlung den Titel „Schauspiel". Zu einem echten Trauerspiel fehlt eben schon die bedeutsame, tragisch erschütternde Katastrophe; nichts aber hebt hier den Stoff aus der Alltäglichkeit. Am wenigsten die Hauptfigur — denn den Helden des Stückes kann man ihn kaum nennen. Paul Römings Wesen bleibt von Anfang bis zu Ende völlig unbedeutend. Ein anständiger und ziemlich vernünftiger Mensch zu sein, erscheint gewiß sehr ehrenwert, bedeutet aber im Leben und gar in der Dichtung noch nicht allzu viel. Ist doch Paul Röming sogar erheblich schattenhafter als die meisten übrigen Figuren gezeichnet. Da fallen wenigstens ein paar Typen aus dem Offiziers- und dem Schauspielerstand auf. Aber über das Typische, Durchschnittliche geht allerdings keine Rolle des Schnitzlerschen Schauspiels hinaus. Es sind Zeichnungen, wie man sie sonst im — Schwank zu finden gewohnt ist; und in der That hält Referent nicht mit seiner Meinung zurück, daß fast alles, was sie heut „Schauspiel" nennen, im ernsten Drama die Stelle einnimmt, die im komischen der Schwank gewonnen hat: flache Ansätze, leichte Striche anstelle des großen Stils und der künstlerischen Vertiefung. Als Schwankfiguren wären sie alle gar nicht übel, besonders der melancholische, eifersüchtige Komiker und der Direktor, der nicht „dazu da" ist, „seine Schauspielerinnen zu ernähren", sondern mehr auf ihren ..... „Anhang" als auf ihre Fähigkeiten sieht.

Tote Zeit.

Drama in 3 Aufzügen von Ernst Hardt.

Was zur Erklärung des Titels dient, ist das einzig Originelle in diesem Drama. Zwei Liebende haben sieben Jahre aufeinander gewartet, bis die äußeren Verhältnisse ihre Ehe ermöglichten. Später erst, zu spät, erkennen sie: „Wir haben die größte Sünde begangen ... Wir haben nicht gelebt im Leben, wir haben nicht jeden Tag Ja gesagt zu unseren Empfindungen — wir haben gewartet — wir sind stillgestanden, und das Leben ist an uns vorübergeflossen, der breite, heiße, schöne Strom! Man soll zufassen, wenn man begehrt, man soll essen, wenn man hungrig ist, man soll Ja sagen, man soll leben, leben! Wir haben gewartet — Wir haben ein Stück tote Zeit in unserm Dasein, ein großes Stück tote Zeit — das lähmt, das tötet —." Getreu der Ibsenschen Technik geschieht zur dramatischen Ausgestaltung dieses einseitig zugespitzten, aber im Keim fruchtbaren Gedankens absolut nichts: erst nach jahrelanger Ehe, nachdem sie sich immer wieder über die Leere ihres Verkehrs hinweggetäuscht, kommt ihnen die Erleuchtung und damit die Katastrophe — also wieder nur eine Lösung, ein fünfter Akt, nicht die volle Handlung, nicht die volle Tragödie; immer Rückblicke statt Vorschreitens, immer epische Berichte in Dialogform.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der theoretischen Begründung des Problems. Da wird die Vorfrage aufgeworfen: „Wenn sich zwei Menschen treffen, ehe in ihnen die Tiefen geweckt sind, da können sie also dieselbe geistige Heimat finden?" — „Ja, wenn sie innig zusammenhalten, wenn sie sich gegenseitig führen, solange sie noch suchen, dann ja." Aber die in den Mittelpunkt der Handlung gerückten Liebenden waren sechs von den sieben langen Wartejahren getrennt, gerade jene entscheidende Zeit des geistigen Werdens; und erst als „gewordene Menschen" sahen sie sich wieder. So leben die endlich vereinten jungen Eheleute „innerlich in ganz verschiedenen Gegenden" und kommen nur „sozusagen auf Besuch zu einander". In die Stickluft dieser Ehe platzt ein gemeinsamer Jugendfreund hinein, der in der That ein Anrecht

darauf hat, dies Paar glücklich zu sehen, — ein Anrecht darauf, daß dieser Mann dieses Weib beglückt. Denn er selbst hat einst um sie werben wollen, ist aber schweigend zurückgetreten, als er die Geliebte in Gegenwart des Freundes aufblühen, von diesem all die reichen Kräfte ihrer Seele erweckt sah. Nun, da auch er erkennt, daß er umsonst entsagt, glaubt er sich berechtigt, zurückzufordern, was er geopfert. Er ist es erst, der dem Paar die Augen öffnet, der den faulen Frieden durch einen ehrlichen Riß überwinden will. Lebt doch als Freundin im Hause ein Mädchen, das sich in Liebe zu dem Gatten der anderen verzehrt. Der aber sieht an ihr vorbei; aus seinem inneren Gleichgewicht gerissen, sucht er den Tod. So kann das Drama in dem verzweifelten Aufschrei der jungen Frau gipfeln: „Warum hast du das gethan, das?! Nun hast du vier ermordet, vier. . . . . .“

Die äußere Dramatisierung dieses Stoffes geschieht in Anlehnung an die typischen Requisiten des Ibsen-Hauptmannschen Stils: unter Einfluß der „Frau vom Meere“ und der „Einsamen Menschen“ konzentriert sich die Handlung um einen See, der unheimlich magische Anziehungskraft auf den Helden ausübt und denn auch den Todsuchenden in seine Tiefe lockt. Vor allem ist dieser Held selbst einer jener für die deutsche Ibsen-Schule typischen hysterischen Schwächlinge, die vom Manne nichts als das Geschlecht an sich tragen. Im übrigen kann von einer ausgeführten Charakterzeichnung kaum die Rede sein.

Doktor Kohn.

Bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart von Max Nordau.

Der bekannte Verfasser der „Konventionellen Lügen“ fühlt auch den Beruf zum Dramatiker in sich: Begabung können wir ihm auf diesem Gebiete nicht zugestehen. Der Eindruck, den wir schon früher angesichts seines Schauspiels „Die Kugel“ an dieser Stelle wiedergaben, hat sich in uns durch den neuen tragischen Versuch befestigt. Das Werk ist durch und durch

Tendenzstück, nicht an menschlichen Seelenkämpfen und -Leiden läßt uns Nordau rein menschlichen Anteil nehmen: mitten in die Tageskämpfe führt er uns, auch nicht einmal um den Streit der Meinungen als Dichter dichterisch zu überwinden, sondern durchaus als Parteimann nach seiner Parteimeinung die Gestalten hüben und drüben zurechtzumodeln. So gewinnt er nicht sowohl individuelle Menschen als vielmehr äußerliche Typen, von denen jeder das Sprachrohr einer tendenziösen Meinung ist. Trotz der dadurch bedingten Zuspitzung und Verzerrung fehlt es den so aufgestellten Figuren ja gewiß nicht an Äußerungen, die lebensecht berühren; aber rein menschliche und darum künstlerische Empfindungen werden nur sehr selten wachgerufen; das Unbehagen des Rohstoffes, der Ärger an dem Streit und Zank des Lebens herrscht vor, und dazu gesellt sich bisweilen noch das Unbehagen an der Plumpheit der tendenziösen Konstruktionen. — Das Stück behandelt, wie schon der Titel erraten läßt, die Judenfrage. Bekannt dürfte auch sein, daß Nordau zu den Führern der neuerdings hervorgetretenen „Zionisten" gehört, die im Gegensatz zu vielen deutschen Juden selbst eine Verschmelzung mit dem Deutschtum für unmöglich halten und deshalb eine Scheidung befürworten, trotzdem aber volle Gleichberechtigung fordern. Am schroffsten kommen die Anschauungen des Verfassers in den Gesprächen zwischen dem unentwegten Titelhelden und dem zum Christentum übergetretenen Geheimen Kommerzienrat Moser zum Ausdruck. Kohn erklärt, er habe gar keinen Glauben, könne darum auch nicht Christ werden. Auf Mosers Entgegnung, es handle sich darum, Deutscher mit Deutschen zu sein, verficht indes Kohn die Ansicht: „Dieses ersehnte Einswerden mit unseren Landgenossen ist nicht zu erreichen. Wir können es uns einbilden, aber die anderen lachen uns einfach aus, wenn sie merken, daß wir es uns einbilden. Und wenn man uns trotzdem nahelegt, uns taufen zu lassen, so geschieht es nicht in der Absicht, uns als Brüder aufzunehmen, sondern um sich grausam an unserer letzten Schmach, an unserer letzten Selbstschändung zu weiden. Man will uns wie Hunde (!) auf den Pfiff über den Stock springen sehen. Das ist ja mein Grimm . . . Unsere jüdische Seele nimmt man uns durch die Erziehung und

den Unterricht, und die deutsche Seele, die man uns einhaucht, dürfen wir nicht ausleben." Dieser Dr. Kohn scheut den Vorwurf der Kulturfeindlichkeit nicht, den ihm seine Absonderungsideen eintragen: Die höchste Kulturfeindlichkeit sei, ein begabtes Volk sich selbst zum Ekel und Gespött zu machen. „Getauft oder ungetauft ist der Jude gegenwärtig Helote und durch sein Helotentum zu allen Helotenlastern verurteilt. Er muß wieder er selbst werden." Auf die erschrockene Frage Mosers: „Sollen die Juden etwa wieder ein besonderes Volk werden?" erwidert Kohn: „Werden? Wir sind es. Man sagt es uns genug," und auf den neuen Einwurf: „Ein Volk ohne Land, ohne Sprache" — fällt endlich der entscheidende zionistische Wurf: „Wir müssen suchen, ein Land zu erringen, und wir müssen uns unserer vergessenen Sprache wieder erinnern."!!! Nordaus „bürgerliches Trauerspiel" wird zum vollen Tendenzstück, indem diese sonderbaren Schwärmereien (die gewiß mehr Zustimmung und Freude bei Antisemiten als bei Juden erwecken werden) nicht allein von dem Helden ausgesprochen, sondern auch direkt in der Handlung zum Siege geführt werden, dergestalt, daß Moser, der Gegenspieler, durch den Gang der Ereignisse überwunden wird und aus seiner Annäherung an das christliche Germanentum in die Absonderung und Isolierung zurückgeworfen wird! Kohn, der als Privatdozent der Mathematik eingeführt ist, wirbt nämlich um Mosers Tochter. Der Vater verlangt zunächst von Kohn Übertritt zum Christentum und Ablegen des ominösen Namens, wird aber halb und halb von Kohns Gegengründen bestochen, mehr jedoch von dem Widerstand der adligen Verwandten seiner Frau sowie den Vorurteilen seiner Söhne, deren einer als Offizier, deren anderer als Korpsstudent auftritt, erbittert, sodaß er die Kluft erkennt, die ihn immer von den Christlichgeborenen trennt. Eine äußerliche Katastrophe ist dadurch herbeigezogen, daß der Offizier, um sich gegen die Verschwägerung mit Kohn zu wehren, diesen gröblich beleidigt und im Duell erschießt. — Gewiß hat das Seelenleben mancher Juden in unserem Übergangszeitalter einen tragischen Zug. Kein Geringerer als Paul de Lagarde hat in seinen bahnweisenden „Deutschen Schriften" dieser Tragik Ausdruck verliehen: „Es

kommt nicht ganz selten vor, daß Menschen von einem so unüberwindlichen Zorne über die Zustände, aus denen sie hervorgegangen sind, erfüllt werden, daß sie der ganzen Vergangenheit, ihrer Familie, dem Vaterlande den Rücken wenden. Begriffen werden diese Armen nie, denn sie schweigen über die Gründe ihres Handelns; glücklich werden sie auch nicht, denn was gewesen ist, hängt ihnen trotz ihrer Absage nach; sogar geradezu unglücklich sind sie, denn sie lernen mit der Zeit erkennen, daß als Erbschaft der Schuld der Ahnen entschuldbar war, was sie haßten, daß es in gewissem Sinne sogar eine Berechtigung hatte .... Jedem Empfindenden wird das Herz bluten, wenn er an solche Juden denkt." An derartigen Wirkungen aus dem Inneren menschlicher Empfindungen und Geschicke geht Nordaus äußerliches, rein auf Deklamationen gestelltes Stück vorbei.

Barbara Holzer.

Schauspiel in 3 Akten von C. Viebig.

Das Stück bietet mehr, als der Titel verspricht: es ist keins der üblichen „Schauspiele", die mit Kompromissen und Halbheiten eine These durchführen, vielmehr eine volle Tragödie, die als solche zu bezeichnen die Verfasserin sich nicht hätte scheuen sollen. Nicht gefallen hat uns sonst nur, daß auch Clara Viebig sich an Bühnen-Anweisungen und ähnlichen Fingerzeigen für die Darsteller nicht genugthun kann — im übrigen hält sie sich von der üblen litterarischen Mode frei. Es ist wahr, auch dieses Drama ist im Dialekt geschrieben, in jenem Dialekt, den die „Kinder der Eifel"*) sprechen — aber nicht in mechanischer Wiedergabe der Alltagslaute mit pedantischer Wahrung all ihrer Mätzchen und Unarten, sondern mit ausschließlicher Heraushebung der charakteristischen, für die Handlung entscheidenden Formen des Lebens.

*) In der Sammlung dieses Titels ist derselbe Stoff schon novellistisch behandelt.

Demnach ist es nicht sowohl der Stil von Holz und Hauptmann als der von Anzengruber, den wir hier wiederfinden. Auch die Kraft und Gesundheit, mit der die Charaktere gestaltet sind, weist bei voll gewahrter Selbständigkeit auf die Tradition dieses „Shakespeare der Bauern" zurück. Die Gestalten sind intuitiv aus dem Vollen geschöpft: immer stehen sie lebensecht in ihrer Ganzheit vor uns, obgleich die Dichterin auf psychologische Kleinmalerei verzichtet, die, an sich sehr verdienstlich, heute vom novellistischen auf dramatisches Gebiet übertragen ist. Ebenso fehlt die breite Milieuschilderung, wie sie aus dem Experimental-Roman in das jüngste Drama gedrungen ist: das Werk ist auf die für Entwicklung der Handlung notwendigen und ausschlaggebenden Begebnisse konzentriert.

Dennoch erscheint der tragische Ausgang in jeder Hinsicht ausreichend motiviert; ja, es dürfte schwer fallen, in der zeitgenössischen Litteratur ein Drama zu finden, dessen Aufbau sich einfacher und wuchtiger zugleich vollzieht. Gleich die erste Szene zeigt durchsichtig genug das Liebesverhältnis des Lorenz Pfalzel zur Magd Barbara Holzer, andererseits die pekuniäre Bedrängnis des alten Pfalzelbauern, der nur durch eine reiche Heirat des Lorenz abzuhelfen ist: Anna Cläßsen, die gebildete Tochter des reichen Wirtes auf dem Ramstein, hat sich in den schönen, aber charakterschwachen Lorenz verliebt, die Barbara trägt aber ein Kind von ihm unterm Herzen. „O dau mein Heiland!" stöhnt der schöne Lorenz, „Barbe, dau duhst mer e su laad, ech sein der e so gud, äwer heiraoden kann ech dech doch net; dau waaßt, dän Vadder schlät mech dud — on kei Groschen im Sack. O je, o je!" In Schrecken und Angst vor der ausbrechenden Leidenschaft Barbaras schwört er ihr bei der Allerheiligsten, keine andre zu heiraten. Er kann seinen feierlichen Eid nicht halten: des Vaters eiserner Wille, von der drohenden Not doppelt wild herausgefordert, nötigt den schönen Lorenz zur Werbung um die seiner sehnend harrende Anna, während Barbara verstoßen und verlassen sein Kind gebiert. Und dann — heißt es im Geständnis der Barbara — „hän es gekomm, — hän wollt dat Könd bei de Nonnen unnen zu Trier uf de Schwell lägen — du sollten et bei

de Wäisenkönner — on ech — ech sollten giehn, — weid eweg giehn . . . . Ech sollten von mei'm Könd giehn!" Mit Gewalt will der Geängstete die Schatten seiner Vergangenheit verscheuchen. Da wird es rot vor Barbaras Augen — sie sticht den eidbrüchigen Lümmel nieder.

Es galt, diese einfache, alltägliche Geschichte vor allem durch den Charakter der Barbara zu motivieren. Glücklich kommt das Erwachen der Mutterliebe zur Geltung. Schon in Erwartung des Kindes wird das Gefühl der Schande von der Seligkeit erstickt, nun ein Stück lebendigen Eigenbesitzes erwarten zu dürfen: „Ech räsonnieren net, ech saon bloß: et es kan Schand, dat ech e su bin. Bauer, wat haon ech denn gehaott mein Lewen lang? Ech sein e su arm, ech sein allein gewest al die Zeid — o Jeß, e su allein! — on eweil soll ech ebbes haon, wat mein es, mein!" Mit Entrüstung weist sie die Versucherin zurück, welche ihr durch geheime Mittel aus der Verlegenheit helfen will: „Nä! Ech will mein Könd hoan, ech will et im Arm haalen, ech will föhlen, dat et mein es, mein allein!" Auch ins Wasser will sie nicht gehen — sie will leben für ihr Kind. Mutterliebe vor allem ist es, die sie veranlaßt, Lorenz den Eidschwur abzunötigen, daß er keine andere heiraten werde: „Mech heiraodste net, — dau kanns net, äwer en annere — nä! . . . Mein Könd moß sin Rächt han. Wann dau dat Anna heiraodst, on annre Könner kriehst, dann es mein Könd vergäß — saog net, datste dann vill Gäld haost — ehnder kriehn ech en Groschen vom armen Lorenz sein Daglohn als en Pennig von dem Anna sei'm reichen Mahn." — Noch nachdem sie die Verzweiflungsthat begangen, will sie den Mord an Lorenz leugnen, um sich ihrem Kind zu erhalten — erst als sie hört, daß es gestorben, stürzt sie zusammen und legt nach dem Erwachen aus der Ohnmacht ein volles Geständnis ab; obgleich sie halb in Notwehr gehandelt, hat Barbara nun keinen anderen Wunsch, als zu sterben. — Wenn je, so hat hier die Mutterliebe einen besonderen Gehalt gewonnen: das Kind ist das einzige Band, das Barbara mit der Menschheit verbindet, ihr erstes und einziges Eigentum, ihr erster und einziger Schutzbefohlener. Dazu die Empörung über den Eidbruch, das Elend, die Verwahrlosung und die Ver-

zweiflung — so treibt die Handlung mit organischer Notwendigkeit auf die tragische Katastrophe hin.

Tragische Stimmung breitet sich denn auch von Anfang bis zu Ende um die Gestalten. Die Schatten des Verhängnisses scheuchen den schönen Lorenz aus den Armen der einen wie der anderen; die Posaunen des Jüngsten Gerichtes hört er aus der wortkargen, wilden Leidenschaft der naturwüchsigen Barbara wie aus der wortreichen Innigkeit der feinbesaiteten Anna. Auch aus Annas Mund erklingen immer lebensechte Herzenstöne. Schließlich greift die bang ahnungsvolle Stimmung auf die muntre Volksszene im Walde über — und zwar durchaus organisch, weil es eben das Höhlenleben der verstoßenen Barbara ist, das den Glauben an die Wiederkehr der heiligen Genoveva unter den katholischen Volkskindern hervorruft. Wie schon im ersten Akte der Gesang der Barbara, erhöht im zweiten das Hüpfen und Singen der Dorfkinder und der Touristen den volkstümlichen Charakter der Tragödie.

Eine besondere, die Katastrophe fördernde Rolle spielt Barbaras Tante Kathrein: sie ist es, die Barbara aufhetzt, daß Lorenz für sie und das Kind etwas thun muß; sie schürt die Gewissensangst des Burschen wie seines Vaters, um ihnen eine Geldleistung auszupressen — kurz, sie spielt mit hexenhafter Schadenfreude, übrigens immer in einer individuellen Gestalt, ein wenig das Schicksal. Ihr grotesker Tanz und Sang vor dem Pfalzelbauer ist ein Beweis mehr für die kühne Gestaltungskraft dieses Werkes.

Ein letztes — und nicht das schlechteste — Kennzeichen der Tragödie, das auch wieder an Ludwig Anzengruber erinnert, ist der humane Zug, der sich in dem Untersuchungsrichter verkörpert und recht geschickt von vornherein motiviert ist. So wird ohne einen eigentlich tendenziösen Eingriff das rein menschliche — tragische Mitleid als Wirkung der Handlung zu direkter Aussprache gebracht.

Leider bleibt der Schlußakt in gewissem Sinne retrospektiv. Die Ermordung des schönen Lorenz mit ihren nächsten Voraussetzungen wird nur erzählt. Wenn die Dichterin diese Szene nicht

hinter die Kulissen verlegt, wenn sie gewagt hätte, auch diesen Entscheidungsschlag unmittelbar dramatisch zu veranschaulichen, hätte die Tragödie an innerem Wert wie an äußerer Wirkung noch wesentlich gewonnen. Schon so wie das Werk vorliegt, verfehlt es indes nicht seinen tiefen Eindruck. Es ist auch ein Zeichen der künstlerischen Anarchie im Zeitalter der Kliquen, daß die deutschen Bühnenleiter über diese durchweg mit ehrlichen Mitteln wirkende Tragödie hinwegsehen. Freilich zollt man im Norden ja selbst einem Anzengruber kaum einen Betteltribut.

Paul Lange und Tora Parsberg.

Von Björnstjerne Björnson.
Autorisierte Übersetzung von Mathilde Mann.

Ein neues Werk von Björnson hat immer Anspruch auf ungewöhnliche Beachtung. So mancherlei Bedenken nun das vorliegende Drama herausfordern mag: ein ungewöhnliches Geisteserzeugnis haben wir auch in ihm anzuerkennen. Zunächst ist es wieder ein Zeugnis nordischer Eigenart: „Die Gefahr liegt nahe" — so fühlen diese norwegischen Gestalten —, „daß wir zu einem Wintervolk werden. Ohne Wärme, ohne Fruchtbarkeit in unsern Plänen und unserer Arbeit. Wir sind nahe daran gewesen. Der Kampf hier bei uns hat sich eigentlich immer nur um das eine gedreht: uns aus dem Eise zu hauen!" — Das deutsche Publikum weiß zur Genüge, in welcher Richtung namentlich dieser eisige nordische Windhauch in der Poesie zu verspüren war: auf unbedingten Wahrheitsfanatismus drängten die Ibsen, Björnson und Genossen hin. Das blieb denn nicht mehr die doch auch germanische Kunst des Rembrandtschen Helldunkels: selbst wo die Männer noch halb in nordischer Nebelwelt verharren, dringen die Frauen zur Klarheit der Gletscherwelt empor. Auch hier gesteht Paul Lange angesichts der von Tora Parsberg kundgegebenen Auffassung des Lebens: „Das heißt alle Poesie daraus nehmen."

Sie aber: „Ja, die Poesie, die vom Halbdunkeln lebt. Von halbdunkler Moral und halbdunkler Intelligenz... Nein, Klarheit bis hinab in die Tiefen! Das hat auch seine Poesie, und die ist größer.“ Und ebenso in anderem Zusammenhang: „Das Leben, wissen Sie, wird auf Wahrheit begründet.“ — In diese häufig wiederkehrende Situation moderner nordischer Dramen ist nun eine originelle Handlung verflochten oder — sagen wir nur gleich im Sinne des germanischen Charakterstückes — eine Reihe origineller Charaktere hineingestellt. Mit „Paul Lange und Tora Parsberg“ giebt Björnson ein politisches Stück, genauer ein Stück politischer Moral. Paul Lange war Minister, soeben hat er sein Abschiedsgesuch eingereicht. Nun aber bereitet das Parlament den Sturz des Ministerpräsidenten vor. Nach der gegebenen Sachlage könnte ihn nur Paul Lange retten, wenn er, der selbst Differenzen mit dem Chef der Regierung gehabt, trotzdem für diese einträte. Der König wie die Opposition erkennen gleichmäßig diese Konstellation und suchen auf Paul Lange in entsprechend verschiedenem Sinne einzuwirken. Der König läßt ihm den Gesandtenposten in England anbieten — als Übergang zu einem neuen, noch ehrenvolleren Eintritt ins Ministerium —, für den Fall er Montag im Parlament zu Gunsten der Regierung das Wort ergreift. Einer der Führer der Opposition, Langes Freund Arne Kraft kommt, ihn davor zu warnen, daß er für den eintritt, der mit so viel Perfidie den politischen Kampf vergifte. Vergebens macht Paul Lange geltend: „An dem Mann ist doch wahrhaftig mehr als nur seine Fehler, und dessen sollte man sich auch erinnern. Seine lebenslange Arbeit, sein Alter! Und daß seine Gesundheit nun unseretwillen untergraben ist.“ Arne Kraft läßt nicht von ihm, bis er verspricht, sich Montag fernzuhalten. Seine wahre Natur, der solche öffentliche Abstrafung zuwider ist, kommt indes bei der nächsten leisen Berührung wieder zum Durchbruch. Er wirbt um Tora Parsberg, die nicht mehr junge, aber geistig bedeutende, angesehene, reiche Erbin, die ein großes Haus macht, in dem alles, was Namen hat im Lande, verkehrt. Ihre beiderseitige Liebe reicht weit zurück bis in die Zeit von Langes erster Ehe. Nicht früher als jetzt aber wagt man sich auszusprechen. Berauscht von

dem Glück, die Gegenliebe derjenigen zu finden, zu der er wie zu einem unerreichbaren Ideal aufgeblickt, verspricht er der nichts Arges Witternden, am Montag für den Ministerpräsidenten das Wort zu ergreifen, um mit ihr in London ein stilles Glück fern von den Parteikämpfen zu finden. Sein Eingreifen in die Debatte wirkt wie eine Bombe: der Präsident ist gerettet, an Paul Lange aber heftet sich die Rache derer, denen er ihr Opfer entrissen. Es werden aus früherer trüber Zeit vertraute Briefe veröffentlicht, worin sich Lange selbst über die Perfidie des Präsidenten beklagt. Die politische Splitterrichterei aller Parteien richtet sich gemeinsam gegen den doppelzüngig Erscheinenden. Auf demselben Fest in Tora Parsbergs Haus, auf dem sie ihre Verlobung proklamieren will, vollzieht sich eine Art von Scherbengericht an Paul Lange. In dem an politischen Typen reichen Kreis von Parteimännern aller Schattierungen bildet überdies den Mittelpunkt kein anderer als Toras eigener Großvater, ein alter Seebär, der eine teuflische Lust an politischer Intrigue mit gutem Humor zu vereinen weiß. Paul Lange fühlt, daß er jetzt seine Verlobung nicht veröffentlichen darf, sieht er doch, wie man nur darauf lauert, um ihm unterzuschieben, nur Toras Reichtum und Einfluß hätten es ihm angethan. Angesichts der rücksichts- und schamlosen Hatz, die man gerade gegen ihn eröffnet, fragt er sich und die Geliebte verzweifelt: „Bin ich ein Schuft? Warum behandeln sie mich immer wie einen — wie einen Schuft? Kein anderer wird so behandelt!“ Mit Entsetzen und Mitgefühl sieht ihn Tora so gebrochen: „Mein großer, starker Freund — was hat — wer hat dich so überwinden können? — In deinen eigenen Augen, meine ich! In deinen eigenen Augen. Denn in den Augen aller andern bist du nicht überwunden. Sie kämpfen ja wie wahnsinnig gegen dich! Es giebt keine Waffe, zu der sie nicht ihre Zuflucht nehmen müssen. Sieh, für so stark halten sie dich!“ — Schon ist es ihr gelungen, ihn aufzurichten: da in diesem Augenblick seine Ernennung zum Gesandten kaum angängig und opportun erscheint, will das vereinte Paar — auch Tora gilt etwas beim König — um Aufschub der allerhöchsten Entschließung bitten. Zu spät: ein Telegramm meldet, daß Paul Lange nunmehr auch hierbei ostentativ über-

gangen sei; dadurch ist seiner Schande das Siegel aufgedrückt und er greift zum Revolver. „Ah", schließt Tora, „warum muß es so sein, daß die Guten so oft Märtyrer werden? Kommen wir nie so weit, daß sie die Führer werden?" — Dies Schlußwort muß irreführen, wenigstens wenn man darin eine Kundgebung des Dichters sehen wollte. Gewiß ist Paul Lange auch gutmütig, aber ausschlaggebend für sein Geschick erscheint doch, daß er realpolitisch handeln will, ohne robust und überlegen genug für die Realpolitik zu sein. Wäre er der Streber, als den man ihn kennzeichnen will, so könnte er sich obenauf halten. Oder wäre Paul Lange der große Staatsmann, der zum „Führer" berufen ist, besäße er jene souveräne Energie und Umsicht, er würde sich zum Herrn der Situation zu machen wissen. Auch in seiner Redeweise bekundet er diesen Mangel an Entschiedenheit und Selbstherrlichkeit, wie sie dem Regierungsmann unerläßlich sind. — Außer an dieser Unklarheit im Herausarbeiten des Hauptcharakters oder doch des Hauptproblems krankt das Stück auch dadurch an Unbestimmtheit der Linien, daß die Vergehen des Ministerpräsidenten nur immer in allgemeinen Umschreibungen bezeichnet werden, geschweige denn, daß er selbst aufträte, um uns unmittelbar empfinden zu lassen, inwieweit er des Opfers wert ist, das ihm Paul Lange bringt. Dazu kommt, daß den politischen Streitigkeiten Norwegens für uns ein gut Stück Krähwinkelei anhaftet, zumal die gar zu langen Reden des Dramas diese Reibereien zwischen den Parteien und innerhalb derselben Partei in aller Breite übermäßig wichtig nehmen. Kurzum, das Drama vermag zu interessieren, aber trotz einiger Kabinettsstücke der Charakteristik nicht irgend wuchtig zu erschüttern.

Die Heimatlosen.

Drama in 5 Aufzügen von Max Halbe.

Max Halbe hat ein bühnenwirksames Stück geschrieben, und wenigen Dramatikern wäre im gleichen Maße wie ihm ein neuer Erfolg zu wünschen. Leider sind „Die Heimatlosen" mehr auf äußere als innere Wirkung gestellt. Gewiß fehlt es auch in diesem

Halbeschen Werke nicht an Tönen, die echt und aus der Tiefe klingen: namentlich die Verzweiflung des verlassenen Mädchens, das seine ersten jungfräulichen, ach! bald nicht mehr jungfräulichen Gefühle einem brutalen Genußmenschen weihte. Ein „echter Halbe" ist überhaupt die Verkörperung der naiven Sünde im weiblichen Teil des Pärchens. Aber es ist nicht mehr die gleiche Naivetät im Manne. Dem guten Hanschen, der aus Dummheit beim ersten Schritt auf eigner Lebensbahn strauchelt, könnten wir noch sein Annchen gönnen, weil da Liebe besinnungslos in die Arme der Liebe fliegt. Anders steht die Partie, wenn die Motte in den sicheren Flammentod fliegt. Ja, wenn es noch ein Feuer wäre, das, Licht und Wärme spendend, mit elementarer Gewalt alles zur Sonne Aufstrebende in seinen Bannkreis zöge, — aber zu sehen, wie sich das Geschöpfchen im gemeinsten, triefenden, nur flackernden Dreierlicht verfängt, versengt, verbrennt, das erregt weniger Mitleid als geringschätzigen Ärger, und das Geschöpfchen gilt uns nicht für mehr als eben eine ganz gewöhnliche Motte. Auch sonst hat der Dichter diesmal gar zu wenig gethan, um seine Heldin aus der Gattung communis herauszuheben: es fehlt diesem aus Danzig vor einer philiströsen Mutter, philiströsen Tanten und einem philiströsen Bräutigam durchgebrannten Mädchen, das von ihrem bißchen Stimme leben will, an individuellen Charakterzügen, — es ist kein besonderer Fall, der in besonderem Maße unser Mitleid herausfordert, es ist nur äußerlich eine andere Nummer in der Schönheitsgalerie des gewissenlosen Mädchenjägers. Dieser letztere ist nicht minder gut und nicht minder schlecht gezeichnet als der Röcknitz in Sudermanns „Glück im Winkel", d. h. in treffender Richtung, aber stark zugespitzt und vor allem nicht künstlerisch genug verarbeitet oder doch beleuchtet: die Roheit des Rohstoffes ist nicht überwunden. Äußerlicher und unbestimmter sind jedenfalls die anderen Figuren gehalten. Auch will uns nicht gefallen, daß ein Dichter, der sonst etwas auf sich und seine künstlerische Selbständigkeit hält, unter dem Einfluß der in Mode gekommenen naturalistischen Veräußerlichung die französische Inhaberin einer Berliner Pension jenes im älteren Schwank mit Recht beliebte französisch-deutsche Kauderwelsch reden läßt, das sonst nur ein Lessing in wohlberechneter satirischer Absicht verwenden durfte.

Dogenglück.

Tragödie von Herbert Eulenberg.

Was an diesem Trauerspiel angenehm überrascht, ist der geistvolle, an originellen Bildern reiche Dialog, der eine glückliche Schulung an Shakespeare verrät. Inmitten der platten Alltagsmode des naturalistischen Dramas erfreuen künstlerisch geprägte und doch natürlich klingende Reden doppelt, wie z. B. gleich anfangs die Abschiedsworte des Brautvaters, dessen jugendschöne Tochter soeben dem alten Dogen Antonio Falieri angetraut ist. „Lebt wohl, mein Eidam! Gute Nacht, ihr Herren! Die Mitternacht ist der Tod des Tages und eines schönen Festes. Was nach dem zwölften Glockenschlage unser Hirn noch heckt, ist dem Teufel geweiht. Ich denke, wir scheiden, Freunde. Die Kerzen sind fast bis zur Neige gebrannt; wir haben uns ausgelacht und uns ausgescherzt, und ein neuer Tag tritt vor uns hin und mahnt uns zu neuem Werk und Wort u. s. w. . . . .“ Nicht minder wirksam betont die Antwort des Dogen: „ . . . Wenn ich Euch alle Schätze gäbe, die Venedigs Bauch verschlang und die dieser Palast umschließt, ich bliebe ein elender Knicker gegen Euch, der Ihr mir das herrlichste Kleinod schenktet, das je der Wind, der durch Venedig weht, geküßt hat, Vater!“ Oder man nehme die saftigen Wirtshausgespräche des dritten Aufzugs, die noch spezieller eine Schulung am Shakespeare-Stil verraten. Kündigt sich durch diesen Gehalt der Sprache, die naturwüchsig und künstlerisch zugleich berührt, jedenfalls ein ungewöhnliches Talent an, so läßt sich sonst vorerst freilich wenig an dem Eulenbergschen Drama als gleich gelungen rühmen. Die eingestreuten Lieder bekunden allerdings zugleich eine originelle lyrische Begabung, und es liegt überhaupt ein poetischer Hauch über dem Werk. Selbst unorganische Bestandteile der Handlung, wie die ohne Not herangezogenen Szenen im Irrenhaus zeugen in der Art der Ausführung von Talent für Tragikomik und grotesken Humor, wie es auch die Zeichnung des Narren beweist. Solchen Vorzügen steht nun vor allem ein weitgehender Mangel an

individuellen Zügen in der Charakteristik gegenüber. Die Handlung ist zu allgemein auf den Gegensatz des jungen und alten Blutes im Dogen-Ehepaar angelegt. So sieht man die wesentlichsten Geschehnisse voraus und fühlt sich, zumal die Reden sich oft seitenlang hinziehen, vor der Zeit ermüdet. Mit dem dritten Akt geht das Interesse zu Ende. Daß Falieri, nachdem er schon abgethan, sich noch einmal zu seinem treulosen Weib Marietta zurückstiehlt, ihr Kind erdrosselt und ins Narrenhaus gesperrt wird, ist organisch in keiner Weise motiviert und jedenfalls mit 68 Seiten um vieles zu weit ausgesponnen. Bedenklich ist vor allem der vierte Akt, während die Wahnsinnsszenen des letzten Aktes wenigstens an sich sehr wirksam sind, namentlich soweit sie Falieri mit Marietta, die über die Ermordung ihres Kindes den Verstand verloren hat, wieder zusammenführen. Wir können uns nicht versagen, ein Lied der wahnsinnigen Marietta hierher zu setzen:

Ich lief einst einer Dirne nach
Von morgens früh bis spat,
Und quälte stets sie Tag um Tag,
Just weil sie spröde that.
Mich reizte ihrer Wangen Glut,
Wenn ich sie bat: „Schatz, sei mir gut!“

Sie sträubte sich, sie wehrte sich,
War zäh wie Ratzenfleisch;
Doch als ich zu 'ner andern schlich,
Da hatte ich sie gleich.
Der Weg von Hand zu Mund ist klein,
Doch kleiner der von Mund zu Bein.

Vorgestern träumt ich nur von ihr
Und rief: „Ich laß dich nie!“
Noch gestern Nacht gefiel sie mir,
Doch heut verlacht' ich sie!
Denn wie sie schrie: „Ich liebe dich!“
Da wurde sie mir widerlich.

So bleibt dies „Dogenglück“ trotz aller Mängel eine bedeutsame Talentprobe, besonders auch weil es für die weitere Entwickelung des Dichters überaus verheißungsvoll ist.

Anna Walewska.

Tragödie in 5 Aufzügen von Herbert Eulenberg.

Noch ist kaum ein Jahr verstrichen, seit uns der Dichter durch sein Erstlingswerk „Dogenglück" überraschte: namentlich der Dialog ließ eine glückliche Schulung an Shakespeare erkennen, strotzte von originellen, eindringlichen Bildern, die von einer Löwenklaue des Bildners zeugten. Die hierdurch erregte Erwartung hat uns nicht enttäuscht: auch diese zweite Tragödie des uns sonst unbekannten Verfassers ist in der Sprache voll von Kraft und ungewöhnlicher bildnerischer Gewalt. Fortschritte hat vor allem die Charakterzeichnung gemacht, die diesmal schon eine Reihe von wirklichen Individuen und zwar von echten Kraftnaturen aufweist. Am meisten Unfertigkeit und Unklarheit zeigt noch die Handlung, sodaß der Schlußakt bedenklich abfällt. — Hören wir zunächst den Ton, in dem Herbert Eulenberg seine Personen sprechen läßt: „Ich wurde ganz ängstlich an seiner Seite, wie er die Rosse peitschte, daß sie sich bäumten hoch auf und von den Kandaren die weißen Schaumflocken mit dem Schnee auf unsere Decke trieben." — „Ha, ha! das war die rechte Hochzeitsfahrt, wie ich sie liebe, Eva! Gegen den Schnee und den Wind, daß einem der Atem stockt und das Herz im Leibe hüpft." — „Da spricht der wahre, wilde Wladimir aus dir, wie ihn die Bauern fürchten und mit dessen Stückchen sich die Wilderer den Rücken frostig machen." — Eine Kraft, die sich schon in solchen gelegentlichen Einführungsworten zeigt, muß bei der eigentlichen Behandlung des Problems sich noch origineller und eindrucksvoller entfalten. Das Problem ist freilich sehr gewagt und erinnert gleich der Kraftsprache an die Dichtungen der Sturm- und Drang-Periode: es handelt sich um eine Verirrung der Natur, um die Leidenschaft des Vaters für die Tochter. Sie aber flieht, um nicht der sündigen Versuchung zu erliegen, freiwillig aus dem Leben, und ein treuer Diener tötet ihren Vater, um ihn vor der letzten Schande zu bewahren: überhaupt versteht es der Dichter, uns Ekel zu ersparen — und auch das ist ein Zeichen, daß er künstlerisch berufen ist! — Die Handlung ereignet

sich auf einem polnischen Edelhof. Graf Wladimir Walewski hat viele Jahre einsam neben seiner Tochter Anna hergelebt: wie ihm in ihr das entschwundene Jugendbild der früh verstorbenen Gattin emporblüht, hat seine Vaterliebe zunächst unmerklich zugleich den Charakter einer zärtlichen Huldigung angenommen. In späteren Jahren umstrickt ihn aber die glänzende gesellschaftliche Erscheinung der verarmten Gräfin Eva Demborska: sie nimmt seine Hand an, um mit seinem Reichtum ihren gesellschaftlichen Glanz weiter ausüben zu können. So sehnt sie sich bald von seinem vereinsamten Edelhof in das Gewühl der Warschauer Gesellschaft zurück. „Kaum sind die Flitterwochen verlacht und verklungen, und schon liebst du verweinte Augen zu tragen, du Jungfer Zankegern!“ neckt Wladimir. Vergebens sucht Eva die Tochter Wladimirs zum Abschluß ihrer Erziehung wie zur Behütung vor den Gefahren des gesellschaftlichen Lebens auf einige Zeit dem Kloster zu überantworten: nur zu schnell empfindet die junge Frau, daß gerade jetzt in Wladimir, dem die neue Ehe nicht das erhoffte Glück gebracht, unheimliche Gefühle für die eigene Tochter erwachen. Erst durch Evas Beschuldigungen wird er sich über das Wesen seiner Empfindungen klar. In verzweiflungsvollem Kampfe weiß Eva einen Freund ihres Mannes, den Grafen Michael Solski, dessen aufkeimende Liebe für Anna sie bemerkt, zur schnellen Werbung zu bestimmen — da bricht die Leidenschaft in Wladimir vollends durch: aus Furcht, sich von Anna trennen zu müssen, aus wirklicher Eifersucht erschlägt er den Werber. Und dann sinnt er darüber nach, „was die Menschen Sünde nennen und wer sie Scheidekunst lehrte.“ Seine verbrecherische Leidenschaft verstrickt sich immer tiefer in Dialektik: „'s ist gegen die Natur! Pah, wenn ich unfrei sein soll, will ich mein Sklave sein und dem Gesetz trotzen, das über uns hängt wie ein funkelndes Schwert. Ein Rausch sei das Leben für uns; wer es schmecken will, der darf nicht nach dem „morgen“ fragen.“ Voll Entsetzen wendet sich sein junges Weib von ihm: „O, meine Jugend hast du mir beschmutzt und welk und alt gemacht vor der Zeit. Was gäb' ich drum von meiner Schönheit fort! Alle die Träume meiner jungen Tage, das ganze bunte Blendwerk vom Glück der Welt, das sich ein Mädchenkopf

auftürmt und sich dran ergötzt, hat deine Roheit und Selbstsucht in Stücke geschlagen, und runzelig und krank wurden all meine Hoffnungen durch dich..." Auch Anna, den Gegenstand von Wladimirs unseliger Leidenschaft, macht zunächst „der Abscheu stark", und sie „haßt das Häßliche aus Herzensgrund" — sie kann indes wie Emilia Galotti für nichts stehen: „morgen vielleicht oder übermorgen, wenn Zeit und Gewohnheit, die Diebe, immer mehr dem Scheußlichen seinen Ekel gestohlen haben und ich nicht niederducken kann so mit Haß und Entsetzen, was an Leidenschaft sich lüstern emporringelt in mir..." Vergebens sucht sie Schutz im Kloster: mit rauhen Worten weist sie der Prior ab — so geht sie in den Tod. Gewiß verhält sie, die Titelheldin, sich mehr leidend als handelnd: der wirkliche Held im ästhetischen Sinne ist der Vater, Graf Wladimir. In ihm ist es dem Dichter von Anfang an gelungen, einen Charakter von sturmwindwilder Leidenschaft zu zeichnen und in allen Lebenslagen durchzuführen; daß er nicht nur von verbrecherischer Verirrung der Natur besessen ist, daß sich vielmehr schon immer in allen Stücken sein wildes Polenblut überhitzte, macht eben diese Figur und dieses Problem ästhetisch immerhin möglich. Eine polnische Vollblutnatur weiß der Dichter auch in Wladimirs zweiter Frau, in der glänzenden Gesellschaftsdame Eva, zu zeichnen, der das Leben auf andere Weise zunächst auch nur Rausch ist, bis das ungeheuerliche Überschäumen Wladimirs sie zur ernsten Verfechterin des letzten Restes von Sitte und Besonnenheit erhebt. Anna selbst ist vorherrschend dezent gehalten, obschon schließlich ihr Blut denn doch auch stürmischer durch ihre Adern wogt als in der nur leise angedeuteten Wallung einer Emilia Galotti. Übrigens ist es Herbert Eulenberg gelungen, in einigen Dienern gleichfalls sowohl typisch polnische wie individuelle Züge auszuprägen. Kurzum echter Sturm und Drang — mit manchen bedenklichen Verlockungen, aber vor allem doch mit ungewöhnlicher Kraft und mit ungewöhnlichem Feuer. So sehen wir denn auch mit großer Teilnahme der weiteren Entwickelung dieses eigenartigen Talentes entgegen.

Der grüne Kakadu. — Paracelsus. Die Gefährtin.

Drei Einakter von Arthur Schnitzler.

Verschiedene junge Dichter suchen dem fühlbaren Mangel an Einaktern abzuhelfen. Ob diese Versuche von Erfolg, d. h. von Dauer sein werden, steht dahin. Was Arthur Schnitzler bietet, sind wohl interessante Experimente — inneres Leben wohnt seinen kleinen Schauspielen nicht inne: und nur die sind ewig, die da sind! Wenigstens läßt der Dichter von vorn herein keinen Zweifel über seine Absicht:

„Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug."

Dieses Motto der Sammlung ist dem ersten Einakter entnommen, dem „Paracelsus", während das Hauptstück „Der grüne Kakadu" den Abschluß bildet. Welche der modischen Philosophien wird uns da also gepredigt?

„Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben,
Und schien es noch so groß und tief zu sein?
Mit wilden Söldnerscharen spielt der eine,
Ein andrer spielt mit tollen Abergläubischen.
Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgend wer, —
Mit Menschenseelen spiele ich. Ein Sinn
Wird nur von dem gefunden, der ihn sucht.
Es fließen ineinander Traum und Wachen,
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.
Wir wissen nichts von andern, nichts von uns.
Wir spielen immer; wer es weiß, ist klug."

Daß dieser romantisch eingekleidete Skeptizismus geistig besonders klar und im poetischen Ausdruck besonders geschickt ist, möchten wir nicht behaupten. Die Mittel, die nun im „Paracelsus" für das Spiel zur Verwendung kommen, sind Hypnose und Suggestion. Arthur Schnitzler, von Hause aus kein tieferes Talent, hat manches gelernt und zeigt sich hier als gewandter Virtuos im äußeren Spiel der Gefühle. Paracelsus heilt durch seine neuen naturwissenschaftlichen Künste einen Ehemann von seiner selbstzufriedenen Sicherheit, indem er dessen Weib suggeriert, ihre

innersten Empfindungen auszusprechen. Der Gatte muß hören, wie leicht er sein Weib verloren hätte.

„Doch hast du's nicht geahnt — wie's deine Art.
Du dachtest, war ich dir erst angetraut,
So war dir meine Zärtlichkeit gewiß.
Und doch! in mancher Nacht, hätt'st du gefühlt,
Wie fern ich dir war — wahrlich! minder stolz
Wärst du der Frau gewesen dir im Arm!" —

Vernünftigerweise verzichten die beiden folgenden Einakter auf das Versmaß, das wir gewiß gern begrüßt hätten, wenn Schnitzler es wirklich künstlerisch zu handhaben verstände. — „Die Gefährtin" ist ein modernes Schauspiel Ibsenschen Stiles: gedämpft im Tone, rückwärtsgewandt in der Entwickelung. Ein alter Professor der Medizin begräbt seine junge Frau. Alsbald erscheint eine Freundin, um ein Paket, angeblich von ihren Briefen, dem Schreibtisch der Verstorbenen zu entnehmen. Der Witwer fühlt alsbald heraus, daß es vielmehr Liebesbriefe sind, die diese von seinem Assistenten empfangen: hat er doch ihr Verhältnis geahnt und bei dem seine Ehe lockernden Abstand der Lebensjahre begriffen, sogar nicht aufgehört, als väterlicher Freund den jungen Mann an sich zu fesseln! Da erfährt er, daß dieser seit zwei Jahren insgeheim anderweit verlobt ist, und nun kommt es zu einer der beiden Handlungen, derenwegen das Problem konstruiert ist. „Ich hätte dich vom Boden aufgehoben, wenn dich der Schmerz gebrochen hätte — an ihr Grab wär' ich mit dir gegangen — wenn es deine Geliebte wäre, die da draußen liegt — aber du hast sie zu deiner Dirne gemacht — und dieses Haus hast du bis an die Decke mit Schmutz und Lüge so angefüllt, daß mich ekelt — und darum — ja darum — ja darum jag' ich dich hinaus —" Schon meint der Professor hinzusetzen zu müssen: „Wohl ihr, daß sie hingeschieden ist, ohne zu ahnen — was sie für ihn war." Aber nun giebt die Freundin der verstorbenen Frau im Interesse des trauernd Zurückgebliebenen die letzte Aufklärung: die Frau hat gewußt, was sie dem Cicisbeo war. „Und jetzt wollen Sie sich noch weiter quälen um eines Schicksals willen, das Sie sich nur einbilden, das diese Frau überhaupt nicht erleiden

konnte, weil das Leben so leicht für sie war — wie Menschen Ihrer Art gar nicht begreifen können —?" Mit dieser Eröffnung soll ihm die „Freiheit" wiedergegeben sein und der „Friede", indem er erkennt, „wie fern, wie unendlich fern von ihm diese Frau gelebt hat — die zufällig in diesem Hause gestorben ist. — —" Es muß wohl verschiedene Gefühlswelten geben: wir wenigstens gestehen, daß nach unserem Empfinden mit dieser Eröffnung dem Manne eine furchtbarere Wunde geschlagen, sein Friede nachhaltiger untergraben ist, als wenn man ihn in seinem versöhnlichen Gram belassen hätte. Aber wir wissen sehr gut, daß der Wahrheitsfanatismus der Ibsenschen Schule — man denke auch an Philippis „Daniela" — sich aus diesem Problem einen Lieblingsbrei einrührt: Zerstörung der Pietät für eine Verstorbene, „Befreiung" des Zurückgebliebenen von seiner Trauer und Verehrung durch nachträgliches Lüften eines geheimnisvollen Schleiers. — Das bemerkenswerteste Stück der Sammlung ist in der That „Der grüne Kakadu". Diese „Groteske" ist ein Zeichen der Zeit, ein Sturmvogel — weniger freilich in politischer als in sittlicher Beziehung. Das Drama spielt zu Paris am Abend des Bastillensturmes in der Spelunke „Zum grünen Kakadu". Zweck: jenes aus der Vorahnung kommender Greuel stammende „angenehme Gruseln" (so S. 169!) und die daraus folgende „angenehme Erregung" (so S. 178!) zu zeichnen und — auch dem danach lüsternen Teil unseres Publikums zu vermitteln!! Wiederum handelt es sich um Verwischung der Grenzen zwischen Sein und Schein: „Sein .... spielen ... kennen Sie den Unterschied so genau? ... Ich nicht. Und was ich hier so eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über, Spiel in Wirklichkeit ...." Die Handlung ist nämlich raffiniert ausgesucht, das Gruseln zu lernen — so wenig Siegfriedhaftes ihr sonst innewohnt: In der Spelunke sammelt der Wirt, ein vormaliger Theaterdirektor, seine Truppe im Kostüm und der Rolle von Lumpen und Banditen, die mit ihren an den privilegierten Ständen verübten oder gegen diese geplanten Gewaltthaten renommieren, um — den dort zahlreich verkehrenden Adligen einen angenehmen Nervenkitzel zu bereiten! Nun geschieht

es, daß der Stern der Truppe sich dermaßen leidenschaftlich in seine Rolle hineinspielt, daß man glaubt, er habe wirklich aus Eifersucht einen Herzog ermordet. Jetzt gesteht ihm der Wirt: er hätte ihm schon früher sagen können, daß seine, des Schauspielers, Frau die Geliebte des Herzogs sei. Natürlich tritt dieser pünktlich herein, um sich erst auf Grund dieser eben erfolgten Enthüllung von dem Schauspieler erdolchen zu lassen! Das ganze Virtuosenstückchen ist mit Raffinement, aber trotz mancher Plumpheit auch mit Geschick durchgeführt. Bleibenden Gewinn wird freilich die Kunst von solchen Kunststücken nicht ziehen.

Die Frau im Fenster. — Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteurer und die Sängerin.

Theater in Versen von Hugo v. Hofmannsthal.

Der Günstling von Jüngst-Wien ist mit zwei von diesen drei Einaktern auf die Wiener und Berliner Bühne gelangt — trotz aller Anstrengungen der Freundesclique hat er freilich eine innere Wirkung nicht hervorgerufen. Dramatisches Talent bekunden die drei Stücke nicht. So eifrig in ihnen das Raffinement geschäftig ist, sie bringen es nicht einmal zu dem für den Augenblick nötigenden Eindruck des Virtuosentums, bleiben vielmehr aus Mangel an Kraft im Halbschlächtigen stecken. — Nur die erste Nummer der Sammlung darf man als wirklichen Einakter ansprechen, die zweite bietet drei Verwandlungen und umfaßt neunzig Seiten, auch die dritte ist von einer Verwandlung durchbrochen und faßt gar über hundertdreißig Seiten. Von den neueren Fortschritten der Technik verspürt man kaum etwas. Im Gegenteil bewegt sich besonders der Dialog auf weiten Strecken in überlangen, oft geradezu monologisch stilisierten Reden. Namentlich gilt dies von der „Frau im Fenster", worin die rechtzeitige Entdeckung eines Stelldicheins durch den hintergangenen Ehemann vorgeführt wird. Die Situation ist durchaus schwül, die Sprache

entsprechend gedämpft. Gewiß durchwirkt sie sich mit mancherlei poetischem Schmuck, doch mehr ruhig epischer als bewegt dramatischer Natur. Erst gegen Schluß wird der Ton lebhafter und zugespitzter. Die eigentliche Pointe ist aber rein mimischer Natur: die Frau, die, aus der Fensterbrüstung über die Strickleiter gelehnt, des Geliebten harrt, wird von ihrem Ehemann hinterrücks — erdrosselt! Die kunstgerechte Prozedur wird in ihrem ganzen Mechanismus vorgeschrieben: „Mit der Sicherheit eines wilden Tieres auf der Jagd faßt er die Leiter, die daliegt wie ein dünner dunkler Strick, mit beiden Händen, macht eine Schlinge, wirft sie seiner Frau über den Kopf und zieht den Leib gegen sich nach oben. — Indessen ist der Vorhang schnell gefallen." — Eine zeitgemäße Gabe für die verhenkerte Phantasie gewisser Teile des Publikums.

„Die Hochzeit der Sobeide" ist durchweg von müder Stimmung durchweht. Schon anfangs bekennt die Heldin:

„. . . Innen bin ich müd',
So müd', es giebt kein Wort, das sagen kann,
Wie müd' und wie gealtert vor der Zeit."

Auch nach der Katastrophe findet sie keine andere Selbstcharakteristik, überdies in recht prosaische Wendungen gekleidet:

„Was heut in mich kam, kann nicht mehr heraus.
Aus anderen vielleicht. Ich bin zu müd'."

Folgerecht rekapituliert die Sterbende:

„Ich war schon vorher müd', und so am Ende!"

Das künstlerisch arrangierte Problem führt uns nach Sardouschem Kniff in die Hochzeitsnacht der Heldin. Zur Errettung des verarmten Vaters hat Sobeide mit einem alten, reichen Kaufmann den Ehebund geschlossen. Nun beim ersten Alleinsein gesteht sie ihm ihre Liebe zu einem Jüngling, den nur gleiche Armut verhindert habe, sie zu freien. Ihr Mann ist edel genug, ihr selbst die Freiheit zu geben:

„Ich seh' in dir so wenig meine Frau
Als sonst in einem Mädchen, das, vor Sturm,
Vor Räubern von der Straße sich zu schützen,
Für kurz hier in mein Haus getreten wäre."

Sie aber mag als Fremde nicht bei dem Fremden bleiben:

„Muß ich nicht
Sogleich zu ihm, gehör' ich ihm denn nicht?
Wie darf sein Gut in einem fremden Haus
Die Nacht verweilen, als wär's herrenlos?"

Auf Grund dieses Arrangements eilt sie bei währender Nacht in den Hochzeitsgewanden zu ihrem Freund. Ein entsetzliches Schauspiel bietet sich hier ihren Blicken dar: der Geliebte in widerlichem Streit mit seinem Vater um eine Dirne, — in bedenklichster, stellenweise grotesk-ekelhafter Form äußert sich die Leidenschaft beider Männer. Zu spät erfährt Sobeide, daß ihr Angebeteter in Wahrheit ein reicher Lüstling ist, der die Fabel von seiner Armut erfunden hat, um sich der Sobeide zu entledigen. Sie flieht zu ihrem Manne zurück und giebt sich den Tod. — Eigentliche Charakterzeichnung findet sich höchstens im Vater jenes Liebhabers der Sobeide, freilich mit Zügen von Verzerrung. Jedenfalls ist am meisten Raffinement auf die ihm und seinem Sohne eingeräumte Szene gewandt; die umschließenden Szenen bleiben matt. — Die Sprache ist stellenweise stark prosaisch und allgemein, selbst unbeholfen; z. B.:

„Du bist nicht los von ihm!
— Meinst du? Was heißt
Denn „los"? Die Dinge haben keinen Halt,
Als nur in unserm Willen, sie zu halten.
Das ist vorbei."

Oder:

„Es ist zu sagen: das kann nicht so sein,
Das mit dem Vater."

An anderen Stellen indes bemüht sich der Verfasser, die Sprache durch originelle, oft nur zu ausstudierte Bilder zu schmücken; z. B.:

„Aus deinen Augen lehnt sich so
Die Seele, und die Worte, die du redest, zucken
Noch in der Luft, weil dir das Herz so zuckt,
Aus dem sie kommen . . .
Nichts
Bleibt mir von ihr als dieser Blick, deß Ende
Getaucht schon war in starrendes Vergessen,

Und Worte, die der falsche Hauch des Lebens
Noch im Entfliehen trüglich schwellen ließ,
So wie der Wind, eh' er sich schlafen legt,
Zum Trug die Segel bläht wie nie zuvor."

Das letzte Drama: „Der Abenteurer und die Sängerin" führt den prätentiösen Nebentitel: „Die Geschenke des Lebens" — der nur im höchst blasierten Sinne des Wortes zutrifft. Das Stück soll in Venedig um die Mitte des 18. Jahrhunderts spielen, aber Orts- und Zeitfarbe bleiben rein äußerlich. So fehlt auch den meisten Personen eigentlich individuelle Charakteristik, sie spielen meist nur eine äußere Rolle. Ausgenommen sei ein temperamentvoller Knabe. Worin allein sich das Drama mit den modernen Kunstströmungen berührt, ist im ausstudierten Wesen einer Atelierkunst. Man verfolge die Entfaltung des Problems, die allerdings nicht in gerader Linie, sondern im Zickzack geschieht. Ein Abenteurer, der unter dem Namen Baron Weidenstamm reist, sitzt zu Venedig in der Oper neben dem Edelmann Lorenzo Venier, der mit der Sängerin Vittoria vermählt ist. Dieser muß mit Befremden sehen, wie seine Frau, sobald sie von der Bühne aus des Fremden ansichtig wird, unter der Schminke erblaßt, „und der Ton, der schon auf ihren Lippen schwebte, tauchte wieder unter wie ein erschreckter Wasservogel, und von dem Augenblick an sang nur mehr ihre Kunst, nicht mehr ihre Seele." Venier wittert ein Geheimnis, dem er um so leichter nachspüren kann als sich der Abenteurer an ihn hängt, ihm sogar bald eine Dose mit seinem Jugendbildnis aufnötigt. Entsetzt bemerkt Venier die fast völlige Übereinstimmung desselben mit dem Antlitz eines Knaben, den Vittoria als ihren Bruder bei sich hält. Die Sängerin gesteht zu, daß dieser der Sohn Weidenstamms ist, mit dem sich ihre Mutter vergangen: daher erkläre sich ihr Erbleichen bei dessen Erscheinen. Durch große Gewandtheit gelingt es ihr, den Gatten zu vollem Vertrauen zurückzuführen, zumal die Leichtfertigkeit des Abenteurers längst über die Liebe zu Vittoria hinausgekommen und auch die Reste einstiger Flammen in Vittorias Brust erstickt. Der Abenteurer, von dessen Wesen und Vorgeschichte nur halb der Schleier gelüftet wird, geht von dannen, und „alles führt ein gütiges Ge-

schick zu sanftem Ende." Das alles ist gesprächsweise, sonst aber rein episodisch in zwei Salonszenen eingestreut. Der ganzen Studie wohnt etwas Skizzenhaftes inne. Da eben Charakterzeichnung fehlt, bleibt der Ausgang dem Zufall überlassen. Besondere dramatische Gestaltungskraft bekundet das Werkchen nicht.

