



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Necker, Moritz: Neue Dramen.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Lebendigen keine Freude haben und es darum möglichst klein machen. Wir müssen es dahin bringen, daß der schmerzliche Ausruf des jungen Goethe: „Armer Mensch, an dem der Kopf alles ist!“ veralte und nur mit gelehrtem Commentar verständlich werde. (Schluß folgt.)



## Neue Dramen.



er Schwierigkeit, über neue Bühnendichtungen vom Lesetisch aus zu urteilen, ist man sich gegenwärtig so lebhaft bewußt, daß man dieser Aufgabe möglichst aus dem Wege geht. Man weist auf die zahlreichen Enttäuschungen hin, die man mit den Theaterstücken erlebt hat: Dramen, die beim Lesen gefallen haben, fielen auf der Bühne durch, andre wieder, die man im „Textbuch“ — hier ist dieser technische Ausdruck sehr nötig — kaum zu Ende lesen konnte, erlebten eine Unzahl von Aufführungen. Anstatt aus diesen Erfahrungen den Schluß zu ziehen, daß man dort eben nicht mit Zuschauer Augen gelesen und hier die Mitwirkung außer dem Textbuche stehender Umstände, etwa der zufällig mitwirkenden Virtuosität eines Schauspielers, übersehen hat, zieht man lieber gleich die bequeme Folgerung, daß ein Urteil über Dramen vom Lesen aus überhaupt nicht maßgebend für ihren dramatischen Wert sein könne. Zumal auf Äußerungen Heinrich Laubes liebt man in dieser Frage sich zu beziehen. Und dann weist man noch auf die unglücklichste Sorte aller Dichtungswerke hin: auf das Buchdrama, welches zum Gedeihen des deutschen Theaters so wenig beigetragen hat. Es wurde von der Masse der Leser gemieden, weil es dieser schwer fällt, mit der eignen Phantasie die Andeutungen von Szene und Bewegung zu ergänzen, auf die der Dichter durch die dramatische Form seines Werkes im Texte notwendig beschränkt bleibt; und ausführbar waren die Buchdramen schon deswegen nicht, weil die Verfasser die Gesetze und Forderungen der Bühneneinrichtung wiederum zu wenig oder auch gar nicht berücksichtigt hatten. Und doch ertönt von allen Seiten die Klage, daß wir kein nationales Theater hätten, und doch ist keine Dichtungsgattung heutzutage so unvorhanden, als gerade die dramatische! Vom Roman, von der Novelle erwartet man keine höhere Blüte mehr, man ist zufrieden mit dem, was die Meister derselben erreicht haben; ein literarisches Bedürfnis geht in Wahrheit nur von der Bühne aus. Warum aber überläßt die Kritik die neue Dramenproduktion ihrem Schicksal, der Laune oder der zufälligen Kenntniznahme durch die Theaterdirektoren? Warum verschanzt sie

sich hinter dem bequemen Satze, daß Bühnenerke eben nur von der Wirkung auf der Bühne beurteilt werden könnten, und vermeidet es, sie auch unaufgeführt zu würdigen? Als ob sie nicht auch vor der Annahme zur Darstellung, um eben jene Bühnenerke zu erproben, kritisch gelesen, als ob der zuweilen kostspielige Versuch ihrer Aufführung nicht von denselben Beweggründen aus gemacht werden müßte, die dem literarischen Leser den Wunsch einflößen, das Stück dargestellt zu sehen! Manches Gute könnte die Kritik stiften, wenn sie aus ihrer bequemen Einwicklung hervorträte, denn nicht immer ist die Wahl, welche Theaterdirektoren unter den neuen Erscheinungen der dramatischen Literatur treffen, rein sachlich, von keinen andern als künstlerischen Beweggründen geleitet. Es ist zur Genüge bekannt, wie zahlreicher persönlicher Beziehungen es bedarf, um ein Stück bei einer Theaterdirektion durchzusetzen, wie die Gunst einflußreicher Schauspieler umworben und das schnell gespannte Netz von Theaterintrigen zerrissen werden muß, die niemals verfehlen, sich den Bestrebungen eines ernstern Dichters in den Weg zu stellen. Am besten freilich für den Bühnendichter ist es heutzutage, wenn er zugleich der einflußreiche Kritiker eines vielgelesenen Residenzblattes ist. Dann wird er jedenfalls berücksichtigt. Fällt auch sein Stück übel aus, weiß der Direktor überhaupt von vornherein, daß damit wenig zu gewinnen ist — thut nichts! Es wird stets aufgeführt! Denn der Lohn bleibt nicht aus: der Kritiker ist dem betreffenden Theater verpflichtet, seine Zeitung behält in allen Fällen eine wohlwollende Haltung, die journalistischen Kollegen der andern Blätter, die in der gleichen Lage sind, werden der andern Krähe auch kein Auge aushacken, und so wird mit viel Schund und wenig Wiß sehr viel Geld verdient. So wenigstens geht's in Wien zu. Es soll aber anderwärts auch nicht besser sein.

Doch zur Sache. Vor uns liegen drei dramatische Werke namhafter Dichter, Dramen von Hans Herrig, von Hermann Lingg und von Martin Greif: jedenfalls ernst zu nehmende literarische Erscheinungen, deren Charakter und