Abendsturm.

Schauspiel in 3 Akten von Leonie Meyerhof-Hildeck.

Das Schauspiel behandelt eine interessante Seite aus dem Seelenleben der Zeit: der Konflikt zwischen der alten und neuen Kunstrichtung kommt innerhalb derselben Familie, zwischen dem alten und jungen Geschlecht zum Austrag. Der Hofmaler Professor Karsten sieht zunächst seinen Lieblingsschüler Jan Eylers zum neuen Stil abfallen, alsdann zieht dieser Karstens Söhne, Gustav, den Maler, wie Axel, den Kunstschriftsteller, nach sich. Da Eylers die Tochter seines alten Meisters glücklich liebt, sieht sich dieser in der Familie völlig isoliert; schließlich auch im Kunstleben der Residenz. Nachdem Professor Karsten schon bei früherer Gelegenheit den Posten als Akademiedirektor abgelehnt, will man bei der erneuten Vakanz Eylers berufen. Da stellt, um „die Kunst zu retten", der alte Karsten in zwölfter Stunde seine eigene Kandidatur auf — mit äußerem Erfolg. Indessen Eylers veranstaltet eine Sonderausstellung seiner Werke, und alles, was Begabung unter den Kunstschülern hat, geht zu ihm über. Vor den Bildern von Jan Eylers vergießt ein dem alten Karsten ans Herz gewachsenes Mädchen Thränen — vor seinen Gemälden hat nie ein Mensch geweint! Er ist besiegt, gebrochen, auch physisch geht er an der Niederlage seines alten Kunststils zu Grunde.

Die Behandlung des aktuellen Problems hält sich keineswegs an der Oberfläche. Es dringen doch Töne herauf, die aus der warmen Menschenbrust quellen; mit einer fortreißenden, sieghaften Gewalt wird das Recht der Jugend verfochten und schließlich doch

Mitgefühl mit der Isolierung des Alters geweckt. Unter den Charakteren interessiert namentlich der junge Kunstschriftsteller Axel Karsten durch individuelle Eigenart: hier ist es der Dichterin gelungen, einen Typus der Zeit keck zu erfassen; die Aufgabe war doppelt schwierig, weil dem liebenswerten, tapferen Herzen eine geflissentlich unliebenswürdige, rauhe Außenseite entspricht. „Was für eine Berechtigung hat es, die Agonie des Absterbenden durch sentimentale Rücksichten zu verlängern!" — von diesem seinen Grundsatz aus giebt sich Axel bald derb zufassend, bald ironisch zersetzend; er spielt ein wenig den Cyniker und ist doch im Grunde ein possierlicher Geist mit bravem Mut. Auch die Zeichnung der übrigen Personen ist gelungen, besonders der alte Karsten mit Geschick in tragische Beleuchtung gerückt. An Gewandtheit und Wirksamkeit der Szenenführung fehlt es dem Stück ebenso wenig. Wir hoffen ihm auf der Bühne zu begegnen.

Familie Wawroch.

Ein österreichisches Drama in 4 Akten von Franz Adamus.

Ernst von Wolzogen hat diesem Drama ein Geleitwort auf den Weg gegeben, worin er den Verfasser als „neuen Mann" begrüßt; was er ihm nachrühmt, ist in menschlicher Hinsicht „ein schönes, nicht schwächliches Mitleid mit allem Menschlichen", in künstlerischer vor allem „eine unerbittlich scharfe Beobachtungsgabe", auch eine dramatische Technik, die von großer Begabung zeugt, „wenn sie auch noch nicht meisterhaft zu nennen ist wie seine Charakterisierungskunst". Man wird gegen dieses Lob von vornherein bedenklich, wenn man liest, daß Wolzogen „zunächst die meisterhafte Beherrschung einer so großen Anzahl verschiedener Dialekte (böhmisch, schlesisch, wienerisch, steierisch, mährisch und galizisch-jüdisch) gewaltig imponierte." — Wie aber auch unser Urteil über das Drama von Franz Adamus ausfallen mag, in jedem Fall verdient die hochherzige Fürsprache, die ihm Wolzogen

zuwendet, warme Anerkennung; wir wollten, es wären sich recht viele hervorragende Schriftsteller einer solchen Ehrenpflicht gegen jüngere Talente bewußt — noblesse oblige! — Wolzogens Einführungsworte setzen überdies mit einigen allgemeinen Hinweisen ein, die aus dem Munde eines Wissenden ehrlich bestätigen, was wir so oft an den heutigen Bühnenzuständen beklagten: wie schwer Werke unbekannter Verfasser zur Aufführung gelangen. „Meistens muß ihnen die Empfehlung einflußreicher Persönlichkeiten oder die Bedeutung des Verfassers selbst als eines Mannes, der entweder Furcht (!) oder Liebe zu erwecken vermag, den Weg bahnen helfen." Ebenso deutet Wolzogen — noch nicht einmal scharf genug — auf die einseitige Berücksichtigung der Technik hin, wodurch nur der Dilettantismus gefördert, das selbständige Talent unterbunden wird.

Doch halten wir uns nicht länger bei der Vorrede auf. „Familie Wawroch" darf auch für sich selbst Interesse beanspruchen. Knüpfen wir an die schon von Wolzogen gemachte erste Wahrnehmung an: in dem als Szene gewählten österreichischen Kohlengruben-Distrikt erklingen sechs verschiedene Dialekte, zunächst nach der Heimat der dort beschäftigten Arbeiter verschieden, wozu sich dann noch die Mundart der Wiener sozialistischen Agitatoren und der Jargon des jüdischen Schankwirts gesellen. Dazwischen wird vereinzelt ein lässiges Hochdeutsch mit den Inkorrektheiten der Umgangssprache geredet, besonders von dem Sohn des Schankwirts, einem Knaben aus der Gelehrtenschule. Kurzum, jeder hat seine eigene Sprache und selbst das nicht einmal voll: manche kauderwelschen jeweilig durcheinander, wie ja die Sprache der Ungebildeten nicht nur dialektisch, sondern auch falsch und inkonsequent ist. Z. B.:

„Ja, zu griene Baum! Podjme! Ham's kein Angst ni! mir we' me schon zohln!

Frantisku, mas penize?

Nemam.

Und wer wird denn für'n Strizi zahl'n?

Du, Karle?

Ja, ok ja!

Ha'm se nor alles richtig bezahlt?

Ja!

Und du sollst dich nicht mehr einlassen in solche Streitigkeiten mit die Kerls!...

Wer nischt heint bezahlt, kannst lang warten! Di weih, wer' ich nor gesünd!"

Ist das neue, vollendetere Kunst? Oder vielmehr Barbarei?! Wohin ist es mit unserer Haupt- und Heldensprache gekommen! Haben wir noch eine kultivierte, ausgebildete Sprache? Oder sind wir in die Barbarei des Jargons versunken? — Kurz, Falsch-Deutsch ist Trumpf! Namentlich auch die Verdrehung von Fremdwörtern, die jeder sich in seiner Art mundgerecht macht, nähert die Sprache einem Stammeln und Lallen. Und nun gar das verdorbene Deutsch der Tschechen:

„Ich bittene! Der erschte Mai Feiertag ise bestimmt? oder nicht? (Rufe: Ja, natierlich! to se rozumi, chlapacku!) Gutt! dann ich — ich vorschlogene, doß Sommlung wirte g'holtene unter Arbeiter..."

„Ich bin ich grod in beste Arbeit — bin ich in finfte Hurizunt, was ise schon nachter Wutkowitz — auf einmol her' ich Signal zum Ausfohre. Ich denk ich noch, wos kante sein passierte? Do rennt schon oll's zum Ferderkurb, a' jede will te erschte sein..." 2c.

Zu all diesem kauderwelschen Radebrechen gesellt sich als achte Sprachform das Französisch-Deutsch eines Maschinisten, mit französischen Brocken selbst untermischt:

„Oh bon soir, mon ami! comment allez vous? Oh, gutt'n Aben', Freilein Lora! Von Tag dem Tag schöner!"

Dazwischen ganze Szenen Mauschelei — man möchte sich die Ohren zuhalten, um das arme Trommelfell nicht vollends der Seekrankheit preiszugeben. Alsdann das wiederholt eingemischte Rülpsen und Spucken — da das Stück vorherrschend in der Schenke spielt, fehlt nur noch, daß auch Branntweingeruch und andere Düfte ausdrücklich vorgeschrieben werden — —

Eine solche naturalistische Wiedergabe der Alltagsrede führt aber nicht nur zur Verpöbelung der Kunstsprache, führt geradezu

eine neue babylonische Sprachverwirrung herauf. Wer will alle deutschen Dialekte ohne Desorientierung oder doch Störung bunt durcheinander verstehen? Und dazwischen gar tschechische Brocken! Referent gesteht, sie nur teilweise zu erraten. Für unsere Arbeiterzentren kämen da zum teil polnische und italienische oder aber englische Dialoge mit in betracht... Gewiß, der dramatische Dialog soll nicht ausstudierte Bücherspracke, nicht papiernen Stil bieten, sondern frische Färbung, Anschein des Lebens. Vom künstlerischen Schein bis zur rohen Natur ist aber noch ein weiter Schritt: Arbeiter dürfen gewiß nicht wie Gelehrte oder Barone reden, sollen schlicht und derb das Wort führen — das bedingt keineswegs die platte, kunstlose, stenographische Wiedergabe der unsauberen Schankstubenrede mit all ihren für die Charakteristik gleichgültigen Abweichungen. Den Charakter, nicht das Heimatsdorf soll der dramatische Dialog ausprägen! Auch der echte Dialektdichter münzt aus seiner Mundart das Gold, nicht die Schlacke aus!

Nun betont Wolzogens Vorrede allerdings: „Die lächerliche Pedanterie der Holz und Schlaf und des Hauptmann aus dem Ende der achtziger Jahre hat Adamus in seinem Erstlingswerk schon überwunden, die Wirklichkeitstreue in der Sprache und in der Schilderung äußerer Vorgänge ist nicht mehr Selbstzweck und die dramatische Form nicht mehr Nebensache wie damals.“ Dabei gesteht Wolzogen die ungeheure Länge des ersten Aktes (70 Seiten!) und die theatralische Unmöglichkeit der großen Volksreden zu. Auch wir möchten uns durch die unleugbare Breite des Dramas nicht zu einer einseitigen Verurteilung bestimmen lassen. „Familie Wawroch“ bietet sicher eine große Reihe interessanter Partien, obgleich wir nicht finden, daß die „menschliche Tragödie“, die Wolzogen aus der Handlung herausheben will, irgend tief greift: daß ein verlumpter Trunkenbold von seinem braven Sohn erschossen wird, bleibt inmitten der umfangreichen Streik-Geschichte doch nur Episode. Auch die Charakteristik braucht bei dieser naturalistischen Darstellung der Massen nicht in besondere Tiefe einzudringen. Aber wir gestehen, daß alles, was der arme Teufel Naturalismus zu geben vermag, hier mit Geschick geleistet ist: minutiöse Wieder-

gabe der äußeren Vorgänge, eine Fülle typischer Gestalten in ihrem äußeren Gebaren und äußeren Schicksal. Auch das sei zugestanden, daß die aus dem Streik-Elend entrollten Bilder teilweise ergreifen, immer doch nicht sowohl rein künstlerisch als mit der Qual des Lebens, der Angst des Irdischen versetzt. Wir möchten daher wünschen, daß der Verfasser seine unzweifelhafte Gestaltungsgabe künstlerisch läutert, von der Roheit des Rohstoffes säubert, vor allem sie, statt vorherrschend an der äußeren Erscheinungsform zu haften, vielmehr zur Seelenkünderin werden läßt — wie es trotz aller vom Naturalismus beigebrachten Vervollkommnung der Technik noch immer die erste und letzte Aufgabe der Kunst bleibt.

Unser Tedaldo.

Drama in 3 Akten von Philipp Langmann.

Der schnell bekannt gewordene Autor wird durch dies neue Drama sein Ansehen sicher nicht erhöhen. „Unser Tedaldo" zeigt im Gegenteil sehr bedenkliche Mängel, denen nennenswerte Vorzüge kaum gegenüberstehen. Dem Stoff ist seine Unerquicklichkeit verblieben, und weder äußert sich eine besondere Gestaltungsgabe in der Charakteristik noch eine besondere Lebensfrische im Dialog. Schon die Erläuterung des Titels zeugt von geringer Geschicklichkeit. Er ist der 27. Novelle des Dekameron entnommen: die handelt von einem Manne Namens Tedaldo, der mit seiner Geliebten zerfällt. Bis in den letzten Akt hinein bleibt man über diesen Zusammenhang im Unklaren, bis ein dunkler Ehrenmann, Ingenieur Hefsch, der sich als Vater des verlassenen Cicisbeo entpuppt, die Novelle verliest, um in ausdrücklicher Kopie gerichtlicher Formen, „ernst, aber ohne Pathos", die zur ehelichen Treue zurückgekehrte Frau anzuklagen, „sie habe durch Wankelmut und Schwäche, durch ihre Untreue unseren Tedaldo fahrlässig ums Leben gebracht." Philipp Langmann vergißt, daß, was der übermütige Humor italienischer Novellisten künstlerisch anmutig erscheinen läßt, steif

und langweilig, ja auch im sittlichen Sinne erheblich bedenklicher wirkt, wo es mit feierlichem Ernst doziert wird! — Hekſch ist jedenfalls unter manchen unangenehmen Figuren des Stückes die widerlichste: ein trockener alter Sünder, dessen Lebensweisheit sich durch und durch wurmstichig giebt. Er begegnet uns als Zimmermieter bei der Geliebten seines Sohnes, und mit nüchternster Gleichgültigkeit offenbart er seinem Nachbar: „Dieser Hauslehrer ist mein Sohn. Du erinnerst dich, daß ich als Student bei einem Zimmermann gewohnt habe. Seine Tochter war die Mutter Norberts; sie starb bei seiner Geburt.“ — „Was für ein Gefühl hast du da?“ — „Ein fremder Mensch; ich habe ihn hier zum erstenmal gesehen. Woher das Vatergefühl nehmen, das doch sekundär ist und erst durch die Erziehung des Kindes entsteht . . .“ — Als man ihn für den Selbstmordversuch des vernachlässigten Sohnes verantwortlich macht, setzt er dem die typische Gewissensberuhigung der Schnoddrigkeit entgegen: „Dergleichen kommt in den besten Familien vor. Junge Männer schießen sich tot, als wäre es ein Spaß . . . Daran bin ich unschuldig“!! — Ebenso wenig zu einem künstlerischen Eindruck gelangt der Verfasser bei Darstellung des an Gemeinheit mit Hekſch konkurrierenden Kaufmanns Wolfjäger, dessen Brutalität und Frivolität seine Frau in die Arme des blutjungen Hauslehrers führen. Dieser letztere ist in eine Art tragische Beleuchtung gerückt, weil der arme Junge glaubt, die geistig mißhandelte Frau retten und die so hervorgerufene Neigung bis in die letzten Konsequenzen verfolgen zu müssen. Aber der für den Kampf ums Dasein so durchaus nicht gerüstete Jüngling erweist sich doch noch gar zu grün und hilflos, als daß er einer tragischen Heldenrolle gewachsen wäre. — Der Dialog bleibt zudem ziemlich farblos. Völlig unmöglich ist die Redeweise des Dienstmädchens, dem eine umfassende Rolle eingeräumt ist. Diese Küchenfee gebärdet sich kaum anders als eine „höhere Tochter“. Ihre Worte klingen immer aus der höchsten Tonart. Man höre sie nur ihrer „Gnädigen“ die Leviten lesen: „Ich sag' es Ihnen noch einmal, Sie verdienen es nicht anders. Sie sind schlecht, schlecht und beschränkt. (!!!) Da fehlt's! (sie zeigt aufs Herz) und da! (auf die Stirn). Und lügen können Sie,

lügen! — daß es schon eine Schande ist . . . . . (zornig): Jetzt aber gehen Sie endlich! — Sie haben die Unverschämtheit, sich den unglücklichen alten Leuten zu zeigen! Verkriechen Sie sich in ein Mausloch, verkriechen Sie sich!" — Man wird gestehen: weiter kann die Vertauschung der Rollen nicht gut gehen. Dabei beruht die ganze technische Voraussetzung dieses Zusammentreffens auf einem gewaltsamen Arrangement: einige Zeit nach Norberts, des Hauslehrers, Selbstmordversuch finden sich bei seinen Großeltern — wie die Bühnenanweisung ausdrücklich besagt — „alle" ein, „um entweder der Rückkehr des halbgenesenen Norbert beizuwohnen oder die Alten ihrer Unterstützung zu versichern." Kurzum, „Unser Tedaldo" bedeutet nach allen Richtungen eine Niete.

Taube Ehen.

Schauspiel von Karl Rosner.

Wieder eins der heute zahlreichen Stücke, die über die Pein des Rohstoffes nicht Herr geworden sind. Gewiß verstehen und billigen wir den Spott gegen jene „seidenen Männchen" (wie man in der Sturm- und Drangperiode sagte), die da alle ernsten, heiklen Verwickelungen des Lebens aus der Kunst verbannen möchten. Aber die Kunst des Dichters besteht eben darin, uns für die Erscheinungen in voller Charakteristik ihrer Schwächen und Laster seelische Anteilnahme abzunötigen, sei es Mitleid, sei es Heiterkeit; sie dürfen sich quälen, nur nicht uns dürfen sie quälen; sie dürfen Entsetzen verbreiten, nur nicht uns anwidern. Karl Rosner bietet ein durchweg harmonantes Stück; nicht, daß es zu kühn ist — daß es zu schwächlich ist, werfen wir ihm vor: die Kühnheit steckt allein im Stoff, die Schwächlichkeit durchweg in der Ausführung.

Eine Beamtenwitwe hat mit ihren letzten Reizen einen Studenten bethört, der sich bei ihr eingemietet; zu dem schon ziemlich erwachsenen ehelichen Kind hat dies Verhältnis ein zweites Mädchen gebracht, das nun wie ein ewiger Vorwurf in der Familie

lebt. Frau Anna Lang giebt das unglückliche Opfer jugendlicher Verirrung nicht frei: seine wissenschaftliche Laufbahn muß der glänzend begabte junge Arzt aufgeben, um schnell eine einträgliche Praxis zu gewinnen, die ihm die verspätete Sühne seines Fehltritts durch Heirat jener Frau ermöglicht. An Jahren könnte sie seine Mutter sein, ihr Wesen ist überdies unfein, weinerlich, unsympathisch. Es könnte sich schon ein Konflikt von tragischer Wucht aufthun, wenn nicht der Zug zur Größe, Entschiedenheit und Konsequenz unsern Dichtern fast auf der ganzen Linie verloren gegangen, ja kaum noch begehrenswert erschiene. Als neue Weisheit wird ja heut verkündet, nicht Helden sondern Durchschnittsmenschen zu zeichnen: so herrscht denn das neunmal weise Mittelmaß der Charaktere, Gefühle und Handlungen mit seiner Schwäche, seinem Schwanken, seiner Rührseligkeit. Am Beginn des Dramas ist ein verheißungsvoller Brief eingetroffen: „Ich fahre schon morgen nach Wien und lege meine Zukunft in deine Hände; ist es dein Wunsch, daß ich mein Wort jetzt einlöse und dich zu meiner Frau mache und das Kind legitimiere, so werde ich das thun.“ Frau Lang übersieht natürlich die „kleine Verspätung“ von sieben Jahren, da er sich eben erst eine Existenz schaffen mußte, und will mit beiden Händen zugreifen. Zufällig erscheint aber gerade Doktor Krüger, ein gemeinsamer Freund des unfreiwilligen Ehestandskandidaten Doktor Burkhardt und der ältesten Tochter von Frau Lang, auf der Bildfläche, um seinen ganzen Einfluß gegen den unnatürlichen Ehebund aufzubieten. Mit Erfolg redet er auf den gar sehr Zugänglichen ein, sich die wissenschaftliche Laufbahn und sein Lebensglück nicht zu verpfuschen. So erklärt denn Burkhardt ausdrücklich vor der Thür des Standesamtes (!) seinen Rücktritt von dem Eheplan. Noch am Anfang des nächsten Aktes hegt er dieselbe Meinung — erstaunliche Konsequenz! —, da erscheint zur rechten Zeit sein Töchterlein; gerade zur rechten Zeit ist es von den Schulkameradinnen verspottet worden, daß es „kein' Vater“ habe. „Du sollst aber einen Vater haben!“ ruft Burkhardt gerührt und überwunden. Gewiß, der widerwillige Freier thut uns leid — aber über diese schwächlichste Form des Mitgefühls kommen wir nicht hinaus. Um uns tiefer zu er-

schüttern, müßte Burkhardt individueller, selbständiger und entschiedener gezeichnet sein. Eine volle tragische Katharsis würde freilich nur sein selbstgewählter Tod bewirken. Oder würde er wenigstens auf andere Weise sich als Herr seines Schicksals zeigen, mit sittlicher Willenskraft seine Pflichten auf sich nehmen! So oder so müßte er der „Angst des Irdischen" entfliehen, um auch uns von dieser Angst und Pein des Lebens zu befreien — wie es die echte Kunst erstrebt. Nicht anders steht es um das mit dieser Handlung verwobene zweite Problem des Schauspiels. Die ältere Tochter der Frau Lang fühlt sich außer Stande, ihrer Mutter in diese neue Ehe zu folgen, überhaupt länger neben der Mutter herzuleben. Aber ebenso entsetzt bäumt sie sich gegen die Ehe mit einem um sie werbenden Bankbeamten auf, einem trockenen Schleicher und selbstgenügsamen Zahlenmenschen. Sie empfindet wohl Neigung für ihren und Burkhardts Freund Dr. Krüger; gern will sie ihm als Sekretärin und Mitarbeiterin seiner Zeitschrift folgen; ja sie sieht in diesem Verhältnis offenbar eine Verheißung auf innigere Herzensbeziehung. Anders Krüger; in seinem Hotel betrifft sie ihn auf einem Stelldichein mit dem Stubenmädel... Voll Ekel wendet sie sich ab — und muß noch als Gnade empfinden, daß der Bankbeamte in all diesen unerquicklichen Familienverhältnissen seine Biedermannsmiene bewahrt; wie er immer rechnet, so rechnet er jetzt auf eine besonders unterwürfige Ehefrau, da sie ihm alles zu verdanken hat... Wir aber, denen diese Biedermannsgesinnung fehlt, bleiben in den unerquicklichen Empfindungen stecken, empfinden von künstlerischer Wirkung keine Spur. Wie laut die heutige Schauspieldichtung prätendieren mag, im Zeichen des jungen Goethe oder der Stürmer und Dränger zu fechten: vielmehr steht sie im Banne von Iffland und Kotzebue, im Fluch der Mittelmäßigkeit.

Don Pedro.

Tragödie von Emil Strauß.

Wir können den bekannten naturalistischen Verlag von S. Fischer in Berlin nur beglückwünschen, daß er diese vor allem durch eine unnaturalistische, aber durchaus nicht unnatürliche, echt künstlerische Sprache ausgezeichnete Tragödie erworben hat. Die poetische Schöpferkraft des Verfassers bekundet sich namentlich in dem Reichtum an originellen Bildern. Isabella, die Neuvermählte des Statthalters Don Pedro, vermag ihr stolzes Glück kaum zu fassen: „Es ist mir doch immer, so oft ich dir in die Augen blicke, als sei es zum allerersten Male, als hätt' ich dich noch nie gesehen! Dann reißt mich eine Sehnsucht und selige Verwegenheit, mich in sie hineinzustürzen wie in einen blauen, stillen, spiegelklaren See, der tief unter mir liegt und wartet, oder wie man sich manchmal in den blauen Himmel stürzen möchte, wenn er so unergründlich und unverwirrbar und sicher über einem steht." Don Pedro aber hat sich aufschwatzen lassen, was er nie begehrte: Isabella heißt nicht „die reine, scheue Sehnsucht, die ihm so oft im Herzen aufwachte — wie ein fernes Lied in der Morgensonnenstille der Berge". Einen Tag nach seiner Vermählung erblickt er Juana — und fortan folgt er dem Ruf ihrer Augen „wie man dem Notschrei im Walde blindlings folgt durch Dickicht und Schlucht". Juana ist die Braut des Leutnants Bernardo, die Werbung des soeben vermählten Statthalters empfindet sie als tödliche Beleidigung: „O, Bernardo! Mach' ihn stumm! Ich hör' ihn immer noch! Mach' ihn stumm! — Bernardo, er hat mich berührt — und ich seh dich nicht mehr an, wenn er morgen noch lebt!" — Fortgesetzt verspüren wir das Wehen echter Leidenschaft, doppelt willkommen in unserer Bühnenlitteratur des Mittelmaßes und der Durchschnittsgefühle, statt des blöden Stammelns und der äußerlichen Mätzchen des Modenaturalismus den wilden Schrei des Herzens.

Isabellas Brust hat „Jahre lang die Sehnsucht und ihren Schrei und ihre Verzweiflung bezwungen und gedarbt und sich vertröstet von einem Tag auf den anderen, — das hat sie gekonnt;

aber jetzt weiß sie, was Erfüllung ist! Und sie kann jetzt nicht das Herz umstürzen und seine späte, schwer erkämpfte Fülle des Glückes wieder ausgießen!" Sie hat Pedro erobert, darum will sie ihn nicht lassen. Er aber stürmt immer tiefer in seine hoffnungslose Leidenschaft zu Juana: „Ich will dir einen Hunger wecken, daß du nach mir schreien sollst vor Not! — Und dann will ich dir zuvorkommen und mich vor dir niederwerfen, wie die Sturmwoge, die über das Weltmeer raste, sich am Strande legt." Im Zweikampf ersticht er Juanas Bräutigam, und schon beginnt die spanische Edeldame ihren Charakter zu entfalten: Wenn Bernardo nicht tot wäre, sie könnt' ihn nicht mehr ansehen: besiegt! kämpft für sie und läßt sich besiegen! Soll der sie geliebt haben, der sich mit zwei Hieben abthun läßt!? — Sie flieht mit ihrer Familie nach Portugal, — Pedro ihr nach, „mit der Last eines Toten und einer verlassenen Frau und den Trümmern einer reichen, stolzen Vergangenheit auf dem Rücken". Auf dem Wege taucht er vor dem entsetzten Blick Juanas auf; jäh gebietet sie ihrem Bruder, gegen den als ihr Fleisch und Blut Pedro nicht hatte fechten wollen: „Schieße!" Aber schon gleichzeitig mit dem Schuß zuckt ihr Rachedurst überwunden zurück: „Halt! Nicht! Um Gotteswillen, schieß' nicht!" — Zu spät!

Von dieser Verwundung genesen, eilt Pedro der Geliebten bis in ihr portugiesisches Asyl nach. In unscheinbarem Gewande tritt er ihr entgegen, da sie eben im Brautzug an der Seite des Grafen Evora in die Kirche ziehen will. Vergebens sucht der König von Portugal ihn zu gewinnen: was er von Pedro hörte, schien ihm „eine seltene Blüte des Lebens. Und diese Blüte lassen wir nicht im Turme welken, noch von Richterhänden zerpflücken, sondern brechen sie für uns, solange sie noch blüht und duftet." Die überlangen philosophischen Erörterungen zwischen Pedro und dem König führen zu keinem anderen Ergebnis, als daß dieser den neuen Zweikampf gestattet. Doch nun tritt Juana, von Pedros Leidenschaft endgültig gewonnen, zwischen die Nebenbuhler: nur weil sie Pedro durch ihre Schuld tot glaubte, hat sie gleichgültig und willenlos dem Grafen Evora die Hand reichen können. Kopfschüttelnd muß sie ihr Gefühl gestehen, daß sie Pedro sein

Leben schuldig sei — hat sie sich ja „so lange, schon so lange" nach ihm gesehnt! Pedro hat nur einen Aufschrei: das Glück tötet ihn . . . Der König schließt besänftigend: „Still! Still! Der hat gesiegt! Was hätte ihm das Leben da noch bringen können!"

Trotz der romantischen Handlung und vieler Längen des Dialogs stehen wir nicht an, dies Werk und diesen Dichter als verheißungsvoll zu begrüßen. Sowohl in der Sprache wie in der Charakterzeichnung lebt etwas von Leidenschaft und Künstlerkraft.

Entehrende Arbeit.

Drama von Erich Larsen.

Arbeit.

Schauspiel von Korfiz Holm.

Die junge Welt.

Komödie von Frank Wedekind.

Närrische Welt.

Komödie von Otto Hinnerk.

Das Ewig-Alltägliche herrscht in der Bühnenlitteratur wieder einmal vor. Um die vorige Jahrhundertwende waren scheinbar die Menschen nicht besser dran; lassen doch Schiller und Goethe ihre Xenien in eine vernichtende Parodie der platten Natürlichkeitsapostel ausmünden — und tagtäglich hören auch wir an unser Ohr klingen:

„O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt . . .
Ja, ein derber und trockener Spaß, nichts geht uns darüber,
Aber der Jammer auch, wenn er nur naß ist, gefällt."

Und tagtäglich fühlen auch wir uns versucht, einzuwerfen:

„Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?"

Prompt antwortet der Ewig-Alltägliche:

„Das sind Grillen! Uns selbst und unsre guten Bekannten,
Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier."

Vergeblich bleibt jede Gegenvorstellung:

„Aber das habt ihr ja alles bequemer und besser zu Hause.
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur
sucht?" —

Freilich, vor 100 Jahren hatte man neben den Iffland und Kotzebue seinen Goethe und Schiller — aber wen haben wir heute neben den Hauptmann und Sudermann? Wer sich irgend mit Poesie zu beschäftigen hat, sollte sich um so mehr diese Xenien tagtäglich ins Gedächtnis zurückrufen, um sich von der Aberweisheit der litterarischen Tagesmode zu befreien.

Die vier vorliegenden Dramen, denen wir eine große Anzahl weiterer moderner Erscheinungen der Bühnenlitteratur anreihen könnten, zeigen aufs deutlichste den Zug der litterarischen Mode. Können die beiden ersteren vor dem litterarischen Mittelmaß noch allenfalls bestehen, so erheben sich die beiden letzteren kaum über die Unzulänglichkeit des Dilettantismus. Bezeichnend sind sie aber alle vier zunächst schon durch ihre Stoffwahl. Zur Aufklärung und Abrechnung verlohnt sich wirklich auf die Handlung einzugehen.

Originelle Gedanken treffen wir am ehesten bei Erich Larsen — ihm gelingt es vielleicht, sich emporzuarbeiten. Zunächst zwar tauchen wir in allen Jammer und Ekel einer unseligen Welt hinab — weder die humorvolle Beleuchtung der Genrekomik noch die über das Kleinliche erhabene Wucht der Tragik macht sich hier zur Erreichung eines künstlerischen Eindrucks geltend. Es ist buchstäblich die Welt, in der immer der Schutzmann um die Ecke guckt; und wenn man der echten Tragik das Kriminalistische gegenübergestellt hat, so rückt die Kleinlichkeit der hier fast überall einherkriechenden Angst ästhetisch womöglich noch tiefer herunter. Aber zwei Gestalten suchen sich daraus zu erheben, ein Liebespaar, Gertrud und Heinrich. Das Gefühl des Mädchens schwebt voran,

und mit bemerkenswerter Eigenart, wennschon stark zugespitzt, empfindet sie etwas Entehrendes in der Fabrikarbeit. Sie erwirbt sich höhere Bildung und tritt in ein Geschäft als Verkäuferin. Wie mit dem alten Beruf will sie mit dem Bräutigam brechen, weil stärker noch als ihre Liebe zu ihm der Ekel vor dem Lebenskreis ist, aus dem sie sich losgerungen. „Und ich will nicht wieder auf der Bank, wo die Leute vorbeigehen, zu Mittag essen! Ich will nicht wieder in dem Hausflur hocken . . . Ich kann nicht! Wenn ich ein Familienleben begründe, muß sich's zu Hause abspielen können. Meine Kinder sollen andere Menschen werden —" Doch auch Heinrich „möchte aus dem Zustande 'raus! . . . Sieh dir mal meine Hand an . . . Hier im Handteller hat sich aus den Schwielen eine feste Haut gebildet. So wird man auch inwendig . . . Hier drinnen sind wir auch nicht so empfindlich . . . Das hängt einem an! Das kann man nicht loswerden!" Heinrich versucht sich nun als Schreiber, und die Liebenden halten zusammen; aber immer wieder bricht sein plebejisches Wesen durch. Dazu gesellen sich Belästigungen und Niederträchtigkeiten von den Eltern beider — es ekelt Gertrud vor allem, was sie erlebt; nun tritt Heinrich, der als Schreiber nicht genug verdient und es satt hat, sich von ihr unterstützen zu lassen, in das Fabrikleben zurück und verletzt die zarter Empfindende durch das Plebejische seiner schrankenlosen Liebesforderung. Gertrud will nicht in den Schmutz zurück — sie giebt Heinrich den Laufpaß. — Noch ist ihr Geschick nicht erfüllt: bei ihrem Chef wird gestohlen, bei ihr findet man die entwendeten Gegenstände — trotz ihres Leugnens wird sie zu Gefängnis verurteilt. Dieser unverdiente Stoß bricht ihre Energie. Sie tritt ins Fabrikleben zurück und ergreift die ihr aufs neue dargebotene Hand Heinrichs. Aber in der Ehe lernt sie mit wachsendem Entsetzen sein heimtückisches Wesen kennen. Endlich darf sie nicht länger zweifeln, daß er es ist, der den Diebstahl begangen und die gestohlenen Waren bei ihr verborgen hat, — um sie zu sich herabzuziehen! In dieser schweren Zeit wird ihr erster Chef, der einst um sie warb, ihr zum treuen Berater. Heinrich aber, der hinter den nächtlichen Konferenzen Liebesabenteuer wittern muß, sticht sie nieder.

Was hier verletzt, ist, daß ein an sich interessantes, eigenartiges Problem ohne innere Notwendigkeit ins Kriminalistische wieder hineinwächst. Die tiefer menschlichen, ewigen Züge sind nicht aufgefunden; so bleibt das meiste, wo nicht an der Oberfläche, doch am Zufälligen und Kleinlichen haften. Immerhin darf man dem Dichter die ehrliche Probe auf sein Talent noch weiter gönnen.

Wir steigen schon einen Schritt tiefer ins Konventionelle hinunter, wenn wir uns von Larsens „Entehrender Arbeit" zu Holms „Arbeit" wenden. Der Mann, der es müde ist, ohne Beschäftigung von dem Geld und den modern-romantischen Erziehungslaunen seiner Frau abhängig zu sein, wendet ihr den Rücken, um zur Arbeit zurückzukehren. Dies Hauptproblem ist mit dem üblichen Aufwand sentimentaler Rhetorik durchgeführt. Etwas Frische kommt in das Schauspiel durch drei Schwankfiguren: einen alten russischen Grafen als überjährigen Lebemann, eine Schauspielerin, die er heiratet, und einen Fabrikbesitzer als richtigen Berliner.

„Die junge Welt" von Frank Wedekind setzt mit einem Kinderspiel ein, das die wesentlichste Voraussetzung der weiteren Handlung bleibt. Aber nicht immer liegt hoher Sinn im kind'schen Spiel. Die Backfische eines Pensionats verschwören sich, nicht eher zu heiraten, „als bis die schreiendsten Mißstände in der Erziehung junger Mädchen gehoben seien." Es wäre allenfalls ein Schwankproblem, zu verfolgen, wie die munteren Fischlein trotz alledem je eher je lieber in den Köder beißen. Aber — was sich eines der Pärchen offen gesteht, gilt leider von allen: „Der Humor, sehen Sie, ist schließlich das Einzige, was uns über uns selbst hinweghilft. Leider besitzen wir beide nur sehr wenig Humor." Allerlei Variationen des Themas werden angesponnen, aber jede geht aus wie das Hornberger Schießen. Man spürt bald nach den ersten Anläufen gewöhnlich das Unvermögen des Verfassers zu wirklicher Gestaltung.

So zerflattert auch das einzige glückliche und originelle Lustspiel-Motiv: die Parodie eines naturalistischen Dichters, der sein ganzes Leben nur noch als Modelljagd auffaßt: Wenn er seiner

jungen Frau einen Kuß giebt, hat er immer das Notizbuch in der Hand, um aufzuschreiben, was sie für ein Gesicht dazu macht. Sie liegt vor ihm auf den Knien und schluchzt — da zieht er sein Notizbuch heraus und macht Notizen. Fragt sie am Morgen: Wie hast du geschlafen? dann schreibt er es auf. Erzählt sie am Abend, es sei ein Kind überfahren worden, dann schreibt er es auf u. s. f. Wenn sie sagt, er möge doch das Aufschreiben lassen, dann schreibt er es auf! — Leider wird dies alles nicht dramatisch gestaltet, nur episodisch erzählt. Als Einleitung der Parodie ist die Invektive nicht übel: „Wenn sich der Realismus überlebt hat, werden seine Vertreter ihr Brot in einem Detektivbureau finden." — — Schließlich redet sich der in Frage stehende Notizbuch-Dichter mit dem klassischen Namen Meier ohne den geringsten vernünftigen Grund ein, daß er verrückt sei; er hat seine naturalistischen Studien schließlich an sich selber gemacht — und das hat ihm den Rest gegeben. Leider hat Wedekind auch aus diesem glücklichen Gedanken nichts zu machen gewußt.

Völlig versagt die „Komödie" von Otto Hinnerk: „Närrische Welt". Eine Frau betrügt ihren Mann der Reihe nach mit sämtlichen Zimmerherren, die bei ihr Logis nehmen, — er aber bleibt von ihrer Treue gerührt und möchte sich selbst über die augenfälligsten Gegenbeweise hinwegtäuschen. Ein echter Stoff fürs Sittendrama, sei es nun französischen oder deutschen Stils. Wo sich aber weder Pikanterie noch Humor findet, versinkt der Stoff teils ins Widerliche, teils ins Läppische. Um dem Verfasser nicht Unrecht zu thun, wollen wir betonen, daß das Läppische überwiegt.

Das jüngstromantische Drama.

Königskinder.

Ein deutsches Märchen in 3 Akten von Ernst Rosmer.

Ein deutsches Märchen! Ist es nicht ein Zeichen der Zeit, und zwar ein höchst erfreuliches, verheißungsvolles, daß sich seit kurzer Frist so vielfach der moderne Realismus von der platten Naturnachahmung und ertüftelten Problemjagd in die Poesie der Kinderseele flüchtet? Hauptmanns „Hannele", Humperdinks „Hänsel und Gretel" und nun Rosmers „Königskinder" — um die bedeutsamsten Erscheinungen zu nennen — jenen reiht sich das vorliegende Werk der pseudonymen Verfasserin (Frau Elsa Bernstein in München) würdig an. Zu Grunde liegt der Stoff von den zwei Königskindern, die da verdorben, gestorben sind. Die Verfasserin hat verstanden, das Märchen lebendig dramatisch auszugestalten, den poetischen, naiven wie tragischen Gehalt desselben recht tief auszuschöpfen. Zunächst tritt uns die junge, schöne Gänsemagd im Gewahrsam der Hexe entgegen:

„O liebe Linde, wie ist mir schwer!
Singe mein Vöglein, singe.
Ich mag nicht tanzen mehr.
Wo ich steh' und geh',
Sind der bösen Dinge.
Das geschieht mir weh."

Doch bald entdeckt sie ihre Schönheit:

„Fließ' nicht Wasser und halte still,
Weil ich mich wohl besehen will.
Ei bin ich schön! Ei bin ich schön!"

Der Königssohn schaut sie und wirbt um sie. Aber sie kann sich aus dem Bann der Hexe nicht befreien; trostlos irrt der Königssohn umher, seine Krone hat er der Geliebten zurückgelassen. Indessen ist der alte König längst gestorben, und die Stadt sehnt

sich endlich nach einem neuen. Der Spielmann, der Holzhacker und der Besenbinder werden zur Hexe geschickt, um deren Rat zu erfragen. Dieser lautet:

„Wenn morgen die Mittagsglocken schlagen
Und ihr zum Hellafeste bereit
Auf Anger und Wiese versammelt seid —
Der erste, der schlendert zum Stadtthor herein,
Sei es ein Schalk
Oder brauner Wechselbalg,
Der mag euer König sein!“

Aus Not hat sich der unerkannte Königssohn in der Stadt soeben als Schweinehirt verdingen müssen, als zur bezeichneten Stunde die durch den Spielmann befreite Gänsemagd mit der Krone auf dem Haupt und mit ihren Gänsen als Gefolge durch das Stadtthor zieht. Leidenschaftlich aufjauchzend stürzt der Königssohn an die Brust der Geliebten:

„Der ich mit Sehnen ergeben bin,
Du Liebesverschönte,
Du Sonnengekrönte,
O du meine hohe Königin!“

Bei dem Wort „Königin“ bricht das ganze Volk in wild höhnendes Geschrei und Gelächter aus:

„Die Gänsemagd! — Eine Königin!“

Die Liebenden werden vertrieben. Nur ein Kind weint ihnen nach:

„Das ist der König und seine Frau gewesen!“

Hungernd und frierend irrt das Liebespaar umher. Ihren einzigen Schatz, die Königskrone, geben sie schließlich für ein Brot hin. Ermattet sinken sie in den Schnee; im Halbschlaf murmelt die Gänsemagd:

„Der Tod kann nicht kommen — ich liebe dich . . .“

Und er kommt dennoch; dicht aneinander geschmiegt, erfrieren sie. In diesen naiven Kanevas ist indes mancherlei Modernrealistisches, Kraftmenschenartiges hineingezeichnet, das unser Werk zwar aus dem rein kindlichen und rein märchenhaften Bereich heraus-

hebt, andererseits indes nicht ohne Bedeutung ist. Dahin gehört, was wir über die Herkunft der Gänsemagd erfahren:

„Dein Vater, der hat vor sechzehn Jahren
Mit dem Feldstein den geilen Jungherrn erschlagen,
Und die Henkerstochter mit roten Haaren,
Die hat dich im Schoße getragen.
Hatte dem Jungherrn sich verwehrt,
Hat sich dem Henkersknechte bescheert
In der Todesnacht,
Eh' der Mörder zum Galgen gebracht.
Zwei Königsmenschen, voll Kraft und Gewalt,
Gaben dir Atem und Erdengestalt."

Bedenklicher ist schon die derbe Art, in der die lüsterne Wirtstochter auf offener Szene um den Königssohn wirbt. — Der Versbau ist charakteristisch abgestuft, dem Rhythmus der Sprache und Gefühle angepaßt, mit Vorliebe unter Zuhilfenahme der Allitteration. Auch in der Form nimmt dadurch unser Märchen an dem bedeutsamen Zuge teil, der sich in den tieferen Strömungen unserer Litteratur seit kurzem bemerkbar macht: an dem Streben von der harmonischen Glätte der Klassizität zum individualisierenden germanischen Stil zu gelangen. Mancherlei kleinere Bedenken drängen wir deshalb zu Gunsten des einen Wunsches zurück, daß es diesem Märchen beschieden sei, bald einen Humperdink zu finden,*) der ihm durch musikalische Belebung eine umfassende Bühnenwirkung sichert. Doch könnte es bei poetisch gehaltener Darstellung auch als Drama an sich einen Bühnenerfolg wohl erringen.

Der Sohn des Kalifen.

Dramatisches Märchen in 4 Aufzügen von Ludwig Fulda.

Ludwig Fulda hat namentlich durch seine Molière-Übersetzungen bewiesen, daß er Vers und Reim gefällig zu handhaben und geistreiche Wendungen geschickt wiederzugeben vermag. Von seinen

*) Ist inzwischen geschehen.

eigenen Werken gelangte nur „Der Talisman“ zu einem gewissen Ruf. Unternahm doch sogar die Mehrheit der Schiller-Preiskommission vor einigen Jahren den kuriosen Versuch, diesem Märchendrama von ziemlich wohlfeilem Geist den Schiller-Preis zu verschaffen. Immerhin machte das Stück Epoche, indem es die Reihe der schnell in Mode gekommenen neuromantischen Bühnenmärchen eröffnete.

Auch Fuldas neues Drama hält diesen Stil fest. Freilich kommt bei unserm Dichter eine eigentliche, reine Märchenstimmung nie recht auf: es fehlt ihm an Naivetät, er ist zu klug, sein berechnendes Arrangement durchbricht immer wieder den Zaubertraum. Vom Märchen bietet Fulda wohl das Kostüm, aber der Geist kommt ihm von der intellektuell zugespitzten Fabel mit ihrer aufdringlichen „Moral von der Geschicht'“.

Diesmal wird nicht, wie im „Talisman“, der Herrscher selbst, sondern nur der Thronfolger — natürlich in Bagdad! — zum Erziehungsobjekt der Moral predigenden Dichtung. Die Lehre, mit der er beglückt wird, scheint zunächst äußerst banal; sie läßt sich auf die Formel bringen:

„Quäle nie ein Tier zum Scherz,
Denn es fühlt wie du den Schmerz!“

Kronprinz Assad ist nämlich die Geißel seiner Umgebung; da trifft ihn der Fluch des „grauen Derwisches“:

„Was du den andern anthust, was durch dein Verschulden
Sie fühlen müssen, alles das von jetzt
Sollst du so gründlich mit erdulden,
Als wärst in ihre Seele du versetzt.“

Die Stelle diene zugleich als eine Probe der diesmal trotz Vers und Reim meist ziemlich prosaischen, oft banalen Sprache.

So geschieht es denn: alles Böse, das er andern anthut, fühlt er leibhaftig an sich selber. Das giebt zu vielen Possenszenen Veranlassung: jede Ohrfeige, jeder Fußtritt, den Assad austeilt, schmerzt ihn, als ob er gegen den eigenen Leib gewütet habe.

Zu ernsterer Höhe erhebt sich das Drama mit der Wendung oder doch Erweiterung von Assads Geschick:

„Versuch einmal, den andern wohlzuthun.
Vielleicht sodann empfindest du etwas
Von ihrem Glück wie jetzt von ihren Plagen.“

Damit bahnt sich doch eine sittlich ernstere Auffassung des Mitgefühls an. Aber noch bleibt vorerst der Egoismus die Triebfeder für Assads Wohlthaten. Schließlich überwindet er diesen in trüber Lebensschule: den Vater wie die Geliebte vernichtet er, ehe er sich zur Selbstüberwindung und Opferwilligkeit durchringt. Nun lautet seine Lebensweisheit:

„Nicht den Guten nennt mich! . . .
Nein, sagt von mir, wenn ich dereinst entrückt:
Er hat in unserer Herzen Grund gelesen;
Drum ist kein menschlich Leid ihm fremd gewesen,
Und unsre Freude hat ihn mitbeglückt."

Im einzelnen enthält dies „dramatische Märchen" noch mancherlei komische Momente, leider sind es meist recht billige Späße. In die Tiefe geht der Autor doch fast nie. Fast alles bleibt Spiel, mehr auf den Augenblickseindruck der Bühne berechnet als auf nachhaltige litterarisch-künstlerische Wirkung.

Menschenleid.

Dramatische Handlung in 5 Abteilungen von Silvio Pagani.
Autorisierte Übersetzung von G. Locella.

Der graue Tod von Norden hat nun auch Italien ergriffen: wo wir gewohnt waren, Lebensfreude, Naturfülle, Glück und Genuß in der Poesie aufblühen zu sehen, hält nun ebenfalls der Pessimismus Einkehr; wo sich uns Plastik der Form und Musik der Sprache darbot, begründet der mystische Symbolismus ein neues Schattenreich. — In fünf Portionen wird uns hier der giftige Trank kredenzt. Gewiß liegt über den meisten Partien eine eigene Weihe; aber auch fast dauernd werden wir in Schauern festgehalten, denn wir wandeln unter den Fittichen des Todes.

Die erste Abteilung, „die reinen Toten", giebt durchaus genrehaft ein paar naturalistische Momentphotographien aus der Beerdigung eines Kindes, ohne irgend welche geschlossene Handlung. In der zweiten Abteilung wird „Das höchste Heil" im Tode ge-

eigenen Werken gelangte nur „Der Talisman“ zu einem gewissen Ruf. Unternahm doch sogar die Mehrheit der Schiller-Preiskommission vor einigen Jahren den kuriosen Versuch, diesem Märchendrama von ziemlich wohlfeilem Geist den Schiller-Preis zu verschaffen. Immerhin machte das Stück Epoche, indem es die Reihe der schnell in Mode gekommenen neuromantischen Bühnenmärchen eröffnete.

Auch Fuldas neues Drama hält diesen Stil fest. Freilich kommt bei unserm Dichter eine eigentliche, reine Märchenstimmung nie recht auf: es fehlt ihm an Naivetät, er ist zu klug, sein berechnendes Arrangement durchbricht immer wieder den Zaubertraum. Vom Märchen bietet Fulda wohl das Kostüm, aber der Geist kommt ihm von der intellektuell zugespitzten Fabel mit ihrer aufdringlichen „Moral von der Geschicht'“.

Diesmal wird nicht, wie im „Talisman“, der Herrscher selbst, sondern nur der Thronfolger — natürlich in Bagdad! — zum Erziehungsobjekt der Moral predigenden Dichtung. Die Lehre, mit der er beglückt wird, scheint zunächst äußerst banal; sie läßt sich auf die Formel bringen:

„Quäle nie ein Tier zum Scherz,
Denn es fühlt wie du den Schmerz!“

Kronprinz Assad ist nämlich die Geißel seiner Umgebung; da trifft ihn der Fluch des „grauen Derwisches“:

„Was du den andern anthust, was durch dein Verschulden
Sie fühlen müssen, alles das von jetzt
Sollst du so gründlich mit erdulden,
Als wärst in ihre Seele du versetzt.“

Die Stelle diene zugleich als eine Probe der diesmal trotz Vers und Reim meist ziemlich prosaischen, oft banalen Sprache.

So geschieht es denn: alles Böse, das er andern anthut, fühlt er leibhaftig an sich selber. Das giebt zu vielen Possenszenen Veranlassung: jede Ohrfeige, jeder Fußtritt, den Assad austeilt, schmerzt ihn, als ob er gegen den eigenen Leib gewütet habe.

Zu ernsterer Höhe erhebt sich das Drama mit der Wendung oder doch Erweiterung von Assads Geschick:

„Versuch einmal, den andern wohlzuthun.
Vielleicht sodann empfindest du etwas
Von ihrem Glück wie jetzt von ihren Plagen.“

Damit bahnt sich doch eine sittlich ernstere Auffassung des Mitgefühls an. Aber noch bleibt vorerst der Egoismus die Triebfeder für Assads Wohlthaten. Schließlich überwindet er diesen in trüber Lebensschule: den Vater wie die Geliebte vernichtet er, ehe er sich zur Selbstüberwindung und Opferwilligkeit durchringt. Nun lautet seine Lebensweisheit:

„Nicht den Guten nennt mich! . . .
Nein, sagt von mir, wenn ich dereinst entrückt:
Er hat in unserer Herzen Grund gelesen;
Drum ist kein menschlich Leid ihm fremd gewesen,
Und unsre Freude hat ihn mitbeglückt."

Im einzelnen enthält dies „dramatische Märchen" noch mancherlei komische Momente, leider sind es meist recht billige Späße. In die Tiefe geht der Autor doch fast nie. Fast alles bleibt Spiel, mehr auf den Augenblickseindruck der Bühne berechnet als auf nachhaltige litterarisch-künstlerische Wirkung.

Menschenleid.

Dramatische Handlung in 5 Abteilungen von Silvio Pagani.
Autorisierte Übersetzung von G. Locella.

Der graue Tod von Norden hat nun auch Italien ergriffen: wo wir gewohnt waren, Lebensfreude, Naturfülle, Glück und Genuß in der Poesie aufblühen zu sehen, hält nun ebenfalls der Pessimismus Einkehr; wo sich uns Plastik der Form und Musik der Sprache darbot, begründet der mystische Symbolismus ein neues Schattenreich. — In fünf Portionen wird uns hier der giftige Trank kredenzt. Gewiß liegt über den meisten Partien eine eigene Weihe; aber auch fast dauernd werden wir in Schauern festgehalten, denn wir wandeln unter den Fittichen des Todes.

Die erste Abteilung, „die reinen Toten", giebt durchaus genrehaft ein paar naturalistische Momentphotographien aus der Beerdigung eines Kindes, ohne irgend welche geschlossene Handlung. In der zweiten Abteilung wird „Das höchste Heil" im Tode ge-

sehen; das gestorbene Kind wird von den Eltern umjubelt: „Er ist gerettet!“ Hier wie in der folgenden Abteilung „Mitleidswahn“ wissen wir stellenweise nicht, ob wir an die ernste Absicht des Verfassers glauben sollen oder ob wir eine Parodie — vielleicht eine Selbstparodie — der Ibsenianer vor uns haben. Ein junges Ehepaar am Hochzeitsabend von den Gästen verlassen, kann seines Glückes nicht froh werden, denn es gedenkt der armen Volksmenge, die jenseits des Gartengitters das Glück der Neuvermählten neugierig bestaunt hat. Sie fühlen, das wahre Glück wäre gewesen, die Thore zu öffnen und all das Volk frei in den Park eintreten zu lassen. Sie lösen ihre Ehe, um in eine reinere Gemeinschaft zu gelangen. Die Menge der Unglücklichen wollen sie mitleidsvoll betrachten und ihr opferfreudig zu Hülfe eilen. Ein großes Haus werden sie bauen lassen, und das soll das ersehnte Heim werden für alle Unglücklichen, die sich in ihren Garten drängten... „Am Ziel“ betitelt sich die folgende Nummer: wie die beiden Töchter die Mutter in den Fluß hinabgleiten lassen, wird der Strom des Lebens symbolisiert, der das Alter hinwegspült, um der Freude der Jugend Raum zu schaffen. Am Schluß der Sammlung steht „Der Zug des Todes“. Symbolisch wird vorgeführt, wie die Freude vom Pfade der Wanderer weicht, der Tod sie empfängt, sie bis tief in den Wald geleitet und dann ihnen Halt gebietet: „Es giebt nichts jenseits des Waldes...“ Der erste Spielmann fragt: „Keiner, keiner ist weiter in den Wald gedrungen als bis hierher?...“ — „Doch“, antwortet der Alte (Tod), „der Glaube... dieser geht so weit, als das menschliche Herz ihn trägt...“ So will denn auch der zweite Spielmann weiter ziehen: „Der Glaube eröffnet mir einen Weg ohne Ende und geleitet mich sicher...“ Doch im Versinken verwünscht er gerade die Finsternis, die ihn umgiebt, während der erste Spielmann das Morgenrot grüßt, die Freude, die blumenreichen Gärten... Das Wasser, das rasch im Walde steigt, verschlingt alle. — Künstlerisch ist dieses letzte Stück am besten ausgearbeitet.

Der Prophet von Memphis.

Dramatisches Gedicht in 3 Akten von Paul Alexander.

Der Dichter hat seit seinem „Erdenglück" Fortschritte gemacht. „Der Prophet von Memphis" bietet weniger ausgeklügelte Phantastik, ja läßt eine ganz bestimmte und sogar bedeutsame Grundlage erkennen. Es handelt sich bis zu einem gewissen Grade um eins der neuerdings hervortretenden verschleierten Christus-Dramen, und wenn dem von Paul Alexander entrollten Gemälde auch Größe und Fülle fehlt, so mutet es doch fast durchweg sympathisch an. Die Verse sind flüssig, obgleich ohne charakteristische Kraft, die Handlung hält sich zwar in bescheidenen Grenzen, ist aber geschickt konzentriert. Die Dichtung ordnet sich keineswegs den Evangelien unter, sondern begnügt sich damit, an die Heilswahrheiten Christi und die typischen Elemente seines Lebensganges anzuknüpfen. Der Held, der unter dem Namen Horus auftritt, umarmt in Bruderliebe die seinem Stamme Fremden:

„An meine Brust, nicht mir zu Füßen, Freunde!
Seid Brüder uns und Schwestern. Schüttelt ab
Begierden nach den irdischen Genüssen,
Befreit euch aus dem Bann des schwachen Fleisches
Und lebt, wie wir, in Frieden, wunschlos, einig
Mit andern und vor allem mit euch selber.
Und wenn euch Sehnsucht nach dem frühern Leben
Beschleicht, wenn Kummer euch und Zweifel drücken,
So kommt zu mir, dann wird der Vater mir
Die Kraft verleihen, euch mit reichem Wort
Die Last der Mühsal zu erleichtern."

Auch das Reich des Horus ist nicht von dieser Welt:

„Sind wir nicht alle
Auf dieser Erde gleicher Weise Freunde?
Ist unser aller Heimat nicht das Reich
Des Vaters, das uns alle eint?"

Allgemein menschliche Liebe ist der Grundgedanke in des Propheten Lehre. Aber sein Körper fällt dem Haß zum Opfer,

und seine Anhänger machen ihn zum Götzen, in dessen Namen sie die Macht an sich reißen:

„So hat sein Werk des Friedens sich erfüllt!
Ein neuer Götze wird der Welt gegeben,
Und Kampf und Frevel sind sein blutig Erbe."

Die Handlung spielt in Ägypten und ist beziehungsreich an den Osiris-Kultus angeknüpft. — Hoffen wir, daß es dem Dichter weiterhin gelingt, an Fülle der Handlung und Plastik der Gestalten zu wachsen!

Die Braut des Propheten.

Ein dramatischer Traum über alte Geschichten. 5 Aufzüge.
Von B. Eckhorst.

Das Märchen- und Traumdrama scheint in ein religiöses Entwickelungsstadium zu treten. Episodisch führte Hauptmanns „Hannele" bereits den Heiland ein. Aber sowohl er wie selbst ein Sudermann lassen eigentliche Christusdramen ankündigen, und Wilbrandt eröffnete vor kurzem mit seinem „Hairan" diesen Reigen. Auch unter dem Propheten des vorliegenden Dramas ist Jesus zu verstehen. In den Mittelpunkt der Handlung ist die Hochzeit zu Kana gerückt; dann wird zu Christi Tod übergeleitet.

Angesichts der nun bevorstehenden Werke von Hauptmann und Sudermann sowie der im Gefolge zu erwartenden Flut von Nachahmungen scheint es doppelt ratsam, sich prinzipiell über das Wesen und die Berechtigung des religiösen Dramas klar zu werden. Man kennt Lessings wegwerfendes Urteil, das gleich in den beiden ersten Stücken der Hamburgischen Dramaturgie steht. Zunächst warnt er vor blinder Anerkennung des Märtyrertums. Ganz rationalistisch, doch an sich gewiß nicht unberechtigt weist er darauf hin, wie in seiner Zeit „die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig ohne alle Not mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte." Vom gleichen Standpunkte wendet sich Lessing gegen die Wunder des christlichen Trauerspiels. Jedenfalls dürfte

— seiner Meinung nach — „die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein.“ Doch Lessing bezweifelt sogar die Möglichkeit einer solchen: „Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, das Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht?“ So will unser klassischer Dramaturg alle christlichen Trauerspiele unaufgeführt lassen, „bis ein Werk des Genies von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt.“

Es liegt auf der Hand, daß jedenfalls der letzte Einwand nicht nur das christliche, sondern vor allem das Christusdrama selbst trifft. Zwar ist Lessings Urteil wie gewöhnlich mehr kritisch als historisch: war ja doch — wie wir heute wissen — die christliche Passionsfeier die Quelle des modernen Dramas. Aber gewiß war die Tragödie, wie sie Lessing meinte, über diese künstlerisch primitiven Anfänge hinausgelangt. Es fragt sich indes für uns, die wir historische Kritik zu üben beflissen sind, ob sich vielleicht zu unserer Zeit das Verhältnis gewandelt hat. Die Verneinung des Willens zum Leben ist heute von einer großen philosophischen Schule als Weltanschauung verkündet worden, — schon von dieser Seite könnte die Darlegung des Hamburgischen Dramaturgisten eine wesentliche Korrektur erfahren. Daneben hat die theologische wie die ästhetische Entwickelung inzwischen eine menschlichere Auffassung des Jesus-Charakters für den Dramatiker nahegelegt, so daß er aus dem rein epischen Bereich des Wunders nunmehr auf den dramatischen Boden psychologisch motivierter Handlung wohl hinübertreten könnte. Ohne für die nächste Zukunft allzu hohe Erwartungen zu hegen, möchten wir dennoch allerdings ein Werk des Genies für möglich halten, das Lessings Bedenklichkeiten widerlegt. Jedenfalls scheint es uns völlig verständlich, wie sich gerade das Drama der Gegenwart zu solchen kühnen Versuchen hingedrängt fühlt.

Das vorliegende Werkchen fordert nicht diesen höchsten Maß-

stab heraus. So sympathisch es sich giebt, verläuft es doch rein episch. Es fehlt ihm nicht an der erforderlichen Würde, und selbst etwas orientalisch-idyllische Anmut weiß es zu entfalten. Nur vermißt man jene eigentliche Schöpferkraft, die Charaktere zeichnet, Menschen in Handlung sich entfalten läßt, kurzum ein Ereignis dramatisch gestaltet. Über Reden und zwar meist ungebührlich lange Reden, kommt der Verfasser nicht hinaus. Eine fest konzentrierte, folgerecht entwickelte Handlung sucht man vergebens. So ist denn vor allem auch der Tod des Propheten nicht mit Notwendigkeit begründet, sondern wie in den älteren Märtyrerdramen treibt den Helden sein äußerer Wille und fremde äußere Nachstellung in den Tod. Vermag dieser Versuch anfangs wohl zu interessieren, so ermüdet er deshalb auf die Dauer und läßt keine tiefere Wirkung aufkommen.

Prinzessin Sida.

Märchenkomödie in 1 Aufzug von Willy Rath.

Schon wiederholt wiesen wir darauf hin, daß die Märchendramen, die heute in Mode stehen, eine alte romantische Kunstform darstellen. Mit besonderem Geschick hat Ludwig Tieck sie humoristisch verwendet. Hier haben wir nun einen annehmbaren Versuch, fern von allen moralisierenden Tendenzen der Märchenkomödie ihren alten Übermut zurückzuerobern. Ohne tieferen Gehalt, doch auch ohne Plattheit vermag das Scherzspiel harmlos zu amüsieren. Dabei entbehrt es sogar nicht bestimmterer Zeit- und Ortsfärbung und gewinnt dadurch eine gewisse äußere Wahrscheinlichkeit. Prinzessin Sida ist die Regentin eines indischen Staates, der sich bislang von England unabhängig gehalten, ohne daß er doch dem allgemeinen Schicksal seiner Nachbarn entgeht, Englands Begehrlichkeit zu erregen. Daheim drängt das Volk seine Fürstin zur Ehe; der mächtige König von Tobata wirbt um ihre Hand und sucht seiner Werbung durch gewaltige Rüstungen einen besonderen Nach-

druck zu verleihen. Aber er ist alt und vermag das Herz der Fürstin ebenso wenig wie einer von den sie umkriechenden eigenen Hofschranzen zu reizen. Die obere Kaste scheint ihr trotz aller Honigworte nicht minder eigennützig als die Krämerseelen des niederen Volkes. Nur eine Vertraute hat Prinzessin Sida, es ist Tosa, ein Hoffräulein, wie die Prinzessin selbst von natürlichem Mutterwitz und anmutig weiblicher List. In diese Verhältnisse schneit in englischer Begleitung ein „Mitteleuropäer" Namens Walter hinein, er stammt aus der guten Stadt Berlin und verfügt nicht minder über gesunden Humor, nur daß die indischen Frauen selbstverständlich zarter und poetischer erscheinen, der geborene Berliner derber und ironischer auftritt. Zwischen der Prinzessin und ihm entspinnt sich alsbald ein Liebesspiel: sie begegnet ihm in Verkleidung als Hofdame — aber nicht die als Prinzessin drapierte Tosa, sondern die sich unscheinbarer gebende Sida gewinnt sein Herz. Indessen, ein geheimnisdüsterer Fluch lastet auf ihm: in allerlei Berufsarten hat er sich versucht, nur den Beruf des Ehemanns hat er verfehlt! und, was die schlimmere Hälfte des Fluches ist: kein Mensch glaubt es ihm! „Alle Mütter z. B., die eine lebendige Tochter besitzen oder gar mehrere" — so klagt er — „halten mich im Gegenteil für hochbegabt zum Ehemenschen. Und ach, das ist noch nicht das allerschlimmste. Aber junge, holde Wesen, die gänzlich frei von Vorurteilen schienen, die gleich mir die Ehe schalten und mir schwuren, nur meine Liebe sei ihr Wunsch, — auch die hatten dasselbe Ziel: die Hochzeit!" So kann er der Geliebten keine dauernde Verbindung geloben. Er lernt dann die Geliebte als wahre Prinzessin kennen und noch heißer lieben. Als er sich schließlich zu Ehegedanken bekehrt, kommt er sonach in den Verdacht, die Würde der Geliebten habe seinen Entschließungen nachgeholfen. Aber er beweist die Richtigkeit desselben, indem er seine Sida gerade erst heimführt, nachdem sie dem Thron entsagt hat! Sofort meldet sich natürlich sein englischer Begleiter, um im Namen der britisch-indischen Regierung die Hand auf das erledigte Fürstentum zu legen und den kriechend unterthänigen Oberhofzeremonienmeister als Scheinkönig einzusetzen. Der Deutsche tröstet sich im Besitz seiner Auserkorenen ebenso

galant wie doppelsinnig, daß sein der Löwenanteil der Okkupation sei. — Man sieht, das Werkchen ist gar nicht so übel, wenn es auch nicht gerade hohe Ansprüche herausfordert.

Tausend und eine Nacht.

Drama in 5 Aufzügen von Holger Drachmann.
Deutsche Bühnenbearbeitung von Heinrich Zschalig.

Ein für Deutschland neues Märchenspiel des dänischen Dichters, der sich durch das der gleichen Gattung zugehörige Werk „Es war einmal" bereits vorteilhaft bei uns eingeführt hat. „Tausend und eine Nacht" erweckt schon durch den Titel ohne weiteres Märchenstimmung. Die Wirkung hängt denn auch zum teil vom stimmungsvollen Spiel und der Ausstattung ab. Was den inneren Wert dieses Märchendramas angeht, so erfrischen die ersten drei Akte von Szene zu Szene durch kecken Humor. Freilich herrscht Situationskomik vor; doch fehlt es auch nicht an humoristischen Charakterzügen: wenigstens den Helden Osman darf man getrost als komischen Charakter bezeichnen. Am drastischsten spitzt sich die Handlung zu, als der Kalif Harun al Raschid in Verkleidung mit ansehen muß, wie ihm seine Geliebte von Osman abspenstig gemacht wird und er selbst durch Trunkenheit an der Rache verhindert ist. Auch die Liebestrunkenheit weiß Holger Drachmann poetisch zu veranschaulichen. Mit dem Schluß des dritten Aufzuges greift Zauberei in die Handlung ein, und damit beschreitet die Darstellung das Gebiet des Außermenschlichen: Osman wird von Harun in einen Affen verzaubert. Aber durch die Treue der Liebenden wird der Kalif gerührt; er erkennt:

„Ein Fürst ist doch ein armer Mann,
Der glücklich nie — der groß nur werden kann!"

So entsagt er seiner Suleima, entzaubert Osman und vereint das Liebespaar.

Das Märchen- und Traumdrama hält sowohl bei uns wie im Norden noch immer an; auch von Gerhart Hauptmann werden

neue Werke dieser Richtung angekündigt. Das erscheint uns ein interessantes Zeichen der notwendigen Reaktion gegen den rohen, nüchternen Naturalismus, dessen Hauptprinzip sklavische Hingabe an die prosaische Wirklichkeit ist. Nur erwarten wir für die Fortentwickelung unseres Dramas von der Märchengattung wenig, sie ist nichts als ein Intermezzo, das zu einer neuen Versöhnung des Realismus mit der Poesie überleitet.

An die Schönheit.

Trauerspiel von Arthur Holitscher.

Der Mystizismus, mit welchem Ibsen begann und nach einer Periode glänzender Gestaltendichtung wieder endete, hat auch in Deutschland Schule gemacht. Der Naturalismus mündet ersichtlich nun in Symbolismus — die Extreme berühren sich wieder einmal. Je unklarer, desto prophetischer: „Herrlich, etwas dunkel zwar — aber 's klingt recht wunderbar." Es ist von uns oft betont worden, daß wir zwar die Ausartung des künstlerischen Realismus in rein mechanische, geistlose und platte Naturnachahmung nicht billigen, aber im übrigen die neuere Kunstbewegung in ihrem Streben nach größerer Naturfrische, nach engerer Berührung mit dem Leben, vor allem nach eindringender, individueller Charakterzeichnung mit freudiger Zustimmung begleiten. Um so lebhafter wäre unser Bedauern, wenn sich die so gestaltenfroh einsetzenden Jüngstmodernen in gestaltenlose Abstraktionen verflüchtigen sollten. Gegenüber den allerneuesten Bestrebungen in den bildenden Künsten wie in der Poesie kann nicht eindringlich genug vor Verkennung der Thatsache gewarnt werden, daß Ideen nur an Menschen, an festen Individuen in Erscheinung treten, daß demnach die Erschaffung von Schemen als bloßen Trägern und Sprachrohren bestimmter Ideen auf eine niedrigere Stufe, wo nicht gar zur Auflösung der Kunst führt. — Auch im vorliegenden Trauerspiel tritt uns der Prophet jenes neuen Glaubens entgegen, von dem

die Jüngsten jetzt in tausend Zungen stammeln, ohne ihn einmal zu verdeutlichen (auch Hauptmanns „Versunkener Glocke“ ist das nicht gelungen). Da wird gepredigt von einer Religion der Schönheit, die einst war und nicht mehr ist, aber wiederkommen soll. Diese an den Jüngsten gewiß interessante Sehnsucht umnebelt sich sofort, indem unter Schönheit zugleich Freiheit verstanden wird. Sympathisch ist gewiß der Aufruf gegen jenen Materialismus, der Schönheit, Freiheit und Glück nur äußerlich erfaßt. Auch entbehrt es nicht der Tragik, daß die Sehenden: Knabe, Jüngling, Jungfrau, Volk — weil eben nur materiell Sehende — den Propheten zurückweisen und nur die Blinden ihm zufallen, um sich indes nicht minder von ihm abzuwenden, sobald man ihnen seine äußerlich häßliche Erscheinung beschreibt. Aber wir finden immer aufs neue, daß eine solche Durchführung einer bloßen Idee zwar sehr bequem, künstlerisch aber wenig eindrucksvoll ist, geschweige denn, daß die höchsten Machtmittel der Poesie ausgeschöpft wären. Die bieten eine volle Möglichkeit, an greifbaren, lebenswarmen Gestalten die Idee sichtbar in Wirkung zu setzen; die zeichnen anstelle von Schatten Menschen; die überzeugen durch Entfaltung eines Lebensbildes und brauchen nicht durch philosophisch-hypothetische Konstruktionen zu überreden. So scheint uns die Flucht in den Symbolismus zwar eine erfreuliche Abwendung von der ideenlosen Wiedergabe der materiellen Erscheinungen, zugleich aber das vorläufige Unvermögen für eine gegenseitige Durchdringung von Stoff und Geist zu bezeichnen. Wir warten gern.

Der Komödiant.

Romantisches Spiel in 3 Aufzügen von Alois Wohlmuth.

Ein neues Märchendrama. Sehr verlockend stehen im Personenverzeichnis: der Kanzler Königs Kikebusch des Grausamen, ein Komödiant Gustav Falk, Ismunda — wie sich bald ausweist, die Königstochter —, der Schalksnarr des Königs, ferner der

Hexenmeister Katzensteig nebst seiner Pauline Brenzlich — einer Halbhexe, soll heißen Hexe in Menschengestalt — und den guten Raben Hakein nicht zu vergessen; schließlich Bumfidel, Theaterdirektor aus Sachsen, mit seiner Truppe. Also ersichtlich ein komisches Spiel, und Humor ist uns in unserer vorherrschend so trocken-ernsten Bühnendichtung gewiß willkommen. Vom eigentlichen Märchenzauber bekommen wir in der Ausführung zwar wenig zu kosten, aber die Bezeichnung als romantisches Spiel will auch nur andeuten, daß diese Komödie sich den Gesetzen der Wirklichkeit entwindet. Äußerlich gehört das Thema von der Liebe des Spielmanns zur Königstochter, die Verwendung eines Hexenmeisters und eines sprechenden Raben ja gewiß den Requisiten des Märchens an. Ist es also nicht ahnungsvolle phantasiereiche Märchenstimmung, so ist, was hier vorherrscht, doch froher Spielmannsübermut, nicht ohne tieferen Sinn, doch ohne die modische epigrammatische Spitze. Gefällig in Vers und Reim, stellt das Spiel die Flucht der Königstochter vor einem verhaßten Ehebund, ihre Verzauberung durch den Hexenmeister und ihre Befreiung durch die Listen des Komödianten dar, — entsprechend unserem dramatischen Zeitalter ist aus dem romantischen Typus des Spielmanns speziell ein Jünger Thaliens geworden. Das wirksamste Mittel, die Königstochter aus Katzensteigs Bann zu befreien, dünkt den menschenkundigen Komödianten, wenn es ihm gelänge, diesen Hexenmeister zu — verheiraten. Köstlich bewährt sich dieses Rezept. Die alte Hexe Pauline Brenzlich, Katzensteigs Auserkorene, läßt es natürlich ihre erste Sorge sein, die hübsche, junge Maid aus dem Hause zu entfernen. — Auch sonst fährt der arme Hexenmeister schlecht: die verlockenden Truhen der Brenzlich sind leer von Schätzen. Die Königstochter aber eilt mit ihrem Befreier von dannen und schenkt ihm ihre Liebe. Von den Spähern des königlichen Vaters aufgegriffen, sind die Liebenden von einer raffiniert erdachten Strafe bedroht: unmittelbar auf die der Ordnung wegen nachgeholte Trauung soll die Hinrichtung des Komödianten erfolgen, und zwar vor den Augen seiner neuen Gemahlin. — Zum Glück wird noch rechtzeitig entdeckt, daß der Delinquent — fast in Art des Demetrius! — ein Kleinod am Halse trägt, das ihn als den ver-

lorengegangenen Sohn des Nachbarkönigs ausweist. Aufs amüsanteste kriechen seine bisherigen Henker, in erster Linie immer der Kanzler, nun vor ihm. Er aber schlägt beide Kronen aus, um mit der Geliebten zu seinem alten Schmieren-Prinzipal Bumfidel zurückzukehren:

„Ich scheue vor dem Blutgeruch der Macht . . .
Das, was die Edelsten des Volks gedacht,
Durch uns wird es ins weite Land gebracht,
Wir tragen es durch Deutschlands weite Gauen,
Wir legen es ins Herz der edlen Frauen.
Und aus den Qualen des Lebens flüchten sie
Zu uns, ins Reich der lichten Phantasie."

Schon vorher hatte der Narr, dessen Charge sehr wirksam nach Shakespeares berühmtem und der Natur noch berühmterem Muster mit gemütvoller Melancholie durchtränkt ist, verkündet:

„Und Königssitze sind vielleicht zerschlagen,
Wenn Gauklerthrone ewig ragen."

Weiterhin gesteht er — was auch zu den tieferen Wahrheiten des hübschen Märchenspiels zählt —:

„Alle Menschen, welche leben,
Alle, wie sie sich auch geben,
Tragen Masken bis ans Grab;
Nur in tollen Faschingstagen,
Wenn sie Narrenmasken tragen,
Da nur fällt die Maske ab."

Lindelin.

Märchendrama in 4 Akten von Jonas Lie.

Dies neue Werk des norwegischen Dichters beweist abermals die sichere, scharfe Charakterbeobachtung der nordischen Modernen. Wir haben hier eine Dämonologie des Weibes, wie sie berückend und unheimlich zugleich sonst kaum bei Ibsen zu finden ist, der freilich die individuelle Ausgestaltung voraus hat. Lindelin geht aus einer Hand oder — höflicher gesprochen — aus einer Ehe in

die andere. Im ersten Akt begegnet sie uns als Frau des Schiffers Enochsen. Im Wechsel zwischen Schmeicheln und Trotz, in Entfesselung all ihrer sinnlichen Reize und Macht weiß sie den wetterharten Mann wie ein Kind zu lenken, vor sich selbst und seinen Untergebenen zu erniedrigen. Schließlich geht sie zum Fischgroßhändler Jan Wiedewelt mit dem feinen Spazierstock über. Als dessen Frau sucht sie zunächst die alte bewährte Haushälterin mit den kleinlichsten Mitteln beiseite zu schieben, dann stellt sie ihren neuen Mann vor die Wahl, seinen ihr übelriechenden Beruf, die alte Firma, aufzugeben oder sie selbst, sein vergötterles Weib, zu verlieren. Auch hier setzt sie ihren Willen durch; er muß sich in seine Uniform als Reserveleutnant kleiden, aber sie sitzt ihm nicht recht auf seiner behäbigen Statur. Imponierender marschiert der Herr Major Rattibach, mit dem Lindelin denn auch entflieht. Als dessen Gattin weiß sie bald den goldtreuen Offiziersburschen aus dem Hause hinauszuintrigieren und den sonst so strammen Ehegemahl wie den geringsten Rekruten zu regieren. Da begegnet sie auf einem Spazierritt dem neuen Prediger, der am Wäldchen im Freien Gottesdienst abhält, und sofort gerät sie in Extase: „Ich sah — sah ihn nur an, bis er seinen durchdringenden Blick auf mir ruhen ließ. Zerschmetternde Verachtung flammte daraus hervor, als sagte er: Geh', geh' zu deinen leeren Zerstreuungen, du von der Weltlust erfülltes Weib! — Ein Stich durchfuhr mich. . . Es war mir, als wär' ich im selben Augenblick bekehrt." — Selbst dieser überraschenden Wendung will der Major die beste Seite abgewinnen: „Wer möchte nicht ein solches Weib besitzen! Nicht nur ein vollendeter Körper, nein, auch ein Herz mit tiefen und feinen Gefühlen — ein goldener Schatz!" — Und selbst ihrem stürmischen Bekehrungseifer giebt der Major nach, nur um Lindelin nicht zu verlieren: „Verlange, fordere, was du willst, meine ewig Geliebte! und ich werd' es dir nicht abschlagen. Also — nur um deine schönen Augen ohne Thränen zu sehen, wird es mir hinfort das größte Vergnügen bereiten, wenn du lauter stille, geistliche Personen einlädst. Also abgemacht, die Gesellschaft heut Abend wird abgesagt, und ich begleite meine Lindelin zur Abendandacht! — Hab' ich nun meine Sonne, meine Lindelin, wieder?" — —

Trotzdem berückt das dämonische Weib durch Schönheit und Frömmigkeit den Prediger, der sie denn auch „nach gesetzlicher Scheidungsfrist“ zur Ehegattin nimmt! Rastlos und erbarmungslos treibt sie den neuen Gemahl zu aufopferungsvollstem Bekehrungsdienst, bei halbem religiösen Wahnsinn gefällt sie sich schon in Träumen, ihren Mann als Märtyrer geschunden zu sehen; da weckt, mitten in einem frommen Konventikel, eine herumziehende Kunstreiterbande abermals extrem entgegengesetzte Klänge in Lindelins Brust: „O — o — ach, es ist, als atme ich nur Zirkusluft! Er selbst! — Der Kunstreiter — Trampedeller — und auf dem schwarzen Berberroß! — Es steigt und geht auf den Hinterbeinen — der Schaum fliegt nur so! Er lächelt bloß und meistert es mit den Sporen. — — Ach, ach, — er kommt hier vorbei! Gehorche! Gehorche! du feuriger Rappe — — oder ich sterbe vor Angst!“ — Der Kunstreiter ist der erste Mann, gegen den Lindelin nicht aufkommen kann; nachdem sie ihm gefolgt ist, regiert er sie mit der Peitsche. So geht sie schließlich mit einem alten Diplomaten durch . . . . Das scheint nun alles freilich so realistisch wie nur möglich — und dennoch Märchendrama? Wir haben einer regelmäßig wiederkehrenden Form noch nicht gedacht, in welcher Jonas Lie die Männer schließlich den dämonischen Charakter Lindelins symbolisch erkennen läßt: wenn sie den ganzen Zauber ihrer üppigen Haarfülle entfesselt, entfällt ihr der Ohrring, und ein langes gespaltenes Tierohr entfaltet sich — Lindelin ist ein Troll, ein böser Kobold! Nach dieser entsetzlichen Erkenntnis suchen die so lange bezauberten Männer selbst, sich Lindelins so schnell als möglich zu entledigen, und atmen befreit auf, wenn sie sich nun gerade dem Nebenbuhler ganz zuwendet. Dieses Moment giebt dem Werke noch einen eigentümlichen tragikomischen Reiz.

Wir wünschten wohl, dies psychologisch ungewöhnlich feine Märchendrama bald auf der deutschen Bühne zu sehen. Die Darstellerinnen der Titelrolle müßten freilich die Fähigkeiten zur Nora, Rebekka West und Hedda Gabler in sich vereinen.

Königssöhne.

Schauspiel in 4 Akten von Helge Rode.

Auch die neu-skandinavische Dramatik, die mit so haarscharfer Charakterzeichnung einsetzte, beginnt sich in den symbolistischen Nebeln zu verflüchtigen. „Der alte König" und ähnliche Allgemeinbezeichnungen — wie wurden sie von den Modernen an dem alternden Goethe seit den Tagen der „Natürlichen Tochter" aufgemutzt! Dennoch bietet der Gewaltige von Weimar individuellere Zeichnung der Charaktere als die meisten Modernen, die ihren Gestalten allgemeinere Bedeutung zu geben trachten. Da ist es wohl an der Zeit, uns der Goetheschen Erklärung zu erinnern, worin das Wesen einer voll künstlerischen Symbolik — im Gegensatz zu abstraktem, phantastischem Symbolismus — bestehe: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt." Der heutige Symbolismus geht nur zu oft weder von einer festen Erscheinung aus noch strebt er zu einem plastischen Bilde hin: eine Idee schwebt, meist unklar, vor, um sich mit anderen Ideen, meist unorganisch, zu einer Art schattenhaftem Ganzen zu verschlingen. — Auch in Helge Rodes neuem Schauspiel gehen verschiedengeartete Tendenzen durch einander. Es fehlt gewiß nicht an ernstem Gehalt und fein beobachteten Einzelzügen, aber die Personen als Ganzes bleiben uns nebelhaft: es sind vorherrschend nicht selbstgewachsene Menschen, sondern Konstruktionen menschlicher Eigenschaften. — Der alte König will die Krone niederlegen; welchen seiner beiden Adoptivsöhne wird der Rat zum Nachfolger wählen? Man meint, Telamon den Philosophen, der die Selbstsucht ausrotten will und das Leben verachtet. Er träumt „tief in der Zukunft ein Geschlecht" zu sehen, „das nur Geist ist. Das sind die verklärten Seelen, die zum letztenmal die Erde betreten." Diesem blassen Theoretiker, der sich als gefährlicher Schwärmer ausweist, steht das Weltkind Dinos gegenüber, den trotz seines Leichtsinns alle lieben, die ihm nahe treten. „Er gewinnt alle. Da hilft nichts. Die Kinder hüpfen vor Freude,

wenn sie ihn nur sehen." Telamon begehrt angeblich nicht die Herrschaft, wie er alles Irdische verachtet, aber er rechnet mit Bestimmtheit darauf und schwillt von Groll und Gift, als die Wahl Dinos trifft. Während dieser versuchen will, aus seinem Leben für sein Volk „eine Stunde des Glücks" zu machen, predigt Telamon anmaßlich, er hätte als Herrscher „die Menschen durch Wort und That gelehrt, daß es ohne Bedeutung ist, wenn sie nicht glücklich sind und nur das Notwendige besitzen. Nur eins ist vonnöten: die Schönheit der Seele!" Dinos, der irdische Schönheit und Freude verbreiten will, lästert den Tod: wahnwitzig springt er über eine Leiche, um sein Volk etwas anderes als Trauer zu lehren. Von seinem Wahnsinn geheilt, erkennt er die Vergänglichkeit alles Irdischen; doch ihm geht der Stern der Liebe auf. Indessen Telamon, der asketische Philosoph, der sich auch hier von Dinos verdrängt sieht, tötet das ihn verschmähende Weib! Anfangs leugnet er die That; nachdem er sie schließlich aber dem Dinos gestanden, stürzt er sich freiwillig in den Fluß, um einzugehen zur „großen Ruhe". Dinos schließt „in leidenschaftlicher und schmerzvoller Freude" (!), indem er Gesicht und Hände der Sonne zuwendet: „Mein Leben! — Mein Leben!" Dann geht er „zu des Tags Geschäften". — Die Unklarheit in der Durchführung ist offenbar. Zunächst ist in der Rivalität der Brüder das Recht bald hüben, bald drüben, und es ist Helge Rode nicht gelungen, ein höheres Drittes uns über den Gegensätzen ahnen zu lassen. Doch auch innerhalb von jedem der beiden Einzelcharaktere fehlt die rechte Einheit; die Motivierung verblüfft mehr als sie überzeugt. Individuell lebendig ist eigentlich nur die Nebenfigur eines lustigen Spötters, der alle Philosophie zu Schanden macht, geraten. Sie mehr in den Mittelpunkt zu rücken, wäre z. B. ein Weg gewesen, der Handlung Einheit der Idee zu verleihen.

Totentanz.

Eine Aschermittwochsdichtung von Marx Moeller.

Ein symbolistisches Drama, das aber nicht — wie es heut an der Mode — durch Wunderlichkeit oder Unverständlichkeit verblüffen will, sondern im Ernst wie im Übermut eine gesunde Kraft ankündigt. Der König ist entsetzt vor der Pest geflohen: nur um sein und seines — Leibaffen Wohl bekümmert, hat er seine junge Königin im Palast, der Seuche nahe, zurückgelassen. Drinnen herrscht tolle Fastnachtslust:

„Weil frohes Hoffen die Furcht zerstreute;
Denn plötzlich glaubt man, daß die Pest
Nur Macht hab' über die armen Leute."

Doch schon ist der Tod als schwarzer Domino in das Schloß gedrungen und wirbt unerkannt um die Königin. Im Kampfe will er dem König sein Reich rauben:

„Ich bin ein König so gut wie er . . .
Doch eh' als Herr ich anerkannt bin,
Eh' die Schranzen liegen zu meinen Füßen,
Sollst du, holdselige Königin,
Deinem Besieger den Sieg versüßen!"

Halb schüchtern, halb argwöhnisch fragt seine schöne Partnerin:

„Du willst ein mächtiger König sein,
Und machst dich mit dem Volk gemein?"

Ernst erwidert der schwarze Domino:

„Ob jung ob alt, ob arm ob reich,
Mir gelten alle Menschen gleich."

Und weiter entdeckt er sich im Zwiegespräch:

„Ich bin ein Arzt; vom schwersten Leid
Hab' ich schon manchen Kranken befreit . . .
Ich bin ein Priester; hab' manchen bekehrt,
Hab' manch' Verstockten beten gelehrt."

Anmutig weiß die Königin ihre Hingebung an ihn, den unbekannten schwarzen Ritter, zu deuten:

„Sieh mich nur nicht verachtend an,
Daß ich so schnell mich dir ergeben.
Du bist der erste starke Mann,
Der mir entgegentrat im Leben.

Und wärst du auch ein König nicht,
Gern würd' ich doch dir unterliegen:
Es ist des Weibes Glück und Pflicht,
Sich an den Starken anzuschmiegen.
Vergessen sei die alte Pein,
Und alle Wünsche müssen schweigen;
Jetzt will ich nicht mehr Fürstin sein,
Jetzt bin ich nichts mehr, als dein Eigen."

Unter dem Kuß des schwarzen Ritter Tod bricht die Unglückliche, die aus den Armen eines unwürdigen Gemahls flüchten will, zusammen. Ihr Hofstaat singt gerade ein Tanzlied:

„Es kümmert uns ja wenig,
Ob morgen oder heut
Ein neuerwählter König
Im alten Reich gebeut!
Es finden kluge Schranzen
In Alles sich im Nu!
Und tanzen und tanzen
Und tanzen immerzu!"

Angeekelt wendet sich der Tod:

„Die da sind keiner Schonung wert!
Hier war's ein Kuß! Nun sei's ein Schwert!"

Es steckt manch tieferer Sinn in dem kleinen Aschermittwochsspiel.

Die drei Reiherfedern.

Ein dramatisches Gedicht in 5 Akten von Hermann Sudermann.

Auch Sudermann hat ein großes Traumdrama schreiben wollen, aber es ist ein müdes Werk geworden, dem alles noch eher als frischer Märchenzauber zuzugestehen wäre. Die geistige Unklarheit eines solchen dramatischen Spiels gilt zwar seit den Tagen der „Versunkenen Glocke" in manchen Kreisen als Zeichen besonderer, unergründlicher Tiefe: aber da muß man doch Gerhart Hauptmann die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß seine Poesie aus der quellenden Natur zu schöpfen, ihre Stimme zu hören, ihre Er-

scheinungen zu gestalten weiß. Sudermann trat ursprünglich mit einem bescheidenen, aber ehrlichen Talent, einem wesentlich novellistischen Talent hervor. Wo für größere Aufgaben diese echte, mit der Natur sich berührende Seite seiner Anlage versagte, zog er leider Hilfskräfte unverläßlichen Charakters aus mehr oder minder geschickter Berechnung heran. Der Rausch des Erfolges, namentlich des sensationellen theatralischen, lockte Sudermann immer weiter auf diese künstlerisch abschüssige Bahn. Seine Produkte scheinen nicht mehr aus innerer Nötigung, nur noch aus wilder Jagd nach Erfolg errungen, und gar dies neueste Werk macht den Eindruck eines verzweifelten Ringens um die dem Dichter allmählich wieder entgleitende Vorherrschaft auf der Bühne. Unorganisch sind alle künstlerischen Mächte beschworen, die dem Dichter zu Gebote standen; aber das fieberhafte Hasten ohne inneres Vermögen teilt sich dem Leser mit: der Eindruck bleibt vorherrschend unbehaglich. Als unheimliche, leider nicht zu tragischer Größe und Überlegenheit erwachsende Schicksalslenkerin erscheint „die Begräbnisfrau", die dem Helden Prinz Witte drei Reiherfedern verheißt:

Auf irgend einer nordischen Insel wird in einem krystallenen Haus ein wilder Reiher als Gott verehrt.

„Dem Reiher reiße drei Federn aus
Und bringe sie her!"

Dadurch macht sie ihn

„wissend der Zaubermacht,
Durch die er sie finden und binden kann,
Die seiner harret in Not und Nacht;
Denn durch dies Werk wird er ein Mann,
Wird ihrer wert."

Dunkel ist der Rede Sinn, und auch die Lösung des „Rätsels" — wie es ausdrücklich heißt — kleidet sich in geheimnisvolle, abermals rätselhafte Worte:

„Die erste der Federn ist nur ein Schein
Aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brauen,
Wirfst du sie opfernd ins Feuer hinein,
So wirst du im Dämmer ihr Bildnis schauen.
Die zweite der Federn — merk' es dir gut! —
Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,

Verbrennst du sie einsam in schweigender Glut,
Muß sie nachtwandelnd vor dir erscheinen.
Und bis die dritte in Flammen verloht,
Reckst du nach ihr die sehnenden Hände:
Der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
Drum hüte sie wohl und denk an das Ende."

Sehr gehaltvoll und offenbarungsreich klingt diese Weisheit nicht. In der Lösung darf man nun wenigstens nach einer Richtung ein Stück schmerzlicher Lebensweisheit anerkennen: Witte hat „die sehnenden Hände" nach seinem weiblichen Ideal, nach seinem menschlichen Glück vergebens ausgestreckt; müd und mürb kehrt er von seiner Fahrt in die Weite heim — ein Trugbild hat ihn belogen. Er zieht die dritte Reiherfeder hervor:

„Jenes Zaubers gleißendes Pfand
Hier halt' ich's in meiner erhobenen Hand!
Wenn diese Feder in Flammen verloht,
Dann sinkt ein unseliges Weib in den Tod,
Das Weib, dessen Schatten einst drüben entschwand,
Das Weib, das ich suchte und niemals fand!
Schaut her! So geb' ich dem Wahne sein Grab,
So thu' ich die Sehnsucht von mir ab."

Sobald er die Feder in die Flammen wirft, sinkt die Königin, sein Weib, die soeben aufs neue seine Bahn berührt, um aufs neue von ihm nichtachtet zu werden, tot zusammen, mit letzter Kraft flüsternd:

„Nun sind wir zwei genesen
Von aller Not.
— Bin doch dein Glück gewesen
Bis in den Tod."

Er hat sein wahres Glück in der Nähe übersehen und am Ende getötet. — Die Durchführung dieses an sich fruchtbaren Motivs leidet nicht allein an Unklarheit. Gewiß wird die Unbefangenheit des künstlerischen Genusses beeinträchtigt, wo immer wieder das Gefühl durchbricht: ich weiß nicht, was soll es bedeuten. Aber auch rein als Gestaltung menschlicher Schicksale genommen, ermangelt das Werk innerer Notwendigkeit. Man sieht keine organische Entwickelung der Geschehnisse, alles wirkt als äußeres Abenteuer — mit dem vollen Reiz einer durch psychologische

Motivierung nicht getrübten Überraschung... Geheimniskrämerei und Rätselhaftgethue kann doch nur Unmündigen imponieren, ist noch nicht Tiefe, noch nicht Offenbarung. Die Affektation des Erhabenen entgleist immer unrettbar ins Banale. Wer wollte diesen Zug besonders an der „Begräbnisfrau" verkennen? In der Schlußszene orakelt sie, „feierlich dem offenen Grabe entsteigend":

„Kindlein, lasset euer Streiten!
Ahnt ihr nicht, ihm fehlt der Sinn? (!)
Denn es rauschen Ewigkeiten
Über euch dahin.
Todesboten sind im Gange,
Und es träuft der Opferstein.
Dieser Mann gehört mir lange,
Und so — wird er mein.
So von Schuld und Lust und Leide
Sprach ich seine Seele rein.
Und so soll für alle beide
Nichts gewesen sein. (!)
Leget sie in weißes Linnen,
Tragt sie in mein dunkles Haus,
Dann geht nachdenksam von hinnen,
Denn mein Werk ist aus."

„Nachdenksam" gehen wir nun freilich von hinnen.

Gugeline.

Ein Bühnenspiel von Otto Julius Bierbaum.

Wir haben das Titelblatt nicht vollständig abgeschrieben. Es ist noch erwähnt, daß der Buchschmuck von E. R. Weiß herrührt und daß dies Bühnenspiel als erste Buchveröffentlichung der „Insel" von A. M. Heymel herausgegeben ist. „Die Insel" ist eine Monatsschrift, deren Erscheinen bei Ausgabe des Buches bereits geplant, aber noch nicht erfolgt war. Zugeeignet ist das Werkchen Ludwig Thuille, der es bereits in Musik gesetzt hat. Mit der

schnörkelhaften Einführung stimmt die Ausstattung überein. Die Verzierungen halten sich im altägyptischen Stil. „Tant de bruit pour une omelette!“ Ähnlich wie in Bierbaums „Lobetanz“ handelt es sich um ein ganz nettes, aber herzlich unbedeutendes Singspiel. Die frische Wirkung des harmlosen Humors wird durch die prätentiöse Umrahmung beeinträchtigt. — Das Problem dieses Bühnenspiels ist uns schon begegnet: bereits Paul Alexanders Märchendrama „Erdenglück“ führt aus, wie ein junger Prinz, dessen Vater aus seinem Reiche die Frauen verbannt hat, dennoch zu Weib und Weibesliebe gelangt; doch hat Alexander das Motiv zu ernst gefaßt, ja in allen imaginären Tiefen erfassen wollen. An Humor ist ihm Bierbaum überlegen, so auch an Lebensfrische der Einzelszenen. Aber im ganzen hat sich's Bierbaum ziemlich bequem gemacht: tiefer einzudringen liegt ihm fern, desgleichen jeder Versuch individueller Charakteristik — die Figuren bleiben in äußerlichen Typen stecken, zum guten Teil mit Neigung zur Karikatur. Aber als possierliche Nippes kann man sie gelten lassen. — Der Prinz sieht, wie jenseit der Schloßmauer eine jugendfrische Gärtnerin schafft. Er fragt Buckel, den Narren: Warum man solche Geschöpfe von ihm fernhalte? — Um ihn vor Liebe zu bewahren! — Was ist Liebe?

„Einem Prinzen mag's behagen,
Einen Narren viel zu fragen,
Antwort ist des Narren Pflicht.
Aber d a r a u f Antwort sagen,
Das kann Narr und Weiser nicht.“

Umrahmt von einer recht unmotivierten und ziemlich oberflächlich karikierten Kadettenhausszene erfolgt nun eine Brautschau, in deren Verlauf der Prinz sowohl die reiche wie die gelehrte, wie schließlich die schöne Prinzessin ausschlägt. Er entflieht, um, als Spielmann verkappt, selbst einen Herzensschatz zu suchen. Gugeline, ein Bauernmädchen, gewinnt und erwidert im Sturm seine Liebe.

„In tiefen Traumes Bangen
Durch eine lange Nacht
Bin ich zu dir gegangen
Und bei dir aufgewacht.

Auf unbekannten Wegen,
Darauf das Dunkel lag,
Gingen wir uns entgegen:
Da wurde die Nacht zum Tag."

Aber nach der Volkssitte steht ihr als Tochter des Dorfschulzen nur die Wahl zwischen drei leider schon bestimmten Freiern offen. Der reiche, der schlaue und der starke Bauer bringen in drastischer, sehr wirksamer Weise ihre Werbung vor. Gugeline weist alle drei zurück. Tumult. Ob sie auf einen Prinzen rechne?! Der Prinz als vermeintlicher Fiedler springt hinzu:

„Und wenn der Prinz selbst mitten her ritte
Und um sie stritte,
Ins Ohr ihm schrie ich: du bist für sie zu schlecht,
Du nichts als Prinz!
Her ins Gefecht
Um Gugeline mit mir!"

Der Frevler wird wegen Beleidigung des Prinzen gefangen gesetzt — ein ganz ergötzliches quid pro quo. Gugeline liefert sich, um ihn zu retten, vermummt den Ketten, wird vor den König geführt, schon verdammt, vom heimgekehrten Prinzen rechtzeitig gerettet und mit Zustimmung des gerührten Königs geheiratet! — Manche lyrische Strophen zeigen genug Liebliches, um die musikalische Komposition zu rechtfertigen. Tiefere Bedeutung hat das Werkchen nicht.

Die Gioconda.

Tragödie von Gabriele d'Annunzio.

Der schnell bekannt gewordene italienische Dichter versteht sich auf stimmungsvolle lyrische Malerei, — ein Dramatiker ist er nicht. Zunächst ist dies Werk mit szenischen Anweisungen derart überladen, daß es mehr den Eindruck eines Textbuches für das Ballet hervorruft. Überdies sind selbst diese Bühnen-Anweisungen mit symbolistischen Wendungen gespickt. Da heißt es z. B.: „Im Hintergrund erhebt sich der schöne fromme Hügel." — Oder: „Die

beiden Männer scheinen etwas Lebendiges, Unüberwindliches vor sich zu sehen, die Kraft eines Willens, die von diesen kurzen Worten heraufbeschworen ist." — Weiter, immer als Bühnenanweisung: „Ein unerklärlicher Schmerz durchbohrt plötzlich aller Herzen und macht die Lippen verstummen"!!! — Es kommt noch besser; da wird eine Seite lang das Minenspiel vorgeschrieben, wobei es unter anderem heißt: „Ihre Augen sind wie gebannt, vom Erstaunen vergrößert, geblendet, nicht von einer Erscheinung des Todes, sondern von dem Bilde des vollendeten Lebens. In ihren Augen zittern die hervorquellenden Thränen, zwei wundervolle Perlen bilden sich nach und nach in den Höhlen, glänzen, ergießen sich, rinnen die Wangen hinab. Ehe sie den Mund berühren, hält Silvia sie mit dem Finger auf, zerdrückt sie auf dem Gesicht — gleichsam als wolle sie sich damit waschen wie mit glänzendem Tau; nicht die Spuren der blutigen Menschenthat haben sie so ergriffen — sondern der Anblick des herrlichen, unvergänglichen, einzigen Meisterwerkes. Sie hat die höchste Wohlthat der Schönheit empfangen" u. s. w. u. s. w. — Was beweisen solche auf Schritt und Tritt begegnenden Expektorationen anders als das Unvermögen des Dichters, alle diese Empfindungen dramatisch zu gestalten? Statt der künstlerischen Verarbeitung im Dialog bietet er das bloße Material — die Schauspieler sollen durch Akrobatenkunststücke der Mimik das ersetzen, was die Dichtung nicht auszudrücken vermochte.

Welcher Art nun aber die psychologische Kunst Annunzios ist, läßt sich gleichfalls am unmittelbarsten aus den mimischen Anweisungen erkennen: es ist eine überfeinbesaitete, nervöse Kunst. Besonders der Held Lucio „spricht sonderbar; wie im Traume, mit einer Mischung von Aufregung und Betäubung." Er „bedeckt sich beide Augen mit den Händen und bleibt einige Augenblicke regungslos, als wolle er in der Dunkelheit eine Vision heraufbeschwören." Bald ist er „wie von reuiger Ungeduld, von einem ängstlichen Wunsche zu leben, erfaßt," bald wieder „von einer ängstlichen Schüchternheit ergriffen." Er wie seine Frau „fühlen beide ihre bangen Herzen klopfen." — „Plötzlich sieht es aus, als ob eine Woge von Energie ihre ganze Ge-

stalt belebe." — Als Silvia der Geliebten ihres Mannes gegenübersteht — denn um die Leidenschaft eines Künstlers für sein Modell bewegt sich die Handlung —, ist es gar, „als ob sie sich plötzlich von einer eisernen Schraube gepackt fühlte und voll Schauder, besinnungslos, sich in der Schlangenwindung drehe und wende"!!!

Und das von der Ehefrau in seine Schranken zurückgewiesene Modell? „Das wilde Tier in ihr erwacht, sie lechzt nach Rache und Zerstörung. Durch ihren jugendlichen, biegsamen Körper strömt dieselbe Kraft, die die mörderischen Muskeln lauernder Raubtiere zusammenkrampft."

Alles, was originell in dieser „Gioconda" auftritt, konzentriert sich thatsächlich um die Vorschriften und Winke für die Darsteller. So auch in der Katastrophe. Gioconda will die sie darstellende Statue zerschmettern, nachdem ihr Silvia den falschen Glauben beizubringen gewußt, daß Lucio sich von seiner Leidenschaft abgewandt. Silvia sucht dies Verbrechen an der Kunst zu verhindern, ihre Hände werden von der herabstürzenden Figur zerschmettert. Nun „liegt in ihren Bewegungen etwas Unfreies, das flüchtig den Gedanken an abgeschnittene Flügel hervorruft, und die unbestimmte Empfindung irgend einer gedemütigten und gebrochenen Kraft, irgend eines Edlen, das erniedrigt ist, irgend einer Harmonie, die zerstört ist." — Wie das Stück, wenn man von der schon berührten theatralischen Gegenüberstellung der beiden Frauen absieht, jedes dramatischen Nervs entbehrt, mündet die Handlung rein lyrisch in ein Zusammentreffen der verstümmelten Silvia mit ihrer kleinen Tochter, die den Körperschaden der Mutter nicht ahnt und sie mit unaufhörlicher Aufforderung zu Handreichungen quält. „Und eine Flut von Thränen, die aus den Augen hervorquellen, wie das Blut aus einer Wunde, überströmt ihr das Angesicht." Dazwischen huscht die symbolische Figur der Sirenetta, die zugleich „einer Fee und einem Bettelkinde gleicht." Ausnahmsweise sind wir behufs ihrer Charakteristik genötigt, einmal den dramatischen Dialog selbst heranzuziehen: zwar aus ihren eigenen Handlungen und Reden gewinnen wir kein klares Bild ihrer Person: wenigstens erfahren wir über sie, daß sie „eine

kleine, umherirrende Verrückte" ist, „eine Hellseherin, die die Gabe des Gesanges besitzt; ein Geschöpf, aus Traum und Wirklichkeit gewoben; man könnte sie für einen guten Meergeist halten." Aber Gabriele d'Annunzio scheint ebenso wie unser Gerhart Hauptmann zu glauben, daß zu künstlerischem Symbolismus eine unklare Mischung von Sonderbarkeiten hinreicht.

In der Hauptgestalt haben wir es mit einem Prachtexemplar jener Gattung schwächlicher Männer zu thun, deren Nervosität an Hysterie erinnert — es ist bekanntlich der Typus der modischen Bühnen-„Helden". Aus der verzweifelten Stellung zwischen den zwei Frauen sucht er sich durch die Kugel zu befreien — natürlich trifft sich der Schwächling nicht gut genug. Unter der aufopfernden Pflege seiner Gattin scheint er nicht nur Genesung, auch Erwiderung ihrer Liebe aufs neue zu finden. Aber da ihn Gioconda nicht freigiebt, flattert seine flügellahme Seele in ihr Netz zurück. Was heute freilich fast allgemein ist, gilt auch hier: der Dichter steht nicht über seinem Stoff, nicht über seinem Helden. So verzettelt sich sein Werk halb ins Nervöse, halb ins Larmoyante.

Lucifer.

Ein Tanz- und Glanzspiel von Richard Dehmel.

„Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis": unsere Leser wissen zur Genüge, wie oft wir halb im Ernst, halb im Spott darauf hinwiesen, daß die naturalistischen Dramen in ihrer Überfülle szenischer Anweisungen sich zusehends dem Textbuch fürs Ballet näherten. Nun legt einer der Führer der jüngsten Gruppe beherzt die vollständige Anweisung für ein Ballet vor, und wir heißen diese That der Ehrlichkeit willkommen . . .

Ohne einige Sonderbarkeiten geht es bei Dehmel freilich nicht ab. Da ist schon die Titelbezeichnung „Tanz- und Glanzspiel". Da ist vor allem natürlich die Widmung, in der Dehmel gewöhnlich kokettiert: Diesmal gilt sie „dem Zukunftstanztrold und Jenseit-

glanzbold Paul Scheerbart" -- dem würdigen Genossen eines halb burlesken, halb barocken Talentes. Auch das Personenverzeichnis giebt einige Scherze extra: Neben Lucifer, Venus, der Mutter mit dem Kinde u. a. treten auf: ein „Esel — in natura", „Väter und Mütter, Kinder und Kindeskinder" Ort und Zeit: „Die ewige Roma".

Vertiefen wir uns in den Text selbst, so wäre es grausam, die unterlaufenden Naivetäten vorwegzunehmen. In erster Linie machen wir gern das ernstgemeinte Zugeständnis, daß fürs Ballet an sich natürlich ein wesentlicher Gewinn erzielt wird, wenn Dichter von litterarischem Ehrgeiz und Können, wie Dehmel, sich dieser Gattung zuwenden. Ist es doch nicht auf bloßen Flitter abgesehen, vielmehr auf Einkleidung einer tieferen Idee, sogar einer kulturgeschichtlichen Entwickelung. Die Durchführung ist nicht immer klar und reif, noch weniger unanfechtbar, indes kommt sie Dehmel aus dem Herzen, geradezu als Quintessenz seiner Weltanschauung. Und während in früheren Gedichten seine Zusammenstellung der Venus und der Madonna viel Verletzendes bot, sucht er jetzt ihr Eingreifen in die Menschheitsgeschichte positiver darzustellen, d. h. immer in seiner sehr freien Auffassung.

Die Pantomime wird am Beginn des Werkes und am Schluß der einzelnen Akte je einmal durchbrochen: wenige, an Lucifer und Venus gerichtete Verse kennzeichnen die jeweilige Situation:

„Lucifer und Venus,
Licht und Liebe bringt ihr
Den Sterblichen.
Lucifer, Lichtwecker,
Venus, Allentzünderin,
Kommt und spendet uns Unsterblichkeit!"

Mit dieser Huldigung weiht ein Chor von Jünglingen und Mädchen das Spiel ein. Mitten in den üppigen, bunten, sinnberückenden Zauber der heidnischen Huldigung vor Lucifer und Venus tritt, von einem fahlbraun gekleideten, graubärtigen, barhäuptigen Wanderer geleitet, ein Esel, auf dem in mattblauer ärmlicher Kleidung eine blasse Frau mit einem halbnackten Kindlein sitzt. Während sie achtlos an Venus und den Tanzenden vorüberziehen, versteckt die Sonne sich hinter dem Tempel oben, und die Nische

der Venus wird leichenhaft gelbgrün. Die Tanzenden stutzen eine Sekunde — tanzen dann um so freudiger weiter. Ein Häuflein Kinder und eine Schar von Wanderern folgen, ihr Führer erhebt seinen Kreuzstab gegen Lucifer — dieser weicht entsetzt zurück. Der Himmel färbt sich immer dunkler, links graugrün, rechts violett, man hört schon fernen Donner und sieht rotgelbes Blitzlicht durch den Titusbogen, die Nische der Venus verfinstert sich. Lucifer stürmt, die Fackeln reckend, an der Spitze der Thyrsusschwinger den Wanderern entgegen. Diese drängen die Gegner hinter den Altar, über den ihr Führer den Kreuzstab erhebt, während die vier anderen die Fackeln herausreißen und, sodaß sie verlöschen, vor Lucifer zu Boden werfen. Schließlich erhebt sich hinter dem Vorhang, während der Donner hohl verrollt, ein Chorgesang von tiefen Männer- und Frauenstimmen:

„Kyrie, eleison,
Herr, erbarme dich unser,
Dein Reich komme!"

Es wird allmählich übertönt von einem Chorlied heller Jünglings- und Mädchenstimmen:

„Lucifer, Lichtwecker,
Venus, Allentzünderin,
Kommt, o kommt und freut euch unser!"

Im Sinne der Modernen strebt Richard Dehmel nach einem Ausgleich zwischen Christentum und Heidentum. Lucifer und Venus neigen im letzten Bild die Spitzen ihrer Fackeln bis an die Krone der Mutter herab. Diese erhebt mit beiden Händen langsam das Kind über ihr Haupt. Venus und Lucifer kreuzen nun die Arme. Dann nimmt die Mutter das Kind mit seligem Lächeln an ihre Brust zurück, die knieenden Menschen erheben die Fackeln und Thyrsusstäbe; die Amoretten richten sich auf, das Orgelspiel wird immer brausender, Saturn sinkt rücklings wie tot zu Boden, von Amor und Thanatos aufgefangen, und alle breiten die Arme zu immer vollerem Chorgesang, der die Schlußtendenz ausdrückt:

„Mutter mit dem Kinde,
Nacht verhüllt dein Lichtreich
Den Sterblichen.

Lucifer und Venus,
Ihr erfüllt sie liebreich
Mit dem Abglanz der Unsterblichkeit." —

In der balletartigen Verkörperung und Entwickelung dieser Versöhnungsphantasie läßt der moderne Bühnen-Naturalismus all seinen dekorativen Neigungen die Zügel schießen. An malerischen Wirkungen ist dies Textbuch überreich. Vielleicht verhilft die szenisch-bildliche Darstellung auch denjenigen Stellen, die in der Anweisung mehr Aufwand an Dekoration als an Geist verraten, zu klarerem Eindruck. Begierig sind wir, weiterhin zu verfolgen, ob wir mit dieser Wendung zum Ballet nicht in eine neue Entwickelungsphase der jüngstdeutschen Bewegung eintreten.

Das Lustspiel.

Lessing und Goeze auf der Bühne.

Litteraturdramen standen von je im übelsten Leumund und hören doch nicht auf, eine der beliebtesten Spezialitäten gerade theatralisch geschickter und bewanderter Schriftsteller zu bilden. Die subjektive Voraussetzung solcher Versuche wird man verstehen und durchaus achten dürfen; daß ein Schriftsteller an den Thaten oder den persönlichen Schicksalen eines großen Zunftgenossen besonders lebhaften Anteil nimmt, ist ja nur zu natürlich, und der Ausdruck seiner Huldigung wird eben dem Schriftsteller zum Litteraturwerk. Scheint damit die psychologische Bedingung für eine Dichtung über die Dichtung und Dichter gegeben, so stellen sich dennoch der Verwirklichung alsbald die schwersten künstlerischen Bedenken entgegen.

Für dramatische Einkleidung vieler Litteraturdichtungen ist offenbar einer der ersten Beweggründe unmittelbar in dem Streben zu suchen, die Idee des Dichter-Helden tendenziös von der Bühne herab um so wirksamer zu verkünden. Und diese Tendenzen sind meist in eine rein äußerliche Intrigue verflochten.

Hat aber schon das historische Lustspiel — denn Episoden ergeben keine Tragödien — in jedem Falle seine gefährlichen Klippen, an denen fast noch jeder Autor scheiterte, — um wie viel mehr das Litteratur-Lustspiel, das ein Stück Erdenwandel unserer geistigen Heroen in ein Intriguenspiel kleidet!

Es muß ausgesprochen werden: das feinere Gefühl verletzt es, die Helden der Weltgeschichte, und fast noch mehr die Verkünder erhabener, weltumgestaltender Ideen sozusagen „in Schlafrock und Pantoffeln" vor sich zu sehen. Die Helden, und gar die Dichterheroen, hören — gleichsam wie für ihren Kammerdiener, um an das bekannte Wort zu erinnern — für uns auf, erhaben zu sein, wenn man sie (wie z. B. den jungen Goethe in Gutzkows

„Königsleutnant") uns als liebenswürde Schwerenöter oder dergleichen vorführt. Sie erscheinen uns in dieser Art Verherrlichung degradiert, zum mindesten deplaziert.

Nun hat nach Goethe, Schiller, Bürger, Heine u. a. auch Lessing seine theatralische Huldigung dahin. Nicht heute erst in dem Sinne, der uns der einzig angemessene erscheint; durch verständnisvolle, begeisterte Wiedergabe und Entgegennahme seiner eigenen Dramen. Diese Pflicht wird seit mehr als 100 Jahren ausgeübt; sie ist eher in unseren Tagen geringer empfunden. Unser historisches Zeitalter strahlt zu viel Sonnenlicht aus, als daß wir die notwendigen Schattenseiten sofort als Alexandrinertum brandmarken dürften. Aber bedenklich genug stimmt es, daß selbst die theatralischen Huldigungen heute in erster Linie historisch sind. Also in unserem Falle: litteraturhistorisch.

Da treten Lessing und die Ackermannsche Truppe, Eva König nebst Gemahl, der Pamphletist Dreyer, vor allem die Pastoren Goeze und Alberti vor unser Auge. Denn Hamburg ist der Ort der Handlung und „Lessing und Goeze" der Titel des „dramatischen Zeit- und Charakterbildes," das im Jahre des Heils 1893 die deutsche Bühne beschritten hat. Damit ist schon klar, daß nicht der bedeutsame Anti-Goeze-Streit Lessings dramatisiert ist, sondern der persönliche Verkehr beider Männer zur Zeit des Hamburger sogenannten National-Theaters.

Wie aber? War dieser persönliche Verkehr nicht durchaus freundlicher Natur? Trat Goeze in seiner Schrift gegen das Theater nicht ausdrücklich für Lessings Dichtungen, besonders „Minna von Barnhelm" ein? Und gerade „Minna von Barnhelm" ist hier gleichsam als Knotenpunkt des Konfliktes in das Zentrum der Handlung gerückt!

Wir wollen nicht mit den Autoren unseres Stückes rechten. Detlef Gottfried, der es verfaßt, und Johann Meyer, der es überarbeitet und für die Bühnenaufführung ausgestaltet hat, sind uns hier durchaus Nebensache. Nur auf Hervorhebung der typischen Züge gehen wir aus, die für die Physiognomie der Litteraturdramen im allgemeinen charakteristisch sind. Darum halten wir uns auch nicht an die Fassung, in der „Lessing und Goeze"

im Kieler Stadttheater zur Aufführung kam, sondern an den gedruckt vorliegenden Text.

In der That, typisch erscheint uns schon die Nötigung zum Abgehen von den bekannten (litterar-)historischen Thatsachen. Der Fragmentenstreit wurde, wie eben litterarische Kämpfe überhaupt, nicht Aug' in Aug', sondern Feder um Feder geführt. Es ging nicht gut an, Akt um Akt Goeze in Hamburg und Lessing in Wolfenbüttel im Studierzimmer isoliert vorzuführen; die Fäden mußten sich im Drama schließlich auch äußerlich durchschlingen. Wohl oder übel mußte man die Gegensätze schon auf Hamburger Boden auf einander platzen lassen. Daß Reimarus, der Verfasser der „Fragmente", ebenda wirkte, hätte vollends auf diesen Ort verweisen und zur Belebung des dramatischen Bildes nicht wenig beitragen können — — wenn nur nicht unser litterarhistorisches Gewissen durch ein solches „Arrangieren" von vorn herein verletzt würde.

Der Ausweg, den unser Drama wählt, ist nur zu bezeichnend. An dem großen und natürlich gegebenen Problem mit der kleinen Gewaltthätigkeit wird vorübergegangen, um mit nicht kleinerer Gewaltthätigkeit ein kleines Problem zu ertüfteln, für dessen Behandlung die Durchschnittsmittel eher hinreichen. Es wird daher Goezes theologischer Ausfall gegen das Theater aufs schärfste zugespitzt, indem der Konflikt in des Hauptpastors eigene Familie getragen wird. So hört der Widerstreit auf, rein akademisch zu sein, so gewinnt er Fleisch und Blut. Ganz im Stile der üblichen Bühnenkonvention führt der Autor eine Tochter Goezes ein, und der Leser kann schon zehn gegen eins wetten, daß dem Weiblein auf orthodoxer Seite ein Männlein auf freisinniger Seite entspricht, deren unumgängliche Liebe bestimmt ist, am Schluß des Dramas den Frieden der Parteien herbeizuführen oder doch zu symbolisieren — denn ohne Versöhnung und Heirat darf es ja nicht abgehen, wenn es amüsant sein soll!

Fritz Mauthner parodierte jüngst diese schier „unsterbliche" Bühnenschablone, indem er berechnete, wie der Zukunftsdramatiker die politischen Kämpfe der Gegenwart nach gleichem Schema zu arrangieren hätte. Eugen Richter würde dann zum General der

Kavallerie avancieren und auf alle Fälle Bismarcks Nichte lieben, über deren Haupt dann die streitenden Parteien sich die Hand reichten. Entsetzlich, aber wahr!

Auch hier lauert der unvermeidliche Kavallerie-Offizier im Hintergrunde. Und er heißt Ewald von Marloff, und sie heißt Minna Goeze. Der geneigte Leser fürchte nicht, daß ihm hier nun Modelle zu „Minna von Barnhelm" aufgetischt werden. Erst der Überarbeiter versteht sich zu dem freilich ebenfalls typischen Kunstgriff, als Modell zu Lessings Nathan einen Handelsjuden dieses Namens einzuführen, während der erste Autor die entsprechende Tendenz nur in einer armen Jüdin Susanne leise anklingen läßt. Umgekehrt hat dieser Marloff wenigstens seine litterarische Ahnenreihe: die „Dame in Trauer" aus „Minna von Barnhelm" soll seine Mutter sein, Kleist, der Dichter des „Frühlings", der Bruder seiner Mutter, nach dessen Tode Major von Tellheim sein Fürsprecher und schließlich Lessing sein Pfleger; aber nicht genug an dieser respektablen Gevatterschaft, muß auch Goeze als Jugendfreund des alten Marloff und Kleists herhalten — das nennt man gerechnet! Fast fürchtet man unter diesen Umständen, daß Minna ihm nicht ganz ebenbürtig ist, denn ihre einzige litterarische Beziehung besteht darin, daß sie — Namensschwester des Fräulein von Barnhelm ist. Aber gemach, diese an sich ja ziemlich entfernte Verwandtschaft fällt alsbald doch so schwer ins Gewicht, daß jeder litterarische Standesunterschied ausgeglichen wird: auf dieser Namensverwandtschaft beruht nämlich die Intrigue und sozusagen Katastrophe des Dramas.

Die Ausführung dieses Gedankens giebt uns willkommene Gelegenheit, unsere Leser durch einen kurzen Bericht über die Fabel des Stückes zu erfreuen. Minna Goeze hat ihre Namensschwester von Barnhelm im Theater kennen gelernt, natürlich hinter dem Rücken ihres Vaters, in Begleitung von Eva König. In derselben Vorstellung lernt auch der auf Besuch weilende Rittmeister von Marloff die poetische Verklärung seiner Eltern kennen. Sich sehen und lieben war von seiten des jungen, für einander prädestinierten Paares natürlich eins. Noch hat sich aber der Dichter der „Minna von Barnhelm" nicht öffentlich genannt. Der Advokat Dreyer

kann deshalb, aus Rache für einen Angriff Goezes auf die Juristen, dem Rittmeister einreden, Goeze sei der Dichter des Werkes und so der Verherrlicher des alten Marloffschen Paares! Muß sich der Sohn des letzteren nicht beeilen, Goeze seinen Dank auszusprechen? Wie die Autoren immer edle Gelegenheitsmacher sind, so gewinnt auch hier selbstverständlich Ewald von Marloff in Goezes Haus zunächst Gelegenheit zur Aussprache mit der schönen Unbekannten aus dem Theater, mit Minna Goeze. Dann erst erscheint der alte Hauptpastor, und es kommt zum Klappen. Auf die ersten einleitenden Komplimente muß Goeze natürlich glauben, einen Bewunderer seiner theologischen Streitschriften oder seiner Predigten vor sich zu sehen. Antwort Marloffs: „Es ist eigentlich nicht die Theologie, was mich hergeführt. — Also ohne Umschweife — Ew. Hochwürden — ich habe Ihre — „Minna" gesehen." — Goeze: „Wie, meine Minna? — Ah! Wo denn, Herr Rittmeister — und wann?" — Marloff: „Wo? Sonderbare Frage! Im Theater! ... Gestern Abend — im Nationaltheater." — Goeze: „Allmächtiger! So schwer wird mich dein Arm nicht treffen! . . . Minna — Minna — mein Kind!"

Wie sagt Hanswurst? „Schnupftuch 'rauf!" — Das Verhängnis nimmt nun seinen Lauf. Minna wird verflucht und aus dem Hause gestoßen. Aber Lessing bringt die Liebenden zur Entsagung und das Herz der Tochter zur kindlichen Pflicht zurück. Darob ist Goeze gerührt und — bekehrt: „Nur aus dem Glauben, glaubte ich, käm' die Liebe: Sie wollen's anders — und Sie zeigen's auch, denn Sie thun eine That an mir, ach, eine Wohlthat, die ich kaum fasse. Sie geben mir mein Kind wieder und retten es vor Schande und Verzweiflung. O, wer das thun kann, am Feinde zu thun vermag, der muß, ja, der muß ein Christ sein." — Und nun kann Lessing antworten: — „Nur ein Mensch — mehr braucht's nicht, denn jeder wahre Mensch ist ein Christ." — Darauf kann die übliche Verlobung den Abschluß bringen.

So ist der Kern der Handlung — denn Pastor Albertis Vorforderung vors Konsistorium und alles andere bleibt Episode — glücklich ins Anekdotenhafte herabgeschraubt, und es bleiben hier-

neben, da eine eindringendere Charakterzeichnung fehlt, nur noch Wortgefechte zwischen Orthodoxie und Geistesfreiheit. Da müssen wir auf der einen Seite hören: „Wenn die Gottheit in der Rechten alle Wahrheit beschlossen hielte und in ihrer Linken das unausgesetzte Streben nach Wahrheit — und ich hätte zu wählen —" „Nun?" unterbricht Eckhof den Sprecher; wir aber sind gar nicht auf die Entscheidung begierig: wir haben sie ja längst in unserem Lessing gelesen. Auf der anderen Seite wettert Goeze im Stile seines bekannten Lieblings-„Gebetes", des Hamburger Bußgebetes aus dem 19. Psalm, wider die Heiden und Ungläubigen. Eine Schauspielerszene bietet Gelegenheit, Lessings Stellung zu den Franzosen und zu Shakespeare zu präzisieren, — also auch eine Art Dramatisierung der „Hamburgischen Dramaturgie": historisch-theoretischer kann die Poesie nicht gut werden, als daß ein Werk über das Drama dramatisiert wird, — das ist gleichsam Litteratur aus dritter Hand. Und wir? Sollen wir uns noch länger des Vergehens schuldig machen, die vierte Hand zu repräsentieren?

Noch einmal: Das „dramatische Zeit- und Charakterbild" mit dem Titel: „Lessing und Goeze" steht an sich für uns hier so wenig im Mittelpunkt des Interesses, wie die paar anderen Gelegenheitsstücke, in denen man während der letzten Jahre Lessing huldigte („Der Meisterschüler" von Franz Keim, „Lessing in Kamenz" von A. Wohlmuth). Wir möchten selbst zugestehen, daß in unserem Stück manches ganz geschickt arrangiert ist, so daß der Beifall, den die Aufführungen nach übereinstimmenden Berichten fanden, „nicht unbegreiflich" erscheint. Was wir einmal zeigen wollten, war und ist, daß Litteraturdramen im allgemeinen nur unter ärgster Vergewaltigung und Hinabschraubung der wahren Konflikte des Lebens möglich werden und selbst dann noch papieren bleiben. Die Litteratur soll nicht zur versifizierten Litteraturgeschichte, und am wenigsten der Klassiker zum Lustspiel-Helden werden.

Auch nicht zum „Schauspiel"-Helden im gewöhnlichen Stil der vielbeliebten Mischgattung. Wir hätten lebhafte Neigung, sie zur unbeliebtesten dramatischen Gattung zu machen: denn schon an sich geben wir diesem lauwarmen Anfassen der Probleme,

diesem trockenen Ernst, mit dem sich die Mittelgattung — nomen et omen — an der zermalmenden Wucht der Tragödie wie an dem kernigen Humor der Komödie vorbeischlängelt, die wesentlichste Schuld an der Mittelmäßigkeit der heutigen dramatischen Litteratur. Insbesondere aber auch für Litteraturdramen scheint uns die Wahl des „Schauspiel"-Stils ein recht offenbarer Notbehelf. Das Publikum weiß von den meisten Dichterheroen und geistigen Heroen überhaupt, daß sie weder zerschmettert noch gar am Ende mit Lachen heimgeschickt wurden. Dichterheroen sind eben — — Heroen, und die poetische Gattung zur Verherrlichung von Heroen ist — das heroische Epos, das Heldengedicht! Die meisten dieser Schauspiele und Charakterbilder sind thatsächlich nichts anderes als verhaltene Epen. Hier im Epos kann der Autor der Bewunderung für seinen Helden die Zügel schießen lassen, hier im Epos herrschen die Ereignisse, die deshalb nicht zum Zweck der Handlung und Darstellung gemodelt zu werden brauchen, hier bleibt der geistige Held in der Gesichtshöhe, in der wir ihn stets vor Augen haben: nicht als Spielball des Schicksals oder der Menschheit, sondern als Rufer und Führer im Streit. Wird die Poesie über Poeten immer ihr Mißliches haben, so gewannen wir wenigstens den Gesichtspunkt, von dem andere geistige Helden poetisch zu betrachten sind: nicht Luther-Schauspiele z. B., sondern nur Luther-Epen können der Poesie als solcher Gewinn bringen!

Was sich sonst noch über Litteraturdramen sagen läßt, liegt in einer Betrachtung von Goethes „Tasso" beschlossen. Positiv und negativ. Oder ist es eine tendenziöse Verherrlichung von Tassos dichterischen Ideen? Nein, es ist der wahre dichterische Konflikt des Dichtermenschen mit der Welt, also in der That kein epischer, sondern ein dramatisch-tragischer, genauer der dramatisch-tragische Stoff der Poesie über die Poeten. Was den Schluß des Werkes anbetrifft, so ist schon oft und nachdrücklich genug bemerkt worden, daß Goethes „Tasso" innerlich eine fertige Tragödie ist, wenn er auch äußerlich halb im Stil des Schauspiels stecken bleibt: Goethe hätte es leicht gehabt, die Zeit vom Ausbruch des Gemütsleidens bis zum Tod zu kondensieren und so mit dem physischen

Untergang des Helden zu schließen. Rein dramatisch und zweifellos theatralisch hätte er das Stück dadurch gehoben. Wie er sich aber das Problem aus seiner eigenen Seele gestellt hatte, kam es ihm gerade darauf an, die Heilung des Träumers durch den Mann des thätigen Lebens zu veranschaulichen.

Und das ist eine letzte Forderung für Litteraturdramen, wenn sie nicht papieren bleiben wollen: sie dürften nicht aus bloßer Huldigung für den Helden, sie müßten aus eigener innerer Nötigung des Autors hervorgegangen, mit dem eigenen Herzblut geschrieben sein.

Diyab, der Narr.

Komödie in 3 Akten von Ludwig Jacobowski.

Selten hat uns eine Dichtung so angenehm überrascht wie „Diyab der Narr". Nach früheren theoretischen Veröffentlichungen des Verfassers fürchteten wir die modische Mischung von Naturalismus und Tendenz erwarten zu müssen. Statt dessen fanden wir ein reines Kunstwerk, wie es uns in den letzten Jahren nicht oft bescheert wurde. Noch dazu eine wirkliche Komödie! Im allgemeinen ist der Humor unserm griesgrämig pessimistischen Geschlecht ausgegangen, in dem trockenen Ernst des „Schauspiels" versanden auch die besten Ansätze. Hier aber kündigt sich ein frischer Mut und eine kecke, geschickte Hand an, die wir freudig willkommen heißen. Was sich heute auf unsern Bühnen im Bereich der komischen Muse hält, sucht meist durch Wortwitze und erzwungen drastische Situationen zu wirken. Hier steckt die Komik in den Charakteren und entspinnt sich dadurch in den Situationen organisch. Besonders der Held, Diyab, ist auf eine forsche, originelle und dabei feine Komik angelegt: nicht als der Geprellte, sondern als Sieger geht er aus der Handlung hervor, seine Narrheit ist im wesentlichen Maske, durch die er alle übrigen überlistet und übertrumpft. Ohne den Boden der Wirklichkeit zu verlassen,

nähert sich unsere Komödie nämlich dem Wesen eines orientalischen Märchens. Als Ort der Handlung ist eine Oase in der Wüste Sahara gewählt, wodurch das Werk ohne weiteres jener naturalistischen Pedanterie entwächst, die die platte Wiedergabe der Alltagssprache als den Gipfel der Poesie bezeichnet. Des Titelhelden Vater ist Scheikh eines Araberstammes, seine Mutter aber eine Weiße, eine Deutsche, die aus Tunis kam. Verachtet von den Schwarzen, besonders von seinen waffenklirrenden Halbbrüdern, zieht sich Diyab fast ganz auf sich selbst zurück, lebt als Rinderhirt und gefällt sich in der Rolle des Narren, als den man ihn ansieht. Insgeheim aber übt er Kraft und Mut, so daß in der Stunde der Gefahr, als seine Brüder feige vor dem Feind zu Schanden werden, sich Diyab als Retter und Held erweist. Billigerweise wird diesem die Würde des Scheikhs und die Liebe des stolzesten, meistumworbenen Mädchens zuteil, seine zahlreichen, verschiedenartigen Feinde und Nebenbuhler aber rücken zunehmend in komische Beleuchtung. Die Komödie hält sich frei von jeglicher Tendenzmacherei wie von Anspielungen auf Dinge, die außerhalb der künstlerischen Handlung liegen; Reiz und Interesse wächst aus den komischen Charakteren und einigen stimmungsvoll angelegten poetischen Szenen heraus. Auch die Verse lesen sich hübsch. Wir zweifeln nicht, daß diese Komödie von der Bühne herab eine wohlthuende Wirkung ausüben wird, und hoffen, daß der Dichter auf dem Wege reiner, erfrischender Kunst fortschreitet, zunehmend an Größe und Weite seiner Aufgaben.

Die Romantischen.

Vers-Lustspiel von Edmond Rostand.
Deutsch von Ludwig Fulda.

Ludwig Fulda hat sich durch seine Molière-Übertragungen einen wohlverdienten Ruf als versgewandter Übersetzer erworben. Die neue Theater-Saison setzte mit Aufführung einer Reihe weiterer

poetischer Vermittlungsversuche Fuldas ein, von denen nun eine Probe im Druck vorliegt. „Die Romantischen", so „originell" sie dem Uneingeweihten erscheinen, sind aber eigentlich gar kein Originalwerk, und am wenigsten lohnte ihr Import nach Deutschland: denn trotz ersichtlich selbständiger Ausgestaltung giebt Rostand im wesentlichen nichts als die Idee von Otto Ludwigs ältestem Drama „Hanns Frei", einem 1842 verfaßten Lustspiel in Vers und Reim. Wir wüßten aber nicht, was an den „Romantischen" außer dieser Idee zu rühmen wäre. Gerade der erste Akt, wo die Übereinstimmung mit Otto Ludwig am frappantesten ist, vermag denn auch noch am ehesten eine Wirkung auszuüben. Es ist auf eine Art Parodie der romanhaften Liebe abgesehen. Zwei Nachbarn wollen ihre Kinder und Güter zusammengeben; da die jungen Leute aber romantisch angelegt sind, werden sie sicherlich einer Vernunftheirat auf väterlichen Befehl widerstreben, darum fingieren die Alten einen unüberwindlichen Haß, um ihren romantischen Kindern nahezulegen, sich nun als Romeo und Julia zu fühlen. Der Plan gelingt. Sobald das träumerische Pärchen aber hinter die Schliche der Alten kommt, ist es ernüchtert und trennt sich, um sich erst nach Prüfungen wieder zusammenzufinden. Der Kern dieser Intrigue findet sich, wie gesagt, schon bei Otto Ludwig. Es liegt uns fern, den Vorwurf des Plagiats zu erheben, aber „Die Romantischen" bringen der deutschen Bühne nichts, was sie nicht aus der heimischen Litteratur besser haben könnte. Der zweite und dritte Aufzug sind nicht gleich reichhaltig gearbeitet wie der erste.

Tedeum.

Gemütskomödie in 5 Akten von Ernst Rosmer.

Wie die früheren Dramen der Verfasserin (Ernst Rosmer ist Pseudonym für Elsa Bernstein) ragt auch das neue Lustspiel „Tedeum" über den Durchschnitt der heutigen Theaterware entschieden hervor. Ohne daß die Figuren besonders ausgeprägte

Originalität zeigten, sind sie doch sichtlich selbständig beobachtet, und zwar nicht nur mit dem Auge, sondern auch mit ganzer Seele der Dichterin. Die Vereinigung beider Vorzüge erscheint in der Gegenwart von besonderm Werte, weil wir im allgemeinen gewöhnt wurden, auf unserer Bühne entweder konventionelle Schablonen oder mechanische Photographien zu sehen. Hier bietet sich nun ein Stück Lebensausschnitt in gemütvoller Betrachtung. So fesselt uns die Wärme der Dichterin auch da, wo Handlung und Charaktere es allein nicht vermöchten.

Die Handlung bietet eine alte Geschichte, und doch in frischen Farben, die wie neu wirken und es auch in ihrer Art sind. Die Misere des Künstlerlebens entfaltet sich hier in der Familie eines Musikers, der in üblicher Weise für seine großen Pläne keinem Verständnis begegnet und deshalb in kleinliche Lebensverhältnisse herabgedrückt wird. Auch das ist an sich nicht neu, daß dem unverstandenen Künstler ein geistig verständnisloses Weib beigesellt ist, das jedoch durch seine hausfräuliche Betriebsamkeit die Wirtschaft zusammenhält. Ebenso steht die Tochter wiederum den Ideen des Vaters nahe. Aber diese Charaktere sind mit so viel individuellen Zügen ausgestaltet und in so gemütvolle Beleuchtung gerückt, daß die Wirkung nicht ausbleibt. Etwas gar zu konventionell ist das Eingreifen und das Wesen des amerikanischen Retters aus der Not gehalten. Auch der Rechtsanwalt hätte sich eigenartig schärfer ausprägen lassen.

Der Titel rührt daher, daß die Zukunft des Helden von der Aufführung des Berliozschen „Tedeum" abhängt, das er mit Einsatz seiner ganzen Kraft einstudiert hat. Die Bezeichnung als Gemütskomödie kann man kaum glücklich finden, weil sie nach dem üblichen Sprachgebrauch das Gegenteil von dem bedeutet, was der Dichterin vorschwebt: das ist offenbar eine gemütvolle Komödie.

Weiberschreck.

Lustspiel von Moritz Heimann.

Dem „Deutschen Theater" in Berlin, das sich allmählich zur Kleinkinderbewahranstalt ausbildet, verdanken wir die erste Art der Veröffentlichung dieses Schwankes. Wohl finden sich da und dort Ansätze zu selbständiger Charakteristik; aber nicht mehr als alles ist unfertig. Es giebt da ein paar gelehrte und pedantische, aber gutmütig dumme Schulmeistertypen und auf der andern Seite ein Rudel Evastöchter. Siebzig Ehen sind von einem nicht dazu berechtigten Standesbeamten geschlossen worden und schweben nun in Gefahr, für ungültig erklärt zu werden. Die Frauen, welche zu früh ihre Katzenpfötchen gezeigt haben, glauben fürchten zu müssen, daß auf männlicher Seite der Appetit nach einer nachträglichen gültigen Eheschließung verdorben ist, und bieten plötzlich so viel Liebenswürdigkeit auf, daß sich der scheinbar nichts von dem Unheil ahnende Ehemann gar nicht zurechtfindet. In Wahrheit kennt auch er die eingetretene Kalamität: nur daß er in seiner angeborenen gutmütigen Dummheit gar nicht daran denkt, daß sich aus dem Ereignis für ihn Kapital schlagen ließe! — Es hätte sich aus dem Stoff immerhin noch mehr machen lassen. Moritz Heimanns Bearbeitung bleibt vorwiegend seicht. Überdies läßt man sich solchen Scherz als Einakter wohl gefallen: drei Akte über solch einen leichtwiegenden Stoff ermüden.

Im April.

Lustspiel aus den vierziger Jahren von Walter Harlan.

Personen: Heinrich von Puttkamer, — Luitgarde, dessen Gattin, — Johanna seine Tochter, — Otto von Bismarck-Schönhausen ꝛc. Spielt auf pommerschen Gütern im April 1847. — Also lasen wir nicht ohne Mißtrauen an der Spitze des Buches,

denn so interessant die auftretenden Personen uns allen auch gewiß sind, so bedenklich haben sich doch die Lustspiel-Episoden aus dem Leben großer Helden der Weltgeschichte erwiesen. Solch Anekdotenkram würdigt gewöhnlich die heroischen Gestalten herab, arbeitet mit ihren Bonmots und spekuliert auf die Wirkung der Popularität dieser ihrer Figuren. Aufs angenehmste wurden wir überrascht, in Walter Harlans Lustspiel einen im ganzen geglückten Versuch zu entdecken, durch treffende Charakterzeichnung und ernste Entwickelungskonflikte wirklich künstlerisch zu fesseln. Der Charakter Bismarcks ist mit ziemlich umfassender Individualisierung gezeichnet, seine kräftige, gesund-derbe Natur kommt gut zur Geltung; dazu gesellt sich in besonderer Betonung seine Thatenlust. Auf seinem pommerschen Gut verzehrt er sich in Langeweile, während in Berlin die Eröffnung des Vereinigten Landtags bevorsteht. Eine Mischung von Melancholie und Unruhe ergreift ihn: „Ich weiß nicht", gesteht er seinem Freunde Moritz von Blanckenburg, „bei mir geht jetzt alles drunter und drüber, bei mir ist nichts mehr in Ordnung, die Sache hat keinen Zug mehr bei mir ... Denke doch bloß den Fall, es käme irgendwie zu einer Katastrophe in Berlin, — und wir säßen hier und rauchten unsere Pfeifen, oder — vielleicht angelten wir auch gerade Karpfen. —" Bei seinem Gutsnachbar Blanckenburg weilt der Rittmeister a. D. von Corvin zu Besuch, der in Frankfurt a. M. eine neue Zeitung für Anbahnung der deutschen Einigkeit ohne die Fürsten gründen will. Er wirbt um Bismarcks Mitarbeit. Es war eine Zeit, wo es von Bismarck hieß, er sei „unter die Liberalen gegangen", ja sei gar „gegen den König". Mit Corvin umgarnt eine Engländerin Grizzie Putkins den jungen Edelmann: auch sie, die ihn längst in ihre Liebesnetze zu ziehen sucht, will ihn nach Frankfurt zur Publizistik verführen. Auf der anderen Seite winkt ihm die lebhaft erwiederte Neigung zu Johanna von Puttkamer, deren Familie bekanntlich nach der äußersten Rechten neigt. Aber es steht trotz einiger Anzeichen nicht zu fürchten, daß unser Drama damit in das übliche Fahrwasser des historischen Lustspiels einmündet, daß es durch Liebesintriguen die politische Aktion lenkt. Bismarck erklärt mit gutem Humor: „Gott sei Dank, daß die Frauenzimmer nicht

die Hauptsache im Menschenleben sind!" Auch können wir ernstlich gar nicht in Zweifel geraten, wohin sich Junker Bismarck schließlich wenden wird: an seinem Schreibtisch steht die Büste Friedrich Wilhelms IV., und mitten in der Werbung der Zeitungsmenschen entsinnt er sich mit Bedeutung, wie er als Schüler allemal Sonnabend nachmittags dem König zugejubelt; insbesondere kennt er eben die Bedeutung des unlösbaren Bandes zwischen Fürst und Volk. Aber „im April" von Bismarcks Leben spielt die Handlung thatsächlich, insofern er noch schwankt, von welcher Stelle aus er wirken soll, und insofern doch auch sein Charakter noch nicht gefestigt genug ist, um gegen jede zweifelnde Anwandlung gefeit zu sein. Huldigt er doch dem Grundsatz: „Überhaupt ist es immer besser, man thut das Allerdümmste, als — man thut gar nichts." Von der burschikosen Ungezwungenheit des Bismarckschen Kreises hebt sich die reaktionäre Puttkamersche Sphäre eigenartig ab, die übrigens so objektiv und liebevoll gezeichnet ist, daß der Eindruck gesund und liebenswürdig bleibt, zumal unter dem komischen Gesichtswinkel alle übermäßig ausgeprägten Charakterzüge mild humoristisch beleuchtet und somit annehmbar erscheinen. Dazu kommt, daß die Figuren nicht bloße politische Parteimasken sind, sondern mit charakteristischen Zügen individuell ausgestaltet werden. Freilich bleiben Familie von Blanckenburg, Johanna von Puttkamer und selbst Rittmeister von Corvin ziemlich blaß, und Grizzie Putkins berührt sich wenigstens stellenweise zu eng mit dem Typus der Lustspiel-Engländerin. Aber sowohl Bismarck wie Heinrich und Luitgarde von Puttkamer beweisen die kräftige Charakterisierungsgabe des Dichters. — Die Berufung zum Vereinigten Landtag trifft Bismarck zur rechten Zeit; seine thatenlose, thatenlustige Stimmung hatte sich eben Luft gemacht: „Man müßte den Leuten einmal zeigen, daß man etwas kann, was sie nicht können ... Soll ich nun hier sitzen, soll ich vielleicht Kohl bauen und hinter den Schnepfen herlaufen, wenn diese gefährliche Bande von Bureaukraten, Professoren, Abenteurern an dem Schicksale Deutschlands herumdoktort?" Mit dem Ruf nach Berlin ist Bismarcks Schicksal einstweilen entschieden. So erhalten Corvin und die Putkins einen Korb; der alte Puttkamer hat keinen Grund

mehr, dem in seinen alten Idealen Gefestigten die Hand Johannas zu verweigern. Höhnend kehrt die verschmähte Engländerin nach Frankfurt zurück. „Es scheint mir, der König in Preußen hat sehr viel Macht, er ist sehr herrlich..." — „Noch lange nicht genug!" beschließt Bismarck das Lustspiel. — Alles in allem ein geschickt gearbeitetes Stück, das mit ehrlichen Mitteln wirkt. Auch der Dialog ist kräftig und gewandt; er erweckt den Eindruck der Wirklichkeit ohne in Banalität zu verfallen. Das Lustspiel erfreut künstlerisch, obgleich nur drei Hauptcharaktere voll ausgestaltet sind und gegen Schluß der Schein nicht ganz vermieden ist, als ob die Liebe zu Johanna von Puttkamer an der politischen Festigung Bismarcks entscheidend mitwirkt, nachdem sein Schwanken vorher vielleicht doch zu weit ging. Wir wünschen dem Lustspiel baldige und häufige Aufführung: durch die Dankbarkeit des Stoffes wie durch die Vornehmheit seiner künstlerischen Mittel hat der entschieden begabte Dichter auf ehrenvollen Erfolg ein Anrecht erworben.

Der Vicomte.

Komödie in 3 Akten von Rudolf Presber.

Als leichtes Spiel setzt das Drama ein, mündet aber schließlich in ein ernsteres Gebiet. Das übermütige Intriguenspiel von zwei jungen Mädchen knüpft den Faden der Handlung. Dabei soll sich, entsprechend den in betracht kommenden Volkscharakteren, die feine List der Pariserin mit der Poesie der Provence verschmelzen. In der That lagert eine gewisse Anmut über der Sprache, die gefällig Vers und Reim verwendet. Die Intrigue selbst, obwohl vielleicht zu weit getrieben, ist diese: Ein junger Vicomte reist von Paris nach der Provence, um den Bräutigam seiner Schwester kennen zu lernen. Hier entbrennt die Schwester dieses Bräutigams in Liebe zu dem alle Welt berückenden Vicomte — hoffnungslos, denn die verführerischen Frauen von Paris senden ihm billets-doux nach. Er kennt die Liebe nur von der leichten

Seite. So blickt er über das schüchtern zu ihm aufschauende Mädchen hinweg. Des Vicomte eigene Schwester weiß Rat: sie will die Schwägerin und Jugendfreundin glücklich sehen und zugleich ihren Bruder den Ernst des Lebens und der Liebe lehren. Ihr Mittel heißt die Eifersucht. Ihr eben erst anlangender Bräutigam muß zunächst unter dem Namen eines benachbarten Grafen auftreten, um seiner Schwester den Hof zu machen und so die Eifersucht des Vicomte zu erregen. Das wirkt. Nun entdeckt dieser gar noch, daß der vermeintliche Graf seine, des Vicomte, Schwester küßt, — in Wahrheit ist es ja das Brautpaar, das sich unbelauscht glaubte. So kommt es zur Herausforderung. Gleich ist das Schwesterlein des Vicomte von neuem bei der Hand, um seinem Gegner treffsicherste Degengewandtheit anzudichten. Wie nun der arme Vicomte glaubt, sein junges süßes Leben lassen zu müssen, da beginnt er den Schein von der Wahrheit der Liebe zu scheiden. Mit dem Geständnis dieser Liebe und dem ersichtlichen Durchbruch einer ernsteren Lebensauffassung ist aber seine Kur beendet, und es folgt die alle beglückende Enthüllung. Daß der richtige Graf in zwölfter Stunde dazwischenschneit, erhöht noch die Ergötzlichkeit und die komische Verwicklung. Die Geschicklichkeit der launigen Mädchen findet da noch kurz vor dem entscheidenden Schlag neue Arbeit. Genug, es giebt der Kurzweil mancherlei, zum Schlusse aber einen sicher Bekehrten und zwei Brautpaare.

Das Werkchen spielt zu Anfang der Regierung Ludwigs XIV. Da mögen wir denn die über alles Maß hinausgehende Vertraulichkeit zwischen Herr und Diener im Stil der französischen Komödie jener Zeit gelten lassen. Im Zeitalter der Preziösen mag auch manche Verstiegenheit der Sprache hingehen; freilich erhebt sich selbst die Ausdrucksweise der Diener zu einer schwindelnden Bildlichkeit:

„Ein glutiger Triumphgesang des Weins
Strahlt dir die Nase mitten im Gesicht!"

Heiliger Just unseres Lessing, wie nimmt sich daneben deine Philosophie vom Danziger Lachs aus! Dann ließe sich ferner rügen, daß die Welterfahrenheit der erst kürzlich aus der Klostererziehung entlassenen Mädchen bedenklich weit geht. Doch thut

man dem harmlosen, hübschen Werkchen vielleicht mit Anlegung einer so kritischen Sonde Unrecht. Freuen wir uns lieber der nicht wenigen Stellen, die in allem Spiel eine anmutige Poesie entfalten. Mit dem Erwachen des Ernstes in des Vicomte Seele erhält diese poetische Sprache noch die besondere Würze elegischer Beimischung. Als sein vermeintlich letzter Morgen in sein Gemach dämmert, stößt er das Fenster auf und steht in den Anblick versunken:

„Wie schön, wie schön! Wie hebt sich stolz und hehr
Des Tages Herrin aus dem Silbermeer,
In das sie sterbensmüd' und abschiedskrank
Allabendlich viel tausend Jahre sank.
Wie blitzt ihr Glanz ins Weite, daß er weckt
Der Erde Schönheit, von der Nacht versteckt.
Doch fehlt dem Glanz noch brennendes Gelüst;
Er trifft das Auge sanft und friedevoll,
Wie eine Mutter ihren Liebling küßt,
Der sanftem Schlaf sich froh entringen soll."

Und dann sein Abschied vom Leben: Die Geliebte giebt vor, zu glauben, daß er verreist.

„Ja, ich muß — verreisen.
Verreisen in ein Land, das alle Menschen eint,
Das wohl Verbannung dem, und jenem Zuflucht scheint,
Das, tausendfach gesucht und tausendfach gemieden,
Nur stille Bürger kennt in einem stillen Frieden.
Für jeden baut das Land dasselbe kleine Haus,
Viel Wege führen hin, und keiner führt hinaus;
Was auch der Menschen Geist von jenem Land gedichtet,
Nur wer nicht wiederkommt, weiß wie es eingerichtet.
Es liegt unendlich fern, von keines Blickes Stärke
Erreicht, und doch so nah liegt's unserm Tagewerke,
Wir waren weit davon, wenn wir's zu schauen bangen,
Und sind dran leichten Sinns so oft vorbeigegangen:
In ew'gem Schweigen stirbt des Lebens muntre Weise —
Das, Fräulein, ist das Land, in das ich heut' verreise . . ."

Über diesem letzten Teil der Komödie liegt doch andauernd eine gewisse Weihe, die in der komischen Beleuchtung der ganzen Intrigue ein künstlerisches Helldunkel ergiebt, das recht wirksam ist.

In Behandlung.

Komödie in 3 Aufzügen von Max Dreyer.

Schon durch seinen historischen Schwank „Eine“ hatte Max Dreyer bewiesen, daß er gewillt sei, den ibsenhaften Modebahnen, die er ursprünglich mit dem Schauspiel „Drei“ betreten hatte, zu entwachsen, um den Stil der frischfröhlichen deutschen Komödie zu suchen. So gefällig sich nun „Eine“ in ihren knappen, drolligen Knüttelversen präsentierte, so viel tiefere psychologische Wahrheit in dem Problem steckte, daß „eine“ Frau besser sei als drei: die komische Wirkung ließ sich doch immer nur durch eine bis zum gewissen Grade künstlich arrangierte Handlung gewinnen. Aus der „Zeit der Wiedertäufer“ führt uns Max Dreyer nun in die unmittelbare Gegenwart, und wenn auch jetzt noch immer ein absichtliches Arrangement den Ereignissen hie und da nachhilft: im ganzen läßt sich die Lebenswahrheit des neuen komischen Problems, die Möglichkeit der geschickt entrollten Handlung gar nicht in Frage stellen. In einer kleinen pommerschen Hafenstadt lebt ein junger Frauenarzt — leider ohne Praxis, weil er noch unverheiratet ist. Eine Jugendbekannte aus demselben Städtchen läßt sich ebendort als Ärztin nieder — auch sie ohne Praxis, weil den Philisterfrauen ein gelehrtes Mädchen zu emanzipiert erscheint. Vis-à-vis de rien kommen die ärztlichen Kollegen verschiedenen Geschlechts, die sich schon von Jugend auf in verdächtigem Maße geneckt und gezankt, auf den rettenden Gedanken, sich — zu heiraten, natürlich — wie beide mit gleichfalls verdächtiger Geflissentlichkeit versichern, nur zur „Gründung einer Firma“: „rein äußerliche Formsache“ soll die Ehe bleiben! Der Erfolg ist überraschend: der verheiratete Frauenarzt wird von Patientinnen überlaufen, nicht minder die Geschicklichkeit seiner Frau, deren Praxis nun durch die Ehe mit dem Arzt legalisiert erscheint, in Anspruch genommen. Mit natürlicher, doch immer anmutiger Offenheit treten nun die Mißverhältnisse hervor, die sich durch das Zusammenwohnen der nur äußerlich Getrauten ergeben. Der Mann ahnt längst die Liebe des von ihm verehrten und begehrten Weibes, aber da er fühlt, wie sich nur der Stolz des gelehrten Trotzkopfes gegen die weiche

Herzensneigung, gegen die Anlehnung an einen Mann aufbäumt, nimmt er ihre Erziehung zu weiblich hingebungsvollen Empfindungen unmerklich „in Behandlung". Mit Erfolg. Aus den getrauten Kollegen wird ein liebevolles Ehepaar. — Geschickt und munter wie diese Handlung entwickeln sich die Charaktere. Zwar sind die Kleinstadttypen noch allzu weit allgemeine Typen geblieben, aber die drei Hauptfiguren treten uns als Individuen näher. Eine sichere Hand kündigt sich namentlich in der Zeichnung der Ärztin an, deren unbefangene Natürlichkeit, ausgeprägte Selbständigkeit und reifes Urteil ebenso frei von der Verschrobenheit der üblichen Theater-Emanzipierten bleibt, wie ihr Übergang aus trotziger Herbheit zu weiblicher Hingebung sich von jener für geheilte Emanzipierte gleichfalls theaterüblichen Preisgabe ihrer geistigen Selbständigkeit fernhält. Eine prächtige Figur macht der Onkel Schiffskapitän in seiner gemütlichen Natürlichkeit; auch wo er das Heikle berührt, bleibt er immer anheimelnd, wie denn der Dichter überhaupt die seltene Kunst besitzt, dergleichen mit Schalkheit und Grazie anzudeuten. Er hat eben wirklich Humor. Und wenn uns sein neues Werk noch immer schätzenswerter als durch sich selbst durch das ist, was es verspricht, so sehen wir das Verdienstliche von Dreyers Streben in dem Übergang vom lauwarmen, trocken ernsten Schauspiel zur frischen Komödie; wir ersehnen wieder ein Lustspiel, das sich von der geheimnisvollen Problemtüftelei ebenso fern hält wie von der geistlosen Schwankwitzelei, das unser heutiges Leben packt, wo es geistige Bedeutung hat, und das doch den Humor findet, der über die Alltagskämpfe erhebt. Dazu sehen wir hier einen bemerkenswerten Ansatz.

Die sieben mageren Kühe.

Komödie in 3 Akten von Juliane Déry.

Ein Stück Wiener Leben und eine Galerie von Wiener Charakteren, dabei zugleich der Stoff von allgemeiner Geltung und die Menschen von allgemeiner Realität — was braucht ein

Drama mehr, um unsere lebhafte Anteilnahme herauszufordern? Überdies eine Komödie, eine Erfrischung nach all dem trockenen Ernst der mittelmäßigen Mittelgattung „Schauspiel"! So wird diesem Drama der Zutritt zur Bühne hoffentlich nicht lange verschlossen bleiben, zumal es im allgemeinen frisch gewandt geschrieben ist und eine Reihe wirksamer Szenen enthält, die sich durch Konzentration noch vermehren ließen. — Eine Einzelbetrachtung wird die Vorzüge und Mängel klarer hervortreten lassen. Es ist immer eine augenfällige Empfehlung für ein Stück, wenn die Betrachtung sich unwillkürlich an die Charaktere anlehnt und allein aus deren Darlegung auch die Wiedergabe der Handlung fließt. Da ist ein Oberfinanzrat mit zwei Töchtern, um die zwei ehrbare, begüterte Kaufleute werben. Aber solche Partien erscheinen dem gutmütigen und opferwilligen, doch bei alledem bureaukratischen Beamten nicht standesgemäß. So hat er vorgezogen, seine ältere Tochter mit einem armen Studenten der Medizin zu verloben, dem er in seinem Hause lange Jahre Wohnung und Kost gewährt. Inzwischen hat der junge Mensch seine Examina bestanden, aber noch ist an die Heirat nicht zu denken, da sich weder eine Anstellung noch eine Privatpraxis findet. Freilich zeigt sich der junge Arzt exemplarisch ungeschickt, die Familie seines Schwiegervaters und Wohlthäters hat er inzwischen — wie höchst ergötzlich hervortritt — krank kuriert, indem er die harmloseste Verletzung, das unschuldigste Unwohlsein durch Kuren à la Dr. Eisenbart bedenklich steigert. Außerdem tyrannisiert er das ganze Haus, das sich schließlich nur noch um ihn zu drehen scheint. Wir müssen uns versagen, auf die vielfachen komischen Situationen einzugehen, die sich hierbei ergeben. Nur auf die Komik in der Zeichnung und Stellung der Charaktere zu einander können wir hinweisen. Da ist der Oberfinanzrat, mit dessen eigenen Finanzen es recht kärglich bestellt ist, der aber lieber darbt, um sich einen standesgemäßen Schwiegersohn zu erziehen, und doch nur Enttäuschung und Undank in drastischer Weise erfährt — ganz der loyale Beamte und gemütliche, aber hitzköpfige Wiener. Zu ihm gesellt sich der Schwiegersohn mit einem lächerlichen Gegensatz einerseits zwischen seinen ungeschickten Leistungen und seinen unverschämten Ansprüchen,

andererseits zwischen der notgedrungenen Treue zu seiner langjährigen Braut und dem Überdruß an ihren verblühenden Reizen. Auch die Braut selbst rückt in komische Beleuchtung, ebenfalls durch den Widerstreit zweier unvereinbarer Gefühle: sie liebt ihren Doktor gar nicht, aber es ist auch ihr nun einmal zur Gewohnheit geworden, auf die Anstellung des Bräutigams als Versorgung zu warten. Von den übrigen Gestalten tritt namentlich der alte Grobinger, der Vater des Bräutigams, hervor. In aller Drastik ist der plebejische Geschäftsgeist dieses verlumpten Agenten gezeichnet, der es sich wohl gefallen läßt, daß sein Sohn von der Familie seiner Braut durchgefüttert wird, aber schließlich bei dessen Anstellung sich nach einer reicheren Partie für ihn umsieht. Der saubere Bräutigam hat überdies noch eine heimliche Liebschaft. Trotz alledem will der Vater der Braut „Schanden halber" auf der Hochzeit bestehen. Mit der Miene des Biedermannes treibt es aber das Schurkenpaar Grobinger sen. und jr. zum Bruch. Die beiden Töchter des Oberfinanzrats heiraten ihre Liebhaber aus dem Kaufmannsstande, die in der Ehefrage weniger „kaufmännisch" denken als der junge Arzt. — Die Derbheit der Situationen geht bisweilen ins Possenhafte über, bleibt aber immer gesund und im Grunde echt. In vieler Beziehung nähert sich diese Komödie dem Volksstück, in dessen teils gemütvollem, teils drastischem Ton sie ungekünstelten Ernst des Konflikts mit Laune, d. i. Humor der Behandlung, vereint.

Die Aufgeregten.

Politisches Drama in 5 Akten von Goethe.
Ergänzende Bearbeitung von Felix v. Stenglin.

Eine alte Schuld will die deutsche Bühne jetzt abtragen: das Königliche Schauspielhaus in Berlin bereitet eine Aufführung von Goethes „Aufgeregten" in ergänzender Bearbeitung vor.*) Wir

*) Die Besprechung der Buchausgabe ist vor der Aufführung verfaßt. Diese hat inzwischen thatsächlich gezeigt, daß diejenigen Figuren am stärksten wirkten, die am drastischsten dargestellt wurden.

sind seit Jahren nicht müde geworden, darauf hinzuweisen, daß die Zeit zur Darstellung dieses Dramas reif geworden und gerade das preußische Hoftheater in der Reichshauptstadt sich der Verpflichtung hierzu nicht entziehen dürfe. Auch gegen den Spott der „führenden" naturalistischen Kritiker von Jüngst-Berlin haben wir an dieser Mahnung festgehalten. Man gestatte uns daher, zunächst unserer Genugthuung Ausdruck zu geben, daß nun doch That werden soll, was Phrase, Halbbildung und Partei-Einseitigkeit als Alexandrinismus ächten mochten. Vor sieben Jahren schrieb Referent über die Zukunft des Königlichen Schauspielhauses in Berlin unter anderm folgende Zeilen, die er auch heute aufrecht erhält: „Wir brauchen deutsche Lustspiele, wir brauchen politische Dramen — und doch ignorieren wir mit unbegreiflicher Hartnäckigkeit die umfangreiche einschlägige Thätigkeit unseres größten Dichters. Kein Zweifel daß in dieser Zurückhaltung noch Nachwirkungen der politischen Verfemung Goethes durch das Junge Deutschland stecken . . . Wie dem nun sei und wie man auch Goethes politische Stellungnahme beurteilen will — es bedeutet nicht weniger als in Permanenz erklärten politischen Parteifanatismus, wenn sich unsere Bühnen noch länger der Aufführung und dauernden Aufrechterhaltung der „Natürlichen Tochter", des „Bürgergenerals" und der — sei es vervollständigten, sei es nach vorliegender Form zur Aufführung immerhin schon genügend in sich geschlossenen — „Aufgeregten" entziehen . . . Gerade zur rechten Zeit würden sie heuer ausgegraben, auch heute thut es not, unbekümmert um das Geschrei der Dohlen dem politischen Biedermeiertum den Spiegel vorzuhalten und der Bierbankpolitik die große geschichtliche Auffassung gegenüberzustellen . . . „Die Aufgeregten", mit dem Enkel von Holbergs politischem Kannegießer als Helden, geben eine vielseitige, gewiß würdige Behandlung des Zwiespaltes zwischen den Ständen, wenn auch nicht eine schematische „Problem-Lösung". Sollte es nicht möglich sein, Holbergs „Politischen Kannegießer" selbst auf unserer Bühne zu beleben, so wird die Darstellung dieses von Goethe mit Grund so genannten „politischen Dramas" zu doppelter Notwendigkeit."

Wie weit der Dichter von volksfeindlicher Gesinnung fern

bleibt, die man in dem Stück witterte, beweist doch wohl schon das Geständnis der Gräfin, welches Goethe zu Eckermann noch 1824 ausdrücklich auch als seine eigene Gesinnung bezeichnet: „So habe ich mir fest vorgenommen, jede einzelne Handlung, die mir unbillig scheint, selbst streng zu vermeiden und unter den Meinigen, in Gesellschaft, bei Hofe, in der Stadt über solche Handlungen meine Meinung laut zu sagen.“ Zu keiner Ungerechtigkeit will ich mehr schweigen, keine Kleinheit unter einem großen Scheine ertragen, und wenn ich auch unter dem verhaßten Namen einer Demokratin verschrieen werden sollte.“ Auch läßt Goethes Plan zum fünften Akte dem Volke sein volles Recht werden. Nur freilich nicht durch Gewalt, sondern durch Gerechtigkeit, nur freilich nicht in einseitiger Verherrlichung der Demokratie, sondern in objektiver Gestaltung beider Parteien.

Dieses ruhige Abwägen von Vorzügen und Mängeln des Volkes wie des Adels hätte sich gewiß nicht ganz so grausam verkennen lassen, wenn Goethe seine Meinung in trockenem Ernst vorgetragen hätte. Da er aber mit Recht an einen glücklichen Ausgleich glaubte, ergab sich ihm die Möglichkeit zu heiterer Auffassung des Problems. Mochte es nun immerhin den Zeitgenossen der französischen Revolution anstößig erscheinen, wenn irgend ein noch so kleiner Reflex des furchtbaren Ereignisses „schwankweis“ beleuchtet wird; wir Heutige sollten doch wohl die Unbefangenheit der Laune gewonnen haben, um die großen und kleinen Menschlichkeiten, die in dem Revolutionswesen mit unterliefen, die im weiteren Sinne allem Parteitreiben anhaften, mit gutem Humor zuzugestehen.

Das ist aber auch der Punkt, an dem eine Darstellung der „Aufgeregten“ einzusetzen hat. Sie wirkt gewiß ermüdend und trocken, wenn man den Ausfluß der dichterischen Laune feierlich, in pathetischem Ernst nimmt: indessen schwankweis, im drastischen Stil eines Holberg flott und pointiert durchgespielt, wird das Stück erfrischen und erfreuen.

Goethe hinterließ (aus dem Jahre 1793) den ersten, zweiten und vierten Akt sowie die beiden ersten Reden der ersten Szene des dritten Aktes. Für den Rest des dritten und für den fünften

Akt gab er wenigstens eine klare Disposition. Diese hat sich der Bearbeiter in allem Wesentlichen gewissenhaft zu Nutze gemacht. In den Ton, den Goethe um 1793 anschlägt, hat sich Stenglin prinzipiell glücklich hineingefunden: ein Abstand im einzelnen wird bei Ausfüllung von Fragmenten immer unvermeidlich sein. Namentlich führt die Bearbeitung mit Glück die imitierte Nationalversammlung durch (bei deren Darstellung nicht zu vergessen ist, daß es sich um ein bewußtes Spiel handelt, das von dem Baron vorgeschlagen ist, „welcher Leichtsinn, Frevel und Spott nicht verbergen kann" — wie Goethes Entwurf bei dieser Gelegenheit betont). Ebenso giebt sich bei schnellem, flottem Zusammenspiel der fünfte Akt sehr wirkungsvoll. Der Charakter des komischen Helden Chirurgus Breme von Bremenfeld ist mit Geschick weiter entfaltet. Besonders darf man dem Bearbeiter auch für die Bescheidenheit danken, mit der er auf Goethes Absichten überall eingeht, ohne durch moderne und subjektive Zuthaten oder Umbiegungen — wie es sonst so oft geschieht — die von klassischer Hand stammende Vorlage „frei" umzugestalten. Sehr gut sagt Stenglin: „Einen neuen oder halbneuen Schuh wollte ich nicht machen, sondern nur die Löcher so sauber zustopfen, daß der Schuh getragen werden konnte." Der theatralischen Darstellung darf man, wenn sie den Absichten des Dichters und des Bearbeiters entspricht, ein freudiges Glückauf! zurufen.

Jugendfreunde.

Lustspiel in 4 Aufzügen von Ludwig Fulda.

Das nun im Druck erschienene neue Drama Fuldas hat bereits auf der Bühne äußere Erfolge errungen. Ob es gerade geeignet ist, den Ruhm seines Verfassers zu mehren, möchten wir bezweifeln. Zwar lustig ist es zweifellos, aber doch auch ziemlich banal. An der Überschätzung dieses Dichters haben wir nie teilgenommen, haben indes garnichts dagegen einzuwenden, wenn man

ihn als brauchbaren, muntern, meist sogar geistreichen Bühnenschriftsteller anerkennt. Schädliche, herabziehende Tendenzen liegen ihm fern, ebenso im allgemeinen sensationelle Pikanterien. Eine imponierende Weltanschauung, überhaupt wirklich tieferen Gehalt darf man bei ihm jedoch ebensowenig suchen als schöpferische Originalität individueller Charakterzeichnung. Durch amüsante Handlung und geschickte Dialogführung wußte Fulda eher zu fesseln. Auch diesmal ist die Fabel belustigend genug: Vier geschworene Weiberfeinde halten treue Freundschaft; als sich aber drei von ihnen ungefähr gleichzeitig zur Ehe bekehren, platzen die streitbaren und gar nicht harmonierenden Geister der jungen Frauen sofort auf einander, und da die Ehemänner eben beschließen, wieder in alter Weise ohne Begleitung der „bessern" Hälften beim einzig unverheiratet gebliebenen Jugendfreund, dem härtest gesottenen Misogyn, zusammenzutreffen, überrascht sie dieser durch die Anzeige seiner Verlobung! — Diese Handlung entbehrt ja nicht der Wahrheit, aber es bleibt alles im Typischen stecken, ist alles so naheliegend, daß man jede Wendung vorausberechnen kann. Und nicht anders steht es diesmal um die Sprache. Ihr Geist ist ziemlich wohlfeil. Es giebt eine Leichtigkeit des Sprachflusses, die in Spielerei übergeht. Wenigstens bewahrt den Dichter ein sicherer Takt vor jenen groben Geschmacklosigkeiten, denen man sonst fast immer in der Schwankdichtung begegnet. Aber wir möchten wünschen, daß Ludwig Fulda bald den Flug seines Pegasus wieder höher richte.

Pauline.

Berliner Komödie in 4 Akten von Georg Hirschfeld.

Längst spricht man von einem Küchen-Latein: unsere Kunst ist nun beim Küchen-Deutsch angelangt. Bahnbrechend vermittelten bereits Arno Holz und Johannes Schlaf in ihrer „Familie Selike", der Stammmutter aller heutigen konsequent wortklaubenden Naturwiedergabe, den möglichst unverfälschten Berliner Jargon, — an-

geödet, vielleicht sogar übermäßig entrüstet wandte sich das Publikum ab. Auch Gerhart Hauptmann noch fand mit diesem Stil zunächst entschiedenen Widerwillen; erst allmählich wußten seine zum teil berlinernden, meist aber schlesiernden Dramen in der sensationellen Inszenierung durch das „Deutsche Theater" zu Berlin diesen Widerstand zu brechen, bis zu dem Grade, daß sie den „neuen Stil" geradezu in Mode brachten. Auf den nun bereits lorbeerbeschatteten Pfaden des an den Worten haftenden Mode-Naturalismus suchte mit ehrlichem Willen Georg Hirschfeld den entsprechenden Ausdruck seines Milieus: so kam er über die diskreteren Anfänge von „Zu Hause" und den „Müttern" zu dem ausdrücklichen Mauschel-Jargon der „Agnes Jordan". Heuer hat er sich nun aus der „guten Stube" in die Küche begeben, die Küchenfee Pauline wird zur „Heldin", ergo der Dialog zum Berliner Köchinnen-Deutsch!

Was zunächst die Voraussetzung: die Wahl der Heldin, betrifft, so mag man das wärmste Interesse für die Köchinnen im allgemeinen und die Berliner im besonderen hegen, namentlich wenn sie gut kochen können —: was aber können sie für die Kunst sein? Gewiß waren die sozialen Anschauungen bereits im vorigen Jahrhundert vorgeschritten genug, um selbst dem bürgerlichen Trauerspiel die Wege zu bereiten; und eine Gretchen-Tragödie könnte in einem gewissen Falle uns noch immer erschüttern, selbst wenn Gretchen eine schlichte Dienstmagd wäre. Aber wie begründet diese Gattung, das ernste bürgerliche Drama, seine Berechtigung? Lessing und seine Zeitgenossen empfanden, daß auch die Hochgestellten für die Kunst in erster Linie als Menschen in betracht kämen: so erwuchs das Allgemein-Menschliche in allen Ständen zum würdigen Gegenstand der Kunst. Nicht anders ist es die rein-menschliche Seite, die in dem litteraturfähigen Lustspiel an Hoch wie Niedrig interessiert. Sie wären wir deshalb berechtigt in erster Linie auch hier zu suchen. Wohlverstanden: nicht Verschwommenheit ist durch solch über die Standeszufälle hinausgehendes Menschentum bedingt, vielmehr müssen die Einzelzüge sich gerade zu einer Individualität zusammenschließen, nicht bloß auf einen Standestypus angelegt sein.

Da wäre denn die Köchin bereits glücklich zum Gegenstand

ästhetischer Erörterungen geworden: nur dürfen sie sich nicht bis zu einer Küchen-Ästhetik herabwürdigen, nicht bis zu einem Küchen-Latein der Kunst, jener dürftigen Einhüllung mechanisch zusammengewürfelter Rohstoffe in ein ästhetisches Mäntelchen. In diesem Sinne ist es leider kein gesuchtes Wortspiel, wir bezeichnen vielmehr eine unmittelbare Thatsache, wenn wir Hirschfelds „Pauline" ein Erzeugnis der Küchen-Ästhetik nennen.

Was trägt diese Küchenfee denn Allgemein-Menschliches in sich? Gewiß, ein Nietzsche in der Küchenschürze, huldigt Pauline wie ihre Umgebung der Anschauung, jeder dürfe „seinen eigenen Stiebel leben"; sie sagt sich immer: „Friß dir durch, es kommt ja bloß auf dir an, man kann doch schließlich aus seinem Leben machen, was man will"; so ist ihr „Grundsatz": „Allens mitnehmen und nischt nich herjeben. Ick will mir amesieren, dat is ja schließlich dat Einzigste, was Unsereenen übrigbleibt." Wir gestehen zu, daß solche Worte auf einen allgemeineren, durchgehenden Zug der Zeit hindeuten. Aber schon die Übertragung dieser Modephilosophie in die Sphäre des Küchenherdes wirkt wie eine Parodie; überdies bleibt es bei Worten und oberflächlichen Allüren: denn ein geistig erwachsener Mensch wird doch wohl nicht ernstlich die fünf Liebhaber, die sich Pauline gleichzeitig gefallen läßt, als corpora delicti der modischen Weltanschauung ansehen. Und was ist an dieser „Berliner Komödie" überhaupt ernst oder tief zu nehmen? Schon die Frage ist hier deplaziert, denn von einem ernsten Gehalt, wie ihn auch das ausgelassenste komische Kunstwerk in sich tragen soll, kann nicht die Rede sein. Ebenso wenig tritt in irgend einer Figur wirkliche Charakterzeichnung hervor; auch Pauline ist nicht von innen, sondern von außen erfaßt, die Küche noch immer von der „guten Stube" aus betrachtet. Der Standpunkt des Dichters wird unwillkürlich durch Paulines Herrschaft gekennzeichnet. „Meine Frau amüsiert sich über die Geschichten von dem Mädel, weil es was riesig Spannendes für sie hat, in solch unbekannte Welt zu kucken."

Träte „Pauline" ohne litterarische Prätension als Schwank auf, ließen wir uns all dergleichen gefallen. Schwankhaft sind die Figuren karikiert, nur aus dem Schwank sind wir die theatralische

Verwendung der waschecht platten Alltagssprache mit ihrem Stammeln und ihren Mätzchen gewöhnt. Aber es ist der ungeheuerliche Irrtum des Naturalismus, diesen Jargon, der durchaus nicht mit künstlerischer Handhabung des Dialektes identisch ist, in das höhere Drama zu übernehmen und anstelle künstlerisch durchgebildeter geschliffener Rede das Falsch-Deutsch der Ungebildeten oder Sichgehenlassenden als alleinseligmachende Kunstsprache zu proklamieren. Gegen diese naturalistische Sprachverhunzung thäte ein neuer Antibarbarus not ... oder besser, wenn das Publikum dieses Lallen und Stammeln mit unauslöschlichem Lachen übertönte und erstickte ...

Zu den höheren Allüren, die Hirschfeld seiner Pauline giebt, zählt auch eine Reihe gefühlvoller Szenen, die aber durchweg verkünstelt sentimental verlaufen. Das Unglaublichste dieser Art leistet die Naturschwärmerei der Köchin: „Abends, wenn die Sonne so unterjeht, so hinter'n Kiefernwald, janz rot wie Mohn, nich wahr, und die schwarzen Bäume und der See davor wie Silber, ach und morjens, wenn wir über de Wiesen in den Wald jeloofen sind, die Luft, Herr Jraf, wo is die scheene Luft jeblieben?" Überhaupt geht in der erneuten Anfreundung des Grafen Arnim mit der Nachtwächterstochter vom Stammgut seiner Familie jede Wendung irre.

Verschweigen wollen wir nicht, daß uns auch manche Züge des Jargons verdächtig klingen; aber es ist ja das Wesen der eingerissenen Kunstbarbarei, daß sie sich allen Gesetzen entzieht. Wenigstens sind diese Kehltöne zum größeren Teile echt: was die Brusttöne betrifft, so klingen sie allesamt unecht.

Die vier Gewinner.

Lustspiel von Philipp Langmann.

Der schnell vorteilhaft bekannt gewordene Verfasser bietet mit den „Vier Gewinnern" ein neues Volksstück aus dem österreichischen Kleinleben. Eine Tendenz gegen die Leidenschaft fürs Lottospiel ist unverkennbar; es wird veranschaulicht, wie das erspielte Geld niemand Segen bringt. Leider bleibt es im allgemeinen bei typischer Skizzierung der Figuren und typischer Durchführung des Problems. Immerhin herrscht in der Webwarenfabrik, unter deren Arbeitern das Interesse am Lotto so lebhaft ist, wie in der Vorortschenke, in der die vier Gewinner auf verschiedene Weise um ihr erspieltes Geld betrogen werden, ein reges Leben, und der gemütvolle österreichische Zug, der durch die meisten Figuren hindurchgeht, verhilft dem künstlerisch nicht gerade hervorragenden Werkchen zu einem gefälligen Eindruck. Zumal, da alles schließlich ins rechte Geleise kommt; ja, die vier Gewinner sind ausgezogen wie Saul, der Sohn Kis', ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand. Der eine hat sein Geld vertrunken und verjubelt, findet aber in der Schenke sein Söhnchen als Akrobaten und nimmt es zu sich. Der zweite hat den Lottogewinn im Kartenspiel sogleich wieder verloren, zeigt sich aber in seiner Zerknirschung dem Wunsch seiner gutherzigen Frau endlich geneigt, seine natürliche Tochter zu sich ins Haus zu nehmen. Der dritte hat den Gewinn in einer prunkenden Uhr mit Kette, wie er sie sein langes Leben hindurch ersehnte, angelegt; der Webmeister erkennt das angebliche Gold sofort als wertloses Metall, die ganze Fabrik kommt aber überein, die bittere Wahrheit zu verschweigen, um dem alten Kameraden nicht wehe zu thun; ja seine Ziehtochter, die sich schon als Frau des zweiten Gewinners so brav gezeigt, benutzt die Vorspiegelung vom Wert der Schmuckstücke zur Erregung von Angst vor Dieben, sodaß sich der Alte endlich entschließt, zu ihr, der Tochter, zu ziehen, die schon seit einem Jahre alles vorbereitet, ihn in Pflege zu nehmen. Die jugendliche Gewinnerin Nummer vier schließlich, die im ersten

Freudenrausch ihrem Liebhaber dummstolz den Laufpaß gab, kommt, nachdem sie um ihr Geld von einem Gauner beschwindelt ist, nicht nur zur Erkenntnis ihres Fehls, sondern findet auch Gelegenheit, ihre fortdauernde Liebe zu beweisen, sodaß der Grollende Verzeihung gewährt. So weiß niemand, „ob nicht der Verlierer der Gewinner ist und ob nicht der am meisten gewinnt, der alles verloren hat.“ Mit diesen Lösungen appelliert gerade der Schluß an das Gemüt, ohne es doch tiefer zu ergreifen und fortzureißen.

Die Lumpen.

Komödie in 3 Akten von Leo Hirschfeld.

Nach der vorliegenden Probe zu urteilen, hat der Wiener Leo Hirschfeld ein frischeres Talent als sein Berliner Namensvetter Georg. Wir wollen ihn damit keineswegs fürs Konversationslexikon oder gar für die Litteraturgeschichte empfehlen. Aber Leo Hirschfeld riecht doch weniger nach „Schule“ als die augenblicklichen Modegötzen Berlins, tritt vielmehr mit einem guten Stück Ursprünglichkeit auf und steht mit einer gewissen Sicherheit auf eigenen Füßen. Nicht daß er einen „allerneuesten Stil“ begründen wollte; er hält sich an die heut vorherrschende Kleinmalerei, aber sie erscheint bei ihm nicht angelernt und ausstudiert, sondern natürlich erwachsen, selbsterlebt. Nun ist es freilich eine Litteraturkomödie geworden, aber doch eine, die ein gut Stück Zeitgeschichte darbietet. Wir werden in den Kreis des schriftstellerischen Jüngst-Wien geführt und lernen im Litteraten-Café eine bunte Schar glücklich wiedergegebener Kunstjünger kennen. Eine der beiden besten Seiten des Stückes sehen wir darin, daß mindestens ein Teil dieser Parnaßerstümer treffsicherer individueller Züge nicht entbehrt; gleichviel, ob der Dichter bestimmte Modelle vor Augen hatte: jedenfalls gewinnt man nicht den heute häufigen Eindruck persönlicher Persiflage. Überhaupt geht Leo Hirschfeld nicht sowohl

auf Satire als auf Humor aus; mit Wienerischer Gemütlichkeit verweilt er am Stammtisch der „Lumpen". Mehr ins Allgemein-Typische und zugleich leise ins Satirische geht allerdings die Zeichnung der außenstehenden Figuren, der Vertreter des alten, herrschenden litterarischen Geschmacks. Doch schon ist es ein Anachronismus, den „alten Geschmack" als herrschend hinzustellen; in der Mode des Tages hat ihn der Naturalismus mit Pauken und Trompeten und allen andern Mitteln der Reklame abgelöst! — Die Handlung enthält ebenfalls einen beachtenswerten, lebenswahren Kern: Einer der „Lumpen", dieser Tafelrunde von jungen verkannten Genies, Heinrich Ritter, hat ein Drama geschrieben, das schon in der Handschrift Beifall findet. Freilich verschiedener Art. Heinrichs Genossen finden den Anfang konventionell, aber den Schluß selbständig und kühn; wohingegen der allmächtige Redakteur der „Tagespost" die Aufführung des Stückes am Residenztheater durchsetzen will, wenn der Schluß gestrichen wird. Trotz bitterster Not wehrt sich Heinrich ehrlich und lange gegen solchen künstlerischen Selbstverrat. Seine gutherzige Geliebte, Mathilde Halm, Mitglied des Residenztheaters, die ihm das Interesse des Redakteurs zugewandt, bringt in Heinrich „klein" anzufangen: „Es handelt sich doch nur darum, daß du hinaufkommst — bist du einmal droben — dann kannst du thun, was du willst!" Aber nicht früher bekehrt er sich zu dieser Weltklugheit, bis auch das liebe Mädchen selbst unwillkürlich merken läßt, daß sie sich seiner Verlumptheit schämt. „Gut", bäumt sich nun sein Stolz auf, „ich will einmal oben sein — ganz oben, daß sie alle Respekt vor mir haben . . . alle — alle!" Gleichzeitig gelobt er zunächst den Freunden: „Und wenn ich oben bin — dann komme ich zurück zu Euch — und zu mir!" — Der Verlauf der Handlung entwickelt nun organisch, wie Heinrich, sobald er obenauf ist, erst recht fühlt, daß es jetzt heiße „sich behaupten da droben! — damit man nicht wieder hinuntergestoßen wird — zu den Zahllosen da drunten, zu den Namenlosen, die da unten vergehen und verkommen." Nachdem er der erste Schriftsteller Wiens geworden, will er es bleiben, so lang' er vermag! Er wird geistig nie zurückkehren — die Tragikomödie des Modedichters. So haben wir hier ein Stück

Seelengeschichte unserer Zeit. Wir dürfen Leo Hirschfeld für diese poetische Festlegung eines wesentlichen Teiles innerer Geschichte unseres Litteraturlebens dankbar sein.

Die Prinzessin von Sestri.

Lustspiel in 3 Aufzügen von Alfred Bock.

Ein historisches Drama aus der jüngsten Vergangenheit erweckt immer gespannte Erwartung. Wir werden in den Lebenskreis eines depossedierten Fürsten der sechziger Jahre geführt; und obgleich nach einem oft bewährten Rezept die Ereignisse der italienischen Geschichte zu Grunde gelegt sind, springen doch die analogen Verhältnisse unseres eigenen Vaterlandes in die Augen. Der gewöhnliche Fehler historischer Lustspiele, anekdotische Episoden breitzutreten, ist von Alfred Bock völlig vermieden; es handelt sich um den ernsten Versuch einer Restauration des Herzogs. Eher könnte man finden, daß der komische Zug nicht entschieden genug herausgearbeitet ist. Dennoch wissen wir dem Verfasser Dank, daß er beherzt die Bezeichnung „Lustspiel" wählt und auch innerhalb des Stückes immer wieder Ansätze unternimmt, aus der Mittelströmung der Gefühle, die für die Gattung „Schauspiel" bezeichnend ist, in frisches, komisches Fahrwasser hinauszusteuern.

Der Herzog mußte nicht nur dem nationalen Einigungsdrang, auch seiner Mißwirtschaft weichen. Auf seinem Schloß in Frankreich fühlt er sich in behaglicher Ruhe recht wohl; doch ehrgeizige Anhänger ziehen ihn in ein politisches Abenteuer hinein. Zwar von seinem Sohn ist für den Restaurationsgedanken keine Hilfe zu erwarten, ihm ist ein neues Ideal aufgegangen — der Menschheit als Arzt zu nützen; und sein Freund Doktor Palmi bestärkt ihn in seinen antidynastischen Neigungen. Aber die Prinzessin ist vom Legitimitätsgedanken und fürstlichen Stolz durchdrungen — sie soll an einen Neffen Napoleons III. vermählt werden, um diesen für eine Intervention zu Gunsten des Herzogs zu gewinnen. Man

schickt die Prinzessin nach der Vendee zu einem Adligen, der unter der Maske eines Legitimisten die Geschäfte des Kaisers besorgt. Dort wirbt Prinz Canino, gerade aufs Ziel steuernd, um sie, die ihrerseits empört ist, daß sie unbefragt ihr Herz zum Werkzeug der Politik erniedrigen soll. Ihr Korb bewirkt ihre allgemeine Ächtung seitens der legitimistischen Gesellschaft — so tief wurzelt die Angst vor Napoleon. Nur Doktor Palmi, der Freund ihres Bruders, tritt ritterlich für sie ein. Den Herzog ereilt sogleich die Rache Napoleons in Gestalt eines Ausweisungsbefehls; aber seine Bequemlichkeit geht dem Schwächling über allen Ehrgeiz: um unbehelligt auf französischem Boden verweilen zu dürfen, verzichtet er endgültig auf sein Herzogtum. Die Prinzessin aber lernt von ihrem Beschützer Palmi Verständnis und Begeisterung für die Einheit und Freiheit Italiens, sie folgt ihm — bald wohl als Gattin. — Noch etwas schärfere Pointierung der zahlreichen komischen Züge — und das geistreiche Stück könnte sein Glück auf der Bühne machen.

Epische Dichtungen.

Das Lied der Menschheit.

Ein Epos in 24 Dichtungen von Heinrich Hart.
III. Band: Mose.

Von Heinrich Harts Riesen-Unternehmen, die Entwickelung der menschlichen Kultur in einem Epencyklus von 24 Bänden zu spiegeln, liegt eine neue Probe vor. Wiederum bewundern wir die poetische Kraft und Schönheit, deren sich der Dichter fähig zeigt; wiederum erwachen Bedenken, ob trotzdem ein Dichter von der Selbständigkeit der Initiative eines Heinrich Hart gut daran thun mag, sein Leben an die Ausführung einer Idee zu setzen, die doch in ihrer Ganzheit mehr kulturgeschichtliches als poetisches Interesse herausfordert. Mit seinen früheren Dichtungen und mehr noch mit seinen kritischen Schriften trat Heinrich Hart als einer der Vorläufer und Bahnweiser der neuesten litterarischen Bewegung auf; und zwar verfocht er — im Gegensatz zu der späteren Verpfuschung derselben durch fremdländische materialistische Einflüsse — eine ideenstarke Ausprägung deutschen Geistes. Noch heute ist er neben seinem Bruder Julius Hart und neben Fritz Mauthner der erste Kritiker Berlins. Da erhoffen wir von ihm noch ein ganz anderes, erneutes Eingreifen in die litterarische Bewegung, als es durch Abwickelung eines in früher Jugend angesponnenen Fadens möglich ist! Hic Rhodus, hic salta! Wenigstens nehmen wir mit einer gewissen Beruhigung von der Ankündigung Kenntnis, daß nur noch der nächste Band die zeitliche Folge festhalten wird, dann aber zunächst der dreizehnte Teil folgen soll, der uns in die Zeit der Renaissance führt.

Wir wollen damit dem vorliegenden Werke keineswegs die ihm gebührende Achtung versagen. Gewiß ist es von Interesse, die Erzählung des Alten Testaments zu poetischer Darstellung aus-

gestaltet zu sehen, zumal der Dichter über bildnerische Kraft und eine plastische Phantasie verfügt, welche die Handlung szenisch zu veranschaulichen weiß. Die Sprache ist durchweg voll Wucht, der Vers durch charakteristische Abstufung des Tones vor Eintönigkeit bewahrt. Bisweilen durchweht die Darstellung selbst ein gewisser orientalischer Hauch. Immer spricht ein fähiger Dichter. Nur eine Probe veranschauliche diese Eigenschaften:

„Er grüßte würdestolz. Und blickte dann
Spähend umher und jeden forschend an;
Doch die Gesichter blieben unbewegt,
Ob jeder auch im Geiste heiß erregt.
Kaleb trat näher, neigte sich und sprach
Zu Korah: „Lang sei deines Lebens Tag!
Zur Königsstadt ausbreite sich dein Zelt!
Dein Vieh, es mehre sich wie Saat im Feld!"
Korah erwiderte: „Mein Zelt ist dein.
Laß deines Knechtes Kleid dein Teppich sein!"
Und Kaleb hockte nieder zu dem Kreis,
Und wie ein Bittender so sprach er leis:
„Ihr Väter und des Volkes Palmen ihr!
Leiht mir das Ohr und hört ein Wort von mir."
„Wir hören dich" — rief Elisur — „erlabe
Den Kreis mit deiner Weisheit Honigwabe!"

In solcher Sprechweise vermag der Dichter eine Reihe von Charakteren wenigstens zu skizzieren. Voll ausgezeichnet ist vor allem der Titelheld. Heinrich Harts „Mose" ist eine Kolossalfigur, die sich ersichtlich an Michel Angelos Darstellung geschult hat. Es ist dem Dichter gelungen, dieses Bild innerer und äußerer Kraft durch den ganzen Verlauf der Handlung festzuhalten.

„Und Mose schwieg. Er blickte höhenwärts
Und stand wie eines Königs Bild von Erz;
Die beiden Hände auf die Brust gedrückt,
Die Augen glanzgeöffnet, starr verzückt."

Ein andermal, beim Einbruch der Rotte Korah:

„Da blickte Mose, wie ein Panther blickt,
Wenn eine Schlange seinen Raub umstrickt. —
Abiram riß das Schwert vom Gurte los,
Doch eh' er es gezückt zum Todesstoß,

Schlug Mose mit der Faust ihm auf das Haupt,
Und hob ihn, wie der Leu ein Füllen raubt,
Und stürzte ihn hinab vom Felsenrund,
Daß er zerschmettert niederschlug im Grund."

Ein bedauerlicher Mangel des groß angelegten Epos bleibt, daß wir sofort mitten in die Wüstenwanderung geführt werden und die um die Offenbarung gruppierten Ereignisse detailliert sehen, dagegen die an sich sehr geschickt ausgestaltete Vorgeschichte Mose nur gelegentlich aus der Erinnerung erzählen hören. Durch ihre unmittelbare Entfaltung im Rahmen der epischen Handlung hätte das mächtige Werk an Gestaltenfülle wie an Buntheit der Farben und damit auch an Interesse ein Beträchtliches gewonnen.

Robespierre.

Ein modernes Epos von Marie Eugenie delle Grazie.

Auf mehr als tausend Seiten von je 34 Versen entrollt die durch lyrische Gedichte voll Leidenschaft und Gestaltungskraft bereits hervorragend bewährte Dichterin ein Kolossalgemälde von der französischen Revolution. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der M. E. delle Grazie in allen Teilen auf der Höhe ihrer Riesenaufgabe steht. Zwar werden die Farben stellenweise greller als für den unmittelbaren künstlerischen Eindruck gut erscheint; dem Ganzen aber ist die künstlerische Gesamtwirkung gesichert: dazu trägt schon die in großem Stil gehaltene Diktion das ihrige bei. Wo es Wiedergabe parlamentarischer Kämpfe gilt, muß die Erzählung ja unwillkürlich rhetorische Elemente aufnehmen; trotzdem wird die Darstellung der Ereignisse selbst nicht im Wortschwall erstickt. Überall zeigt sich eben, daß die Dichterin kühnste Leidenschaft mit anschaulicher Gestaltungskraft vereint. Die Handlung ließ sich freilich nicht einheitlich um Robespierre konzentrieren, wenigstens ist sie schließlich auf ihn zugespitzt. Der große Zug der Darstellung bewährt sich denn

namentlich auch in der Zeichnung seines Falls und Ausgangs. Wie geistvoll setzt der ehemalige Mönch Billaud ein:

„Die Zeit auch ist ein Weib:
Die Girondisten beteten zu ihr;
Danton zog sie ins Bett wie eine Dirne,
Ich nahm ihr unterdes die Beichte ab!"

Nicht minder geschickt verwertet die Dichterin Talliens Wüten:

„Wohlan so will ich morgen wieder
Erscheinen im Konvent, und dieser Dolch —
Seid ihr auch Memmen — wird ihn endlich treffen,
Den bleichen, gall'gen Bluthund Robespierre!"
Und auf den Tisch wirft Tallien, daß klirrend
Es niederfällt, ein blitzendes Stilet.

Da liegt er greifbar nun, der Mordgedanke,
Der schen bisher sich hinter Blicken barg
Und doppelsinn'gen Worten — zugeschliffen
Zum blanken, festumrissenen Begriff!

So fehlt es auch dem Todesgang des Furchtbaren nicht an tragischer Weihe:

Wie er sie fand, läßt er die Mühsal
Zurück, und hinter ihr der Schurken Macht! . . .
Schon hält der Wagen vor der Guillotine.
Und wie emporgespült vom Meer des Elends,
Dem er umsonst ein Meer von Blut geweiht,
Erscheinen ihm just hier der Armen Ärmste,
Dieselben, die auf seinem Weg er fand,
Als er begann, und findet, nun er scheidet!
. . . . Alle
Betrogen und verlassen und verloren,
Als hätt' er nie gerungen, nie gelebt! —

Die Dichterin faßt ihren Helden immer in erster Linie als Schwärmer auf; durch dauernde Betonung gerade dieser Eigenschaft wird er poetisch thatsächlich am ehesten annehmbar. Überhaupt wird die Künstlerschaft der M. E. delle Grazie in der Charakterzeichnung am glänzendsten offenbar. So überreich das Werk an Gestalten ist: sie alle treten plastisch in Erscheinung, sie alle bilden fest umrissene Charaktere, die mit sicherer Konsequenz durchgeführt werden. Dabei gelten der Dichterin die geschichtlichen Persönlichkeiten nicht als Spielball zu willkürlicher Modelung; vielmehr

entspricht sie fast durchaus der Forderung unserer modernen Aesthetik, wonach es die Aufgabe der Poesie ist, die geschichtlichen Charaktere in ihrer Eigenart zu ergründen und zu rekonstruieren. Auch waltet nach allen Seiten tendenzlose Objektivität. Doch nicht nur die Gestalten der Revolutionszeit werden hier vor unseren Blick gezaubert, es fehlt auch keine irgend wichtige Episode aus den so ereignisreichen Sturmjahren, eine jede gelangt als Entwickelungsglied in der großen Kette der Dinge zu charakteristischer Verwertung. Und diese Ereignisse überstürzen sich — wie in jener wilden Zeit selbst — mit atemloser Hast und fesseln das Interesse trotz der ungewöhnlichen Ausdehnung des Epos bis zum Schluß. Möge es deshalb dem achtunggebietenden Werke nicht an hingebungs- und verständnisvollen Lesern fehlen!

Sonnenwende.

Eine epische Dichtung von Richard Nordhausen.

Der Verfasser hat sich durch zwei geschichtliche Epen im Stil von Julius Wolff vorteilhaft bekannt gemacht, ja, durch Glut und Ernst schien er sich bisweilen über den modischen Ton zu erheben. Seine neue Dichtung unternimmt nun den Versuch einer epischen Behandlung der Gegenwart. Da zeigt sich denn doch, wie unlebendig und phantastisch dieser romantische Historienstil im Grunde ist. Schon äußerlich nimmt sich die Durchschlingung modernster Dinge mit einer romantischen Liebesgeschichte wunderlich aus. Asphalt, Laternen, Stadtbahn, Cigarren und dergleichen vertragen wirklich keine Verquickung mit den mittelalterlich stilisierten Künstlern, Frauen und Naturburschen. Und wenn der Held abwechselnd mit Bismarck über die Möglichkeit diskutiert, den jungen Kaiser für die sozialpolitische Bewegung zu gewinnen, und mit einer üppig sinnenberauschenden Fabrikantentochter zusammentrifft, deren Liebesverrat ihn in die Arme der Streikenden getrieben, so empfinden wir das nicht nur als Stillosigkeit, sondern direkt als Unzulänglichkeit für

Gestaltung moderner Probleme. Dieser Eindruck herrscht von Anfang bis zu Ende vor; die sociale Frage und ähnliche blutig ernste Probleme lassen sich „spielend“ weder lösen noch auch nur poetisch bewältigen. Wenn Nordhausen glaubt, durch einige Requisiten eines modernen szenischen Apparates realistisch zu wirken, täuscht er sich sehr bedenklich über die Größe der Aufgabe. Durch den „silbergrauen Rauch der Cigarren“ wird der Kanzler noch nicht zu einer modernen Erscheinung. Wer wollte den eisernen Kanzler aus romantischen Wendungen erkennen, wie sie Richard Nordhausen ihm in den Mund legt! Dem jungen socialpolitischen Schwärmer soll er entgegnen:

„Sie streben zwecklos, sterben ungekrönt,
Und nur der Hügel, unter dem sie schlafen,
Zeigt anderen den Weg zum heil'gen Lande.
Mein Freund, ich wüßte manche Mär zu künden,
Von Königen, die durch die Wüste ritten,
Palmyra zu erobern. Niemand nennt
Mehr ihre Namen, niemand kennt ihr Grab,
Und niemand weiß den Gott, für den sie starben.
Nur stille Wandrer seh'n zur Mondennacht
Zerbrochner Pfeile Schaft im Sande blinken,
Und seh'n Blutstropfen auf dem rost'gen Eisen.“

Solche Verse citieren, heißt sie kritisieren. Schließlich zeigt sich der Kanzler geneigt, das Ohr des Monarchen für die Pläne des Jünglings zu gewinnen. Diese bestehen in nichts Geringerem, als:

„Die Brücke zwischen Volk und König schlägt
Sein nimmer müder Geist, den Fürsten selber
Krönt er zum Herzog jener Heeresmassen,
Die donnerstimmig Macht und Brot begehren
Und Rettung aus zermalmendem Gedräng.
Um einen Geusenkönig schart noch heute
Sich jauchzend unsres Volkes bester Kern.“

Eher sieht es wie eine Art von Charaktergestaltung aus, wenn des Kanzlers schließliches Eintreten für diese Pläne damit begründet wird, daß er gerade durch einen positiven Versuch den Monarchen von der Unausführbarkeit derselben überzeugen will. Doch die romantische Intrigue greift ihm bereits vor: Die Fabrikantentochter, deren Liebe der Held verschmäht, hat sich aus dessen revolutionärer

Frühzeit kompromittierende Briefe zu verschaffen gewußt, die sie dem Herrscher in die Hände zu spielen weiß! Man sieht, unser Dichter macht es sich leicht. Dazwischen andauernd Szenen voll Sinnenrausch, die nicht ohne Glut, aber auch nicht ohne Wollust gehalten sind:

„Doch funkelnder als des Gewitters Boten,
Die draußen schon heranzieh'n, sengender
Als dieser Tropensonne wilde Lohe
Glüht tolle Leidenschaft in Herthas Brust
Und rasendes, süßseliges Begehren."

Oder gar:

„Da reißt Jung Hertha, rasend, selbstvergessen,
Von einem Wunsch versengt, in irrer Liebe
Den Spitzenschleier von der Brust, zerreißt
Ihr schimmerndes Gewand und streckt die Arme,
Die Nixenarme, jauchzend nach ihm aus.
In ihrer Augen feuchtem Grunde lodern
Sturmtoller Leidenschaft Bacchantenfackeln,
Und blauer Schein umfließt, eh er zerrinnt,
Liebkosend noch ihr aphroditisch Haupt
Und hüllt der weißen Glieder sel'ge Schöne,
Der üppig starren Brüste Marmorpracht
In überirdisches Gefunkel ein."

So giebt diesem Gedicht eine Mischung von socialpolitischen Träumen und Liebesträumen das charakteristische Gepräge. Trotzdem es sich also nach beiden Richtungen nur um Träume und nicht um Gestaltung handelt, haben sich die gemischten Elemente zu keiner organischen Verbindung zusammengeschlossen. Höchstens vermag das Werk nach der rhetorisch-lyrischen Seite zu interessieren; auch da erscheint uns manche Partie, am meisten der Anfang, arg verschwommen.

Touristennovellen.

Von J. V. Widmann.

Auf Goethes Spuren in Italien! Mit einer Schrift dieses Titels wurde vor kurzem eine Sammlung von wissenschaftlichen und dichterischen Schriften über das Land, wo die Citronen

blühn, eröffnet. Mit größerem Rechte als jenes Reisebuch könnten Widmanns Touristennovellen den Titel wählen: auf Goethes Spuren! ja zum guten Teil ausdrücklich: auf Goethes Spuren in Italien! Es wirkt erfrischend zu sehen, daß mitten im Hexensabbath des Häßlichkeitskults noch schöne Seelen in Goethe leben und weben.

Widmann läßt einen seiner Helden bekennen: „Ich war damals im Alter des ersten Goethe-Enthusiasmus. . . . Wie es nun Knaben geht, daß sie, wenn sie z. B. Walter Scottsche oder Coopersche Romane lesen, die Helden der betreffenden Bücher spielen, so kommt es auch bei Jünglingen von einiger Phantasie, aber nicht vorherrschender Willensstärke vor, daß sie noch in späteren Jahren leicht in ein spielendes Nachahmen ihres Ideals verfallen. Ich glaube, daß speziell die Goethe-Spielerei unter jungen und selbst älteren Männern häufiger ist, als man gewöhnlich denkt. Goethes glückliche, harmonische Lebensführung hat etwas so Bezauberndes, daß es der Eitelkeit fast jedes Menschen schmeicheln muß, zwischen der eigenen Lebensführung und jener Goethes kleinere oder größere Beziehungen zu entdecken.“ In diesem Zusammenhang erzählt Widmanns Rektor Quendel eine Art Kopie der Goetheschen Harzreise, die er einst in den Odenwald unternommen („Herrn Quendels Goethesche Harzreise in den Odenwald“), wo das Beispiel von Goethes humaner Gesinnung ihn zur Nacheiferung in guten Thaten angespornt. Ausgangspunkt der Erzählung ist eine an der Wirtstafel fallende Behauptung, die man ja auch sonst häufig genug vernehmen muß: „Ah bah! Goethe war überhaupt eine kalte Natur, herzlos, ein Egoist!“ . . . . „Mit Wärme machte er (Herr Quendel) sich also daran, Goethes tief humane Gesinnung ins beste Licht zu stellen, schilderte, wie der große Mann schon von Jugend auf nach dem Grundsatze handelte, dem er später in den Worten:

„Hilfreich sei der Mensch,
Edel und gut —“

klassischen Ausdruck gegeben, citierte Beispiele von Armen aller Art, denen Goethe auf die eine oder andere Weise geholfen habe, und kam so natürlich auch auf jenen einsamen, menschenscheuen

Plessing zu sprechen, dem zu Liebe Goethe mitten im Winter 1777 die Harzreise unternommen."

Ein anderer Held Widmanns sieht sich plötzlich in die Rolle Wilhelm Meisters versetzt, soweit seine Beziehungen zu Mignon in betracht kommen: er befreit ein halbwüchsiges Mädchen aus der Gewalt eines Jahrmarktsgauklers und führt es in Knabenkleidern mit sich herum („Doktor Seyboldts Ferienreise"). Man betrachte die Darstellung selbst: „In diesem Augenblick erhob auch das Kind das bisher gesenkte Köpfchen und blickte mit großen, schwarzen, träumerischen Augen nach den beiden. Mignon! — Dieses eine Wort durchfuhr mit Gedankenschnelle den jungen Mann. Eine deutsche Mignon!" Und alsbald weiter: „Wie war das doch einst mit Wilhelm Meister gewesen? Wilhelm Meister, ein Deutscher, erlöste in Deutschland ein italienisches Mädchen aus unwürdiger Sklaverei. Wenn er, ebenfalls ein Deutscher, jetzt in Italien ein deutsches Mädchen aus eben solchen Banden frei machen würde, so war das eine Art Gegensatz zu dem Fall bei Goethe. Vor allem war es übrigens nicht eine Angelegenheit, die mit der Logik zu thun hatte, sondern eine Angelegenheit des Herzens. Das arme, feine Geschöpf, früh verwaist, mit offenbar guten Talenten ausgerüstet, lernbegierig, lieber bei den Büchern, als bei einem rohen Straßengewerbe und dennoch zu letzterem verurteilt, gezwungen mit einem brutalen Verwandten auf Jahrmärkten umherzuziehen, von der Geliebten und nächstens wohl Frau dieses Mannes übel angesehen, . . . wirklich, das war ein Fall, der einem nahe gehen mochte." Wiederum bleibt also der Einfluß Goethes nicht auf den Stoff beschränkt, erstreckt sich vielmehr auf die humane Gesinnung. — Man beachte auch die folgenden Szenen: „Verlegen stand der junge Mann vor der so lieblich Daliegenden und wußte nicht recht, ob er sie am Ende mit einem Dornröschenkusse wecken solle. Da schlug sie die glänzenden Augen eben von selbst auf. Erst sah sie ihn mit fremdem starrem Ausdrucke an. Doch, plötzlich sich besinnend, lächelte sie anmutig und sagte: Mein lieber, lieber Freund!" — Der Goethesche Stil greift noch tiefer in den Kern der Erzählung ein. „Sie sah in dem Knabenkleid etwas kleiner aus, als wie sie

ihm als Mädchen vorgekommen war, und — seltsam — einen gewissen unbestimmbaren Zauber, den sie in dem elenden dünnen Kattunröckchen auf ihn ausgeübt hatte, büßte sie als Knabe ein, ohne natürlich von seiner herzlichen Zuneigung etwas zu verlieren." — Eine auf anderm Gebiet liegende Erinnerung an Goethe erwacht, als es ein unauffälliges Beiseiteschaffen der vom Mädchen abgelegten Kleider gilt: „Da hatte der Gelehrte einen glücklichen Einfall. „Wollen's der Mutter Gottes weihn, wird uns mit Himmelsmanna erfreun!" Diese Worte des Pfaffen im „Faust", da er den für Gretchen bestimmten Schmuck an sich nimmt, kamen Doktor Seyboldt plötzlich in den Sinn. Er betrat mit Toni das kühle Schiff der Kirche."

Noch einmal schweift Widmanns Phantasie zu Mignon zurück. Sie wird ihm (in der „Verkehrten Zeit von Mantua") geradenwegs zum Symbol des italienischen Volkes: „Warum sehen wir den Jammer einer unglücklichen Bevölkerung nicht, die im reichsten Lande der Welt am Notwendigsten Mangel leidet . . . ? Ha! wenn denn Mignons Lied ewig und ewig wieder erklingen soll, warum nicht einmal stehen bleiben bei den Worten: „Was hat man dir, du armes Kind, gethan!" Ja! wohl! du armes Volk im Paradiese Europas, dich, dich sehen deine Marmorbilder an und dich fragen sie: Was hat man dir, du armes Kind, gethan?"

Doch auch losgelöst von all diesen unmittelbaren Bezügen waltet ein an Goethe geschulter ästhetischer Stil, eine an Goethe, Gottfried Keller und — dem Leben genährte Phantasiefülle. So zieht Widmanns Doktor Seyboldt aus, seine Gesundheit, volle körperliche Genesung zu suchen, und findet — in drastischem Gegensatz zu Saul, dem Sohn des Kis — einen Esel. Oder haben wir auch hierin ein neckisches Widerspiel zu Wilhelm Meister zu sehen, dessen Lebensgang Goethe am Schluß der Lehrjahre mit Sauls Auszug vergleicht? Jedenfalls entfaltet sich das Ereignis bei Widmann mit anmutigem Humor. Sein Doktor Seyboldt begegnet auf seiner Italienfahrt einem Burschen, der einen vor sein Wägelchen gespannten Esel aufs brutalste bis zur Erschöpfung der Kräfte antreibt. „Und da that der gepeinigte Esel das Maul auf und schrie kläglich, daß es dem jungen Deutschen zu Mute

ward, das sei nun — dieses eine Eselchen — die Kreatur, welche im Namen aller andern um Gerechtigkeit und Mitleid zu Gott schrie. . . . Und da that Doktor Seyboldt, was sein berühmter Landsmann, der Ästhetiker und Dichter Vischer, in solchem Falle auch gethan hätte (ja sogar öfters in seinem Leben wirklich gethan hat). Er ließ seinem guten Herzen den Willen." Bald muß er einsehen, daß es kein anderes Mittel giebt, den Esel von seinem Peiniger zu befreien, als ihn dem Burschen — abzukaufen! Kaum merkt der schlaue Italiener die Absicht des Gelehrten, als er den Preis unverschämt in die Höhe treibt. Schließlich aber kann der Doktor mit dem Esel von dannen ziehen. Wie er auf derselben Reise eine deutsche Mignon von ihrem Peiniger befreit und mit sich führt, haben wir schon erfahren. Schließlich erobert er doch noch das Köstlichste: eine Braut. Welche Wanderfahrten und Verdächtigungen seiner edlen Absichten er aber vorher mit seinen Schutzbefohlenen aus dem Menschen- und Tierreich zu bestehen hat, wird mit einem künstlerischen Realismus entwickelt, den wir wohl stilvoll nennen dürfen.

Die besten Traditionen der deutschen Novellendichtung, den gestalten-, farben- und tönereichen Stil eines Goethe, Heinrich von Kleist, Gottfried Keller, sehen wir gleicherweise fortgesetzt in Widmanns Erzählung „Die verkehrte Zeit von Mantua". Die Turmuhr auf dem Marktplatz zu Mantua zeigt neben dem Zifferblatt noch zwei transparent erleuchtete große Ziffertafeln, die wie eine Art Schiebfensterchen in dem Gemäuer des uralten Turms angebracht sind. Diese eigentümliche Art der Zeitangabe übte unlängst in höchst romantischer Weise einen entscheidenden Einfluß auf den Ausgang einer Bauernrevolte. Infolge der unmenschlich niedrigen ländlichen Arbeitslöhne Italiens bildeten sich Bauernvereine zur Ausübung eines Zwanges: man wollte, wenn durch Vorstellungen an die Grundbesitzer höhere Löhnung nicht zu erhalten sei, von einem Tag auf den andern plötzlich in allen Gemeinden der Gegend die Feldarbeit einstellen. Infolge von Hetzereien der reaktionären Blätter war die Präfektur so voreilig, die Häupter des Bundes zu verhaften. Die Bauern verabreden nun, an einem bestimmten Tage in der Stadt zusammenzutreffen, Punkt 6 Uhr

wollte man von der Piazza d'Erbe aus, dort, wo der Turm mit der Uhr steht, zum Regierungsgebäude ziehen und die Herausgabe der Verhafteten verlangen. Schon blickt eine unheimlich sich drängende Masse mit Spannung nach der Uhr empor — da plötzlich geht ein Schrei der Wut und zugleich der Angst durch die Menge: denn — siehe da! — die Uhr schien in Rückwärtsbewegung geraten zu sein. Es sollte nie sechs werden an diesem Abend. „Verrat! Verrat!" gellt es schaurig aus der Menge; niemand zweifelt, die Regierung habe dies rätselhafte Rückwärtsgehen der großen Stadtuhr veranstaltet, um das Komplott zu hintertreiben. Kopflos lief die Menge durcheinander, der ganze Aufruhr war vereitelt. — Erst am folgenden Vormittag erfuhr die Bevölkerung, wer an jenem Ereignisse schuld war. Cherchez la femme! hieß es auch da. Der Turmwächter hatte eine schöne Tochter. Die hatte damals ein Liebesverhältnis mit einem französischen Maler. Da der Vater krank im Bette lag, besorgte das Mädchen schon seit fünf Tagen den Dienst bei der Uhr. An jenem entscheidenden Abend war der Liebhaber heimlich zu seinem Mädchen in das Turmstübchen geschlichen: und während die Liebenden mit einander kosten, ließen sie die Zeittäfelchen in verkehrter Reihenfolge in die Fensterscharniere hineinspazieren. Und so geschah das, was seither der Volksmund: „die verkehrte Zeit von Mantua" nennt. — Die Geschichte dieser so verhängnisvollen Liebe weiß Widmann nun so farbenreich um die sozialen Ereignisse herumzuranken, daß bald anmutige, bald düstere Reflexe in unser Gemüt fallen.

Im Stil der besten deutschen Novellenkünstler hält sich auch „Das Stillleben", ein Werkchen voll sonnigen Humors. Einem jungen Mädchen wird das Stillleben gestohlen, das sie als Modell für ihre dilettantische Malerei benutzen will. Mit weiblichem Scharfblick entdeckt sie bald, daß kein anderer, als ein junger, stattlicher Maler, der es nur unter äußersten Entbehrungen ermöglicht, die Kunstwerke der nahen Kirche zu kopieren, die Speisen und Getränke aus wirklichem Hunger und Durst verzehrt hat. Der Ertappte gesteht sogar gerad und grob heraus, daß sich in seinen unüberwindlichen Appetit eine gewisse Schadenfreude gegenüber der

Stümperin mischte, die hier so schlecht zu malen pflegte, während ein wahrer Künstler mit dem verhungern kämpfte. Was des nüchtern, praktischen Vaters fortgesetzte Spötteleien nicht vermochten, dies Wunder verrichtet mit einem Schlage die Beschämung durch den armen Künstler. Vielleicht ist noch ein andrer Gesell, der wunderlich spielende Amor, auch hier schon im Spiele. Genug, das Mädchen weiß den Maler bei ihren Eltern aufs beste einzuführen, indem sie sich durch ihn von ihrem Dilettantismus geheilt bekennt. Bald kam er alle Tage. Jetzt eben malt er ihr Bild. Ohne Zweifel werden die beiden ein Paar, bevor noch der nächste Winter der Villeggiatur ein Ende macht. — In Anlage und Durchführung dieses Prachtstückes empfindet man mit Vergnügen, daß Gottfried Keller Schule macht.

In andrer Weise ist „Der Held des Eiger" ausgezeichnet. Ein pikanter Stoff ist hier mit französischer Keckheit und Grazie durchgeführt. Der sieghafte Übermut, der durch diese Erzählung geht, teilt sich aufs angenehmste dem Leser mit.

Litterarische Feinschmecker werden von Widmanns Novellen immer wieder naschen. Er besitzt ein Gut, das trotz aller technischen Künsteleien heute selten in der europäischen Dichtung geworden ist: Künstlerschaft.

Frauenlob.

Ein Mainzer Kulturbild aus dem 13. und 14. Jahrhundert
von Gerhard von Amyntor.

Gerke Suteminne.

Ein märkisches Kulturbild aus der Zeit des ersten Hohenzollern
von demselben.

Die neue Auflage der beiden beliebten geschichtlichen Romane von Gerhard von Amyntor giebt Gelegenheit, ihren poetischen und kulturellen Gehalt im Zusammenhang und in ihrer gegenseitigen Ergänzung zu überblicken. Den weitesten Rahmen einer ganzen

Zeitkultur füllt bereits „Frauenlob". Mit umfangreicher Kenntnis und großem Geschick sind alle Elemente zusammengefaßt, die im deutschen Leben um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts nach Geltung rangen. Wie der Titel andeutet, tritt in den Mittelpunkt der Erzählung der charakteristischste Vertreter der Poesie aus der Zeit des Übergangs vom Minnesang zum Meistersang. Recht lebendig können wir auch das Eindringen der Minnedichtung in dörfische Kreise sowie die Entartung des ritterlichen Tones verfolgen. Daneben greifen die religiösen und politischen Kämpfe der Zeit mächtig in die Entwickelung ein. Grell treten insbesondere die Schäden weltlicher Macht der Geistlichkeit hervor: alle Schichten und Stufen des Klerus und der Orden sind in die bunte, aber einheitlich konzentrierte Handlung verwoben, und die sich entrollenden Bilder vermitteln tiefe Einblicke in die Versumpfung und Habgier einer verweltlichten Geistlichkeit, in deren Händen Kaiser und Gegenkaiser wie alle nationalen Interessen ein Spielball werden. Alsdann die Überhandnahme des Raubrittertums, das Ringen der Städte um Sicherheit und Herrschaft, das Aufstreben der Gewerke, die Judenverfolgungen — alle Licht- und Schattenseiten einer ganzen Kulturperiode gelangen hier zu wirksamer Spiegelung. — Der Übergangsprozeß, der sich in Frauenlobs Zeit anspinnt, wird ein Jahrhundert später in den Tagen von Gerke Suteminne wenigstens für einen Fleck deutscher Erde dem Abschluß nahegeführt. Wiederum entfaltet sich zunächst alles Elend deutschen Landes, insbesondere der Brandenburger Mark, vor unsern Augen: die Allmacht des Raubrittertums, völlige Gesetzlosigkeit auf der Landstraße, die Ohnmacht der Städte nach außen, wo es den Schutz ihrer Bürger gegen Vergewaltigung gilt, dagegen Allmacht und Hochmut der regierenden Geschlechter im Innern, die unheilvolle Einwirkung der Geistlichkeit, die sittliche Entartung der weltlich organisierten Orden, — kurzum, noch einmal zieht ein Stück absterbendes Mittelalter mit all seinem Aberglauben und seinem Ringen nach neuen politischen und kulturellen Mächten an uns vorüber. Aber rettend und zukunftverheißend greift endlich die auf Recht und Gesetz gegründete Fürstengewalt eines fähigen und sittlich starken Mannesgeschlechts ein: die Hohenzollern begründen ihre Herrschaft in der Mark. — Beide Romane beruhen auf

gründlichen Studien, ohne daß nach Art des archaistischen Romans gelehrte Exkurse den poetischen Eindruck durchbrechen oder gar rein moderne Gefühle in das entlegene Kostüm gekleidet sind. Im Gegenteil ist es gerade das Leben der behandelten Zeiten, das der Dichter uns nahezubringen beflissen ist. Man könnte der Erzählung stellenweise ein mächtigeres Anschwellen der Accorde wünschen, könnte auch den Charakter des Hohenzollern gern etwas individueller vom Idealbild eines starken und milden, gerechten Fürsten entfernt sehen; aber man folgt der Darstellung mit dauerndem Interesse und fortgesetzter Bereicherung nicht nur an kulturgeschichtlichen Einblicken, sondern auch an poetischem Genuß. Ja, wenn wir beide Werke zusammenrücken, weitet sich die Handlung zu dem einheitlich geschlossenen Bilde vom Übergang des Mittelalters zur Neuzeit. Nur der Dichter ist fähig, ein solch lebendiges, ein wirkliches Bild zu entrollen: nur er vermag um einen einheitlichen Helden zu konzentrieren, was der Historiker in voller Breite und systematischer Gliederung wiedergeben müßte; nur er vermag grundsätzlich aus der Zeitseele zu entwickeln, was der Historiker nur rein thatsächlich vermelden kann, falls nicht auch er — ein Dichter ist. Darum wünschten wir diesen von vaterländischem und doch nirgends aufdringlich tendenziösem Geist erfüllten geschichtlichen Romanen eine weitere Fortsetzung auch über die folgenden Jahrhunderte deutschen Lebens. An empfänglichen Lesern fehlt es solchen nationallitterarischen Unternehmungen heute gewiß nicht mehr.

Der Büttnerbauer.

Roman von Wilhelm von Polenz.

So oft man den wüsten Dilettantismus unserer Romanschriftstellerei und die Gedankenlosigkeit der Romanleserei brandmarkt, kann man regelmäßig der halbspöttischen Frage gewärtig sein, ob sich denn gar keine ernstzunehmenden Dichtungen finden ließen, die dem Bedürfnis nach Romanlektüre entgegenkämen: Werke, die den

Nerv der Zeit berührten, ohne im flüchtigen Tagesinteresse zu zerflattern, die spannen ohne geschraubt zu sein, die hübsch geschrieben sind und sich doch von technischer Künstelei frei halten. Unter den Romanen, die man als Antwort nennen darf, nimmt jetzt „Der Büttnerbauer" von Polenz einen wohl berechtigten Raum ein. Zunächst schon wegen seines Stoffes: Das Werk erinnert in seiner äußeren Stellung an die Bedeutung von Gustav Freytags „Soll und Haben" — wie dieser Roman den deutschen Kaufmannsstand, spiegelt „Der Büttnerbauer" den deutschen Bauernstand. Beide Dichter fassen ihr Milieu an einem sozialen Wendepunkt, Freytag allerdings eine aufsteigende, Polenz dagegen eine sinkende Lebensgemeinschaft.

Jedermann wird heute an „La Terre" von Zola denken, wenn von einem Bauernroman die Rede ist. Wir rechnen es Polenz hoch an, daß er sich nicht — wie mancher berühmte dramatische Kollege — durch die technische Virtuosität und die furchtbare Gewalt des maßgebenden französischen Schriftstellers imponieren und den Blick unbefangener Betrachtung des Lebens beirren ließ -- wo jene nicht über tendenziöse Enqueten hinausgelangten, erreicht er ein erschütterndes, ein lebendiges Menschenschicksal; wo jene als Litteraten an das Bauernleben tasten, schöpft Polenz als Kenner des Landlebens aus dem Vollen. Darum braucht er nicht durch naturalistische Mätzchen eine Wirkung zu erhaschen, er vertraut nur auf die innere Wahrheit seiner Menschen und Verhältnisse.

In welcher Lage sehen wir denn den Bauern? wie steht er zu seinem Boden? „Das war doch sein Eigentum! Hundertfach hatte er es dazu gemacht, durch die Arbeit. Da war nicht ein Fußbreit Land, den er nicht gepflegt hätte mit seinen Händen. Sein Acker war ihm vertraut, wie ein Freund. Er kannte alle seine Eigenarten, seine Schwächen wie Vorzüge, bis ins Kleinste hinein. Er stand zu diesem Boden, dessen Sohn er war, doch auch wieder wie die Mutter zum Kinde; er hatte ihm von dem seinen gegeben: seine Sorge, seine Liebe, seinen Schweiß. Und nun drohten sich zwischen ihn und dieses Stück Erde, aus dem er und die Seinen Kraft und Nahrung zogen, nun drohten sich Fremde zwischen ihn uud sein Eigentum zu drängen. Seinem schlichten ungeschulten Verstande stellte sich die Gefahr dar wie eine Verschwörung teuflischer

Mächte gegen ihn und sein gutes Recht. Von der Macht und Bedeutung des mobilen Kapitals, von jenen ehernen Gesetzen, nach denen ganze Stände und Geschlechter dem Untergange verfallen, andere emporhebend durch ihren Sturz, ahnte er nichts ... Es kam wie ein großes dunkles Gespenst über die Felder gehuscht, ohne Beine und doch schnellfüßig — der Schatten einer treibenden Wolke. Es löschte allen Glanz von den Ährenwellen, es wischte die Farbenpracht der bunten Fluren aus, es legte sich wie ein düsterer Ton über alles ..."

Nicht bei philosophischen Grübeleien und dichterischen Symbolen bleibt Polenz stehen: in lebendiger Handlung verfolgt er an der Tragödie eines Menschenlebens den Niedergang des deutschen Bauernstandes in der Gegenwart. Er zeigt uns die Landsleute bei ihrer Arbeit, eindringender aber verweilt er bei den Gefahren und Sorgen, die unabhängig von der Arbeit und dem himmlischen Segen aus den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen erwachsen, in deren Mitte der Bauer der alte geblieben. Die Wurzeln seiner Nöte gehen bis auf die Erbteilung zurück. Das Büttnersche Gut war eine der ältesten spannfähigen Stellen im Orte. Doch der jetzige Besitzer erstand es zu einem von seinen Geschwistern künstlich in die Höhe geschraubten Preise. Natürlich war er außer Stande, die Erben auszuzahlen; ihre Erbteile wurden auf das Gut eingetragen. Aus Unverstand und rohem Egoismus kündigen sie später die Hypotheken — und liefern damit den Büttnerbauer den Wucherern aus. Biedermännisch aufgeknöpft treten diese ihm zunächst entgegen, um ihm desto sicherer das Messer zwischen die Rippen zu stoßen. Die Figur des Güterschlächters Samuel Harrassowitz, treffsicher dem Leben abgestohlen, tritt nicht minder plastisch und farbenreich hervor als die Gestalten der Bauernwelt im engern Sinne. — Seit er dem Händler den Wechsel unterschrieben, hatte der Büttnerbauer keine ruhige Stunde mehr gehabt. Bald tritt anstelle des katzenfreundlichen Wucherers sein protzig hochfahrender Strohmann, der bestimmt ist, die von jenem geworfene Schlinge zuzuziehen. Auch in seinem Auftreten ist jeder Zug echt — selbst die aufgeputzte „Freundin", welche den Lümmel auf seinem Raubzuge in die ländliche Welt zur beiderseitigen Belustigung begleitet, dient zu wirksamer

Vervollständigung des Genrebildes, das sich beim Einzug des jungen Schmeiß auf den neuen Schauplatz seiner Wechselreiterei entrollt. — Unaufhaltsam nimmt das heraufbeschworene Schicksal seinen Lauf; ohnmächtig sieht sich der Bauer einem Recht gegenüber, das er nicht versteht: heute noch war er hier Herr, und morgen konnte einer kommen, der ihn hinaustrieb aus seinem Hofe, ihn auf die Straße setzte, mitsamt den Seinen, und das alles kraft eines Stückes Papier! Zwar bäumt sich bisweilen die Empörung kräftig auf: so wenn der Sohn des Büttnerbauern zum Stock greift, um den Güterschlächter aus dem Hause zu jagen; so wenn der Bauer selbst seinem heimtückischen Schwager, dem Kretschamwirt, der mit den Wucherern gemeinsame Sache macht, den derben Schabernack spielt, das zum Verkauf bestimmte Feld in der letzten Nacht mit dem Pfluge völlig umzuackern.

Von allen Seiten sah der Büttnerbauer feindliche Mächte vordringen, die ihm sein Gut entreißen wollten. Trug er selbst die Schuld? Oder die Familie? Oder waren es nicht vielmehr die Verhältnisse, die Entwickelung, der Gang der Weltereignisse, die auch auf dieses Zweiglein am Baum des Volkes gewirkt hatten? — Der Charakter des Bauern spielt in diesem Auflösungsprozeß gewiß seine Rolle: hartköpfig bis zur Unvernunft, will Büttner an den benachbarten Rittergutsbesitzer eine Büschelparzelle nicht verkaufen, deren Erlös zu seiner Rettung hingereicht hätte — er will das Gut nicht zerstückeln, und verliert es demzufolge völlig aus der Hand. Überhaupt ist die Bauernfamilie mit einer Fülle typischer Züge gezeichnet, die doch durchaus individuell erscheinen vermöge der lebhaften Eindringlichkeit der Darstellung — neben dem Bauer die Bäuerin, die Töchter, die verschieden gearteten Söhne und Schwiegertöchter.

Stark hervor tritt das Geschick des jüngeren Sohnes Gustav, der für sich ein Stück deutscher Bauerngeschichte der Gegenwart darstellt. Zunächst hat er beim Militär kapituliert und dient als Unteroffizier weiter. Vergebens sucht der Vater den rüstigen Arbeiter in die Wirtschaft zu ziehen — es fehlt solch ein Knecht, dem man, als zur Familie gehörig, keinen Lohn zu zahlen brauchte. Auch Katschners Pauline, die schon einen Jungen von ihm hat,

zieht ihn nicht heim; ja, er hat sich vorgesetzt, sie zu verleugnen, ohne sich doch ihrem Einfluß schließlich, als er schmuck mit den Tressen auf Urlaub kommt, entziehen zu können. Erst ein Zank mit dem Wachtmeister verleidet ihm den Soldatenstand, aber heimgekehrt findet er die Verhältnisse des Vaters schon so zerrüttet, daß an alles eher als an Ernährung einer weiteren Familie durch das Gut zu denken ist. So muß er sich mit Weib und Kind als Aufseher den Sachsengängern anschließen, von deren Werbung, Arbeits- und Lebensweise der Dichter eine künstlerisch anschauliche Zeichnung entwirft. Im Westen lernte Gustav eine gänzlich neue Wirtschaftsweise kennen, leichtere bequemere Lebensführung, ganz andere Arbeitsbedingungen als daheim in dem abgelegenen Dörfchen. Das Verhältnis des Gesindes zur Herrschaft, des Arbeiters zum Arbeitgeber, war hier ein viel loseres. Die Arbeitskraft schien eine Ware. Das Geld bildete die einzige Beziehung zwischen Herr und Knecht. Die Maschine besorgte vieles, wozu man daheim viele Hände brauchte. Zum Schluß spielen sozialistische Klänge in Gustavs Schicksale hinein, so daß auch durch dieses Motiv das wirtschaftliche Bild unserer Zeit vervollständigt wird. Der rüstige Bauernbursch endet als Pförtner in einem Berliner Mietshause.

Wahrhaft tragisch ist das Los des alten Büttnerbauern. Er muß froh sein, daß der Güterschlächter, in dessen Besitz sein Land übergegangen, ihn als Knecht darauf weiter schalten läßt. Sein Leben ist schlechter als das eines Hundes. Wenn er Menschen auf den Hof zukommen sieht, rennt er hinauf in die Dachkammer, schließt sich dort ein und giebt auf noch so lautes Klopfen und Rufen keine Antwort. Aber seiner Leiden Maß ist noch nicht erfüllt: das Haus und die auf dem Gut errichtete Ziegelei gehen in andre Hände über. Während des Verkaufs schickt man ihn hinaus. „Traugott Büttner ging in den Stall. Die Gesellschaft der Tiere war ihm lieber, als die der Menschen. Die Tiere waren unverständig, stumpf und gutmütig. Die kaltblütig-grausame Art, seinesgleichen zu martern, hatte der Mensch vor der Kreatur voraus.“ Zwar bietet man ihm in roher Herablassung die Gnade, in einer Kammer wohnen zu bleiben, wofür er den

Garten und die häuslichen Arbeiten zu versehen hätte. Aber seine Lebenskraft ist gebrochen. Auch als Gustav ihn zu sich in die Hauptstadt nehmen will, mag er sich nicht von seiner Scholle trennen. Am Sonnabend Abend geht der alte Büttner zum Dorfbader und läßt sich seinen Bart abnehmen. Sonntags beim Morgengrauen wirft er sich in seine Feiertagskleider, schreitet, das Gesangbuch in der Hand, nach langer Zeit wieder einmal die Dorfstraße hinab der Kirche zu. Er geht zum Tisch des Herrn. Nach dem Gottesdienst legt er die Feiertagskleidung ab und zieht die Werkeltagskleider wieder an. Noch steckt er den Kühen Futter auf, reichlich, für zwei Mahlzeiten; den Schweinen schüttet er Trebern vor und gießt einen Rest von Milch darüber, zu einer rechten Feiertagsmahlzeit. Darauf eilt er hastig zu dem großen Kirschbaum, von dem er sein einstiges Besitztum völlig übersehen kann — eine Schlinge, dann die Füße losgelassen, und dann . . . Die weit aus ihren Höhlen hervorquellenden Augen starren die Scholle an; die Scholle, der sein Leben gegolten, der er Leib und Seele verschrieben hatte.

In eindringlichster Kleinmalerei verfolgt der Dichter dieses Menschenschicksal bis zu dem erschütternden Ende. Diese Veranschaulichung eines ganzen Lebenskreises hat nicht nur kulturelle Bedeutung: schon in der Schlichtheit des Werkes liegt ein gut Stück seines Wertes — es ist ehrliche Arbeit, von wahrhaft deutschem Geist, es ist künstlerische Arbeit, gewandt im Stil, von lebendigster Gegenständlichkeit, ergreifend und von gesunder Kraft.

Aus gleich männlichem Geiste ging inzwischen eine Ergänzung dieses Bauernromans hervor: „Der Grabenhäger", der zwar nicht tragisch zugespitzte, aber künstlerisch nicht minder gegenständliche Roman des deutschen Großgrundbesitzes in der Gegenwart.

Sylvester von Geyer.

Ein Menschenleben.

Roman von Georg Freiherrn von Ompteda.

Ompteda hat sich bereits als einer der wenigen Dichter unter den Romanschriftstellern der Gegenwart bewährt. Seine „Leidenschaften" erfassen die feinsinnige Seelenanalyse eines Guy de Maupassant mit intuitivem deutschen Geist und rücken Ompteda so in die Reihe unserer ersten Novellisten. Seine eigenste Domäne, das Offiziersleben, umspannt er diesmal in vollem Umfang: Schon der Reiz dieser Stoffwelt ist nicht zu verkennen: es ist — wie Ompteda selbst betont — das Holz, aus dem unsere Helden der Befreiungskriege geschnitten sind, aus dem die Leute wuchsen, die durch Blut und Eisen das Reich einten — es ist der deutsche Armeeadel. Von vornherein klingt der typische Charakter der Erzählung an: „Ihr kennt sie, diese Geyers, die seit Geschlechtern in der Armee gedient, deren Stern aufging mit ihrem Herrscherhause und leuchtet mit ihm. . . . Wie überall, wo Kastenwesen herrscht, greift unter ihnen in gewissem Maße eine Verknöcherung um sich, eine Verengung des Horizontes, ein Nichtbegreifenkönnen anderer Kreise und fremder Lebensthätigkeit." Aber „die Klugen dieser Geyers, die mit dem Marschallstabe im Tornister, sind weitherzig, alles begreifend, für alles Interesse zeigend, mit offenen Augen begabt . . . Arm sind sie fast alle, zu erwerben haben sie nicht verstanden. Was sie hatten, zehrte der Kriegsdienst auf . . . Unter diesen Geyers ist die Kommißheirat, die mit knapper Not das nötige Einkommen aufbringt, das der Staat für den verheirateten Offizier verlangt, anscheinend die Regel . . . Sie, die in Standespflichten den äußeren Schein zu wahren haben zu Ehren ihres Rockes, müssen wahrlich oft härter den Kampf ums Dasein kämpfen, als mancher Sohn der misera plebs." Den typischen Verlauf eines solchen Menschenlebens hat die Kunst des Dichters mit genug individuellen Zügen durchsetzt, um eine anschauliche und eindringliche Lebendigkeit zu erzielen.

Die Beleuchtung, in welche der Dichter seine Gestalten rückt, hat etwas Wohlthuendes: seine warme Anteilnahme färbt sich wirksam mit Humor, und so wird die umständliche Betonung aller kleinen Freuden und Sorgen dieses Lebenskreises künstlerisch annehmbar. Das macht: der Dichter fühlt mit seinen Gestalten, scheint durchweg mit ihnen zu gehen — und steht doch über ihnen; alles wirkt mit der Unmittelbarkeit des Selbstdurchlebten, und doch mit der Objektivität des Ferngerückten.

Mit Humor ist namentlich die materielle Enge in der Umgebung des Helden genommen — doch es ist jener Humor, auf dessen Wappenschild die Thräne als Symbol nicht fehlt. Seinem Vater, „dem weichen Manne, rann eine Thräne vom Auge, halb aus Rührung und Dankbarkeit, halb aus Kummer und Sorge, und tropfte nieder gerade auf die Schläfe des Knaben. Eine Thräne war das erste, was er im Leben empfing.“ Aber der alte Hauptmann weiß, was sich für seinen Stand gebührt: er nötigt alle auf die frohe Botschaft herbeigeeilten Verwandten zum Verweilen und läßt Kaffee kommen. „Er bewirtete gern, obwohl ihm seine Frau regelmäßig darüber Vorwürfe machte, weil sie sich bestrebte, jede Ausgabe zu vermeiden, die nicht durchaus notwendig war. Aber heute lag sie ja drüben und wußte nichts davon . . .“ Er hätte es auch für unpassend erachtet, die Taufe ohne Sekt zu feiern — zur unangenehmen Überraschung seiner Frau, die sich mitten im Gläserklingen nicht enthalten kann, halblaut zu bemerken: „Hans, das wäre doch auch nicht nötig gewesen!“

Zunächst beherrscht dieser Vater des eigentlichen Titelhelden die Situation. Vielleicht nirgends schöpft der Dichter so aus dem Vollen wie hier. Der weiche, gutmütige Sachse, der nicht die Gabe besaß, Disziplin zu halten, erhält schon als Hauptmann den Abschied. Nicht allein, daß damit seine Einnahmen wesentlich sinken: in der besten Kraft seines Lebens war er ohne Beschäftigung. Überall, wo sich ihm Gelegenheit zu einem neuen Beruf bietet, tritt sein Standesvorurteil dazwischen. So arbeitet er wirr an der Erziehung seines spätgeborenen Sohnes herum — mit dem Erfolge, sich gerade dadurch das Kind zu entfremden. Mißmutig überläßt es der Hauptmann nun ganz der Mutter. Er beginnt

Stoff zu sammeln, um eine Familiengeschichte zu schreiben. Während des Krieges 1870/71 legt er die Arbeit — „nur vor der Hand" — beiseite, um den wichtigeren Plan einer Geschichte seines Regimentes in Angriff zu nehmen — obwohl der Augenblick, wo das gesamte Offizierkorps in Frankreich stand, der Sammlung des Materials nicht gerade sehr günstig war. Immer giebt er sich weitschweifig lehrhaft und überlegen im Ton, um gewöhnlich die seiner Absicht entgegengesetzte Wirkung zu erzielen. Seine Gutmütigkeit geht über alledem mehr und mehr in Erbitterung über, und der beschäftigungslose Mann endet als Allerweltsnörgler und Querulant. Mit glücklichem Takt hat es Ompteda verstanden, diesen Typus in eine leicht ironische Beleuchtung zu rücken, doch immer so, daß der Humor sich mit positivem Mitleid durchsetzt.

Eine wirksame Kontrastfigur zum Vater tritt uns in der verständigen, zugleich seelen- und taktvollen Mutter des Helden entgegen. Auch die Charaktere der Geyerschen Töchter weiß der Dichter von den Kinderschuhen bis zur Ehe in eindringlicher Individualität zu entfalten: seine Kunst versteht, mit dem Leben wetteifernd, aus einem überhebenden, altklugen Backfisch eine tüchtige, liebevolle Gattin zu entwickeln. Eine eigenartige Erscheinung in diesem Familienkreis ist die Gestalt des Onkel Gottfried. Der fühlt es für die Geyers an der Zeit, daß sie aufhören auszugeben, was die Ahnen angesammelt haben, und daß man anfange wieder selbst zu erwerben. Darum will er Sylvester für einen produktiven Beruf erzogen wissen. Er hat sich denn auch von dem hergebrachten Offiziersberuf ferngehalten — ohne freilich nun irgend eine andere Beschäftigung zur Lebensaufgabe zu wählen. Unausgesetzt redet er von Pflichten des Adels, der von jedem einzelnen erst neu zu verdienen sei, und doch hätte er selbst ihn sich entschieden nicht verdient, wenn er ihn nicht schon besessen: denn eigentlich hat Onkel Gottfried sein Lebtag immer nur geträumt und geredet, in Wirklichkeit aber nie etwas Vernünftiges gethan. Sein Drang nach Individualität gefällt sich in einem bescheidenen, von allen Fesseln freien Junggesellenleben. Hilfsbereit steht er bei alledem der Familie des Bruders zur Seite,

gilt ihr indes wegen seiner aus den gewohnten Geleisen heraustretenden Anschauungen als anrüchig — in ihm verkörpert sich für sie „der Stil freie Richtung"!

In dieser gestaltenreichen Umrahmung erwächst der Held. Wir besitzen kaum eine so umfassende Geschichte einer Kindesseele, wie sie hier geboten wird. Stutzt das kritisch gestimmte Gemüt da und dort, ob all diese kleinen und kleinsten Sorgen wirklich unerläßlich waren, so muß es sich schließlich immer wieder sagen, daß gerade aus dem Gegensatz des kleinen Gegenstandes zu dem Ernst, mit welchem die Kindesseele bei ihm verweilt, der liebenswürdige Humor entspringt, dessen Hauch wir fortgesetzt verspüren, dessen Hauch fortgesetzt die tragische Stimmung dämpft, die uns ob der stets bedrückten Lage des dargestellten Lebenskreises beschleichen will.

Welche Juwelen blitzen hier aus dem tiefen Schacht des Knabengemüts empor! Wer wäre so arm an Kindessinn, daß er sich nicht selbst gespiegelt glaubte, wenn er Szenen von so allgemein menschlicher Wahrheit wiedergegeben sieht, wie sie sich hier aneinander reihen! Da ist z. B. Sylvesters Empfindung beim ersten Schulbesuch: „zum erstenmal in seinem jungen Leben wirklich allein unter fremden Menschen!" Da ist das Eingreifen des Todes in Sylvesters Lebenskreis: „Nie hatte er weiter darüber nachgedacht, niemals sich eine rechte Vorstellung gemacht . . . Es war längst dunkel geworden, und Sylvester, der niemals, wie andere Kinder, furchtsam gewesen war, begann sich heute plötzlich dennoch ungemütlich zu fühlen . . . . Ein Schauder überlief ihn, und er konnte sich nicht mehr beherrschen, er klinkte die Thür zum Nebenzimmer auf, wo die Schwestern waren." Dann das erste, schüchterne Wohlgefallen am schöneren Geschlecht, das sich zunächst im neuen Dienstmädchen, dann in einer Freundin der Schwestern verkörpert. Vor allem die köstliche Renommage mit der ersten eingebildeten Liebe, eine kleine Genreszene für sich: „Bei anderen Kadetten hatte er so oft Bilder von jungen Mädchen gesehen, und einzelne hatten ihm auf seine Fragen geantwortet: Das? Das ist meine Flamme. Aber Sie brauchen es nicht weiter zu sagen! — Der Ausdruck Flamme klang ihm in den Ohren. Er war glücklich

im Geheimen auch eine Flamme zu besitzen, wenn er auch niemand wußte, dem er sein Glück hätte mitteilen mögen. Nun dachte er darüber nach, wie er es wohl erreichen könnte, für sein Fach, in dem nur die Photographien der Eltern standen, die Lillys zu erhalten . . . Aber das Bild bekam er nicht. Als Ersatz ließ er sich die Photographie von Mariechen geben, weil diese die hübscheste der Schwestern war, und die stellte er in sein Fach zwischen die Eltern. — Nun wartete er ab, bis irgend einer der Kameraden käme, um sein Fach anzusehen. Absichtlich ließ er die Pultklappe offen stehen, und es gelang ihm auch . . .: Ach so! Das ist wohl Ihre Flamme? — Endlich war das gewünschte Wort da. Sylvester pfiff und ging davon." — Noch eine Offenbarung aus tiefer Seele fordert unsere besondere Teilnahme heraus. Oft bildet sich der Knabe ein, dieser Augenblick, dieses Gefühl, dieser Gedanke müsse schon einmal in seinem Leben dagewesen sein: „Ich glaube, ich bin schon früher einmal auf der Erde gewesen. Irgendwo anders. Vielleicht als Blume oder als Tier. In der Division haben wir das auch schon gehabt, daß man das geglaubt hat." Abermals ist es uns, als ob unser eigenes Kindesleben mit seinen Wonnen und seinen Schauern wieder erwachte.

Mit sicherer Pinselführung verfolgt Ompteda dieses Menschenleben in seiner vollen Entwicklung von der Wiege bis ans Grab. Schon rein stofflich interessiert der Roman sonach als erschöpfende Zeichnung des Offizier-Milieu. Der künstlerische Wert beruht vor allem auf einer Fülle rein menschlicher Züge, welche beweisen, daß der Dichter nicht von außen an den geschilderten Menschenkreis herangetreten ist, vielmehr aus innerer Erfahrung und Nötigung herausschafft.

Bedenken könnte der Schluß erregen: der Held stirbt plötzlich an einer Blinddarmentzündung — er hätte ebenso gut früher oder auch später von der tödlichen Krankheit ergriffen werden können, und danach wäre der Erzählung schon vorher oder erst nachher ein Ziel gesetzt. Wenigstens verabsäumt Ompteda nichts, um diese äußerliche Lösung so eng wie möglich mit dem inneren Organismus des Werkes zu verschweißen. Zwar mag es noch immer mit Recht eine im künstlerischen Sinn äußere Motivierung heißen, daß

Sylvester bereits wiederholt von derselben Krankheit heimgesucht war und Anlage zu ihr in sich trägt. Tiefer greift der durchgehends herausgearbeitete Eindruck, daß diesem Stiefkind des Glückes keinerlei Glück und Genuß ohne Reue beschieden ist: ein solches Leitmotiv läßt uns auch innerlich nicht unvorbereitet, selbst die Aussicht auf das bescheidene Glück einer Kommißehe durch den jähen Tod des Neuverlobten entschwinden zu sehen. Bliebe der Ausgang dramatisch noch immer anfechtbar, so erscheint er nun episch wohl annehmbar — überdies hat der Dichter dem Werk vorsichtig den Nebentitel: „Ein Menschenleben" beigelegt.

Loki.

Roman eines Gottes.

Von Ludwig Jacobowski.

Jacobowski hat früh Spuren einer selbständigen litterarischen Physiognomie erkennen lassen. Besonders ein Problem — nicht ertüftelt und gemacht, sondern ersichtlich durchlebt und geworden — begegnet in seiner Dichtung als Leitmotiv: die Wirkung der sozialen Acht auf den Verstoßenen. In den verschiedensten Spiegelungen zeigt der Dichter die Entwickelung junger, nach Liebe lechzender Seelen unter dem Einfluß des von allen Seiten auf sie eindringenden Hasses. Zuerst erschien „Werther, der Jude" auf dem Plan, noch mit vorherrschend stofflichem Anreiz, noch vielfach mit dem Erdenstaub und der Pein des Alltagslebens bedeckt, aber unmittelbar, ehrlich und — schon mit dem Streben, sich irgendwie zu einer objektiven Behandlung der Frage emporzuschwingen. Einen bedeutsamen künstlerischen Fortschritt kündigt „Diyab, der Narr" an. Was uns an dieser Komödie sofort sympathisch berührte, war die künstlerische Objektivierung des Stoffes und vor allem die Überwindung des Problematischen durch dramatischen Humor, d. i. die kräftige Anlage eines individuellen komischen Charakters. In „Loki" gewinnt das Thema nun eine weltumspannende Gesichtsweite. Das 18. Jahr-

hundert grübelte mit leidenschaftlichem Eifer nach dem Ursprung des Übels, nach der Möglichkeit einer Existenz des Bösen innerhalb der Schöpfung des grundgütigen christlichen Gottes. Jacobowski giebt nun dem Problem eine weitgehende Vertiefung, indem er seine Dichtung in einer Mythologie wurzeln läßt, die wie die altgermanische das Böse in göttlicher Inkarnation selbst kannte und anerkannte. Auch innerhalb bestimmter christlicher Normen — nur nicht der optimistisch-rationalistischen des 18. Jahrhunderts — ließe sich das Problem auf die Geisterwelt selbst zuspitzen: zum Helden würde dann der Teufel, und die erreichbar letzte Vertiefung wäre gewonnen. Die bange Frage lautet aber nun beidemal: wie kann das Böse im Göttlichen selbst Wurzel schlagen? wie wird der Sproß göttlichen Samens zum Dämon des Bösen?

Jacobowski sucht aus den verschiedenen eddischen Berichten über Loki ein einheitliches Bild des Gottes zu gewinnen — ein Bild im Sinne der modernen, auch in erzählender Form dramatisch charakterisierenden Poesie, ein wohlmotiviertes Charakterbild. Was der Dichter zur Abrundung und Verknüpfung desselben freilich erfindet, hält sich den Grundzügen nach zunächst im Geiste der mythologischen Überlieferung, um sich schließlich zu einer Art sozial-ethischer Paraphrase des Weltuntergangs zu weiten.

Entscheidend sind bereits die Umstände von Lokis Geburt: Eine Asin ist seine Mutter; welche, weiß selbst Urd, die allwissende Schicksalsgöttin, nicht. Alle Asinnen sollten ihn abwechselnd nähren und pflegen und aufziehen. „Und mit trotzigem Blick, das Haar schwer im Nacken, ging jede der Asinnen zu der nordischen Hütte. Wußten sie doch, daß die Augen der Götter ihnen mit durchbohrenden Blicken folgten, um aus einer leisen Miene, einer winzigen Armbewegung, einem halben Zwinkern der Augenbrauen zu erkunden, wer den Bastard geboren. So erhob sich mit jedem Tage die Mauer des Hasses der Götter gegen den jungen Gott immer höher und höher . . . Als sich die hohe, goldhaarige Frigg zum ersten Male über ihn beugte, da hob er die winzigen Händchen empor, um nach ihrem Halsschmuck zu greifen, und lächelte dazu. Holdselig, nach Kinderart. Aber ihr Antlitz blieb finster und streng, und mit der flachen Hand schlug sie hart die Kinderfinger nieder, die sich

nach ihr ausgestreckt hatten ... Von diesem Tage an hatte Loki das Lachen verlernt. Bleich war sein Gesicht, als hätte es nur der Schattengöttin Hels Dämmerungen gesehen, und unter schwarzem Lockenhaar glühten Augen, mächtig wie Ruß am Eichengebälk über dem Herd." — Mit Eiswasser aus dem Thundstrom und heißer Ebermilch nährt ihn die eine, mit Gletschermilch und Wolfsschaum die andre der Asinnen. In Knechtesarbeit wächst er heran. Voll Entsetzen und Verachtung bergen sich vor ihm die lichtvollen Götterkinder. Nur Balder suchte ihn durch Liebe zu versöhnen; sein begütigendes Wort überwältigte Lokis hartes Gemüt; aber weil er es fühlte, schwoll es wie Haß gegen den jungen, freundlichen Gott empor, dessen Sonnenaugen und Lichtworte ihn beben machten. Mit sonnigem Lächeln rief der freundliche Knabe: „Hasse mich, Loki! Ich aber liebe dich in alle Ewigkeit." — Nur zu der kleinen, blondlockigen Nanna kehrte Lokis Blick immer wieder zurück. Wie leise Sehnsucht kam es über ihn, sie aber wurde blaß und drückte sich ängstlich hinter die schlanke, hochragende Gestalt Balders ... „Und ihm fiel ein, daß dieser Kopf nie auf seinem Arm ruhen, dieses Auge sich nie über seinem Anblick schließen, diese Hände sich nie an seine Wangen legen würden! Und jählings packte ihn eine unendliche Verzweiflung." Wild raste sein Haß gegen Balders große Sonnenaugen, die ihm weh thun. Da ließ ihn Nanna los und stieß ihn von sich. Und wie tönendes Erz klang die helle Stimme der Göttin: „So spricht niemand in Walhall! Kein Gott! Du bist von gemeinem Volke, und gemein sind Sinn und Sinnen bei dir. Du bist kein Gott!" Totenbleich starrte Loki ihr nach. — In der bekannten Weise vollzieht er Balders Verhängnis. Durch die modern-psychologische Begründung gewinnt der Mythos künstlerische Geschlossenheit und Tiefe.

Erst die modernste Zeit dürfte vor allem reif für eine großartige Weiterdichtung geworden sein, welche wie hier in der Vernichtung des Balder-Reiches einen brutalen Sklavenaufstand gegen das Edelvolk der Balder-Söhne sieht. Friedrich Nietzsches Einfluß ist unverkennbar, unverkennbar auch durchkreuzt von dem sozialen Zug unseres Zeitalters, so daß der Dichter zu einer objektiveren Auffassung des Kampfes der zwei Weltmächte durchdringt. Loki hetzt die Bauern gegen die Jarle und die Sklaven gegen Jarle und Bauern gemeinsam:

„Sklavenketten schleppen wir alle, schwer und schwitzend; ob einer dem Jarl dient oder dem Demut heuchelnden Bauer! . . . Es sind Götter für Jarle und Bauern, nicht für arme Sklaven. Wir haben kein Heim in Walhall, denn wir haben keins auf der Erde . . .“

„Balder war tot. Aber noch lebte sein Volk, das Edelvolk der Baldersöhne, unter dem nie sich eine Faust gegen ein fremdes Haupt erhob, nie ein unzüchtiges Wort sich an Mädchenspuren heftete, wie schmutziger Sand an nasse Fersen, nie ein roter Goldreif oder eine bräunliche Bernsteinkette unreines Begehren weckte.“ Aus furchtbarer Hungersnot weist Loki ein armseliges Bauernvolk über die Berge zu den Wohnsitzen von Balders Söhnen. „Von allen Seiten krochen die schwarzen Scharen heran, Haß und Habsucht im funkelnden Blick und drohende Keulen in erhobener Faust. Wie ein ungeheurer Schatten schob es sich über das Sonnenland, und wo die Wut der Bauern hintraf, klafften zerspaltene Männerschädel, krachten weiße Frauenstirnen, röchelten Kinder aus zerstampfter Brust.“ Die letzte Schar der Edlen heißt Lokis Rat am Leben erhalten, daß sie fühlen: der Bauer ist edel und der Edle jetzt Knecht und Bauer; dem wolfsgrauen Hund des Bauernführers sollen Balders Söhne als König huldigen — wie in diesem Ausbruch von Lokis diabolischem Humor spielen auch in der Edda bei der Götterdämmerung Wolfstiere eine gewichtige Rolle.

Am Schluß giebt der moderne Dichter seiner Darstellung eine neue, entscheidende Wendung. Zuletzt soll ein Jüngling huldigen. „Der führt sein Weib an der Hand, und das Weib preßt einen Säugling an die bebende Brust. Dem hatte ein tückischer Bauer die Stirne geritzt, und das blutige Mal glänzte auf der reinen Kinderstirn wie der Kreuzgriff eines Schwertes, . . . wie ein rotes Kreuz . . .“ Der Hund kriecht vor des Jünglings festem, undurchdringlichem Blick in sich zusammen, gleitet vom Throne und leckt dem Jüngling den Fuß. Und Lokis Stimme schreit plötzlich auf: „Weh' euch und mir. Das ist Balders Sohn. Der Herr und König! Balder ist nicht tot! Balder lebt, ewig wie ich, stärker als ich, Balder der Sonnensohn. Weh' mir!“ Selbst mit dieser christlichen Verheißung tritt Jacobowskis Dichtung nicht völlig aus dem Geist der eddischen Überlieferung heraus: auch sie sieht jenseits der Götterdämmerung eine

neue seligere Welt ohne Übel aus dem Meere steigen. Mit immer größerer Entschiedenheit drängt die neuere Forschung zu der Annahme christlicher Einflüsse auf die Gestalt, in welcher die Edden unsere Mythologie überliefern, — und stellt Loki neben Lucifer.

Es geht ein großer Zug durch Jacobowskis Loki-Dichtung. Der Kühnheit der Konzeption entspricht die Kraft der allitterierenden Sprache. Es ist kein Werk archaistischen Kleinkrams: die Personen sind nicht des Kostüms wegen, sie sind ihres inneren Lebens wegen da.

Realistische Fabeln.

Dem vorschreitenden Realismus verfällt unentrinnbar eine poetische Gattung nach der andern. Wirkt er da und dort auflösend, so gewinnt er unter der Hand fähiger Schriftsteller doch die Kraft, neue Formen zu bilden oder zunächst wenigstens neue Ansätze zu versuchen. Fritz Mauthner, dessen „Xanthippe“ und „Hypatia“ einen realistischen Stil im historischen Roman anspinnen, ließ neuerdings unter dem Titel „Lügenohr“ eine Sammlung „Fabeln und Gedichte in Prosa“ ausgehen, worin eine Versöhnung des modernen Realismus mit der Naivetät der Fabelform erstrebt wird. Naiv nennen wir den Kern der Fabel im Sinne eines Jakob Grimm, der im Gegensatz zu Lessings intellektuell-moralischer Definition der Gattung auf ihren Ursprung zurückgriff, auf jene Zeit, da der Mensch als Nomade sozusagen auf gleichem Fuß mit dem Tier verkehrte und sich gemütvoll in dessen Wesen versenkte, es unter menschlichem Bilde anschaute. Wie weit sich aber die Fabel von dieser Grundlage im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende entfernt hat, ist nur zu gut bekannt. War nun die Fabel zur bloßen Lehrdichtung herabgesunken, so konnte sie naturgemäß dem eindringenden Realismus nicht widerstehen, und wir dürfen uns nicht wundern, mehr satirische Bilder unserer modernen

Kultur als verhallende Nachklänge aus der Urzeit in solcher Sammlung anzutreffen. Um so wohlthuender berührt es, in Mauthners Sammlung wenigstens einer Reihe von Nummern zu begegnen, deren schlichte Naivetät unmittelbar zum Herzen spricht: Der wilde Haß kann nie die Worte der Liebe erreichen, weil er nichts Liebes aufschichten kann, um darauf zu fußen. Die Regenwürmer brüsten sich: „Uns thut der Blitz nichts. Vor uns hat er Angst", bis er in ihr Gemüsebeet fährt und etliche von ihnen tötet, — worauf sie sich alsbald trösten: „Ja, wir Regenwürmer! Wir sind eine Macht! Der Blitz hat einen Haß auf uns." Die Frösche glauben, daß ihr Quaken den Löwen, der seinen Durst stillen will, zum Tümpel treibt. Den armen Gast jagt die Familie der Zeitgenossen aus dem Hause, um alsdann auf sein Wohl zu trinken, — ein Bild des Nachruhms. So lassen sich noch einzelne Geschichten Mauthners anführen, welche echt fabulös anmuten.

Damit soll der überwiegende Rest der Sammlung keineswegs von vornherein als minderwertig bezeichnet sein. Im Gegenteil tritt die Originalität des Autors entschiedener hervor, wo er die alte Form der Fabel preisgiebt — freilich oft wider Willen — und eine eigenartige neue Gattung, eine Art Kultursatire in epischem Gewande darbietet, die von der mittelalterlichen Fabelform, dem „Beispiel", noch immer wesentlich nur durch die übergreifende polemische Tendenz geschieden ist. Die jetzt unter russischem und norwegischem Muster bei uns gangbar gewordene Bezeichnung „Gedichte in Prosa" scheint uns deshalb hier nicht präzis genug. Als Stimmungsbilder, also Gedichte in Prosa, würde sich gewiß eine achtenswerte Auswahl der Sammlung charakterisieren lassen: der Kurrendejunge, der hinter dem Chor zurückbleibt und erfriert; das Proletarierkind, das drei Bohnen in seinen Scherben pflanzt, um auch seinen Frühling zu haben; die — in Mädchengestalt personifizierte — Havana, die ihren Liebhaber in träumerische Vergangenheit wiegt; Don Juans letzte Liebe, da er zum ersten Male selbst liebt, zu seinem Verhängnis hier indes ohne Gegenliebe, während er bislang geliebt wurde, ohne selbst zu lieben — diese „letzte" Liebe, die ihn in einem Kinderlächeln ersterben läßt,

in der Seligkeit eigener Liebe — — da haben wir Szenen, die mit dem Griffel des Lyrikers entworfen sind.

Breitern Raum aber als eigentliche Fabeln und eigentliche Gedichte in Prosa nehmen in Mauthners „Lügenohr" satirische Kulturbeispiele, Bilder in schlaglichtartiger Beleuchtung, ein: Die Kammerdiener, die sich bei ihren Kavalieren gemästet haben, spielen nach deren Ruin selbst den Kavalier. Der Ingenieur, den man für verbrecherisch oder verrückt erklärte, als er Berge abtragen wollte, um menschliche Wohnsitze zu schaffen, baut schließlich im Auftrage einer Aktiengesellschaft eine Eisenbahn auf die Jungfrau. Der Arbeiter, dem nach einem ersten Kinde Zwillinge geboren werden, hängt sich auf, weil die Fabrikordnung jeden mit Entlassung bedroht, der mehr als zwei Kinder hat — die Geschichte führt den bezeichnenden Titel „Malthus". Das alles sind Satiren in prägnantester Form.

Und die Satire ist blutig. Zunächst blutig ernst: Mauthner tändelt nicht, er treibt kein neckisches Spiel mit kleinlichen Gegenständen — er rührt an die tiefsten Probleme mit sittlichem Ernst und unerbittlicher Strenge. Ja, die Grundstimmung der Sammlung muß geradezu als Bitterkeit und Pessimismus bezeichnet werden. Blutig vernichtend wirken darum auch diese Stiche, die Satire Mauthners zerschmettert. Sie fährt oft nicht fein darein, mit derben Keulenschlägen scheut sie sich unter Umständen nicht den Gegner zu zermalmen. Aber diese kleinen und großen Teufeleien erfreuen und erfrischen doch durch ihre Keckheit, Treffsicherheit und geistvolle Überlegenheit. Das macht, daß es der Satire im einzelnen nicht an Humor und Sarkasmus fehlt. Statt vieler Beispiele eins: Der Schneider Nazi liegt in den letzten Zügen. Um die 20 Gulden, die er hinterläßt, ringen der Pfarrer und der Nachtwächter. Der Pfarrer will dafür dem Schneider eine Messe lesen, damit er die ewige Seligkeit erlangt; der Nachtwächter will dafür den Schneider als Mitglied der Bürgerwehr eintragen, damit er eine Musik zum Begräbnis hat, und noch dazu in Uniform. „Der Pfarrer murmelte Gebete und der Nachtwächter blies aufmunternd die ersten Takte des beliebtesten Trauermarsches. Der Schneider horchte bald dahin, bald dorthin. Als der Nacht-

wächter plötzlich absetzte, griff der Schneider so rasch er konnte nach den beiden Zehnguldenscheinen und reichte sie zitternd ihm . . ." — Nicht genug mit diesem Kabinettsstück des Humors, die echt Mauthnersche Mischung „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" — um mit Grabbe zu reden — spinnt den Faden weiter: Nazi entsinnt sich noch eines Lottozettels, den er an seine Seligkeit wenden will. Sarkastisch-parodistisch läßt unser Dichter denn auch den Pfarrer sprechen: „Umsonst ist der Tod. Kommst raus mit dem Terno, kommst raus aus der Höllen; bleibst drin, bleibst drin." Der sterbende Schneider — heißt es darauf zum Schluß — faltete die Hände und betete zu Gott, daß sein Terno herauskommen möchte . . .

Die famosen Teufeleien entspringen nicht der Laune, sie beruhen auf Weltanschauung. Wie bei so vielen Humoristen und Satirikern erwächst auch die Mauthnersche Komik — doppelt reizvoll, in Rembrandtscher Beleuchtung — aus einem melancholischen Gemüt und dickflüssigem Blut. Der Invalide, der mit der Linken Drehorgel spielt und mit Wahrsagen noch extra Geld verdient, da er in seinem Armstumpf das Wetter von morgen vorausspürt, wird für Mauthner hier zum Bilde des Dichters, „der immer noch ein Gewerbe machte aus den Stichen in seinen Narben." Und unter wie furchtbarem Bilde schaut unser Dichter gar das Leben: „Ein Panther lauerte hinter einem Baume. Eine junge Antilope kam äsend heran. Der Panther maß die Entfernung zum Sprung. Er dachte an sein Weib, an seine Kinder und an den Ruhm. Dann kaufte er sich doppelte Kraft vom Tode, der hinter ihm stand, und sprang der Antilope auf den Nacken. — Das ist die Wahrheit."

Mauthners Kampf gilt in erster Linie der Lüge in all unsern Lebensverhältnissen. So erklärt sich der Haupttitel der Sammlung: „Lügenohr". Der Besitzer des Lügenohrs hört aus allen Äußerungen die Lüge sofort heraus, vermöge eines Heuschreckleins, das in dem Ohre zirpt. Darüber wird ihm alle Lebenslust vergällt, und deshalb schießt er endlich das Heuschrecklein in seinem Lügenohr tot. — So bekämpft Mauthner auch den von oben her genährten Optimismus („Rosenrote Fenster"), die gesellschaftliche Konvenienz

und vor allem immer wieder die Verlogenheit und Unnatur des Weibes. Zur Beschämung stellt er in einem grandiosen Naturbild „die gebärende Löwin“ dem raffiniert genußsüchtigen, kinderlosen Kulturweibe gegenüber.

Verfolgt Mauthner den Reliquien-Gottesdienst wie den veräußerlichten Glauben überhaupt mit vernichtenden Pfeilen des Witzes, so läßt er dennoch erfreulicherweise die Vernunft durch einstimmigen Beschluß aus dem Wohnsitz der Götter ausweisen. Besonders bedeutsam ist dabei die Abfertigung, welche Gott Mitleid der Vernunft zuteil werden läßt: „Ich habe Mitleid mit allem Lebendigen. Nicht mit dir, denn du lebst nicht.“

So fordert Mauthners „Lügenohr“ mannigfach zum Nachdenken heraus. Es ist ein Büchlein, das man nicht einmal überfliegt, sondern immer wieder durchblättert, um sich bald da, bald dort zum Verweilen eingeladen zu finden. Es ist wahr, der pessimistische Grundzug des Werkchens berührt nicht immer wohlthuend, aber immer fühlen wir uns von dem Hauche einer eigenartigen, ehrlichen und fähigen Persönlichkeit angeweht. Wie Mauthner den Parteischwindel und die Abschleifung der Selbständigkeit verspottet, so gleicht er selbst jenem parteilosen, selbständigen „Mann ohne Uniform“, den er an die Spitze dieser Sammlung stellt: als die feindlichen Heere gegeneinander losrückten, wurde er „von beiden Seiten zusammengeschossen“, und man findet seine Leiche, Verzweiflung im Gesicht, an einem Holzkreuz, unter dem man ihn bestattet . . . Nicht um zu loben oder um zu tadeln, sondern um unsern Dank abzustatten, möchten wir den Wunsch aussprechen, daß Fritz Mauthner, der uns so viele freundliche Stunden bereitet hat, das Leben wieder mit versöhnlicherm Auge betrachten lernt, daß der Freuden Fülle ihm nicht vergällt bleibe durch das Zirpen des Heuschreckleins in seinem Lügenohr.

Stimmen in der Nacht.

Visionen von Julius Hart.

So vielen Genuß uns Julius Harts Werke sonst bereitet haben, so mancherlei Bedenken erweckten uns seine „Stimmen in der Nacht". Zwar zeigen auch die beiden hier vereinten, in Prosaform vorgetragenen Visionen „Das Hünengrab" und „Media in vita" den selbständigen, fähigen Künstler. Aber sollte die Originalitätssucht, die heute alle Welt beleckt, sich selbst auf einen Julius Hart erstreckt haben? Seine poetische Anlage enthält doch ausreichend Gesundheit und bildnerische Fähigkeit, um ihn vor solchem Verschwimmen in molluskenhafter Visionenschwelgerei zu behüten! Daß man uns nicht mißverstehe: Wir geben die psychologische Möglichkeit und subjektive Berechtigung sehr wohl zu, daß ein Mann, der sich in unbeirrtem Verfolg seiner natürlichen Herzensstimme zu der Konvenienz und den altüberkommenen Moralbegriffen in Widerspruch gesetzt, angesichts eines Hünengrabes träumt, wie die altgermanische Welt mit Fanatismus die neu eindringenden christlichen Sittlichkeitsbegriffe versemt und wie stets eine morsche, absterbende Moral die Keime einer neuen, freieren Weltanschauung zu ersticken sucht. Es ist uns auch psychologisch wie physiologisch verständlich, wie ein jugendlich frohes Liebespaar mitten im vollsten Lebensgefühl durch die Anschauung oder Vorstellung des Wahnsinns und Todes in seinem ganzen Nervensystem erschüttert, ja bis in die Wurzeln seines Seins geknickt wird. Wir leugnen auch nicht, daß der Dichter eine erstaunliche Kunst aufgewandt hat, diese feinsten Seelenschwingungen aufzufangen und wiederzugeben. Aber was wir in Form eines schnell vorüberrollenden Einzelmotivs innerhalb einer geschlossenen Erzählung als Bereicherung willkommen heißen würden, scheint uns zur Auflösung des Kunstwerkes zu führen, wo es den Inhalt der Studie restlos erfüllt und auf 60 oder gar 112 Seiten ausgedehnt ist, ja sich — zwar glücklicherweise nicht nach Art der Allerjüngsten als die Kunst — doch als „ein Stück neuer Kunst" giebt.

Julius Hart hat zur Begründung dieses Schrittes „Ein ästhetisches

Nachgericht" angefügt. Am markantesten zeigen seinen neuen Weg folgende Sätze: „Hinter dem Willenmenschen (d. i. dem Mann des freien Willens) steigt ein getriebener und ein Triebmensch empor, ein Seelenkeimleben entfaltet sich vor unseren Augen, wie es der Mensch der Vergangenheit so deutlich noch nicht erblickte, und die Psychologie der alten Kunst verwandelt sich in Physiologie." Referent fühlt sich zu sehr als Mann der Wissenschaft, um hier dem Künstler bis zu der Ersetzung der Psychologie durch Physiologie folgen zu können. So weit ist die Wissenschaft denn doch noch nicht – was ja ein durchgebildeter Geist wie Julius Hart zur Genüge weiß. Ob sie aber überhaupt je über die Feststellung immer weiterer Berührungen zwischen psychischem und physischem Organismus hinausgelangt? Jedenfalls hält sich der Dichter für berechtigt, als Pionier voranzugehen und „das visionär-ekstatische Leben einer dichterischen Schöpfung näher an den Quellen aufzufangen", vorzudringen „zu dem geheimnisvollen Strom, aus dem das Thun und Handeln, der Charakter, das Schicksal des Menschen emporquellen". Gewiß, nur darf die Kunst nun nicht anstelle der vollendeten Handlungen die bloßen Keime herausarbeiten, anstatt den Lauf des Stromes zu verfolgen, allein die Quelle ausgraben. Zur Auflösung plastischer Gestaltendichtung führt eine Kunst, deren Grundsatz wäre: „Es giebt in dieser Kunst keine Außenmenschen, Menschen der Fleisch- und Blut-Wirklichkeit, sondern alles sind reine Innengestalten, Phantasieerscheinungen, zarte Ideengebilde. Was ich darstellen will, ist ein Gefühl; die unmittelbare Schilderung seiner Schauer, seiner Lüste und Schmerzen, – seiner Ekstasen und Visionen. Nichts anderes". Nein, nicht „das Gefühl, von dessen Strom Charaktere und Handlungen, Gestalten und Bilder getragen werden", sondern diese selbst bilden das primäre Element der Kunst. Wir danken Julius Hart, daß seine feine Kunst das Mittel vervollkommnet; aber wir können uns nicht entschließen, zu Gunsten des wenn auch noch so verfeinerten Mittels, den Zweck der Dichtung fallen zu lassen.

Menschenleid.

Skizzen und Dichtungen von Paul Quensel.

Das Büchlein verdient aus der Flut der Tageserscheinungen gerettet zu werden. Der Dichter versteht die seltene Kunst, mit wenigen Strichen Stimmung zu erzeugen. Sind es nur kleine Gaben, die er bietet, so sind es doch in ihrer Art geschlossene Kunstwerke, die eine Fülle von Bildern und Gestalten vermitteln. Da ist der künstlerisch beanlagte Junge, der wegen Armut als Handwerker verkommt. Da wird in fünfviertel Seiten das Bild einer Pfändung entrollt. Alles läßt die Arme sich geduldig nehmen; an einem nur hängt die ganze Liebe der Alten: am Bild ihres Heilandes. Dort hängt's über dem Bett .... Die Dämmerung senkt sich. Da hockt sie noch immer am Fuß des Bettes: „Sie haben mir meinen Heiland genommen!" Eine andere Szene vergegenwärtigt das unwillkürliche „Schuldbewußtsein" der übermütig Glücklichen beim Vorüberhuschen des Elends. Ein bekanntes Zeitereignis behandelt Quensel in Versform, ausgehend von der Zeitungsnotiz, daß ein Ehepaar aus äußerster Not seine Kinder und sich selbst getötet, der Pfarrer alsdann zwar die Leichen der Kinder, nicht aber die der Eltern eingesegnet. Im Traum läßt Quensel den Pfarrer vor Jesus geführt werden und zur Erkenntnis kommen, daß nur Gott in Gnaden richten dürfe. Ein gleicher Geist echt christlicher Liebe spricht aus dem „Verhör" des Mörders. Es folgt eine glückliche Satire auf die Wohlthätigkeitsbazare. Den Gegensatz zwischen unverdorbener Empfindung und herzloser sogenannter Beherztheit vergegenwärtigt die Skizze „Rettung". Ein junger Mann folgt seiner Angebeteten in die Küche, um ihr einen Heiratsantrag zu machen. Sie ist gerade im Begriff, lachend einem paar Tauben den Hals umzudrehen: er ist empört und — gerettet. Von den versifizierten Beiträgen heben wir noch „Die Thüringer Sündflut" hervor, die eindrucksvoll die Schrecken der Überschwemmung vergegenwärtigt, und besonders „Erste Waffenthat", eine lebendige Darstellung der Gefühle des Soldaten, der zum erstenmal im Einzelkampf einen

Gegner getötet hat. Einige der übrigen Gedichte sind unfertig oder doch zu nichtssagend. — Wir möchten dem Büchlein Freunde erwerben, indem wir aus zwei Prosaskizzen Proben herausheben. Zunächst aus den „Gespenstern".

„Es war wirklich ein schönes Gebäude, das mußte ihm sein Feind lassen, stattlich und gediegen nach außen und geräumig und sonnig im Innern ... Über der Eingangspforte des Hauses war ein prächtiges Relief angebracht, einen segnenden Christus darstellend. Unter demselben standen die schönen Worte: „Was ihr thut an einem der geringsten meiner Brüder, das habt ihr an mir gethan." Und über der Figur glänzte in großen, goldenen Lettern die Inschrift: „Tiefenbach-Stiftung". Auch am eisernen Gartenthore war eine Tafel befestigt. Sie trug die Worte: „Dies Haus schenkte Fürchtegott Tiefenbach den Armen und Verlassenen." — Einst führte mich der Weg in tiefer Nacht vorüber. Es war nahe an zwölf Uhr ... Ein leichter Nebel lag über dem Land, und in der Höhe rieselte und wisperte der Nachtwind ... Was war das? Von weitem schon sah ich ungewisse Gestalten an dem eisernen Thor. Sie reckten sich und duckten sich; sie neigten sich und beugten sich ... die geschäftigen Hände schlenkerten und fingerten und nestelten an der Tafel mit der Inschrift ... „Ja — ja — ja —" seufzte die eine, ein verfallenes Mütterchen, „so wahr, wie ich im Elend verkam: Er listete mir mein Erspartes ab!" — „Ja — ja — ja —" krächzte der Längste unter den Nachtgestalten, „so wahr meine Kinder zu Bettlern wurden: Er betrog mich um mein Häuschen!" ... Und so folgte Anklage auf Anklage ... Ich blickte auf die Tafel — nun hieß die Inschrift: „Dies Haus raubte Fürchtegott Tiefenbach den Armen und Verlassenen" ... "

Die Krone der hier vereinten Werkchen, zugleich das umfangreichste führt den Titel: „Herr Niebegall. Eine Sturm- und Drang-Episode aus dem Leben der Spittelleute." Ein Maler erzählt, wie er in einem Städtchen eine Partie vom alten Gottesacker aufnahm. Die Bewohner des daranstoßenden Spittels treten herzu, um ihn durch überlegene Kritik zu stören. Als sein Retter erscheint Herr Niebegall, der seine Spittelgenossen in Schach zu halten weiß. Ist er doch Träger eines hohen städtischen Ehrenamtes — als Bewahrer

des Gottesackerschlüssels! Und kein Großsiegelbewahrer kann mit mehr Würde seine Stellung wahren. Wie sollten sie auch auf dem Rathaus ohne Herrn Niebegall fertig werden? Nur einen Fehler hat er: er ist zu nachsichtig gegen die Dienstmädchen, die mit ihren Kinderwagen den Kirchhof bevölkern, die Gräber zertrampeln und die Blumen ausrupfen. So bricht die Katastrophe herein: Herr Niebegall wird gestürzt. Jetzt nimmt er seinen Weg „langsam, kummervoll. Sein Ausdruck war der eines Lebensmüden, der mit allen Hoffnungen zu Ende ist. Ich bot ihm freundlich einen Gruß. Er erwiderte unsicher und gepreßt. Ich that, als hätte ich keine Ahnung von dem Schicksalsschlage, der ihn betroffen. Er aber schien mich ohne weiteres als Wissenden zu betrachten. Die ganze Stadt mußte es ja wissen, das ganze Land mußte es wissen. „Ja ja," hob er an und seufzte, „su gieht's. Wenn een der Hund nich mehr gefällt, nacher krigt er eens of de Platte ..... Weil 'ch nich hab grob sein wulln gegen de Kinner un gegen de Dienstmeedel, die doch aa gerne emol in Schatten ruhn — darum ham se mich abgesetzt." Jetzt durfte ich mit meinem Troste nicht zurückhalten. Doch er wandte sich ab nnd schritt der Spittelthür zu, um sich wie ein krankes Tier in seiner Kammer zu verkriechen." Doch schon nach wenigen Tagen verschläft der Pflasterer, dem nun der Schlüssel anvertraut, im Rausch, den er sich ob seiner „Erhöhung" angetrunken, die Eröffnungsstunde; zum Pech hält gerade der Herr Bezirksdirektor Revision. Herr Niebegall wird vom Bürgermeister selbst aufs neue feierlich mit dem Schlüssel belehnt. Erhobenen Hauptes schreitet Herr Niebegall wieder zwischen den Gräbern einher, und wahrhaftig, der alte Kerl singt:

„O, wunderschön ist Gottes Erde,
Und wert, darauf vergnügt zu sein.
Drum will ich, bis ich Asche werde,
Mich dieser schönen Erde freun!"

Man sieht, Paul Quensel beherrscht nicht nur den ernsten Ton, er besitzt auch echten Humor und frische Gestaltungsgabe. So dürfen wir einmal freudig scheiden: Auf Wiedersehen!

Lyrik.

Schicksal.

Gedichte von Ada Negri.

Ins Deutsche übertragen von Hedwig Jahn.

Eine echte Dichterin ist es, die wir durch diese Sammlung kennen lernen, sogar endlich einmal wieder eine Dichterin mit selbständiger Physiognomie. Es handelt sich um ein zwanzigjähriges Mädchen aus den unteren Ständen Italiens, um eine Volksschul-Lehrerin, die ganz zum Volke und garnicht zum Gelehrtenstande hält. Höchst dürftig ist ihre äußere Lage, verzweifelt ist auch ihre geistige Einsamkeit in einem stillen Marktflecken.

„Verwünschend, weinend rüttele ich mich,
Doch lachend geht die Welt und hört mich nicht!"

So ist denn Ada Negris Poesie eine Poesie des Schmerzes. Das Unglück erscheint ihr in Person als ihr Schicksal. Vergebens fleht sie: „O laß mich!"

Es sprach: „Nur dem, der leidend, blutend schafft,
Erstrahlt des höchsten Ruhmes Schein.
Der Schmerz giebt dem Gedanken Götterkraft,
Dem tapfern Kämpfer winkt der Sieg allein."
Und ich erwiderte ihm: „Bleib!" —

So bilden den Inhalt von Ada Negris Gesängen: Nacht, Einsamkeit, hoffnungsloser Schmerz, die Not, und es gellt aus ihnen der Wutschrei der Geknechteten. Die Dichterin versagt sich im allgemeinen der Männerliebe, aber sie strömt von Liebe zu jedem Unglücklichen über. Ferner verherrlicht sie die Arbeit und kündet deren Ehre:

„Der Arbeit Ruhm ich singe."

Doch weiß Ada Negri nicht nur der Sehnsucht nach Liebe Worte zu leihen, sondern auch für das Glück der Liebe in den einfachen,

unteren Volksschichten den rechten Ton zu finden. Ein Gedicht wie „Volkskind“ bringt modernes Arbeiterleben fast zu volksliedartiger Behandlung. Es fehlt der Dichterin nicht an Kraft, das Sausen der Maschinen poetisch nachzuschaffen. Vor allem pulsiert Glut, Feuer, Leidenschaft in dieser echt italienischen Poesie. Nicht mit Unrecht vergleicht Ada Negri ihre Muse mit einem arabischen Roß. Alles ist erlebt und empfunden, nichts erkünstelt, erdacht und ertüftelt. Nur fehlt es an Plastik und bildkräftiger Anschaulichkeit, mancherlei verschwimmt ins Gestaltenlose. — Dennoch gebührt der Dichterin wärmste Anerkennung und Aufmunterung; auch der Übersetzerin können wir unseren Dank für die gewandte Verdeutschung nicht versagen.

Gedichte

von Johanna Ambrosius.

Ausgewählt von Prof. Karl Weiß-Schrattenthal.

Den überschwenglichen Lobrednern der Johanna Ambrosius konnte sich Referent nicht zugesellen; aber er gesteht gern, daß der günstige Eindruck, den einzelne Gedichte der ersten Sammlung auch in ihm hervorriefen, durch den inzwischen ausgegebenen zweiten Teil verstärkt worden ist. Mit Recht wendet man der Dichterin aus dem Volke persönliche Teilnahme zu; im litterarisch-ästhetischen Sinn des Wortes zeigt sie sich indes nur zu selten als Volksdichterin: die Anschaulichkeit und naive Urwüchsigkeit der Volksdichtung ist nicht ihr Element, wenn sie auch erfreulicherweise bisweilen dem schlichten Lied nahekommt. Die beste Nummer dieser Art scheint uns das erste Mädchenlied:

„In kühle Erde senkten sie
Dich, Liebster, frühe ein
Und gingen ihres Weges dann
Und ließen dich allein.

Die Mutter sagt, da du nun tot,
Soll ich 'nen andern frei'n,
Doch hab' ich nur in meiner Brust
Ein Herz für dich allein.
Es weiß die liebe Mutter nicht,
Daß ich auf immer dein,
Damit du in der Ewigkeit
Nicht stehen sollst allein."

Auch das inzwischen komponierte zweite Burschenlied „Wenn am Sonntagsmorgen" ist dem innern Ohr erklungen und so für den Gesang geschaffen. Die gleiche Ehre wurde bereits dem Gedicht „Ich muß dich immer lieben" zuteil, das uns aber ziemlich nichtssagend und ohne bildnerische wie melodische Kraft dünkt. Bedeutung des Gehaltes vereint sich mit szenischer Eindringlichkeit in dem „Wasserjungen von Seelisberg". Sehr wirksam und im Stil des echten Liedes durchaus berechtigt klingt das Gedicht in eine allgemeine Apostrophe aus:

„Die Hände streckt' ich zum Himmel auf:
Herr, habe doch Erbarmen,
Erlös' die Menschheit von Hunger und Not
Und trockne den Schweiß der Armen!"

Umgekehrt ist der Ausklang szenisch anschaubar in den „Zwei Müttern". Leider nur vereinzelt knüpft die Dichterin an Dorfszenerie an, deren Entfaltung wir gerade von ihr erwarten. Desto größere Freude muß man an „Des Dorfes Pflegekind" haben, demselben Gegenstand, den Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem Meisterroman „Das Gemeindekind" behandelt. Nur eine berufene Dichterin vermag, von Mitleid gelenkt, so tief ins Herz zu schauen. — Mit welchen Forderungen wir uns berechtigt glauben gerade an Johanna Ambrosius heranzutreten, möchten wir weiterhin durch den Wunsch andeuten, daß ihre künftigen Poesien reicher an Stücken von der Art des Gedichtes „An meine Heimat!" werden: es kommt eben auf Eigenart an, jeder Sänger soll besonders das künden, was nur er und so wie er kein anderer empfinden kann. Hier ist nun die ostpreußische Heimat nicht minder glücklich personifiziert wie sie in dem Eingangsgedicht „Aus der Schweiz" durch den Gegensatz und das Heimweh der Dichterin zur Geltung kommt. — Sonst klingt aus der neuen Sammlung wohl da und dort

das Leid hindurch, welches Johanna Ambrosius überwinden mußte; aber sie bleibt hier zu allgemein. Überhaupt tritt zu wenig ihre eigene Individualität, zu selten ihr origineller Lebenskreis hervor. Konventionelle Stoffe, wie die Liebe, werden noch zu oft behandelt, ohne daß ihnen eine neue Seite oder eine eigenartige Beziehung abgewonnen ist. Auch ist der schlichten Ostpreußin heißere Leidenschaft fern. Ein wohlthuendes Talent bleibt sie trotz alledem. Auch der Herausgeber hat auf unseren Dank Anspruch. Bei künftigen Auflagen oder doch bei weiteren Fortsetzungen könnte die Auswahl eine noch strengere sein. Es stören manche schiefe Bilder, die nicht geschaut, nur gedacht sind. Manch interessantes Problem ferner verflüchtigt sich ins Abstrakt-Gestaltenlose; so ist es für das dem Wahnsinn nahe Weib des Mannes, der seinen Lohn mit feilen Dirnen verthut, während seine Familie hungert und friert, ein gar schwacher Trost, wenn ihr die Dichterin zuruft:

„Harr' aus, o Weib! Ein Morgenrot bricht an,
Das mancher Nacht wird goldne Helle bringen;
Mag streben auch nach Freiheit stets der Mann,
Wir wollen nur um unsre Seelen ringen."

Man wird uns einwenden, daß die Frage des gequälten Weibes ja nur lautete:

„Was wird aus meiner armen Seele werden?"

Aber wir glauben, daß die Verzweiflung sich schon in ganz andere Fragen ergießen wird. Durchaus nichtssagend ist z. B. auch der Sang an Bad Elster. Bisweilen macht sich die Durchschnittsbildung der Dichterin unangenehm bemerkbar. Ein unverfälschtes Dorfkind wäre uns lieber. Aber auch so heißen wir Johanna Ambrosius abermals willkommen.

Passifloren.

Von Gertrud Pfander.

Herausgegeben von Karl Henckell.

Wir danken Karl Henckell aufrichtig, daß er uns mit dieser jungen Dichterin bekannt gemacht hat. Gerade in unseren Tagen, wo die bescheidenen Gaben der Johanna Ambrosius durch eine selbst in der Gegenwart ungewöhnliche Reklame zu dichterischen Großthaten aufgebauscht wurden, freut es uns, in der Bernerin Gertrud Pfander eine Ebenbürtige der Italienerin Ada Negri begrüßen zu können. Die Verwandtschaft beider wird namentlich in der Tiefe und Leidenschaft des Schmerzes offenbar, der sich von sentimentaler Thränenseligkeit weit entfernt hält. Nicht Spielerei und Koquetterie mit dem Weltleid, sondern ernste individuelle Lebensbilder, eigenste Schmerzen singt Gertrud Pfander. Da ist zunächst die „Frohe Kindheit“:

„Unheil“ — so hieß mein Vater schon,
Und meine Mutter „Wehe“.
Drum seh' ich Weh und Unheil droh'n,
Wo ich nur geh' und stehe.“

Wohl predigt die Natur auch ihr gar übermächtig „Vergessen und Seligsein“. Aber immer wieder schweben die Schatten der „unerträglichen“ Jugend hervor. Doch die Liebe läßt sich nicht vergebens rufen:

„Da steht sie, — — wie ich sie in Büchern las,
Grad' wie ich sie erwünscht, ersehnt, erdichtet:
So eine recht verfluchte Künstlerliebe
Ohn' Witz und Salz, mitsamt dem Hungertuch!“

Der Angebetete ist Geigenkünstler, — und spielt er einen Totentanz, versteht sie zum ersten Male ganz die Schauer aus dem Totenland. Kaum ahnt er, mit welchen Gefühlen die Dichterin auf ihn blickt. Sie aber wirft es nieder: die Fieber der Brustkrankheit durchschauern sie, — noch aber bittet sie dem Unerreichbaren ihre Liebe ab, falls ihm Leid daraus erwächst! Noch einmal müssen wir citieren, um zu zeigen, daß diese leidende Brust von den Weihen der Kunst erzittert; in der „Nuit blanche“ singt Gertrud Pfander:

„Der Mond steht schweigend am Zenith,
Und draußen herrscht ein blasses Grau'n.
Ich will, dieweil der Schlaf mich flieht,
In diese Nacht der Helle schaun.

Es liegen in dem blassen Strahl
So See wie Gletscher mondengroß,
Die Bäume stehen blitzesfahl
Und doch gespenstig schattenlos.

Als kennt' seit längsten Zeiten ich
Kein Lachen und kein Weinen mehr,
So ehern kommt es über mich
Und so entsetzlich gnadenleer.

Und daß es kalt ans Herz mir greift,
Da ist die Liebe Schuld daran,
Die Lieb', die mich ins Elend schleift,
Und die nicht Gnade finden kann."

Auch aus einigen zu Herzen sprechenden schweizer Dialektdichtungen, die den Volkston glücklich treffen, klingt es von Abschied und Tod im Kreise der Jugend und Liebe. — Im leidenschaftlichen Ringen zwischen den stolzen Lebenshoffnungen der nach den Höhen des Ruhmes aufstrebenden Dichterin und ihrem Leid überwindet sie sich schließlich zu religiöser Ergebung; des Nazareners wird sie ansichtig:

„Ich aber seh' dich kreuz- und fluchbeladen,
Da fährt ein jähes Weh durch meine Glieder:
Die Laute fällt zu deinen Füßen nieder . . .
. . . Da bleibe sie.
Laß ihr den Platz in Gnaden."

So schließen sich die dichterischen Leidensblüten von Gertrud Pfander zu einem einheitlichen Lebensbild, zur Geschichte einer von Schmerz zu Schmerz bebenden Seele zusammen. Möge das vielstimmige Echo, das ihre Lieder wecken werden, der Dichterin die frische Luft der Gesundung bringen und neue Kraft verleihen!

Gedichte.

Von Stefan Rónay.

Nur zu selten geschieht es, daß man in dem Wust lyrischer Sammlungen einer selbständigen Individualität begegnet. Diese seltene Überraschung wird dem Leser von Stefan Rónays Gedichten zuteil. Sie stammen aus dem litterarischen Nachlaß eines katholischen Priesters, der, 52 Jahre alt, Anfang 1893 in Ungarn verstorben ist. Was an diesen Herzensergüssen vor allem fesselt, ist der elementare Ausbruch einer durch das Priestergelübde geknechteten und geknickten Sehnsucht nach Glück, Liebe, Lebensfreude.

„So manche Rose seh' ich blüh'n
Im holden Frühlingshage;
Von allen soll mir keine glüh'n,
Entsage Herz, entsage!"

Des Dichters Herz lechzt nach Genuß der Erdengüter, die Pflicht aber giebt ihm den Todesstoß. Zu spät klagt er, daß er „das Leben bereut, wie eine lebendige Sünde"; wie durch ein Eisengitter schaut er ins Paradies. Wohl träumt er noch von einem Heim, von einem Herd, von einem Herzen, das er in Liebe gewonnen; wohl dürstet er nach des Lebens Wonnetrunk — so fühlt er sich dem weltüberwindenden Heiland fern, in einem aber doch ihm treu verwandt: im Mitleid mit den Armen und den Sündern. Wie arm und freudenlos das Leben ohne Liebe ist! Wie viel Glück das irdische Menschenleben birgt: Er aber, der Priester, soll die Erde als Jammerthal verfluchen, soll mit erzwungener Kälte an Frühlingsblüte und Frauenliebe vorübergehen!

„Es steht in einem dunkeln Buch:
'Das Leben ist ein alter Fluch . . .'
O glaube deinen Weisen nicht!
Es trügt der Weisheit kaltes Licht.
Dein Herz verlerne jede Scheu,
So lang es liebt mit echter Treu."

Und auch der Dichter findet die Liebe, — zugleich die vollen Töne zu ihrer Verherrlichung:

„Rot leuchtet der Mohn, es grünt der Klee,
Das Herz kennt keine Klage.
Vergessen ist jetzt Leid und Weh,
O sonnige, sonnige Tage!“

Sehr wirksam wird der konventionelle und der inkonventionelle Bund der Geschlechter gegenübergestellt, der Wirkung wegen in einseitiger Zuspitzung.

Doch giebt sich der Dichter keiner Täuschung über das Schicksal solcher Liebe hin.

„Kennt ihr das Los der Aloe?
Es ist so schön und schaurig,
Die Liebe hat ein großes Weh
Und endet immer traurig,
Und endet immer traurig.“

Man sieht aus diesen Versen zugleich, wie sich Rónay auf musikalischen Eindruck versteht: einzelne Gedichte gleiten unmittelbar in melodiösen Gesang hinüber. Andere entschädigen dafür durch Tiefe und Wahrheit der Empfindung. Mit frischer Ursprünglichkeit jubelt es da auf: Die Liebe kann nicht Sünde sein! Voll Leidenschaft tönt über die Verleumder als schwerster Fluch: „Sie sollen nie wissen, was Liebe ist!“ Und doch, wie sehr die Seele nach einem Tropfen aus dem Strom des Lebens, nach einem Tröpflein Liebe verschmachten mag:

„Umsonst mein Herz zum hohen Himmel schreit,
Uns trennt die Zeit, uns trennt die Ewigkeit!“

Kann es Wunder nehmen, daß sich aus der Seele eines derart gehetzten Wildes endlich ein „Lied vom Hasse“ losringt! Es ist eins der leidenschaftlichsten und originellsten der Sammlung; des Dichters Haß gilt nur dem Schlechten und bildet einen Ausfluß seiner Menschenliebe. Überhaupt ist Rónay ein Künder der Ideale; er will nicht die Poesie im Menschenleben durch naturwissenschaftliche Schlagworte zerstört sehen, nicht Zuchtwahl genannt wissen, was voreinst holde Liebe hieß. Auch dem herzlosen Mammonismus des Jahrhunderts wirft er den Fehdehandschuh hin. Ja, des Dichters Idealismus geht dermaßen ins Äußerste, daß er selbst Goethes Weltanschauung der That zurückweist:

„Die That ist nur des Willens roher Knecht,
Erkenntnislos erbaut sie gut und schlecht.“

So kehrt der Dichter zu der alten Auslegung zurück:

„Im Anfang war das Wort, die Welt — Idee.“

Idee und Gefühl ist denn auch wesentlich Rónays Dichtung geblieben; nur vereinzelt sucht er Szene, nur vereinzelt regt er die Anschauung bildkräftig an. Aber aus jedem Lied spricht der echte Dichter. Ein ganzes Leben von innerem Reichtum und von Todesweh der Entsagung und von durchbrechender Lebenslust entfaltet dieser Gedichtband. Die Schwester des Dichters, Marie Gräber in Budapest, hat ihn pietätvoll sowie geschickt geordnet und herausgegeben. Wir hoffen auf weitere Gaben aus dem Nachlaß des verewigten Poeten. Seine Gedichte haben uns angemutet wie eine poetische Illustration zu Luthers Flugschriften gegen die Weltflucht der katholischen Priesterschaft: es klingt aus beiden derselbe Protest der Natur gegen übermenschliche Entsagung.

Meine Verse.

Von Otto Erich Hartleben.

Der Titel klingt recht anspruchsvoll; die Erwartungen aber, die durch die dramatischen Werke des Verfassers erregt werden, kann die vorliegende Gedichtsammlung nicht erfüllen. Neben vielem Lauen findet sich manche lyrische und lyrisch-epische Talentprobe; aber im ganzen herrscht der Eindruck vor, daß sich Hartleben gar sehr gehen läßt. Wenn er etwas durch diese Sammlung bewiesen hat, so ist es, daß seine Stimmung nicht rein und poetisch genug ist, um ihm zu gestatten, Lyrik aus dem Ärmel zu schütteln. Viele glückliche, interessante Empfindungen und Situationen sind nicht voll ausgeschöpft, anderes ist nicht klar und anschaulich genug herausgearbeitet. Vor allem erhebt sich der Dichter oft nicht über seinen Gegenstand, so daß die Wirkung nicht sowohl poetisch als vielmehr stofflich ist. Die Verse lesen sich dann bisweilen wie Prosa; zumal auf weiten Strecken der Reim und ein strenger Versbau fehlt, — solche freien Rhythmen haben unter Umständen

ihre Berechtigung, sind aber allerdings auch oft — sehr bequem! Trotz alledem können wir eine Reihe von Nummern in dem zierlich und geschmackvoll ausgestatteten Bändchen als Treffer bezeichnen. Besonders hervor treten eine Reihe von Sittenbildern, in deren Mittelpunkt das verlassene, zu Grunde gerichtete Mädchen steht. Auch der Liebesgenuß selbst wird mit Vorliebe besungen. Daneben bricht die trotzende Kraft des Mannes hervor. Aber es fehlt auch nicht an zarten und seelenvollen Klängen. Als ein beachtenswertes Seelenbild aus unseren Tagen erscheint uns nach dieser Richtung namentlich „Die Sternenwacht", charakteristisch in der Mischung von Resignation und Hoffnung. Hier haben wir einmal ein „modernes" Gedicht Hartlebens, das gleicherweise durch seine Weltanschauung wie durch seine poetische Stimmung aufwärts weist. — Recht glücklich hat der Dichter auch in einigen Nachdichtungen den ruhig epischen Ton der Bibel getroffen. Einige andere Nummern zeichnen sich durch gewandten Humor aus; man lese z. B. das Kabinettsstück „Pierrot marié".

Noch aus einer ganz besonderen Veranlassung erscheint uns der Humor, wie er neuerdings innerhalb der „modernen" Kreise der Litteratur und der bildenden Kunst hervortritt, verheißungsvoll: nicht nur daß der graue Pessimismus so ziemlich überwunden erscheint, — wir hoffen von dieser Wendung der Genrekunst auch viel für die Zukunft des deutschen Lustspiels.

Aus Tag und Traum.

Neue Gedichte von Ludwig Jacobowski.

Wenn wir von dem ungefügen Titel absehen, können wir diese Gedichtsammlung nur mit Freuden begrüßen. Gewiß kann es kaum ausbleiben, daß in einer Sammlung von 184 Seiten einzelne weniger gelungene Gedichte unterlaufen, und auch ein paar alltägliche Wendungen wird man hie und da in Kauf nehmen. Im

ganzen enthält der Band so viel hübsche Nummern, der Dichter weiß so anmutige und ergreifende Klänge anzuschlagen, daß der Leser freudig überrascht wird. Welche Gegenstände unsern Lyriker fesseln, kündet er selbst im Eingangsspruch:

„Zu einer Kette füg' ich Lied an Lied,
Von jungen Mädchen, wenn sie still erröten,
Von schmalen Gräbern, wo der Flieder blüht,
Von blauen Wünschen, die im Wind verwehten."

Die Vereinigung von Liebe und Resignation ist denn auch der charakteristischste Zug in Jacobowskis neuer litterarischer Gabe. Er, der sich vor wenigen Monaten durch seine Komödie „Diyab der Narr" als echter Dichter und gemütvoller Humorist ausgewiesen hat, weiß uns auch hier zu Herzen zu sprechen. Wie frisch und anmutig setzt er gleich im ersten Lied ein:

„Auf der Straße an den Hecken
Blüht es voller jeden Tag.
Rosen schwanken an den Stecken,
Fröhlich schwirrt's im Taubenschlag.
Drüben, wo die Mädchen gehen,
Hab' ich keck mich aufgemacht.
Plötzlich bleiben vor mir stehen
Sechse, sieben oder acht.

Blaue Bänder an den Hüten,
Vor der Brust den Nelkenstrauß,
Ach, vor lauter Blüh'n und Blüten
Schau'n sie selbst wie Blumen aus.
Blaue Sehnsucht in den Blicken,
Guckt mich jede an und lacht.
Könnt' ich doch ans Herze drücken
Sechse, sieben oder acht . ."

Wie hier, so sehen wir fast überall Gestalten und Szene: diese Lyrik ergeht sich also nicht — wie das übliche Mittelmaß — in bloßen Gefühlsschwelgereien. Oft ist sogar zwanglos in eine kurze Szene eine ganze Lebens-, Liebes- und Leidensgeschichte konzentriert. Wir verweisen hierfür namentlich auf das Gedicht „Sündige Liebe".

Einige, wenn auch nur wenige Gedichte der Sammlung wissen die Gefühle zu einer regelrechten Handlung und Szenenfolge zu entfalten; die typische Form bleibt aber: eine Stimmung zu einem

Bilde verdichtet. Gar manche der Lieder sind flott genug, um zur musikalischen Komposition herauszufordern. Die seelische Eigenart der Jacobowskischen Gedichte besteht in der Vereinigung von krampfhaft zuckender Leidenschaft mit wehmütiger Entsagung.

Betrogene Liebe bleibt das Hauptthema: immer ist ein anderer der Glückliche, der die Braut heimführt. Einzelne Partien werden dadurch etwas eintönig. Dazwischen erscheint zwar ein Cyklus Naturbilder verflochten; diese sind aber nur da eindrucksvoll, wo inmitten der Naturszene ein Mensch erscheint, um Stimmung aus- oder einzuhauchen. Nur voller dramatischer Beseelung und szenischer Entfaltung könnte es gelingen, den Mechanismus der Natur aus seiner Starrheit zu erwecken, — wie ja schon Lessing betonte. Schließlich bringen eine Reihe „Phantasien" Lebenserfahrungen und Lebensanschauungen des Dichters zum Ausdruck, auch sie meist elegischer Richtung und Zeugnisse selbständigen Ringens eines modernen Geistes. Jacobowski hat bereits vor einigen Jahren einen Roman „Werther, der Jude" erscheinen lassen, und jüdische Wertheriaden könnte man auch ein paar Gedichte aus vorliegendem Bande nennen. Den Fluch des Ewigen Juden möchte der Dichter vom Kreuz am Halse der Geliebten küssen, und ähnlich:

„Wenn sie singt im hohen Dome
Aus den frommen keuschen Blättern,
Sing' ich, ein verlor'ner Jude,
Weinend mit im hohem Dome . . ."

Auch durch diesen Zug gewinnt die Sammlung an Eigenart. Noch sei erwähnt, daß sich sämtliche Gedichte durch ausgesprochene Keuschheit auszeichnen. So dürfen wir hoffen, daß dieser Band in der weihnächtlichen lyrischen Sintflut nicht versinkt, sondern, wenn auch bescheiden, weiterwirkt.

Neue Gedichte.

Von Karl Busse.

Mit drei Werken zugleich erscheint Karl Busse auf dem litterarischen Weihnachtsmarkt des Jahres 1895. Etwas viel auf ein-

mal — indessen die Jugend ist hitzig und möchte den Parnaß im Sturm nehmen. Neben einer Anthologie von neuerer deutscher Lyrik und einer ziemlich leicht wiegenden Skizzensammlung bietet der junge Dichter „Neue Gedichte“ dar, die wir als einen entschiedenen Fortschritt in seiner Entwickelung begrüßen. Das Unreife, Ernstlose und Studentenhafte ist fast gänzlich abgestreift, geblieben ist der frische, schäumende Mut der Jugend und ein schalkischer Humor. Aber neue ernste Töne mischen sich darein. Zwar ist die Liebe, junge Liebe noch eins der Hauptthemata, und auch Naturbilder begegnen wieder: daneben aber fehlt es nicht an einer bunten Reihe stimmungs- und weihevoller Lebensbilder, ja selbst nicht an einem Cyklus vom „Sterben“. Die Kenntnis des Lebens ist überall reicher, die Stimmungsfülle klarer geworden; die Plastik und szenische Gestaltung, zu der Busse bereits früher einzelne gute Ansätze genommen, hat sich gehoben, ebenso die Konzentrationsfähigkeit. Im einzelnen wechseln tragische und komische Töne ab. Da scheucht z. B. das Bild der ersten Geliebten den jungen Ehemann von der Seite seines schlafenden Weibes: in vier vierzeilige Strophen ist ein Stück Gegenwart und Vergangenheit zugleich eingeschlossen. Daß die Anschaulichkeit bisweilen noch weiter gehen müßte, zeigt eine gelegentliche Wendung: „Dann kamen Stürme und er stand allein“ heißt es nach der Schilderung des ersten Liebesfrühlings. „Dann kamen Stürme!“ — hat der Dichter sich klargemacht, welcher Art diese Stürme waren? Hat die Geliebte ihn verraten? oder er sie? oder trat ein Dritter dazwischen? Jeder Fall hätte seine wirksame Seite, am meisten wohl der zweite. — Gut gelungen ist die Selbstironie im „Rendezvous“. Recht schalkhaft weiß Busse sonniges Liebesglück zu besingen. Hie und da findet er volksliedartige, sangbare Töne. Von vielem Niedlichen heben wir das allerliebste, bereits komponierte Kinderlied heraus, das mit unnötig rationalistischer Vorsicht als einführenden Titel wählt: „Großmütterchen erzählt den Kindern“:

„Wenn es schummert auf der Welt,
Steigen die Engel vom Himmelszelt.
Geben sich artig einander die Händchen,
Laufen ein Endchen, fliegen ein Endchen,

Haben ein Säckchen über dem Rücken,
Gute Kinder mit Träumen zu schmücken,
Jedem von euch eine Freude zu machen
Und des Nachts am Bettchen zu wachen."

Kräftigere Klänge weiß der junge Dichter bereits im historischen Volkslied „Kord Feike" zu finden. Wir wünschten, daß er sich in dieser Richtung bestärkte und die zierlichen Nippes noch weiter zurückträten, ohne daß wir sie ganz entbehren wollten. — Mit Genugthuung begrüßen wir es, daß die Naturbilder nicht mehr — wie in Busses erster Sammlung — in der Luft verschwimmen, sondern die notwendige Beziehung zum Menschenherzen gefunden haben. Wegen ihrer Weihe und Tiefe besonders gelungen erscheint uns unter diesen Stimmungsbildern „Gottes Mühle":

„Der Garten liegt noch, wie die Nacht ihn traf,
Am Bretterzaun verblüht der blaue Flieder,
Im ganzen Dorf bellt kaum ein Hund im Schlaf,
Und selbst der Wächter schloß die schweren Lider.

So schlummert alles, was sein Plätzchen fand,
Nichts regt sich mehr, es wacht kein Mensch auf Erden.
— Nur eine Mühle mahlt im stillen Land,
Die mahlt und mahlt und kann nicht fertig werden."

Auch dieses Gedicht hätte gewonnen, wenn das Anfangsbild charakteristischer ausgemalt wäre: wir müßten den eigentümlichen Eindruck eines nächtlichen Blütenlebens in Schlummerstimmung gewinnen — man denke an Goethe oder Heine! Die im ganzen so erfreuliche und erfrischende Wirkung der Busseschen „Neuen Gedichte" legt den Wunsch nahe, daß der Dichter auch weiterhin an Ernst, Klarheit, Kraft und Fülle wachse, was noch notwendig, ihm aber auch erreichbar scheint. Vor allem wünschen wir mit zunehmenden Jahren seinem Leben reicheren Inhalt: das wird seiner stimmungsvollen, sauberen und künstlerisch geschliffenen Poesie gewiß zu gute kommen.

Soziale Zeitgedichte.

„Im Frühlingssturm" — unter diesem bezeichnenden Titel giebt soeben Martin Stein eine Sammlung sozialer Zeitgedichte heraus. Wenn wir erwähnen, daß ein Vorwort von Pfarrer Friedrich Naumann in Frankfurt a. M. an die Spitze gestellt ist und daß ein Anhang „Lieder für evangelische Arbeitervereine" darbietet, so dürfte die Richtung der Sammlung zur Genüge gekennzeichnet sein.

Es widerstrebt uns, an Schöpfungen der Poesie einen parteipolitischen Maßstab zu legen; andererseits thäte man diesen Dichtungen selbst Unrecht, wenn man sie pedantisch nur vom ästhetischen Standpunkt prüfen wollte. Wir möchten sie deshalb als das nehmen, was sie in jedem Falle für den Historiker sind: als interessante und bedeutsame Zeitdokumente, durch die sich eine starke Strömung in unserm Volke nun auch poetisch ankündigt. Es ist uns darum zu thun, den Geist dieser Gedichte zu charakterisieren und damit einen Blick in die Seele unserer Zeit zu gewinnen. Gern schicken wir unseren Gesamteindruck voraus, daß die vorliegende Blütenlese zu denjenigen poetischen Werken zählt, die von Freund und Feind gelesen zu werden verdienen, weil sie einen reichen Strauß von allen Blumengattungen entfaltet, die in dem neuen Musenhaine sprießen.

Sehr zahlreich ist die Dichterschar, die sich hier zusammengefunden hat. Da finden wir Adolf Wilhelm Ernst, Wilhelm Schäfer-Dittmar, Max Haushofer, H. v. Mosch, F. A. Feddersen, M. Reinhold v. Stern, Adolf Lasson, Ada Christen, Emil Wolff, Heinrich Seidel, Richard Dehmel, Hermann Lingg, Johanna Ambrosius, Richard Schmidt-Cabanis, Detlev v. Liliencron, Otto v. Leixner, Richard Zoozmann, Hans v. Basedow, Karl Busse, Heinrich Vierordt, Katharina Koch, Georg Oertel, F. v. Köppen und viele andere. Auch einige ältere Dichter sind herangezogen, so Hoffmann v. Fallersleben, Robert Hamerling, Emanuel Geibel, Karl Gerok, Julius Sturm, Hermann Kletke, Max Kalbeck, Friedrich Rückert, Franz Xaver Seidl und Karl Siebel. Zu alledem

gesellen sich anonyme Gedichte aus dem „Evangelischen Arbeiterboten", der „Christlichen Welt", der „Hilfe", dem „Deutschen Michel" und namentlich oft aus den Gedankensplittern der „Fliegenden Blätter".

Der Gegensatz zur Sozialdemokratie kommt von vornherein scharf zum Ausdruck:

„Ihr harrt vergebens! Nicht erretten
Wird euch ein neuer Siegesheld,
Kein Wundermann zersprengt die Ketten
Der schmachtenden, bethörten Welt,
Denn der Erretter, deß die Völker harrten
Und dessen Geist allein das Weltleid hebt,
Er hat auf Erden längst gelebt —
Was wollt ihr eines andern warten?"

Damit ist der evangelisch-soziale Charakter der Gedichtsammlung bezeichnet. So wird dem Materialismus und dem herzlosen Zug unserer Zeit eifrige Fehde angesagt:

„Da sitzt er auf dem Throne,
Ein frostiger Pedant,
Der Götze des Jahrhunderts,
Der klügelnde Verstand . . .
Doch abseits von dem Throne
Da steht ein Mütterlein
Und blickt zur Erde nieder
In herber, tiefer Pein.
Und ach! gar manche Thräne
Aus seinem Auge glüht:
Das ist das rauh verstoßne,
Das duldende Gemüt."

Zufriedenheit, harmlos stille Genügsamkeit wird als Ideal hingestellt, und die Klage erschallt, daß der Zeitgeist in des Goldes Banden gefesselt liegt und daß der Menschheit Herz zu Stein geworden. Nächstdem richtet sich glühender Protest gegen die Erfolgsanbeterei und das Strebertum. Auch der pedantischen Bureaukratie gehen diese Dichter zu Leibe; da wird ersehnt

„Ein Mann, der seine Zeit versteht,
Mit Rückgrat und Gedanken,
Der aufsteht, daß im ganzen Reich
Die grünen Tische schwanken."

Zwischen solche Gedankendichtungen sind hin und wieder poetische Erzählungen mit christlichem Ideengehalt gestellt. Besonders glücklich ist der Balladenton in den „Glocken von Cladow" getroffen, die eine wahre Begebenheit wiederspiegeln: Der Pastor von Cladow an der Havel ließ während eines dichten Nebels die Glocken fortwährend läuten und rettete auf diese Weise die übers Wasser heimkehrenden Arbeiter, die nun dem Klang entgegenruderten, vor dem Untergang. Auch an die christlichen Feste knüpfen manche Lieder der Sammlung Zeitbeziehungen an. Für das Hauptprogramm des Buches sind aber keines Geringeren als Karl Geroks Worte geliehen:

„So stell dein uralt Bündnis her,
O Kirche, mit den Armen,
Aus deinen Feinden wird dein Heer
Durch siegendes Erbarmen,
Ein Heer, das um dein Kreuzpanier
Dir dankbar Wache steht
Und triumphierend einst mit dir
Hinauf zum Throne geht!" —

Sehr umfangreiche Gruppen der Blütenlese sind der Betrachtung der mannigfaltigsten Zeitgebrechen im einzelnen gewidmet. Die Ideallosigkeit der blasierten und müden modernen Jugend wird beklagt, der Hochmut der Prahler als undeutsch gekennzeichnet, die Veräußerlichung der studentischen Ehrbegriffe und die Geziertheit der studentischen Umgangsformen scharf gerügt. Ebenso klingen Töne von dem glänzenden Elend mancher Offizierskreise an. Auch gegen den Formalismus in der Rechtsprechung wird eine Lanze eingelegt. Selbst das Modewesen in Litteratur und Kritik wird herangezogen. Dann warnen wieder rein soziale Klänge vor Genußsucht und Schwelgerei der Reichen bei so viel Not der Armen.

Wie alle sozialen Erneuerungsversuche wendet die vorliegende Sammlung besondere Beachtung den Erziehungsfragen zu. Im Vordergrunde steht hier die Frauenerziehung, die in ihrer Veräußerlichung, in ihrem Zuschnitt auf konventionelle Gesellschaftsformen gegeißelt wird.

Daran reihen sich eine Anzahl poetischer Erzählungen, welche

belegen sollen, wie wenig unsere Gerichte soziale Gesichtspunkte bei ihren Rechtssprüchen ins Auge fassen. Charakteristisch tritt namentlich ein Protest gegen den stolzen Satz hervor: „Fiat justitia — pereat mundus“, der Gegensatz zwischen dem Staat der christlichen Liebe und dem des starren Rechtes kommt damit zu schroffer Aussprache.

Der evangelische Gedanke bricht immer wieder auch durch die krasseren Zeichnungen hindurch:

„Ihr Knechte Mammons und der Sinnenlust,
Eins nur kann Öl in solche Wunden gießen:
Erneuert euer Herz in eurer Brust!“

Gegen Schluß dieser Sammlung: „Im Frühlingssturm“ mehren sich die Lebensbilder, die bestimmte Szenen zur Kennzeichnung unangemessener Zustände verwenden. Da erscheint die betrogene Verführte, da beobachten wir die Nähterin im Dachstübchen, es taucht wiederholt die rührende Gestalt der Straßenverkäuferin auf.

Doch hält auch Gottes liebe Sonne nicht alle Strahlen von dieser sozialen Blütenlese zurück. Besonders wohlthuend berührt aus dem Munde eines Arbeiters, A. Waldmann in Sangerhausen, das warme Lob des Familienglückes.

Ähnliches Licht verbreitet die Begebenheit zwischen einer eigenmächtigen Holzleserin und dem Oberförster. Die Arme klagt ihre Not, die sie zu dem Übergriff geführt habe:

„Der Alte streicht sich ernst den Bart,
Die Augen mild ihm strahlen:
Dir sei verziehn, und sprachst du wahr,
Ich lindre Not und Qualen . . .“

Danach erklingt dann freilich von neuem die bange Frage: „Warum?“:

„Warum dem einen Überfluß und Glück
Und sorgenlose, heitre Lebenszeit?
Warum dem andern jeden Augenblick
Der Armut Qual, der Sorge Bitterkeit?“

Doch es unterscheidet die Gedichte des „Frühlingssturmes“ vom sozialdemokratischen Hetzen und Träumen, daß sie durch Appell an die Nächstenliebe positiv wirken.

Die rechte Stimmung christlicher Liebe ist es im Gegensatz zu unbrüderlicher, kainitischer Gesinnung, wenn einer der hier vereinten Sänger aus dem Hause des Elends und Todes mit Selbstanklagen scheidet:

„Da bin ich stille weggegangen,
Mir graute vor der schmalen Kammer,
Und durch die Brust schlich mir ein Bangen,
Als sei ich auch schuld an all dem Jammer."

In demselben Sinne der Nächstenliebe statt der Selbstsucht erläutern die „Modernen Psalmen" am Schluß des Buches den Begriff „evangelisch-sozial": „Nun heißt es: ‚Jeder für sich!' sei's Stand, Beruf oder Individuum. Sagt man dann weiter: ‚Gott für uns alle!' — so kann damit unmöglich der Christengott gemeint sein. — Einer für alle, alle für einen! — das ist recht christlich, wie es recht sozial ist." —

Fragen wir nun zusammenfassend, wie weit die Bedeutung des vorliegenden Bandes reicht, so sind wir zunächst zu einer kleinen Auseinandersetzung mit dem Naumannschen Vorwort genötigt. Naumann unterschätzt offenbar den Umfang der seit Jahrzehnten von verschiedenen Seiten ausgehenden Ansätze zu einer dem Leben entspringenden, männlich kräftigen deutschen Dichtung. Denn er stellt es als seine uneingeschränkte Meinung hin, daß die Poesie heute krank sei, — ein Zuckerbrot für holde, liebe Töchter, aber kein Lebensbedürfnis, keine wahre Volkskraft mehr. Wir dächten aber, daß Männer wie Anzengruber, Otto Ludwig, Gottfried Keller, Konrad Ferdinand Meyer, Theodor Fontane, Klaus Groth und manche vom jüngeren Geschlecht bereits neue, männliche Töne angeschlagen, einen neuen, soliden Bund der Poesie mit dem Leben begründet haben. Naumann ersehnt „ernste, straffe Lieder, die etwas vom Klang alter preußischer Militärmärsche an sich haben, herbe Lieder, die auch wieder von Männern gelesen werden." Schon die Lieder der genannten Dichter, besonders von Keller und Fontane, ebenso die von Klaus Groth, Theodor Storm und manchen anderen, um von dem jüngeren Geschlecht ganz zu schweigen, lassen in nicht geringer Zahl solche ehernen Töne erklingen. Aber gewiß wird jede Vervollständigung ihrer Reihen

nur willkommen sein. Die Behandlung sozialer Stoffe in der deutschen Dichtung ist keineswegs von heute und gestern. Die vorliegende Sammlung bringt also nach dieser Richtung nicht eigentlich einen neuen Zug in unsere Lyrik. Wohl aber zeigt sie in überraschender Weise, wie stark noch immer der Quell des Evangeliums inmitten der sozialen Zerklüftung sprudelt. Dieser Fingerzeig ist nicht ohne Wert: sobald die sozialen Zustände erst einmal dem rohen Streit der Tagesmeinung entzogen sind, um poetischer Behandlung zugeführt zu werden, offenbart sich, daß jede rein gemütvolle Betrachtung des menschlichen Elends zu einer Berührung mit den religiösen Ideen der Bruderliebe und Selbstaufopferung hinleitet. Deshalb heißen wir die Sammlung „Im Frühlingssturm" willkommen, ohne mit manchen poetisch unzulänglichen oder sozial zu stark auftragenden Einzelbeiträgen rechten zu wollen.

Horridoh!

Waidmannsbilder und Lieder von Fritz Bley.

Ein flottes, frisches, originelles Liederbuch, das sich neben so vielen seichten Armen unserer Lyrik wie ein munterer Gebirgsbach ausnimmt. In Fritz Bley meldet sich wieder einmal eine neue Erscheinung, die statt der ausgefahrenen Geleise eigene Wege geht, eine selbständige Physiognomie ausprägt. Von zwei Seiten her weiß dieser Dichter Neues zu singen: als Jäger und Weltwandrer stimmt er seine Leier. Die Natur, und namentlich die exotische Natur, mit ihrer Wildnis und ihren Gefahren bildet einen üppigeren Boden für eine große Poesie als der Salon und überhaupt die dumpfen Mauern. Wir heben einige besonders ansprechende Gedichte der Sammlung hervor. Gleich das erste, „Horridoh!", setzt kräftig und lebendig ein:

„Herr Kaiser, deine Jäger!
Und wie der Sturm auch dräut,
Der alten Treue Pfleger
Sind wir in Ewigkeit! . . .
Die Zähsten allerwegen —
Sag uns, wo jemals schon
Wich in dem Kugelregen
Ein Jägerbataillon! . . ."

Sehr wohlthuend berührt in der Folge die Betonung unseres Volkstums, zu deren charakteristischen Äußerungsformen Bley auch den Jagdbetrieb rechnet. Eins der prächtigsten Stücke des Buches ist das Selbstgespräch des Jagdhundes Männe; diese Hundephilosophie wirkt stellenweise überwältigend:

„Könnte ich nur meiner Richtung
Derbe Nutzanwendung ziehn:
Allem Schreiberwust Vernichtung,
Hoch der Praxis Immergrün!
O, wie hasse ich der faden
Streusandwirtschaft Wust und Kolk!
Dürfte ich nur, in die Waden
Führ' ich allem Schreibervolk!"

Auch die Art, wie Männe seines thatenreichen Lebens gedenkt, ist nicht übel:

„Wenn ich es so recht bedenke,
War ich doch ein frecher Dachs;
Urians Wut und Reinkes Ränke,
Alle übertraf ich stracks!"

Zwischen die vielleicht überzahlreichen Jagdlieder sind einige Prosa-Aufsätze eingeschaltet, die in kecker, kräftiger Sprache dem gleichen Gegenstand gewidmet sind. — Aber nicht minder prächtig weiß der Dichter die exotische Natur zu schildern und Lebensbilder aus fernen Zonen zu zeichnen. Schon die Aufforderung „Zur See, mein Volk!" wirkt fortreißend:

„Mein Volk, wenn deine Söhne einig wären
Und ihres stolzen Zieles sich bewußt,
So schmückte mit dem Kranz der höchsten Ehren
Die Weltgeschichte deine Siegerbrust.
Dein ist die Welt, du brauchst sie nur zu wollen;
Mein Volk, sei stark und einig bis zum Tod.
Frischauf zur See, dich grüßt ihr Donnerrollen
Und deine Heldenflagge, schwarz-weiß-rot."

Auf der Fahrt „Nach Afrika!“ gelobt er sich im Tode wie im Leben dem deutschen Vaterland. Sehr interessant und lehrreich plaudert des Weiteren hier einer, der auf Grund seiner Erfahrungen mitsprechen kann, darüber, was es mit dem „Mute“ in äußersten Gefahren auf sich hat. Farbenprächtig und bildkräftig ist die Darstellung der „Tropennacht“, reich an Gestalten, die die Szenerie beleben:

„Du bist ein tötlich schönes Rätselweib,
Du weiche Nacht mit deinen wilden Tücken,
Ein Zauber strömt von deinem süßen Leib,
Und deine Augen blitzen zum Berücken;
Doch ist die Liebe dir nur Zeitvertreib,
Und Blutdurst sprüht aus deinen dunklen Blicken.“

Plastisch giebt der Dichter das Hereinsinken der Nacht wieder. Auch in der Darstellung der tropischen Pflanzenwelt fehlt es nicht an glücklicher Naturbeseelung. Zu voller Wildheit erwacht die Tropennacht mit dem Hervorbrechen der tierischen Mordgesellen:

„Da zuckt ein tückisch Blitzen durch die Nacht,
Ein teuflisch Lächeln spielt um ihre Lippen,
Schon neigt des Kreuzes Sternbild sich. Da wacht
Die Mordlust auf in Wald und Felsenklippen.“

Solche Verse haben sich selbst neben Freiligraths glühenden Schilderungen nicht zu schämen. Überhaupt dürfte mit unserer kolonialpolitischen Ausdehnung eine erneute und erhöhte Anteilnahme des deutschen Volkes für die poetische Naturschilderung fremder Zonen beginnen.

Gedichte

von Hugo Salus.

In dieser Sammlung kündigt sich ein neues lyrisches Talent an. Daß es nicht gewillt ist, im süßlichen Fahrwasser zu schwimmen, wie es die Mode von gestern war, — daß es aber gleicherweise den Moden von heute ausbiegt, so ungeschlacht oder so nebelhaft wie möglich zu schreiben, verkündet schon der Prolog:

„Aus der Sprache sprödem Marmor
Form ich lyrische Statuetten,
Hüte mich vor groben Ecken,
Mehr noch — vor zu weichen Glätten."

Statuetten, Gestalten treten somit häufig aus diesen Versen hervor, nicht leicht sich verflüchtigende Gedanken. Das Wesen solcher Gestaltendichtung bedingt, daß nicht nur die Stimmung des Dichters beschrieben, sondern durch Vorführung der gefühlserregenden Erscheinungen in uns unmittelbar dieselbe Stimmung geweckt wird. Zur „Abendstimmung" verdichtet sich z. B. gleich ein erstes kleines Erlebnis:

„Geruch nach saftigem Heu in warmen Lüften;
Die Sonne kaum versunken; aus dem Wald
Kommt eine Bauernmagd, auf breiten Hüften
Sich wiegend. Fern ein Abendglöcklein schallt.

Vorangeeilt den müdgewordnen Schnittern,
Zieht sie des Wegs. Von ihrem festen Schritt
Erschüttert, unterm rauhen Hemde zittern
Die jungen, derben Brüste hüpfend mit.

Ich lieg im Gras, mit offnen Augen träumend.
Ich hab die Kommende schon lang erspäht.
Nun wird sie mich gewahr; im Gehen säumend,
Schaut sie mich an und nickt mir zu und geht.

Schon löst der Mond sich von den dunklen Bäumen,
Das Glöcklein schweigt; kein Laut; kein Sternlein blinkt.
Mir aber ist in meinen wachen Träumen,
Als hätte die Natur mir zugewinkt . . ."

Man darf solche gegenständliche Vorbereitung der Stimmung getrost als künstlerischen Realismus in der Lyrik bezeichnen. Dieser Zug wird durch Wahl origineller Stoffe oder genauer: Erscheinungen aus dem Leben verstärkt.

Der Dichter wählt keine Stoffe, die zur Schwärmerei herausfordern; anstelle des Pathos erklingen leise, doch innige Töne. Nur wer das Wesen des lyrischen Realismus nicht kennt, vermöchte hier von Nüchternheit zu sprechen. Gerade in ihrer stillen Innigkeit ergreifen Gedichte wie „Der Kaiser", „Frühlingsfeier", „Die Mütter"; gar anmutig giebt sich „Der Spiegel"; in volleren dithyrambischen Tönen rauschen die an Arthur Fitger gerichteten Strophen „Das

Leben" dahin. Doch wir hören nicht nur Klänge, sehen vielmehr fast überall Bilder, plastische Erscheinungen, szenisches Entfalten von Handlung. Und das ist das Geheimnis aller höheren Lyrik, daß sie durch das Wort mit der bildnerischen Kraft der im engeren Sinne sogenannten bildenden Künste wetteifert. So möchten wir die Gedichte von Hugo Salus weitgehender Beachtung empfehlen.

Balladen und Lieder.

Von Georg Edward.

Wenn wir in der lyrischen Hochflut Balladen und Lieder besonders hoffnungsvoll begrüßen, so geschieht es, weil Handlungsfülle und melodischer Klang für uns das Fundament und den Gipfel aller Lyrik ausmachen. Sind nun in vorliegender Sammlung auch eigentliche Balladen wie eigentliche Lieder nur spärlich vertreten, so haben wir es doch fast nirgends mit bloß deklamatorischer Ideenabstraktion zu thun, vielmehr wachsen die Empfindungen aus einer bestimmten Handlung oder Situation heraus. Zum mindesten ist eine Stimmung durch plastische Bilder eindringlich gemacht. So in der für den pessimistischen Grundzug der Sammlung bezeichnenden „Dezembernacht". Stärker klingt schon der Balladenton durch, wo ein bestimmtes Erlebnis, wennschon nur in allgemeinen Umrissen, ausgesprochen wird:

„O so still, so still war die Sommernacht,
Und so still, so still lag der Weg —
Und ich saß ihr zur Seit' und hielt einsam Wacht —
Und die Luft war warm und der Wind ging sacht
Übers dunkle Waldgeheg."

In solcher Unbestimmtheit der Farben verharren gar manche von diesen Liedern. In ziemlich allgemeinen Phantasien beginnt auch das Lied „Leise, leise geht die Zeit dahin", um in der zweiten Hälfte scenische Klarheit zu gewinnen.

Direkt als „Ballade" bezeichnet sich die Geschichte von der

Königin und ihrem Buhlen, der den König erschlagen hat. Gerade da bleiben die Farben wieder etwas zu unbestimmt, die Gestalten und Ereignisse zu allgemein, aber äußerlich ist der Balladenton getroffen, und der Refrain thut das seine zur Erzeugung einer schaurigen Stimmung. Origineller giebt sich die „Frauenliebe“: die schöne Arabella läßt ihren heimlichen Buhlen an ihrem Hochzeitstag töten, nachdem sie den Arglosen eben noch zum letztenmal leidenschaftlich in die Arme geschlossen. — Unter den sangbaren Gedichten gebührt dem „Volkslied“ der Preis, das eine leise gemütvolle Wehmut in den schalkischen Humor mischt:

„'s Waldvögerl möcht die Fremd' gern sehn,
Möcht wissen, was für Wunder g'schehn,
Es läßt den Wald und seine Bäum',
Und übers Jahr kehrt's wied'rum heim.

Die Vögerl all' die Neugierd' plagt,
Sie hab'n sich auf sein Ästerl g'macht,
Hab'n g'lauscht, ob sie nichts Neues hör'n
Von den fremden Vögerln in der Fern.

's Waldvögerl sagt: ihr irrt euch g'wiß,
Wenn ihr meint, daß draußen anders is,
Es sind die Menschen und die Tier'
In der Fremde draußen g'rad wie hier.

's Waldvögerl sagt: nur der Fremd' nit trau',
Der Himmel, der ist üb'rall blau,
Üb'rall blüh'n Röslein weiß und rot,
Und üb'rall haben's den gleichen Tod.

Und weil wir zum Erschießen kehr'n,
So wollen wir erschossen wer'n
In uns'rem Wald, auf uns'ren Bäum' —
Am liebsten stirbt sich's doch daheim.“

Wir hoffen, daß diese Proben recht viele Leser ermuntern, das schmucke Bändchen selbst zur Hand zu nehmen. Der Dichter sieht noch manche Arbeit an seinem Talent vor sich: noch liegt etwas Nebelhaftes über den meisten Gedichten, als wären sie aus nordischer oder englischer Szenerie herausgewachsen. Auch mit wehmütiger Stimmung verträgt sich Buntheit der Farben — es dürften ja düstere sein — und Fülle der Klänge — es dürften ja leidenschaftlich bewegte sein. Wenn der (wohl pseudonyme) Verfasser an

Plastik der Phantasie und leidenschaftlicher Tiefe der Empfindung zu wachsen vermag, werden wir seine künftigen Gedichte als ernstliche Bereicherung unserer Litteratur begrüßen dürfen.

Gedichte und Sprüche.

Von Friedrich Nietzsche.

Neuerdings hat man begonnen, den modernsten Modephilosophen als Denker und Künstler zugleich aufzufassen. In der That beschwören jene dithyrambischen Ergüsse, an denen sich Nietzsche-Zarathustra berauschte, in erster Linie das Bild von „des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend", und wir meinen allen Ernstes, daß man der genialen Eigenart Nietzsches nicht früher gerecht werden wird als man völlig aufhört, ihn als Propheten der neuen Weltanschauung zu nehmen, um ihn allein als subjektiven, individuellen Geist von Reichtum der Phantasie und kühner, aber wirrer Originalität der Ideenwelt zu schätzen.

Schon durch die Versform gab sich vieles in seinen Schriften als poetisch. Jetzt liegt alles derartige gesammelt vor, und gleich der Titel „Gedichte und Sprüche" zaubert wieder den Dichter-Denker vor unseren Blick. Der treuen Schwester Elisabeth Förster, geb. Nietzsche, verdanken wir dies Sammelwerkchen, ihr, die mit gleicher Hingebung sich der Pflege des hoffnungslos leidenden Bruders wie der Verbreitung von Erkenntnis seines Geistes widmet. Bezeichnend lehrt uns die Vorrede, daß schon 1858 der damals noch nicht vierzehnjährige Knabe als angehender Dichter fordert: „Man muß überhaupt beim Schreiben eines Werkes vorzüglich die Gedanken berücksichtigen." Treffend veranschaulicht die Herausgeberin die Stimmung Nietzsches dem Dichten gegenüber durch Hinweis auf eins seiner Gedichte, „Dichters Berufung", selbst, wo der zweifelnde Poet halb mit Lachen, halb mit Beschämung, jedenfalls mit Ironie erkennt, daß er wider Willen ein Dichter ist.

Als charakteristisch für seine Gesamtrichtung kann auch ein anderes Selbstbekenntnis gelten, das hier mit Recht herangezogen wird: „Man beachte doch, daß die großen Meister der Prosa fast immer auch Dichter gewesen sind, sei es öffentlich oder auch nur im Geheimen und für das Kämmerlein; und fürwahr, man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, daß beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird.“ Danach versteht man die Eigenart von Nietzsches Prosa vollkommen.

Die Gedichte als Ganzes betrachtet sind uns vor allem wertvoll, weil sie den Menschen, der sie geschaffen, im Sein und Werden spiegeln. Nur die Jugendgedichte sind bezeichnender für die litterarischen Strömungen um die Wende der fünfziger und sechziger Jahre als für die Person des Verfassers. Noch herrschten in der Lyrik die letzten Ausläufer der Romantik, und so bewegt sich auch Friedrich Nietzsche trotz aller Frühreife vom vierzehnten bis zum zwanzigsten Jahr in typisch romantischen Wendungen. Man gedenkt der nebelhaften Formeln: „ich weiß nicht, was ich will“, „ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ u. a., die sich bei Eichendorff, Heine und den übrigen romantischen Lyrikern finden, wenn man gleich im ersten Gedicht liest: „warum? das wird mir nicht klar“. Aus den folgenden Nummern klingen besonders Uhlandsche Töne hervor. Eichendorff, Uhland und Justinus Kerner haben zu den Abschieds- und Wanderliedern Gevatter gestanden, an Lenau erinnert „Der alte Magyar“. So taucht die seit Tiecks Zeiten typisch romantische Szenerie in diesen Liedern auf:

„um Mitternacht,
Wann scheu des Mondes fahler Schein
Gespenstisch durch die Wipfel lacht.“

Und noch 1862 läßt Nietzsche seine „Junge Fischerin“ den romantischen Refrain singen:

„O niemand weiß von allen,
Daß ich so traurig bin ....
O niemand kann verstehen,
Was ich so traurig bin.“

Unter diesen Lehrmeistern gelingt ihm manch sangbar' Lied. Des Jünglings Sehnsucht nach Frohsinn bricht in die Strophen aus:

„Schweifen, o Schweifen
Frei durch die Welt so weit,
Mit grünen Schleifen
An Hut und Kleid.
Schwing' ich das Glöcklein,
Klingt es so lieb, so lind.
Es flackern die Löcklein
Um mich im Wind."

Selbst das 1863 entstandene größere nationale Gedicht „Über fünfzig Jahre" hängt mit denselben litterarischen Strömungen zusammen: Napoleon erscheint als Prophet von Deutschlands Einheit. Zu kommenden Entwickelungen leitet indes das Gedicht des Neunzehnjährigen: „Dem unbekannten Gott" über:

„Ich will dich kennen, Unbekannter,
Du tief in meine Seele Greifender,
Mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender,
Du Unfaßbarer, mir Verwandter!
Ich will dich kennen, selbst dir dienen."

Seit Anfang der siebziger Jahre begleiten dann Nietzsches Dichtungen seine philosophischen Wandlungen. Namentlich zieht eine Fülle treffsicherer Epigramme an. Überlegener Sarkasmus durchdringt auch das „Lied eines theokritischen Ziegenhirten" (in dessen drittem Vers ist statt „trüben" offenbar „drüben" zu lesen). Dithyrambisches Brausen durchzieht das „Tanzlied": „An den Mistral". Da durchrast der Meister der „Fröhlichen Wissenschaft" „zwischen Gott und Welt den Tanz".

„Wirbeln wir den Staub der Straßen
Allen Kranken in die Nasen,
Scheuchen wir die Kranken-Brut!
Lösen wir die ganze Küste
Von dem Odem dürrer Brüste,
Von den Augen ohne Mut!

Jagen wir die Himmels-Trüber,
Welten-Schwärzer, Wolken-Schieber,
Hellen wir das Himmelreich!
Brausen wir . . . o aller freien
Geister Geist, mit dir zu zweien
Braust mein Glück dem Sturme gleich."

Den spruchartigen Aufzeichnungen aus den achtziger Jahren ist das bezeichnende Motto: „Vorsicht: Gift!“ vorangestellt.

Giftig ist da z. B. die Absage an Richard Wagner:

„— Ist das noch deutsch?
Aus deutschem Herzen kam dies schwüle Kreischen?
Und deutschen Leibs ist dies Sich-selbst-zerfleischen?“

Nicht minder derb faßt er die Jünger Darwins an. Stolz und fest betont er dauernd seine Selbständigkeit, mit gutem Grund fühlt er sich als „Einsiedler“. Mit ungalanter Grazie macht sich sein Verlangen nach Geist besonders in dem „Mädchen-Lied“ Luft:

„Schöner ist das Frauenzimmer,
Interessanter ist — der Mann!“

Wie seine Philosophie Leben giebt und auf das Leben wirken will, spricht Nietzsche in dem Gedicht „Die fröhliche Wissenschaft“ aus.

Andere Dichtungen legen Nietzsches Stellung zum Spinozismus, zum Christentum, zum Judentum dar. Der konventionellen Weltanschauung wird mit wirksamer Ironie zu Leibe gegangen. Namentlich die Epigramme versenden zugespitzte Pfeile meist von treffender Sicherheit. Hie und da könnte man wohl bereits Keime von Geistesverwirrung sehen, wie uns denn besonders Nietzsches „Dionysos-Dithyramben“ zugleich als ein krönender Abschluß seiner geistigen Entwickelung und als verhängnisvolles Ausmünden in geistige Verwirrung erscheinen. „Dies sind die Lieder Zarathustras, die er sich selber zusang, daß er seine letzte Einsamkeit ertrüge“ — solche Worte leiten nicht mehr reine Philosophie, sondern Dichtung ein, und sie bereiten nicht auf eine Weltanschauung für die Menschheit vor, vielmehr auf verzweifelnde Monologe eines Weltverächters, der sich angeekelt vor der Welt verschließt, frierend in seiner einsamen Größe und sich dennoch an ihr berauschend.

„So sank ich selber einstmals
Aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
Aus meinen Tages-Sehnsüchten,
Des Tages müde, krank vom Lichte,
— Sank abwärts, abendwärts, schattenwärts,
Von einer Wahrheit
Verbrannt und durstig,

— Gedenkst du noch, gedenkst du, heißes Herz,
Wie da du dursteteſt? —
Daß ich verbannt ſei
Von aller Wahrheit!
Nur Narr! Nur Dichter! . . ."

Nietzſches Verſe führen mit alledem aufs tiefſte in die geiſtige Entwickelung des unglücklichen Philoſophen ein. Der Zug von Größe, der durch alle ſeine Werke geht, läßt uns ſein perſönliches Verhängnis doppelt tragiſch empfinden.

Weib und Welt.

Gedichte von Richard Dehmel.

Das äußere Deckblatt zeigt ein buntes Titelbild: auf einem Kahn ſitzen ein Engel und ein Teufel mit Saiten-Inſtrumenten. Darunter ſteht das für die Modephiloſophie der allerneueſten litterariſchen Gruppe charakteriſtiſche Motto:

„Erſt wenn der Geiſt von jedem Zweck geneſen
Und nichts mehr wiſſen will als ſeine Triebe,
Dann offenbart ſich ihm das weiſe Weſen
Verliebter Thorheit und der großen Liebe."

Offenherzigkeit wird man danach dieſem Autor gern zugeſtehen. Wie ſich aber Dehmel überhaupt mit Vorliebe als enfant terrible der Jüngſten geberdet, ſetzt er ſogleich noch unter eine Wiederholung des Bildes hinter dem inneren Titelblatt die klaſſiſche Widmung: „Euch und Mir in Dankbarkeit!" — Unſer heißes Bemühen, die Gedichte des vorliegenden Bandes trotzdem ganz ernſt zu nehmen, begegnet fortgeſetzten Hinderniſſen. Nicht, als ob es dem Verfaſſer an jeder poetiſchen Begabung fehlt: nur ſieht er offenbar die Poeſie als Spielerei an, oder hält ſich für einen ſo großen Genius, daß er es wagen dürfe, jeden Einfall kritiklos, unpointiert und flatterhaft dem Papier und Druck anzuvertrauen. So bleibt manches unverſtändlich, vieles andere unfertig, unzulänglich.

Überhaupt verführt das allzu bewußte Streben nach Natürlichkeit im einzelnen zu prosaischen Wendungen, im ganzen zu simpel unbedeutenden, zerflatternden Bildchen. Wohl verspürt man bisweilen den Hauch einer feingestimmten Seele, aber es fehlt an Kraft, vor allem an Klarheit, dann doch auch an einem höheren Maß von plastischer Anschauung und Gestaltungsgabe. Da von Richard Dehmel in gewissen Litteratenkreisen gar viel hergemacht wird, möchten wir dem Leser ein eigenes Urteil durch ein paar Proben erleichtern. S. 26 stehen unter dem Titel „Manche Nacht" folgende drei Strophen:

„Wenn die Felder sich verdunkeln,
Fühl ich, wird mein Auge heller (?),
Schon versucht ein Stern zu funkeln
Und die Grillen klingen schneller.

Jeder Laut wird bilderreicher (?),
Das Gewohnte sonderbarer,
Hinterm Wald der Himmel bleicher,
Jeder Wipfel hebt sich klarer (?),

Und du merkst es nicht im Schreiten,
Wie das Licht verhundertfältigt
Sich entringt den Dunkelheiten,
Plötzlich stehst du überwältigt."

Nur eine unklare Phantasie kann die Bilder so verwirren, das eigentlich Originelle, das der Dichter offenbar zur Aussprache bringen will, die Wiedergabe dieses eigentümlichen Lichteffektes, scheitert an dem Mangel schöpferischer Gestaltungsgabe — und so verschwimmen die Linien des Bildes. Oder man vergleiche das kleine Gedicht: „Stiller Gang":

„Der Abend graut; Herbstfeuer brennen.
Über den Stoppeln geht der Rauch eutzwei (!),
Kaum ist ein Weg noch zu erkennen.
Bald kommt die Nacht; ich muß mich trennen.
Ein Käfer surrt an meinem Ohr vorbei.
Vorbei."

An solchen nichtssagenden Banalitäten ist die Sammlung reich. Es wäre doch wohl geratener, wenn die nach neuen Talenten heißhungrige Zeit die Eier ausbrüten ließe, ehe sie die jungen Hühner zu Markte schleppt.

Erlösungen.

Gedichte und Sprüche von Richard Dehmel.
Zweite Auflage, durchweg verändert, gesichtet, vermehrt.

Sieben Jahre sind seit der ersten Ausgabe dieses Buches verstrichen. Der Dichter hat inzwischen doch eine Entwickelung hinter sich, und so hat er unter seinen Jugendgedichten mit Selbstverleugnung Musterung gehalten. Was er nun durchweg verändert darbietet, enthält zwar noch genug Minderwertiges, aber auch mancherlei Beweise eines selbständigen Könnens. Eine Umwälzung der Lyrik, wie er und sein Freundeskreis sie oft verkündeten, sehen wir zwar nicht eigentlich vollzogen; aber gewiß läßt sich in vielen Gedichten Dehmels das Bestreben erkennen, anstelle verstiegener Rhetorik die Sprache des Lebens, oft nur zu gewöhnlich die gewöhnliche Alltagsrede zu setzen. Worin vor allem die Heilung zu suchen ist: in plastischer Gestaltung, in bildnerischer Anschaulichkeit, wird nur vereinzelt erkannt. Am ehesten noch in der erotischen Lyrik, die freilich in anderen Gedichten mit Siedehitze bedrückt. Daß sich hier vielfach eine wilde Kraft auszutoben strebt, kann man gern zugestehen und demgemäß von einer Klärung Positiveres erwarten. Am offenbarsten entfaltet sich eine schöne Plastik in dem Schicksalsbild „Das Urteil des Paris", sehr zum Vorteil des künstlerischen Eindrucks. Hier durchschlingt sich das Muster der Antike mit der Glut des Schillerschen Stiles:

„Und es naht ihm, schwebend, leise, ganz von Locken hold umwunden,
Naht, von wehenden Geweben, naht von Jugend zart umflossen,
Bebend naht ihm Aphrodite, steht von Schamglut übergossen;
Und die Lüfte scheinen schmeichelnd sich in ihr Gewand zu schmiegen.
Und der Jüngling glaubt den Dichtern, daß sie einst dem Schaum entstiegen."

Weniger will uns gefallen, daß der Dichter noch immer nicht von seiner verletzenden Marotte lassen mag, die Jungfrau Maria mit Venus zu identifizieren und von der Venus Madonna zu träumen. Vielfach bleibt Dehmels Erotik unpoetisches Lallen, das nur im Stoffe schwelgt, wie denn auch sonst das Streben nach Wiedergabe

der Alltagssprache es oft zu keiner poetischen Gestaltung kommen läßt. Am ehesten angebracht erscheint solch Versuch in den modernen Sozialbildern, die zugleich durch ihren Stoff interessieren. Reinere Wirkungen erzielt der Dichter durch Schlichtheit der Sprache auf einem anderen Gebiete, das er mit Vorliebe betritt: im Märchen- und Kinderlied. Wir gestehen, nach manchen anderen Leistungen Dehmels an diese Dichtungen mit der Befürchtung herangetreten zu sein, es möchte der naive Ton künstlich affektiert werden. Indessen überrascht der Dichter hier durch manche Perle. Das rührende Märchen z. B. vom „Vogel Wandelbar" gehört zu den gehaltvollsten Gaben des starken Bandes. Als dem armen Vöglein ein äußerer Schmuck, ein äußeres Gut nach dem anderen geraubt ist, tröstet ihn der Mond:

„Du armes Vöglein Wandelbar,
Was grämst du dich denn immerdar
Um deine paar Juwelen?
Du dummes Vöglein Wandelbar,
Vergaßest du denn ganz und gar,
Was keiner dir kann stehlen!

Hast du denn nicht viel mehr in dir
Als diese ganze Lust und Zier,
Worauf die andern sinnen?
Was weinst du denn und machst dir Schmerz?
Denkst du denn gar nicht an dein Herz
Von lautrem Gold tief innen!"

Unmittelbar den Kinderton sucht und findet das Gespräch „Knecht Ruprecht und die Christfee". Schließlich demaskieren sich freilich Ruprecht und die Christfee ausdrücklich und entpuppen sich als Vater und Mutter, um rationalistisch zu erläutern:

„Und so ist's mit all den Wundern,
Die ihr anfangs nicht versteht . . .
Denn das alles, Kinder, alles,
Was die Erde schöner macht,
Ist von lieben, guten, klugen
Menschen langsam ausgedacht."

Doch sind es die Weihnachtsglocken überhaupt, die dieses wilde, oft so unfromme Gemüt zu Frieden und Seligkeit laden — man

vergleiche das „Weihnachtsglocken“ überschriebene Gedicht. — Auch die Natur entlockt ihm häufig schlichte, stimmungsvolle Klänge, so in der „Waldeinsamkeit“.

Freilich vermißt man meist eigentliche Naturbeseelung, für die Goethe in schöpferischer Fülle allen Nachfolgern ein bildkräftiges Muster bleibt. Gar zu vieles ist noch nur gedacht, nicht geschaut. Plastik der Phantasie kann man allerdings nicht eigentlich erwerben, man muß sie von Natur besitzen — wie ein Herder, ein Goethe, ein Kleist unwillkürlich in Bildern dachten. Doch könnte auch der von des Gedankens Blässe angekränkelte Moderne danach streben, die Abstraktion zu überwinden und bis zu einem gewissen Grade anschauliche Einkleidung für die Ideen zu suchen. Aber selbst an diesem Streben fehlt es — wie denn der heutige Naturalismus sich überhaupt mit der Wirklichkeitsechtheit der Worte zu viel weiß und darüber oft die individuelle Gestaltenschöpfung vernachlässigt. Trotzdem bieten die „Erlösungen“ eine große Zahl erfreulicher Gaben, die uns doppelt wünschen lassen, daß sich Richard Dehmel weiter zur Klarheit und künstlerischen Gestaltung durchringt.

Zwanzig Dehmelsche Gedichte

mit einem Geleitbrief von Wilhelm Schäfer.

Eine neue Wunderlichkeit des Dehmelschen Kreises! Unlängst widmete Richard Dehmel eine seiner Gedichtsammlungen sich selbst. Jetzt läßt er zwanzig seiner Gedichte von einem Freunde herausgeben und in den höchsten Tönen einloben. Dieser Geleitbrief trägt die Adresse: „An meinen Freund den deutschen Michel.“ Wir lassen uns den Übermut der Jugend gefallen, auch wenn uns — wie hier — ein starkes Stück geboten wird. Nur möge man nicht verlangen, daß wir dergleichen gewagte Scherze feierlich ernst nehmen. Nachdem wir früher auf Wilhelm

Schäfers eigenes Drama „Jakob und Esau“ als starke Probe eines eigenartigen Talentes an dieser Stelle aufmerksam gemacht, wird man gern glauben, daß wir seinen Geleitbrief ohne üble Voreingenommenheit gelesen. Wir fühlen uns auch ganz mit ihm einig, wenn er dem Dichter das Recht wahrt, die Ideale der Zukunft, das Kulturgewissen in sich mächtig zu fühlen, im Gegensatz zu dem Philister, der nur die Ideale kennt, von denen gegenwärtig die Menschheit bewegt wird. Wenn Schäfer aber in dieser Beziehung wie in der Plastik des Ausdrucks seinen Freund Dehmel mit — Goethe vergleicht, ja ihn in Befolgung des Goetheschen Grundsatzes: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ sogar über Goethe stellt, — dann allerdings schweigt selbst eines Rezensenten Höflichkeit. Lesen wir dann weiter, wie Dehmel als „naiver“ Dichter gefeiert, ja seine Unverständlichkeit paradox aus seiner Natürlichkeit abgeleitet wird, beginnen wir wenigstens schon die Geberdensprache des Kopfschüttelns und Lächelns zu reden. Nur, fürchten wir, werden andere, wird fast die gesamte litterarische Jugend laut protestieren, weil Schäfer, im Gegensatz zu der bereits lange vor Dehmels Auftauchen wirkenden modern-naturalistischen Bewegung, behauptet: „Erst in Dehmel hat sich diese neue Rückkehr zur Natur der Menschheit angebahnt. Das vor allem Übrigen ist seine schöpferische That“!! — Natürlich zieht Freund Schäfer dann den Schluß: „Und so liegt im Grunde die Unverständlichkeit Dehmels gar nicht an ihm, sondern an Dir selber“, deutscher Michel . . . „Man könnte sagen, die Sprache Dehmels ist die Sprache des täglichen Lebens ins Ursprüngliche vertieft . . . Darin hat er nur einen Vorgänger gehabt: Friedrich Nietzsche, den Gedankenkünstler. Aber was bei Nietzsche meist schönrednerische Absicht war, das ist bei Dehmel dichterische Unwillkürlichkeit und wirkt daher elementar. Darin liegt seine zukünftige Volkstümlichkeit, so gut wie seine vorläufige Unverständlichkeit . . . Im Reichtum seiner Einfachheit liegt seine Unverständlichkeit!“ u. s. f. Freund Dehmel kann sich bei Freund Schäfer für die Apotheose bedanken: sie wird ihm sicher aus dem Herzen gesprochen sein. Ob ihre geschwollene und dabei etwas schulmeisterliche Art aber wirklich sonst jemand zu Herzen gehen wird?

Zum Glück hat ein Teil der diesmal veröffentlichten Dehmelschen Gedichte selbst einen aufdringlichen Kommentar gar nicht nötig. Während Dehmel sonst häufig die Natur mehr affektierte als erreichte, geht diesmal wirklich ein Hauch von Schlichtheit durch die Sammlung. Gewiß bleibt einzelnes zu simpel nichtssagend, gewiß laufen hie und da wohl ein paar unbeholfene und geschmacklose Ausdrücke unter, genug aber, daß sich die Fähigkeit zu lauterer, gemütvoller Poesie kundgiebt. Vor allem zeichnen sich ein paar allerliebste Kinderlieder aus. Einige kurze Gedichte von ernstem Gehalt gewinnen ebenfalls durch prägnante Knappheit des Wortes. Dagegen sind die größeren symbolischen Gedichte stellenweise unklar und verworren geblieben, teils weil sie die verschiedensten Vorstellungen durch einander mengen und die Phantasie des Dichters zu viel auf einen Zug umspannen wollte, teils weil des Dichters Streben nach Kürze ihn ganze Gedankenglieder überspringen und in dunklen Andeutungen stammeln läßt. Aber im ganzen bedeuten diese zwanzig Gedichte einen Fortschritt zur ästhetischen und auch zur Charakter-Reife. Es treten mehr die ernsten, positiven Ideale hervor, die früher ungebührlich betonte Erotik ist wenigstens in die zweite Reihe gerückt. Der Meister und Bahnbrecher, als den ihn Schäfer feiert, ist Dehmel gewiß nicht; doch scheint wenigstens die Verheißung wahr zu werden, daß der Dichter fortan nur eine Menschenverbesserung kennen will: seine eigene!

Die Perlenschnur.

Eine Anthologie moderner Lyrik.

Herausgegeben von Ludwig Gemmel.

Wir haben nun bereits eine ganze Reihe Blumenlesen jüngstdeutscher Lyrik; aber der Herausgeber dieser neuen meint, daß sie alle mehr oder weniger Kampfschriften wurden, die manchmal allzu hitzig in den Krieg zogen: es lag zu viel Unfertiges, zu viel Erbitterung, zu viel Programm über ihnen. Ein Denkmal der heute

bis zu einem gewissen Grade eingekehrten Ruhe, in der wir uns des Sieges freuen dürfen, soll die neue „Perlenschnur“ sein. Dadurch ergeben sich für die Auswahl gewiß andere Gesichtspunkte als in den ersten kampfesfrohen Anthologien und Almanachen. Dem Referenten ist wenigstens der überwiegende Teil der in dieser „Perlenschnur“ an einander gereihten Dichter aus ihren eigenen Gedichtbüchern bekannt; er muß auch bekennen, daß er häufig eine andere Auswahl getroffen hätte: aber im ganzen enthält die neue Blumenlese doch viel des künstlerisch Wertvollen und zugleich Bezeichnenden. Beide Rücksichten zu vereinen hält gewiß schwer. Der erfreuliche Haupteindruck des mit Ausnahme der Bilder sehr geschmackvoll ausgestatteten Bandes beruht sicherlich auf der überragenden Künstlerschaft Detlev von Liliencrons. Wir gestehen gern, daß wir aus den 46 Seiten, die ihm — mit Recht auch äußerlich im Vorrang — eingeräumt sind, einen uns trotz langjähriger Vertrautheit mit Liliencrons Schriften mächtig überraschenden Gesamteindruck von seinem Können, seiner Kraft der Sprache wie der Gestaltung gewonnen haben. Durch seine Verse fließt eine frische Lebensfreude, die bald in Anmut, bald in Keckheit, doch immer in Gesundheit und männlicher Kraft sich offenbart. Liliencron versteht in wenigen markigen Strichen eine Situation voll zu vergegenwärtigen, und ein glücklicher Humor rückt die so gewonnenen Bilder in künstlerische Beleuchtung. In kecken, kräftigen Szenen aus dem Soldatenleben hat er sich von je als Meister erwiesen. Man lese ein Prachtstück wie „Die Musik kommt“:

„Klingling, bumbum und tschingdada,
Zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke brausend bricht's
Wie Tubaton des Weltgerichts,
Voran der Schellenträger . . . . .
Der Grenadier im strammen Tritt,
In Schritt und Tritt und Tritt und Schritt,
Das stampft und dröhnt und klappt und klirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
Und dann die kleinen Mädchen . . .“

Schon Liliencrons „Adjutantenritte“ bewiesen, daß er nicht minder Herr des ernsten, weihevollen Tones in der Soldatenbrust

ist. Von den neueren Zeugnissen dieser Fähigkeit glänzt in der „Perlenschnur“ das Gedicht: „In einer Winternacht“. Es ist die Nacht, in der des alten Kaiser Wilhelms Leiche zum Dom überführt wurde. Aus den ergreifenden Szenen, die sich da abspielten, ist eine besonders herausgestellt:

„Laßt mich durch, die Gasse mir aufgethan,
Laßt mich durch, laßt mich durch, sonst brech' ich mir Bahn!
Noch einmal auf Knieen vor ihm will ich liegen,
Meine Stirn an die purpurne Ruhstatt biegen.
Bei Gravelotte, spät war die Stunde,
Der König! rief es in weiter Runde.
Und jauchzend hemmten wir seinen Zügel,
Bedeckten mit Küssen Hand und Bügel.
Die Sonne in sinkender Abendflut
Umrahmt seinen Helm in Gloriaglut,
Sein Auge tropft, seine Lippe bebt,
Mit ihm, mit ihm hab' ich's durchgelebt.“

Das sind denn doch Proben, die den Wunsch des Herausgebers dieser Blumenlese beherzigenswert erscheinen lassen: man möge sich angeregt fühlen, auf die Werke der Dichter selbst zurückzugreifen.

Umfassendere Proben in glücklicher Auswahl werden ferner von Otto Julius Bierbaum, Karl Busse, Richard Dehmel, Gustav Falke geboten. Größerer Raum hätte Julius Hart, Otto Erich Hartleben und namentlich Arno Holz eingeräumt werden können. Von letzterem hätte vor allem „Das Buch der Zeit“ herangezogen werden müssen, das bereits im Jahre 1886 als eindrucksvollste Kundgebung der „modernen“ Lyrik erschien. Ganz übergangen ist leider Marie Eugenie delle Grazie mit ihren von ungewöhnlicher Kraft und Gestaltungsgabe zeugenden Gedichten. Sonst sind die dichtenden Frauen nicht zu kurz gekommen: vertreten sind Anna Croissant-Rust, Maria Janitschek, Thekla Lingen, Hermine v. Preuschen-Telman. Von bekannteren Dichtern kommen außerdem zu Wort: Ferdinand Avenarius, Hermann Conradi, Karl Henckell, Ludwig Jacobowski, John Henry Mackay, Christian Morgenstern, Hugo Salus, Richard Schaukal, Johannes Schlaf, Bruno Wille u. v. a. Auch Gedichte von Friedrich Nietzsche fehlen nicht an dieser „Perlenschnur“. — „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.“

Triumph des Lebens.

Gedichte von Julius Hart.

Neue Werke der Brüder Hart wird man immer mit Achtung zur Hand nehmen, denn Heinrich wie Julius gehören in Produktion und Kritik zu den Bahnbrechern der neuesten Litteraturbewegung, und doch haben sich beide von den Ausschreitungen der jüngstdeutschen Schule ferngehalten. Daß Julius Hart jetzt eine Sammlung seiner Gedichte vorlegt, ist um so dankenswerter, als dadurch viele, die zu den ersten und besten Äußerungen der neuesten Phase unserer Lyrik zählen und als solche längst in ihrer geschichtlichen Bedeutung anerkannt sind, von der Verstreuung an den verschiedensten, zum teil entlegenen Orten befreit wurden. „Aus der Weltstadt" ist der erste Cyklus überschrieben, dessen einzelne Nummern meist um die Mitte der achtziger Jahre die neue Weltstadtpoesie mitbegründeten. Voran steht der bekannte Einzug in Berlin: „Von Westen kam ich":

„Berlin! Berlin! die Menge drängt und wallt
Und wälzt sich tosend durch die staub'gen Gassen,
Vorüber brandet sie stumpf, tot und kalt,
Und jedes Ich ertrinkt in dunklen Massen.
Du aber suchst in dieser bleichen Flut
Nach Rosen und nach grünen Lorbeerkronen, ...
Schau dort hinaus! . . . Die Luft durchquillt's wie Blut,
Es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen."

Das Gedicht ist hier in Überarbeitung gedruckt; die neue Form wählt statt der Vision die unmittelbare Anschauung. — Auch weiterhin findet der Dichter für des Lebens Kampf neue, moderne Klänge. Realistische Bilder von verratener Liebe tauchen wiederholt in leidenschaftdurchglühter Ausmalung auf. — Besonders die zweite Abteilung „Walpurgisnacht" feiert überschäumend die Liebeslust. „Trauernder Liebe" wendet sich die folgende Gedichtreihe zu. Schwermütige Rhythmen umfaßt auch der „Totentanz". Ewigkeitsgedanken im Kleide der modernen Naturauffassung brechen durch. Bleibt manches ein ewig abstrakt, so finden sich auch zarteste Seelentöne. — Auf die „Insel der Seligen" entführt uns die letzte

Abteilung. Recht wirksam sammelt sie in einzelnen Liedern alle Arten der Seligen. Zunächst:

„Selig preis' ich die Liebenden,
Selig euch, auf deren träumende Stirn
Fällt der Liebe erster Morgentau."

Mit Plastik und Anmut entfaltet das Gedicht nun eine Begegnung der Liebenden. Da fehlt es weder an realistischer Feinheit in Darstellung der Gestalten wie der Empfindungen, noch an künstlerischer Beleuchtung; und so möchten wir es zu den hervorragendsten Liebesliedern der letzten Jahrzehnte zählen. Weitere Lieder preisen die Seligkeit der Schaffenden, alsdann die der Barmherzigen.

Aus andern Nummern der Sammlung heben wir nur noch hervor, daß dem Dichter besonders kleine heitere Liebesszenen und Naturgedichte gelingen, die eine warme Begeisterung für die kleine Welt atmen. Weniger geschmackvoll zeigt er sich, wo er die Natur unter üppigen erotischen Bildern darstellt. Jauchzende Hymnen singt er der Sonne. Wo, wie namentlich im Schlußgedicht, seine Weltanschauung hervortritt, läßt sich ein großer Zug nicht verkennen: es ist im wesentlichen die Spinozistische All-Eins Lehre in jener evolutionistischen Fortbildung, die ihr schon durch Goethe zuteil geworden.

Sommersonnenglück.

Neue Gedichte von Hans Benzmann.

Eine eigenartige Individualität prägt sich vorerst nicht in den Gedichten von Hans Benzmann aus; bei einer ganzen Reihe jüngerer Lyriker begegnen wir heute derselben traumhaften Stimmungsmalerei. Aber die Begabung des Verfassers für diesen Zweig der Lyrik tritt unzweifelhaft hervor. Wie bei den meisten neuen Stimmungsmalern verschwimmen die Linien oft ins Unbestimmte, bisweilen hat man nicht einmal den Eindruck wirklicher Anschauung, auch finden sich — wie gewöhnlich bei Anfängern —

noch hie und da Anklänge an bekannte Gesänge, namentlich in den an sich besonders stimmungsvollen Schilderungen des Abendfriedens. Andererseits bricht in manchen Gedichten neben der zarten Stimmung echte Leidenschaft durch, und auch zu plastischer Gestaltung bieten eine Reihe Gedichte so glückliche Ansätze, daß man den jungen Dichter hoffnungsvoll begrüßen darf. Unter den erotischen Gedichtchen ragen durch ihre recht glückliche, wennschon nicht eben originelle szenische Einkleidung besonders „In der Rosenlaube" und „Die Erwartung" hervor: stärkere Leidenschaft spricht aus den „Seligen Nächten". Kräftige Ansätze zur Plastik entfaltet die symbolische Darstellung des „Frühlings" beim Eisgang der Weichsel:

„Hört, wie der Frühling mir erschien!
Ich stand am Strom; der Ostwind schnob;
Als leis der Morgendunst sich hob,
Sah ich die Schollen rastlos ziehn.

Da war's, als wenn ein Schifferknecht
Im fernen Nebel kräftig sang,
Ein junger Bursch, der froh und frank
Nachtüber seinen Lohn verzecht.

Und näher drang der rauhe Ton —
Tief unter mir das Eis prallt an —
Und jetzt — bei Gott — der Bursch begann
Ein freches Lied der Revolution! . . .

Er sang und schlug die Ruder ein,
Vor ihm das Eis sich drängt und kracht,
Doch hinter ihm in blauer Pracht
Glänzt weit der Strom im Sonnenschein.

So fuhr er königlich daher,
Die Marseillaise sang er laut,
Was Winters Tyrannei gebaut,
Sank rings in Trümmer dumpf und schwer . . .

Viel frohe Menschen sich ergehn
An meines Ufers grünem Bord,
Sie grüßen sich mit mildem Wort — —
Nun wußt' ich, wen ich heut gesehn . . ."

Der Frühling als Schifferknecht, der mit kühner Kraft unter umstürzlerischem Sang das erstarrte Element erbricht — inmitten der konventionellen Frühlingspoesie fürwahr ein originelles Bild, das von plastischer Phantasie Zeugnis ablegt. Selbständigen

Zügen begegnen wir ferner am ehesten in dem Cyklus „Aus den Evangelien“ und in einigen Gedichten verwandten Inhalts, so „Pieta“ und „Maria“; das letztgenannte, besonders beachtenswerte Werkchen sucht für das Maria-Problem eine Art irdischer Prädisposition. Auch sonst findet der junge Dichter für die Sehnsucht ungestillter Glut ansprechende Töne. So darf man der weiteren Entwickelung Hans Benzmanns zur Selbständigkeit mit Erwartung entgegensehen.

Lieder eines Zigeuners.

Von Georg Busse-Palma. Mit einer Einleitung von Karl Busse.

Nachdem Karl Busse sich schon in jungen Jahren als Lyriker Anerkennung errungen hat, führt er jetzt seinen jüngeren Bruder Georg in die Litteratur ein, und man gewinnt den Eindruck, daß dieser vielleicht in höherem Grade als der oft von sich selbst und anderen überschätzte ältere Bruder reger Teilnahme würdig ist. Obschon beiden am gleichen Tage das Heim geraubt wurde, mußte diese Vereinsamnng den Jüngeren, der zum Kampf mit dem Leben weniger gerüstet, in der Charakterbildung weniger fertig war, stärker treffen als den anderen. Der Dichter des vorliegenden Liederbüchleins wurde, wie uns der brüderliche Vorredner belehrt, in den heftigsten Gegensatz zur Welt getrieben. Seine jungen Jahre sind voll von Irrungen und Wirrungen, Krankheiten und zum teil selbstgewollten Schmerzen, Wanderfahrten und sehnsüchtigen Erwartungen des Todes. So begleiten wir Georg Busse an der Hand seiner Lieder auf seinen Wanderfahrten vom 18. bis zum 23. Lebensjahr, in dem er heuer 1899 steht. Wollte man eine überlegen kritische Miene aufsetzen, ließe sich rügen, daß im wesentlichen dieselben Erfahrungen und Empfindungen immer wiederkehren. Aber um das Talent des jungen Dichters nicht zu unterschätzen, dürfen wir nicht vergessen, wie blutjung er ist und wie gleichmäßig trübe sein Los bisher gewesen. Da fühlt er sich

denn immer als „Zigeuner“, als der Ausgestoßene, Landflüchtige, und in dieser Schar sieht er seine Schicksalsgefährten. Dem entspricht sein „Testament“:

„Fern bleib' mir Pfaff' und Grabgeläut,
Wenn ich ins Gras gebissen —
Doch laßt mir's die Zigeunerleut'
In Näh' und Ferne wissen.
Wird keiner Trauer tragen
In Überrock und Chapeauclaque,
Soll um den Sarg doch klagen
Die Fiedel und der Dudelsack.“

In stetem Todesahnen, doch immer in wilder Kraft, schleppt sich dieser neue fahrende Sänger weiter.

„Heiß pocht das Blut durch meine Schläfe,
Und wanderfroh erglüht mein Blick —
Wenn ich den Tod am Thore träfe,
Er hielt' mich dennoch nicht zurück.
Hab' Freund' und Habe drum verloren
Und leid' des Wanderns wegen Not —
Bin halt als Fahrender geboren,
Und fahrend grüß' ich auch den Tod.
Ein Falke hielt im Wanderzuge
Und schrie zur Nacht um meine Thür, —
Heb' dich nur auf zu neuem Fluge,
Mein wilder Falk', nun folg ich dir!“

Der Falke und die Schwalbe locken den Wanderbruder noch oft hinaus. Namentlich die Stimmen des Meeres sind ihm vertraut geworden: noch im Grabe möchte er die Wogen rollen, die Möwen schreien, die Nebelhörner gellen hören. Am Meere hat er auch ein kurzes Liebesglück gefunden. Die Verse, die hiervon Kunde geben, zählen zu den eigenartigsten und ergreifendsten Liebesliedern der Gegenwart — so seien sie denn noch als Probe herausgehoben!

„Schon holt die Kathedrale aus
Und spielt die sechste Stunde,
Der Abend sinkt, und Haus um Haus
Verdämmern in der Runde.
Wie still der Tag verblutend grüßt
Fregatten, Stadt und Hafen,
So still sei einmal noch geküßt
Und dann geh heim und schlafen.

Wie reich auch schon an Gräbern steht
Verlor'nen Glücks mein Herze,
Was mir an dir verloren geht,
Gott weiß, ob ich's verschmerze.
Doch fliegt mein Sehnen oft noch her
Von schwanken Dampferplanken,
Und küßt sich Mund und Mund nicht mehr,
So thun's doch die Gedanken.

Reich' mir noch einmal deinen Mund,
Eh' daß ich geh' und wander' —
Was noch so schön beisammen stund,
Die Flut treibt's auseinander.
Nach Orient und Occident
Läßt sie manch Schiff noch scheiden,
Doch keines, das zwei Herzen trennt,
Wo so viel Lieb' darinnen brennt,
Als wie in unsern beiden."

Immer sieht sich der Dichter zu des Lebens Nachtseiten hingedrängt: Mitten im Jubel des Karnevals fühlt er sich „vor dem Asyl" gefesselt — in den stummen Jammer der Obdachlosen brausen die lachenden Lieder des Narrengewühls hinüber. Er kostet das Hungerlos des Dachstubenpoeten. Nicht den Ruhm neidet er einem Horaz, nur den Mäcen, während „erdrosselnd sein Lied in liedergewaltiger Kehle, düster sein trotziges Haupt ewige Not überkam". Wir dürfen die Zuversicht aussprechen, daß mit dem Erscheinen dieser Talentprobe seiner Lebensbahn freundlichere Sterne scheinen. Hat den Dichter doch auch das Schicksal zum Manne geschmiedet.

„Nun ist er heimgekehrt nach langer Wanderfahrt,
Er ging als Knabe, und er kommt im Bart. —
Den Trotz und Kinderschmerz hinausgetrieben,
Ihm hat die Zeit mit ehernem Griffelstab
Runen des Lebens auf die Stirn geschrieben,
Die unauslöschlich bis zum Grab.

Sie ist durchfurcht, durchfurcht wie Ackerland,
Von blankem Pflug bereitet für die Saaten.
Die Saat war gut, und kundig war die Hand,
Der weiche Träumer ward zum Mann der Thaten."

Da dürfen wir noch ganz andere, reichere Früchte von Georg Busse erwarten. Schon diese erste Sammlung liest man mit fortdauerndem Gemütsanteil; sie enthält so gut wie gar keine Niete, ja eine Reihe Haupttreffer. Nun möge das deutsche Volk auch das Seinige thun und diese wertvolle lyrische Sammlung kaufen! Wer es unterläßt, hat kein Recht mitzujammern, daß wir unsere Edelfalken verhungern lassen, während wir unsere Dohlen mästen.

Eine naturalistische Litteraturgeschichte.

Der litterarische Markt wird heuer von Schriften überschwemmt, die die Bilanz des Jahrhunderts ziehen. Zu den Sammelwerken, deren Herausgeber die Bearbeitung aller Lebensgebiete einzelnen Fachmännern in Auftrag gaben, gehört „Das 19. Jahrhundert in Deutschlands Entwickelung", herausgegeben von Paul Schlenther im Verlag von Georg Bondi in Berlin. Der litteraturgeschichtliche Teil führt den Titel: „Die deutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts" und ist von Richard M. Meyer verfaßt.

Fragt man nach der Eigenart dieses Buches, so fällt zunächst eine ungewöhnlich starke Betonung von Äußerlichkeiten auf: Der Verfasser hat es offenbar grundsätzlich auf eine anschauliche Verkörperung der äußeren Erscheinung aller Schriftsteller abgesehen. Wir leugnen nicht, daß unter Umständen auch einmal solche äußeren Züge zur Veranschaulichung des inneren Menschen und so auch der litterarischen Physiognomie beitragen können: aber nur soweit dies unmittelbar der Fall, können wir das Eingehen auf Äußerlichkeiten in litteraturwissenschaftlichem Zusammenhang ernstlich für erlaubt halten. Daneben mag allenfalls noch die Heroenverehrung bis zur warmen Anteilnahme an der Gestalt und dem Benehmen unserer Geisteshelden führen — eine grundsätzliche Beschreibung der Bartformen, ja der Schlafröcke, Zigarren und dergleichen könnten wir wissenschaftlich nicht ernst nehmen. Und doch prägt diese Rücksicht auf die Kuriosität gerade der Meyerschen Litteraturgeschichte ihren Stempel auf.

Es mag vielleicht noch angehen, wenn Hoffmann v. Fallersleben als „liederreicher Hüne mit dem Patriarchenbart" eingeführt

oder wenn Grabbes wirre Genialitätssucht gelegentlich auch durch seine Kleidung belegt wird. Aber was soll uns bei Josef v. Radowitz der „starke Schnurrbart?“ was die breite Anmerkung, daß Moritz Hartmann, „der selbst später für den schönsten Mann seiner Zeit galt“, Lenau mit Unrecht als schön bezeichnet habe: „Lenau war aber nichts weniger als schön, er war in Auftreten und Haltung vielmehr nur „so interessant“?! Und ist es gar eine erlaubte Art der Polemik, wenn Julian Schmidt als Vorleser verkörpert wird, wie er sich „nervös über den weißen Zwickelbart fährt“? Diese Manier geht ununterbrochen durch das ganze Buch: Adolf Stahr heißt nicht nur „der eitle, weichliche Vielschreiber mit dem schön herausgearbeiteten Kopf“ — der Verfasser fügt in Klammern an: „(wir erinnern an Holteis Posen und Lenaus Kopfhaltung!)“ —, Auerbach erscheint als „der kleine rundliche Herr mit den frischen Augen in dem vollen, von weißem Haar bedeckten Gesicht“. Reuters „ordinär geformtes Kinn“ verdeckte „später der Bart wohlthätig“. Es fehlt auch nicht „der schmale, von einem energischen, kurzen Schnurrbart bedeckte Mund“ Friedrich Wilhelm Webers mit einem „schmerzlich fragenden Zug“. Geibels Bart wird genau beschrieben und nicht vergessen, daß Bodenstedt „ihm die wirksamen Bartformen ablernte“. Den Gipfel erreicht wohl dieses Hineinzerren der äußeren Erscheinung in der Besprechung Heyses: „Mißgünstig absprechende Urteile haben den noch in Kraft und Schönheit unter uns wirkenden Künstler fast zur mythologischen Figur umgedichtet“ . . . „Alle Häuser stehen dem bildschönen jungen Doktor offen.“ Man sollte glauben, daß es Meyer daran genug sein läßt; noch einmal aber kommt er auf diesen Gesichtspunkt zurück — er hält es für geschmackvoll, sich bis zu der Verbeugung vor persönlicher Eitelkeit herabzulassen: „Als der gealterte — doch das darf man von dem noch immer in apollinischer Schönheit erglänzenden Manne nicht sagen; als der nicht mehr jugendliche Dichter . . .“ Umgekehrt streift ans Pamphlet die persönliche Abfertigung, die Hopfen zuteil wird: „Er setzt dabei eine so sichere, herausfordernde Miene auf, daß der Leser kaum und der Kritiker gar nicht zu mucken (!) wagt, wenn der kleine (?) Herr mit dem wohlgepflegten rotblonden Bart, den

zwinkernden Äugelchen unter der goldenen Brille und die prachtvolle Dogge zur Seite ihn andonnert (?!), halb Korpsbursch und halb Salontiroler."

Herrscht hier indessen immer noch der Gesichtseindruck vor — man nennt dergleichen heute wohl „impressionistisch" —, so erstreckt sich die weitere Aufmerksamkeit des Verfassers auf Kleidung, Essen, Trinken, Rauchen u. s. f. Grillparzers Wohnung wird beschrieben: „Das ist gewiß nicht glänzend; und statt der mittelmäßigen Zigarre, die er nach Laubes Urteil raucht — die Patriarchen in Berlin und Neuseß rauchen aus langen Pfeifen, der Junggesell in Wien nimmt schon dafür die Zigarre —, hätte man ihm eine bessere gönnen mögen. Einen Grund, die ungerechte Welt anzuklagen, sehe ich doch auch hier nicht." Weiterhin: „So schritt er Tag für Tag zu seinem einsamen Mittagstisch im Matschakerhof, wie Schopenhauer, von seinem Hund Atman (Weltseele) begleitet, zum Englischen Hof in Frankfurt, zwei mürrische alte Junggesellen . . ." Sind das nicht geistreiche Funde zur Charakteristik von Grillparzers Dichtung?!

So hält denn Meyer nicht mit dem ausdrücklichen Bekenntnis zur materialistischen Geschichtschreibung zurück: „Der Chambertin, das Lieblingsgetränk in den Romanen der vorigen Jahrzehnte, ist nicht prickelnd genug. Schleiermacher liebte Chambertin; Freiligrath und Herwegh tranken nur Champagner. Dergleichen ist nicht zu übersehen in einer Zeit, an deren Ausgang Ludwig Feuerbach das Dogma aufstellt: Der Mensch ist, was er ißt." — Daß Lenau als Kind jeden Morgen sein „schneeweißes pflaumiges Kipfel verzehrt, während die beiden Schwesterchen sich mit einer gewöhnlichen schwarzen Semmel genügen lassen mußten", wird zum Glück nur als Beweis breitgetreten, wie sehr die Mutter ihn verzog!

Auch die Kleidung spielt in dieser neuen Litteraturgeschichte eine große Rolle. So zur Charakteristik Mörikes: es „ruht auf dem bartlosen, etwas weichlichen und fleischigen Gesicht, auf dem Bild des Mannes mit engem Cylinder und Regenschirm (wie ihn eine unübertreffliche Silhouette von Konewka darstellt) der volle Abglanz jenes romantischen Philisteriums . . ." — Hermann v. Gilm dagegen „kostümiert sich so geschmacklos modern

wie möglich". — Wiederholt wird auch der Schlafrock herangezogen: so bei Lenau, bei Herwegh, bei Keller. Natürlich fehlt nicht der „dicke, weiß oder grün karrierte Shawl", der schon in den Nekrologen auf Fontane paradierte. Registriert wird gleicherweise Wilhelm Scherers „braunes Sammetjacket über der altmodisch hohen Weste", ferner „das wild flackernde Auge und die lebhaft bewegte Kravatte, der weiche Filzhut und die weiche Stimme" von Pantenius u. s. f. Otto Ludwig wird in seinem Arbeitszimmer abkonterfeit, „das nicht unter 18° R. haben durfte, in weit hinaufreichenden Troddelsocken und Schlafrock, am Mund die lange Tabakspfeife, ihm, wie Rückert und Chamisso, der unentbehrliche Gesellschafter." — Man sieht, hier herrscht jene Familiarisierung der Helden, die man früher als berechtigte Eigentümlichkeit der Kammerdiener bezeichnete und die unlängst durch Hermann Bahrs „Josefine" in das naturalistische Drama übernommen ist. Wenigstens einen Gipfel dieser übrigens an Gipfeln reichen Darstellungsweise dürfen wir nicht umgehen. In der Würdigung Sudermanns findet sich gleich am Anfang folgender Erguß: „Es giebt kaum einen Ort in der Welt, der zu stiller paradiesischer Ruhe mehr einzuladen scheint als das herrliche Bellaggio. Die elysischen Gärten . . . u. s. w., u. s. w. Man ist gefesselt wie in den Zaubergärten Armidens. Hier, wo die Eile eigentlich eine klimatische Unmöglichkeit, sahen wir einen großen Mann in weißem Flanellanzug, einen Schlapphut auf dem länglich-eckigen Kopf mit dem stilvollen dunklen Bart, hastig durch die Orangen-Allee stürzen. Es war Sudermann. Heyse wäre hier mit leise wiegendem Schritt gewandelt; Hölderlin hätte sich in das Gras gelegt und still um sich geschaut. Das ist der Unterschied dreier Zeitalter."

Einzelne dieser äußeren Züge, bei weitem nicht die meisten, ließe man sich in speziellen Biographien über die Einzelperson noch eher gefallen: in einer zusammenhängenden Darstellung der Litteratur eines Jahrhunderts erwecken sie den Eindruck, als ob der Verfasser für Damen, und zwar nicht für geistig vornehme Damen, geschrieben habe.

Nicht einmal hierbei bleibt Meyer stehen. In seiner Neigung für Äußerlichkeiten tischt er ganze Histörchen auf, die — auch

soweit sie auf Wahrheit beruhen, was nicht einmal immer der Fall — sich als kleinlicher Klatsch erweisen. Auch durch eine tadelnde Heraushebung von bezeichnenden Beispielen fürchten wir uns zu besudeln, wenn wir nicht wenigstens die Namen der betroffenen Schriftsteller unterdrücken. Da hat einmal einer als Student einem „Mägdlein-Präceptor", der ihn nicht grüßt, den Hut vom Kopf geschlagen — zum Unglück ist der Übelthäter Schriftsteller, und so setzt Herr Meyer die Übelthat trotz der ausdrücklichen Note, daß sie „nicht gerade viel zu sagen" hat, in seine Litteraturgeschichte. Nicht immer bleibt er so harmlos. Ein anderer „lernte so hastig, wie er konnte, und kaute so hastig, daß die daraus entstehende Magenkrankheit ihn fast zum Verhungern zwang". Daß jemand durch „liebevolle Strenge" den Selbstmord seiner Adoptivtochter beschleunigt (?) habe, spricht eine noble Natur am wenigsten als bloße Vermutung („vielleicht") öffentlich aus. Ein Gelehrter, der etwas auf sich hält, sollte ebensowenig ohne jeden Zusammenhang mit den Dichtungen eines Schriftstellers sein Bedürfnis erwähnen, „großartig aufzutreten, ein „großes Haus" auf Schulden aufzubauen!" Ebenso verwerflich dünkt uns in einer Litteraturgeschichte die persönliche Bloßstellung eines Schriftstellers durch Citierung einer gelegentlichen Äußerung wie: „Ich will feine Zigarren rauchen und Glacéhandschuhe tragen." Daß ein Schriftsteller gar zu ungeniert mit der Gastfreundschaft seiner Freunde rechnet, gehört auch nicht sowohl in eine Litteraturgeschichte als in den Klatsch litterarischer Kaffeehäuser. Einen Bären hat sich Meyer aufbinden lassen, wenn er Strindberg zur Unterwerfung unter die katholische Kirche kommen läßt. Nicht anders wird es wohl mit seiner tiefsinnigen Anmerkung stehen, ein bekannter lebender Dichter habe als aktiver Offizier „wegen seiner Kopfschmerzen nur einen Helm aus Pappe tragen" dürfen! Von Johannes Scherr behauptet Meyer: „Jeder Unrat, der auf den Blättern der Geschichte liegt, wird angeschleppt, um bestimmten Gegnern oder im Notfall dem Kollektivgegner, der elenden, noch immer nicht ganz zu Scherrs Evangelium bekehrten Menschheit, im Triumph ins Gesicht geschleudert zu werden." Wir wünschten, Meyer hätte die naheliegende Nutzanwendung auf sein eigenes Buch nicht verabsäumt!

Haben wir es aber in Meyers umfangreicher Schrift überhaupt mit einem wissenschaftlichen Geschichtswerk zu thun? Die ganze Anlage der Darstellung geht auf eine bloße Chronik aus: denn statt einer Einteilung nach organisch zusammenhängenden Gruppen ist ein rein äußeres Zerschneiden des Stoffes nach den einzelnen Jahrzehnten beliebt. „Wir wollen", erklärt die Einleitung, „die jedesmal frisch auf den Plan tretenden Kämpfer und Eroberer der Reihe nach betrachten und dann, in regelmäßigen Abständen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt das Ergebnis ihres Wirkens. Für die Autoren selbst halten wir uns im wesentlichen an die Chronologie ihrer Geburtsjahre — mindestens für die führenden Geister; die Gefolgsmänner ordnen wir dem Heerführer nach, wie der ältere Soldat hinter dem jüngeren Offizier marschiert." Aber ist etwa ein Heer nach den Jahrgängen der Heerführer in unterschiedsloses Gemenge von Train, Kavallerie ꝛc. eingeteilt? Völlig wirr durcheinander stehen Kraut und Rüben. Meyers Buch ist eine bloße Chronik, und noch dazu mit durcheinandergewürfelten Jahrgängen.

Zunächst führt das Streben nach chronologischer Anordnung Zusammenstellungen völlig heterogener Erscheinungen herbei. So wird Alexander von Humboldt neben Ernst Moritz Arndt behandelt — beide sind 1769 geboren, Klaus Harms neben Friedrich Ludwig Jahn — beide aus dem Jahre 1778, dahinter sofort der gleichaltrige Klemens Brentano! Moltke (geb. 1800) wird zusammen mit dem Physiologen Johannes Müller (geb. 1801) gewürdigt; auf den Begründer der deutsch-katholischen Gemeinden, Johannes Ronge, folgt unmittelbar Richard Wagner — beide sind 1813 geboren. Karl Gerok (geb. 1815) muß es sich gefallen lassen, mit Ottilie Wildermut (geb. 1817) in einen Abschnitt geworfen zu werden. Freilich beurteilt man Meyers Buch zu optimistisch, wenn man annimmt, daß die S. 631 erfolgende Zusammenstellung von Wilhelm Raabe und — Julius Stettenheim nur durch das gemeinsame Geburtsjahr 1831 veranlaßt sei.

Und würde sich dieses chronologische Verfahren wenigstens bescheiden als das geben, was es ist! Was aber diese Darstellung der deutschen Litteratur des 19. Jahrhunderts zu einem durch und

durch unwissenschaftlichen Werk macht, ist der fortgesetzte Versuch, die thatsächlich rein chronologische Reihenfolge nachträglich als organisch begründet, durch innere Verwandtschaft geboten hinzustellen. Für diese Verzerrung aus krampfhafter Sucht nach Herstellung tieferer Beziehungen ist schon die Art der Überleitung bezeichnend. Meyer scheint zu fühlen, daß er alle organisch geschichtlichen Verhältnisse vergewaltigt, wenn er z. B. Theodor Körner, Ludwig Börne und Schopenhauer unmittelbar hinter einander behandelt; so konstruiert er sich denn äußerlich ein tertium comparationis: „Kein so glückliches Los ist einem Freiheitskämpfer anderer Art gefallen; aber litterarisch hat er ungleich stärkere Spuren hinterlassen: Ludwig Börne.“ Auf der nächsten Seite: „Eine Streiternatur wie Börne, aber freilich für ganz andere Ideale, leidenschaftlich, unbelehrbar, einsam wie er steht Arthur Schopenhauer da.“ Nächste Seite dann: „Keine bedeutende Persönlichkeit, aber als Typus kaum minder charakteristisch als Schopenhauer, tritt neben den harten Pessimisten ein süßlich weicher Optimist — Ernst Schulze.“ „Tritt neben“ Schopenhauer etwa im Leben Ernst Schulze? — nein, nur in Meyers Buch, weil Schulze nur ein Jahr später geboren ist als Schopenhauer! Welchem irgend zulänglichen Kenner würde es wohl einfallen, Scherenberg und Hoffmann von Fallersleben im Anschluß an Heine zu behandeln? Aber sie sind ja beide ein Jahr nach ihm geboren! Also ertüftelt Meyer: „Nur ein Jahr trennt von dem größten Lyriker nach Goethe zwei Dichter, die mit ihm die Grundbedingung des Lyrikers teilen: lebhaftes Empfinden des Momentes, der Zustände ...“ Obschon der Verfasser nachher diesen „kräftigen Talenten“ die angeblich „wahrhaft geniale Konstitution“ Heines gegenüberhält, fühlt er sich doch gemüßigt, den Überleitungsgedanken weiter durchzuführen: „Scherenbergs Poesie wurzelt wie die Heines durchaus im Augenblick.“ Wir haben allen Grund, zu bezweifeln, daß Scherenberg und Hoffmann eine annähernd so gute Nummer gezogen hätten, wenn sie zufällig — drei Jahre jünger wären! — Ein sehr ergötzliches Beispiel, wie sich der Chronist windet, um sein Aufrufen der Schriftsteller nach den Jahrgängen als geschichtlich begründet vorzuspiegeln, bietet die

schon als Thatsache erwähnte Zusammenfassung von Moltke und Johannes Müller: „Zwei charakteristische Gestalten stehen an der Schwelle des neuen Jahrhunderts: Hellmuth von Moltke (1800 bis 1891), der Begründer der neuen Strategie, und Johannes Müller (1801—1858), der Vater der modernen Physiologie, fast könnte man sagen der modernen Naturforschung. Die beiden großen Befreier ihrer von Phantasmen und Schablonen überwucherten Gebiete, die beiden mächtigen Heerführer teilen mit einander die ruhige, von dem Aberglauben des Tages unbeirrte Schärfe der Beobachtung und Berechnung, teilen auch das Interesse an Dichtung und Philosophie" u. s. f. Und so wird das Bild beider gewaltsam verzerrt, nur um den Vergleich mit Anstand durchzuführen. Unmittelbar darauf muß sich der Dichter geistlicher Lieder, Philipp Spitta, gefallen lassen, an den gleichaltrigen empirischen Ästhetiker Fechner angekoppelt zu werden: „Ein gläubiger Bekenner wie Fechner... hat auch Philipp Spitta manche religiöse Wandlung durchgemacht" — man muß sich nur zu helfen wissen...

Wie im einzelnen ordnet sich auch im großen die Betrachtung mechanischen Schlagwörtern unter, die statt der organischen Gesichtspunkte zu rein äußerer Zusammenfassung ganzer Jahrgänge oder Jahrzehnte ertüftelt sind. In konsequenter Zahlenmystik scheidet Meyer starke und schwache Jahrgänge; die Söhne mancher Jahre haben alle etwas vom Volksprediger, die anderer vom politischen Historiker u. dergl. Damit man nicht glaubt, daß sich hier wirklich einmal äußere mit inneren Maßstäben decken, vergleiche man z. B. Jahrgang 1816—1819: „aus dem gleichen Geist" sind „geboren" Gustav Freytag, Luise von François, Gottfried Keller, Theodor Fontane, Wilhelm Jordan: „politische Historiker sind sie alle mit einander" wie die eigentlichen Geschichtsforscher, die diesen Jahren entsprossen sind: Mommsen, Sybel 2c. Das ist gewaltsam und schief, aber es kommt noch schlimmer. Das Jahrzehnt von 1820—1830 soll eine Reihe „starker Individualitäten" auf den Plan führen, das nächste Jahrzehnt „in rein litterarischer Hinsicht fast durchweg Verluste und Rückzüge" bedeuten — kontrastiert Meyer zunächst, um seinen üblichen Abschnitt um die Wende des Jahrzehnts vornehmen zu können.

Doch zwischen 1830 und 1840 setzt er selbst an: Grabbe, Büchner, Lenau, Mörike, Stifter, Laube, Gutzkow, D. F. Strauß, F. Th. Vischer u. a. Auch diese Leistung wird durch den Übergang von den vierziger zu den fünfziger Jahren in den Schatten gestellt: „Auf die Revolutionsdichter folgen die Erholungspoeten: Das Jahrzehnt von 1850—1860 ist kein schöpferisches, wenigstens nicht in Deutschland ... Deutschland brachte zahlreiche neue Talente; aber sie vertreten durchweg ältere Tendenzen.“ Ist es wirklich erlaubt, feststehende Thatsachen, die selbst ein Meyer an anderen Orten nicht antasten kann, einer schematischen Einteilung zu Liebe keck auf den Kopf zu stellen? Ist doch dieses Jahrzehnt gerade litterarisch das bedeutendste des ganzen Jahrhunderts, und gerade Meyer, der alle Erscheinungen bei Gelegenheit ihres ersten Auftretens völlig durchspricht, hätte am wenigsten diesen Zeitraum herabsetzen dürfen. Zwar hat er sich in unqualifizierbarer Willkür äußerlich gedeckt, indem er die Haupterscheinungen der fünfziger Jahre dem vorhergehenden Jahrzehnt einordnet, vor allem Fontane, Klaus Groth und Reuter, obgleich sie erst in den fünfziger Jahren hervortreten, und auch Keller, der vorher nur mit Kleinigkeiten debütierte — ein starkes Stück von Vergewaltigung der geschichtlichen Wahrheit. Doch Meyer hätte nur nötig gehabt, die Annalen im Anhang seines eigenen Buches zu überblicken, um zu einer Berichtigung dieses absurden Geschreibsels zu gelangen; so lückenhaft diese sind, nennen sie doch unter anderem 1850: Ludwigs „Erbförster“, Gutzkows „Ritter vom Geist“; 1851 Hebbels „Herodes“, Heines „Romanzero“, Fontanes „Gedichte“; des weiteren im Laufe des Jahrzehnts: Kellers „Grünen Heinrich“ und „Leute von Seldwyla“, O. Ludwigs „Makkabäer“ und „Zwischen Himmel und Erde“, Storms „Immensee“ und Gedichte, Klaus Groths „Quickborn“, Richard Wagners „Oper und Drama“, Hebbels „Gyges“ und „Agnes Bernauer“, Freytags „Journalisten“ sowie „Soll und Haben“, Wilhelm Raabes, Reuters und Scheffels Anfänge ꝛc. ꝛc. Es gehört — Mut dazu, dies Jahrzehnt „kein schöpferisches“ zu nennen ... Ähnliche Schlagworte vergewaltigen den Geist der folgenden Jahrzehnte: für die achtziger Jahre wird das Schlag-

wort „nervös“ ausgegeben; die neunziger stempelt Meyer als Zeitalter der „Konzentration“, die er in der Folge schematisch an möglichst allen litterarischen Erscheinungen entdecken will! Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode.

Freilich ist die Darstellung nicht durchgehend von der Fiktion beherrscht, daß die Wende der Jahrzehnte jedesmal Epoche mache. Wir hatten schon Meyers Geständnis zu erwähnen, daß er die schriftstellerische Schule mancher Dichter — oder was er dafür hält — gleich bei Besprechung des Meisters mitnimmt. Das ist immerhin ein organisches Verfahren — nur daß es bei prinzipiell chronologischer Methode zu doppelten Unzuträglichkeiten führt. So laufen Ungeheuerlichkeiten von Wirrheit unter wie ein Hinüberspringen der Darstellung — risum teneatis, amici! — von Schönthan auf Lenau!!! Das kommt nun so: unter „1838—1840“ behandelt Meyer als neu hervortretend Bauernfeld; diesem Lustspieldichter schließt er gleich — übrigens auch ohne innere Nötigung — Benedix, Moser, Rosen und Schönthan an; alsdann springt er ohne weiteres zum Jahre 1802 zurück, um als weiteren Sprößling desselben Jahres Lenau zu besprechen. Kritisieren kann man dergleichen nicht, — man kann sich nur an den Kopf fassen. — Durch ähnliche Einzwängung wird später z. B. die Marlitt in dem Kapitel 1840—1850 behandelt; als Anhängsel zu Scheffel steht Julius Wolff unter den fünfziger Jahren, obgleich er erst nach 1870 hervortrat. Ebenfalls mitten unter den zwischen 1850 und 1860 litterarisch hervortretenden Schriftstellern tauchen Adolf Harnack und Karl Lamprecht auf, die in diesem Jahrzehnt erst geboren werden; — und welche „Gelegenheit“ nötigt zu solchem Anachronismus? Die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Leben, wie sie schon in F. A. Langes „Geschichte des Materialismus“ hervortritt!! Ja, dies Kapitel über die Litteratur der fünfziger Jahre klingt mit einer Vorbetrachtung des erst im folgenden Jahrzehnt geborenen Ludwig Fulda aus, weil der Verfasser an ihm mit Wilbrandt verwandte Züge entdeckt, der — auch schon zu Unrecht — in diesem Kapitel behandelt war. Auch sonst ist rechter Hand, linker Hand alles vertauscht: Nordau wird nach Hermann Bahr behandelt, von M. G. Conrad wird zu Heinrich Seidel übergegangen u. s. f. —

Nicht nur in der Überleitung, auch innerhalb der Abschnitte bricht immer und immer die Sucht durch, mit Vergleichen vor- und rückwärts zu deuten. Meyer will offenbar als gelehriger Schüler von Wilhelm Scherer dessen Methode der „gegenseitigen Erhellung" zu umfassendster Durchführung bringen. Aber der Lehrling wird die Geister, die er rief, nicht los. Wo man hinblickt, ein „wie" als Zusammenschluß der heterogensten Erscheinungen. Seite 15 werden Heinse und Zola mit Novalis „verglichen", S. 37 muß auch Eichendorff zu einer indirekten Erinnerung an Zola herhalten (er „schildert wirklich wieder ein Stück Natur, angesehen durch sein frommes, liebevolles Temperament"); gleich danach wird auf Stifter, Storm, Heyse und — — Karl Busse vorgedeutet: sie alle nämlich versuchen, „die wirkliche Natur abzuzeichnen!" Bei Ranke wird an — Nietzsche erinnert wegen der Liebe zur Buntheit des Lebens. Thomas Carlyle „verherrlichte deutsche Mannheit, Tugend und Tiefsinn so romantisch übertreibend wie einst Fr. Schlegel die Weisheit der Inder!" Philipp Spitta muß sich mit — Hoffmann v. Fallersleben gegenseitig erhellen: „Wie Hoffmann v. Fallerslebens Lieder dürfen die seinen nicht gelesen werden, gesungen denkt man sie sich — am liebsten diese von einem umherziehenden Chor frommer Knaben, wie jene von der fröhlichen Tafelrunde am Kommerstisch." Erweckt dies Zusammenschweißen nicht den Eindruck, als ob nur gerade die Lieder dieser beiden Dichter für den Gesang am besten geeignet sind? Wie muß es im Hirn eines Menschen aussehen, der es fertig bringt, sich durch Grabbe an eine Annette v. Droste erinnert zu fühlen, im selben Atemzug aber auch von Tolstoi zu sprechen! Warum? „Es klingt hier (in Grabbes Hannibal, Hermann und Napoleon) etwas von Annettens Dogma an, von der Kleinheit der Großen gegenüber der Macht der Kleinen; und unsichtbare Fäden schlingen sich von Grabbes Napoleon herüber zu Tolstois Krieg und Frieden." Gutzkow „erinnert" sogar „in seiner Gesamtanlage" an Wilhelm v. Kaulbach. Weber, der Dichter von „Dreizehnlinden", „stellt sich als Lyriker und Didaktiker zuweilen — Walther von der Vogelweide gleich"!! Oft müssen die äußerlichsten Dinge als Ausgangspunkt eines Vergleichs herhalten, z. B. bei Keller: „Wie

Jordan und Freytag, wie Ihering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen (!) ein begeisterter Soldatenfreund." Wiederum fragen wir: nur gerade diese? und überdies: was ist mit solchem Hinweis gewonnen? Nicht anders steht es, wenn den Verfasser der Kopf von Gerhart Hauptmann in seiner „Zeitlosigkeit an die in bezug auf das Alter gleich unbestimmbaren von Willamowitz und Stefan George erinnert". Hauptmann wird natürlich besonders oft zum „Vergleich" herangezogen. Was will das alles aber gegenüber einem Vergleich bedeuten, auf den Meyer bei Besprechung Sudermanns seitenlang (S. 803—807) immer von neuem zurückkommt: nämlich mit einem gewissen — — — Homer!!! „Geradezu homerisch wirkt bei Sudermann, wie bei Jeremias Gotthelf, die naive Freude am menschlichen Besitz. . . . Homerisch ist auch die Beschränkung auf eine geringe Zahl fester Typen. . . . Wie eine moderne Odyssee fangen diese Romane an. . . . Dann geht die homerische Linie in dem naturalistischen Behagen an brutalen Szenen zu Grunde. . . . Und nun stellt sich der Verfasser als treuer Helfer, unsichtbar wie die Göttin Athene, neben seinen Mann. . . . Es wird ihm zur Wohlthat, einen frohen Kerl, der seinem Odysseus im Wege steht, niederzuboxen" u. s. w. Hier wendet sich der Gast mit Grausen.

Wird durch solche Vergleiche der Thatbestand mehr verdunkelt als erhellt, so tragen die Lieblingsattribute, die Meyer den litterarischen Erscheinungen zuerkennt, auch nicht eben zur Klärung bei: da wimmelt es von „wundervoll", „berühmt", „genial", „unvergleichlich". Unbekümmert um den wissenschaftlichen Begriff des Wortes, rein im Stil ästhetischer Kaffeekränzchen spricht Meyer von „Karolinens wundervollen Briefen," der „wundervollen Prosa" des „Hyperion"; mag er auch von den „wundervoll melodischen" Gedichten Eichendorffs reden, bedenklicher stimmt schon die „wunderbare Kunst" von Heines Rhythmus; völlig verkehrt ist ein Ausdruck wie „von dieser wunderbaren Begabung des neuen Reims"; gleich darauf giebt „ein wunderbarer Vers das Leitmotiv ab"; wundervoll sind Lenaus Schilflieder; wunderbar heißt aber auch Hebbels Mischung von Naivetät und bewußter Reflexion; „wunderschön" sind die Verse der Engel im „Hannele"; „ein wundervolles

Zustandsbild" entrollt Hofmannsthal; wundervoll schildert Ricarda Huch; „wundervoll durchgeführt" ist ihre „unvergeßbare" Schilderung von Flore Lelallen u. s. w. u. s. w.

All solche unwissenschaftlichen Züge dürften wir indes bis zum gewissen Grade verzeihen, wenn die Hauptaufgabe gelöst, eine tiefgreifende Charakteristik der einzelnen Dichter geboten wäre. Hier aber gerade stoßen wir auf den bedenklichsten Mangel des Buches. Der Verfasser begnügt sich fast durchgehends, mechanisch außen an Dichtern und Dichtungen herumzutasten und -zutüfteln, allenfalls noch rein pragmatische Gesichtspunkte ins Auge zu fassen: für die innere Beschaffenheit und das innere Wachstum der Erscheinungen, für ihr seelisches Leben fehlt ihm das Organ. Schon die eine Seite, die in der Einleitung Goethe gewidmet ist, hält sich im wesentlichen an seine formalen Verdienste. In der Ausführung zeigt Meyer gleich für Jean Paul keine Spur von seelischer Nachempfindung oder innerem Verständnis; statt dessen ist an seinem Stil herumgemäkelt. Auch von der romantischen Schule suchen wir vergebens die Seelenstruktur und die spezifischen Leitmotive. Selbst wo sich Meyer ein wenig ausführlicher äußert, z. B. bei E. Th. A. Hoffmann, schreitet er mehr äußerlich prüfend vorüber, als daß er eindringt. Auch an Uhland ist nichts innerlich erfaßt: immer sieht er seine Aufgabe mit ein paar Experimenten an Stil und Technik als erledigt an. Nicht nur unzulänglich, völlig schief wird diese Betrachtungsweise besonders schon bei Jeremias Gotthelf: wieder ist nur die Oberfläche gestreift, aber weder verspüren wir seines Geistes einen Hauch, noch ist auch nur auf Einzelwerke eingegangen. Innere Anteilnahme vermißt man ferner auch sehr auffällig bei Besprechung Lenaus. Mit spitzfindigen Antithesen, wie: „man kann nicht sagen, er dichte die Natur um; vielmehr sie dichtet ihn um" — ist doch wahrhaftig nichts gewonnen. „Seine lyrische Empfänglichkeit hatte ihn wiederholt eine Anzahl sich folgender Momente abzeichnen lassen im Wald und auf der Heide; dies Verfahren überträgt er nun auf Strecken der Weltgeschichte" — so würde ein Rich. M. Meyer Gedichte machen, nicht Lenau.

Wie mechanisch die Geschichtsauffassung dieses Kritikers ist,

zeigen Einführungssätze wie: „Fortwährend treffen wir von jetzt ab diese Gabelung. Jeder hervorragende Schriftsteller, der mit Eifer in die politischen Tagesfragen eingreift, hat jetzt einen Doppelgänger, der bei sonst nahe verwandten Tendenzen sich von den Tageskämpfen scheu zurückhält.“ Nach diesem Schema wird nun in der Folge zugeschnitten. Mit Vorliebe wird oft die politische, nur nebenher die litterarische Richtung verfolgt; ja, die Reden der Paulskirche erscheinen als „vielleicht das Bedeutendste“, was die vierziger Jahre „litterarisch hervorgebracht“. Nur eine auf ganz äußerliche Schlagworte beschränkte Auffassung kann finden, daß sich Hebbel in „Gyges“ und den „Nibelungen“ „völlig der idealistischen Tradition anschloß“. Selbst die breiten Abhandlungen über Keller und Fontane kommen über äußerliche Gesichtspunkte wie „Eigenheiten des Stils“ u. dergl. wenig hinaus. Doch ja, das Inhaltsverzeichnis verspricht, S. 426—429 das „Weltbild“ Kellers zu malen; aber was versteht ein Meyer unter Weltbild! „Dazu rechnen wir zunächst jene Feste und festlichen Veranstaltungen in wichtigen Momenten der Handlung . . . Auf der andern Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menschen so viel und kräftig wie bei dem Züricher Meister . . . Eben dahin gehören andere wiederkehrende epische Momente. Man zankt und schimpft bei Keller mit wahrer Virtuosität wie in dem alten Walthari-Liede“ (!) . . . „Wie die Pest im Eingang der Ilias (!), tritt die Verleumdungsseuche im „Verlorenen Lachen“ auf“ u. s. f. Dieselbe Geistlosigkeit bei aller gesuchten Geistreichelei begegnet in der Aufzählung der Fontaneschen Gestalten- und Ideenwelt; immer erkennen wir die auf die Spitze getriebene und so zum Überschnappen gebrachte Methode Scherer'scher Litteraturbetrachtung.

Alles aber, was Meyer an geistlos veräußerlichter Litteraturauffassung zu bieten wagt, wird weit in den Schatten gestellt durch die Abkanzelung, mit der er sich an unserm vielleicht bedeutendsten lebenden Dichter Wilhelm Raabe versündigt. Herr Meyer hebt seine Betrachtung an: „Von Wilhelm Raabe las ich einmal (!), er bestimme bei jedem Buch den Umfang jedes Kapitals, ehe er zu schreiben anfängt, bis auf die Seite genau voraus. Das wäre nicht unmöglich (!), und es würde recht deutlich illustrieren, wie

auch bei diesem Epigonen äußere Gleichmäßigkeit innere Formlosigkeit verdeckt." An diesen Klatsch schließt sich die „wissenschaftliche" Bemerkung: „Reflexionen, wie er sie überall zuschichtet, und gar altmodische (!) Verdoppelungen der positiven durch negative Erzählung lassen sich jederzeit einschließen, bis eine bestimmte Ausdehnung erreicht ist." In solcher Manier nörgelt Meyer an einem so reichen und tiefen Geist wie Raabe herum. Nicht nur handwerksmäßig, direkt unrichtig ist ähnlich fast jede weitere Behauptung dieses Abschnittes: „Dazu hat Raabe noch die alte Übung beibehalten, durch romanhafte Beithaten den Stoff poetisch machen (!) zu wollen. . . Aber die Ausführung wirkt im schlechten Sinne romanhaft"!! Mehr als eine ganze Seite widmet er sodann einer überdies völlig schiefen Kritik der — Personennamen von Raabes Helden, von der Weltanschauung dieses Dichters will er nichts wissen: ihr „fehlt die tapfere Freudigkeit im Genießen oder im Entsagen, im Träumen oder im Leben"; „als die Stillen, als die Demütigen liebt" Raabe die Menschen! Man sieht, es fehlt Herrn Meyer das Organ zum Verständnis eines echten Gemütes. Ganz befangen in dem Wahn, daß die jedesmal neueste Mode der Berliner Plutokratie den Inbegriff der modernen Ideale darstelle, behauptet der Herr, daß Raabe „keinen Sinn für neue Ideale" habe, ja Herr Meyer versteigt sich zu der gehässigen Behauptung, Raabe habe nur vor 1870 das deutsche Volk getröstet: „Als dann aber ein unerhörter Sieg deutscher Thatkraft die Welt überraschte, da war Raabe fast so unzufrieden wie französische Ideologen, Michelet, Renan, die es der Nation von Träumern übelnahmen, daß sie erwacht war." — Nur eine hämische Ausdeutung kann eine solche „Reichsverdrossenheit" in die Werke des deutschesten der zeitgenössischen Dichter hineinlegen; und gar einen Richard M. Meyer als Anwalt der deutsch-nationalen Ideale gegen einen Wilhelm Raabe auftreten zu sehen, — das ist ein Schauspiel für Götter, die es gewiß nicht an einem homerischen Gelächter fehlen lassen werden! Bis zu welcher Illoyalität sich der Mann hier versteigt, beweist jeder Satz der angeführten Begründung: „Als der rechte „deutsche Adel" galten Raabe immer nur die Idealisten, die in der Stille den deutschen Geist pflegten" — das mag ja für die naturalistische Klique in der Kunst und

Wissenschaft schmerzlich sein, sonst aber lieben es doch gerade diese Kreise, sich selbst als die Ritter vom Geiste dem Geburtsadel entgegenzustellen . . . „Der Oberlehrer, der auf 1870 stolz ist, spielt (in „Horacker") neben dem Konrektor alten Schlages eine böse Rolle." Abgesehen davon, daß „Horacker" vor 1870 spielt und der Oberlehrer auf 1866 „stolz ist" — hat Herr Rich. M. Meyer etwa ernstlich den Mut, sich zu der Art „Stolz" zu bekennen, die Raabe in dieser Gestalt ironisiert? Wir würden es ihm jedenfalls nicht glauben, denn wir halten den Herrn Meyer immer noch für besser, als er sich hier aufspielt. Handelt es sich nicht um denjenigen „Stolz", den wiederum gerade die Kreise des Herrn Meyer am lautesten als Reserveleutnants-Dünkel verspotten? — Eine Behandlung, wie sie hier einem der edelsten und gemütvollsten deutschen Dichter zuteil wird, verdient öffentliche Brandmarkung. — Daß als „nächster litterarischer Verwandter „Raabes Hermann Heiberg hingestellt wird, daß als „allerlei kleinere Humoristen", die einem Raabe „auf die Fersen treten" (wörtlich!), dann (S. 631) — — Julius Stettenheim-Wippchen, Sigmund Haber vom „Ulk", Daniel Spitzer und Julius Stinde genannt werden, erkennen wir gern als wohlgelungene Konkurrenz mit dem „Witz" dieser Witzblatt-Männer an. Auch die Behauptung wird erheiternde Wirkung nicht verfehlen: „Sudermann ist von vornherein vielleicht in erster Linie Humorist; und zwar von der guten Art, die den Humor der Dinge und Personen selbst wirken lassen —! — (wie die alten Engländer), während Jean Paul und Wilhelm Raabe beständig nur ihren Humor an den vorgeführten Objekten üben." Wiederum gedenken wir des Shakespeareschen Wortes: „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode." — Weniger humoristisch können wir freilich eine andere gelegentliche Herabsetzung Raabes nehmen, weil sie nachweislich auf einer Umkehrung der Thatsachen in ihr Gegenteil beruht. Über Marie von Ebner-Eschenbach heißt es: „Wie Wilhelm Raabe im „Schüddérump", hat sie im „Verbot" das grausige Elend eines ländlichen Armenhauses geschildert; und doch — bei ihr kann man auch hier die Luft atmen, während man bei Raabe erstickt!" Ist es wirklich erlaubt, Weiß keck in Schwarz, Tag in Nacht zu verkehren? Wird

nicht vielmehr gerade dargestellt — wir citieren den „Schüddermump“ selbst —, „in welcher Weise das Kind im Siechenhause die düsteren wie die sonnenhellen Tage zu benutzen wußte und welche Schätze es von jedem Streifzug der alten Pflegemutter heimbrachte! so voll von Blumen, Licht und Wohlduft war die elende Hütte seit Menschenaltern nicht gewesen!“ Und fragt nicht Jane Warwolfs Bettlerhumor, bald „nach Bratpfanne und Kuchenblech im Armenhaus zu Krodebeck“, bald nach andern neckischen Sachen?

Zeigt sich Meyer zu liebevoller Versenkung in die deutschen Dichter unfähig, so dürften wir wenigstens schlichte Objektivität verlangen; aber immer wieder stoßen wir auf eine Gehässigkeit, wie wenn ein Unberufener sich mit weihelosen Gefühlen in die deutsche Ruhmeshalle eingedrängt. Einen Theodor Körner, so gewiß er früher vielfach überschätzt wurde, sollte man denn doch nicht als „das Ideal des dichterischen Dilettanten“ hinstellen. Gar nicht müde wird der Verfasser, Ernst Schulze als unwahrhaftig abzustrafen. Einem Friedrich Theodor Vischer sagt er „ein geheimes Behagen an Cynismen und Lüsternheiten“, einem Gottfried Keller trotz aller Anerkennung „einen gewissen Bodensatz von Cynismus“ nach. Wie er bei fast allen nicht in Mode stehenden Größen mehr auf Rüge als auf positive Würdigung ausgeht, kanzelt er nur zu einseitig Gervinus herunter. Gar Friedrich Halm erregt dermaßen den Zorn des Herrn Meyer, daß er ihm gegen die Wahrheit unterschiebt, Halm sei im „Fechter von Ravenna“ „im Grunde auf Seiten des Klopffechters, der ein schönes, wirkungsvolles Kampfspiel höher stellt als Vaterland, Ehre und Mannesstolz“. Daß Meyers Ausführungen über Richard Wagner mit hämischen Bemerkungen reich gespickt sind, kann man sich schon denken. Auch Martin Greif wird mit persönlicher Antipathie behandelt; ebenso ist die Abfertigung Hamerlings stark persönlich gefärbt. Öffentliche Brandmarkung wie die Behandlung Raabes fordert die von Wildenbruch heraus. Statt auf die Hauptwerke des Dichters einzugehen, begnügt er sich, das Gelegenheitsfestspiel „Willehalm“ zu zerpflücken! Dies „genügt“ ihm, um die „Kardinalfrage“ zu beantworten, ob Wildenbruchs Leistung „einen Fortschritt in der deutschen Dramatik bedeute oder nicht“. Gar vom wissenschaftlichen Standpunkt ist ein

so illoyales Verfahren unqualifizierbar. Man denke sich etwa Schiller allein nach seiner „Huldigung der Künste“ und Goethe allein nach „Des Epimenides Erwachen“ charakterisiert. Es ist — gelinde gesagt — lächerlich, freilich mit einem sehr üblen Beigeschmack —, wenn dieser Herr angesichts eines solchen Nebenwerkes ausruft: „Die Gegner der Modernen berufen sich so gern auf die Antike; so vergleiche man doch des Aischylos großartig-schlichte „Perser“ mit dem lärmenden Prunk der Allegorien und Personifikationen in Wildenbruchs „Willehalm“!“ — Was für eine Auffassung Herr Meyer zur Feier des 100. Geburtstages Kaiser Wilhelms I. für taktvoll befunden hätte, skizziert er unzweideutig genug: „Ich spreche nicht von der politischen Ungerechtigkeit dieser Darstellung, die alles Große von dem Kaiser allein und seinen Helfern Bismarck und Moltke gethan sein läßt und das machtvolle Vorarbeiten und Mitarbeiten des Volkes in der Wolke der Allegorie verschleiert“ u. s. w. Man wird sich entsinnen, welche Urteile laut wurden, als das „Berliner Tageblatt“ gerade zur Feier desselben Ereignisses ein Preisausschreiben für eine Geschichtsdarstellung in dem hier von Meyer angedeuteten Sinne erließ. Köstlich ist es, einen Meyer sich gegen einen Wildenbruch als Hüter der nationalen Güter aufspielen zu sehen: „So darf man nicht umgehen mit dem heiligsten Gut einer Nation.“ Und gleich darauf eröffnet uns Herr Meyer einen Blick in sein eigenes Herz: „Wir wollen unsere menschlich-wahren Helden, den alten Fritz mit der Schnupftabaksdose und Bismarck mit dem Schlapphut.“ Ach ja! Für Kammerdiener giebt es ja keine Helden.

Nicht immer liegt die Gehässigkeit so offenbar. Gar manche Malice ist in Meyers Buch versteckt; nicht viel anders qualifizieren sich eine Reihe diplomatisch verstohlener Rettungen, und schließlich wirkt der Übereifer, mit dem dieser eingelobt, jener abgeschüttelt wird, oft verdächtig; kurzum, man muß über Meyers Darstellung immer auf der Hut sein. Höchst verdächtig erscheint uns gleich am Anfang die in harmlosester Form geäußerte Behauptung: „An jener gefährlichen Lockerung des Stils, die allmählich über den Feuilletonstil zum schlimmsten Zeitungsstil führte, trägt Jean Paul ungleich mehr Schuld als die immer wieder dafür gescholtenen

ungleichen Brüder Heine und Börne." Auch Meyer muß an Heine manches aussetzen; unversehens führt er aber immer wieder die alten Schlagwörter der Vergötterer ein. Noch immer ist ihm Heine der größte Lyriker nach Goethe, ein Aristokrat, ein übers andere Mal genial, in seinen Gedichten findet sich nichts, was künstlerisch wertlos wäre, auch seine Persönlichkeit wird verstohlen mit der modernen Schätzung der „individuellen Kraft" zu retten gesucht. Die jungdeutsche Emanzipation des Fleisches wird kühnlich in die vornehmste Gesellschaft gerückt: „Jene Sehnsucht nach dem Leben, jene Freude an der bunten Fülle der Erscheinungen, die wir bei Ranke und Büchner, bei Mörike und Stifter trafen, diktiert ihnen die Worte." Ohne Friedrich Halm dichterisch besonders hochzustellen, protestieren wir gegen den höchst verdächtigen Versuch, auf Kosten von Halms äußerlicher Rhetorik — Heines Cynismus zu retten: „Wie viel höher steht Heine (von Börne nicht zu reden) in den frechsten Ausbrüchen seines Spottes über Sittlichkeit und Patriotismus als der Neffe seines Ächters (!), des Präsidial-Gesandten am Bunde Münch-Bellinghausen, in seinen erhabensten Momenten!" Das ist so ein echt Meyerscher Überrumpelungsversuch. — Das Vergnügen an Aperçus wie den folgenden gönnen wir dem Herrn schon wegen des Vergnügens, das sie auch uns bereiteten: „In dieser Vorstellung von dem eigenen Wert eines glücklichen Ausdrucks begegnete sich der Sohn der jüdischen Landbauern (Berthold Auerbach) mit den alten Germanen der Urzeit!" Andererseits würdigt Meyer zwar Treitschke, betont aber wiederholt die czechische Herkunft des deutschnationalen Historikers und erklärt seinen „überlauten Stil" nicht sowohl aus dem furor teutonicus als vielmehr aus einem „atavistischen Rückschlag in die slavische Kriegsberedsamkeit". Habeat sibi! —

Eigene Meinungen auf Grund selbständigen Eindringens in dichterische Individualitäten finden sich nur sehr spärlich. Überwiegend giebt Meyer die Urteile wieder, die bei der herrschenden litterarhistorischen Klique in Mode stehen. Da beherrscht denn die wahrlich alles eher als kräftige Erscheinung Gerhart Hauptmanns fast die gesamte Darstellung des Jahrhunderts. Gar nicht müde wird der Verfasser, immer wieder auf diesen

Schützling der Klique hinzuweisen, ja recht eigentlich in allem, was während des 19. Jahrhunderts litterarisch fruchtbar ist, eine Vordeutung auf Hauptmann zu sehen. In den „Webern" namentlich sieht er „ein realistisches Geschichtsdrama großen Stils" erreicht. In die Geschichte der lebendigen Neuzeit „griffen mit genialer Sicherheit die Dichter des „Götz" und des „Wallenstein" und des „Prinzen von Homburg" und des „Florian Geyer"." In den „Webern" liegen „wirklich die Anfänge einer neuen großen dramatischen Kunst". Leichtherzig wird über Bord geworfen, was jede wissenschaftliche Litteraturbetrachtung von der Bedeutung des Helden im Drama, zumal im historischen, lehrt; im Sinne rein demokratischer Geschichtsauffassung wird auch von der Kunst gefordert: „Eine einzelne historische Gestalt genügt nicht, und sei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck . . . das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden." — In wie unfreiwillig komischer Weise Sudermann herausgestrichen wird, haben wir ja schon bei verschiedenen Gelegenheiten erfahren. Daneben wird natürlich besonders Georg Hirschfeld, „dieser Jüngling mit dem zarten Kindergesicht", in bengalische Beleuchtung gerückt. Damit man über die Kunstanschauung Meyers klarblickt, lese man besonders seine Lobeshymnen auf „Die Mütter": „Die Messerputzszene mit Gretens Wutausbruch ist ein Meisterstück. Vor allem aber ist Marie, die ungebildete Geliebte, ein Triumph realistischer Psychologie. Nirgends hat der Verfasser, der doch von Sentimentalität keineswegs frei ist, sich durch seine Sympathie für dies Mädchen aus dem Volke verführen lassen, ihre Rede — oder ihre Gedanken zu idealisieren. Wenn sie von ihrem Robert spricht, so redet sie ganz so „ordinär" wie sonst auch: „Wenn er so stille rumjeht und nichts thut, denn is er dicke drin in seine Ideen!" Der Dichter hat den Mut, seine Heldin, als sie den Tod des ihr feindlichen Vaters ihres Geliebten erfährt, in natürlichem Haß rufen zu lassen; „Ne!!! — Ich freu' mir! — Sonst sterb' ich" . . . In dieser großartigen Tapferkeit des konsequenten Naturalismus liegt viel mehr Verdienst als in dem billigen Aufprotzen mit starken Worten und brutalen Effekten, wie es Holz und Schlaf lieben." — Überhaupt sind diese beiden Bahnbrecher des „konsequenten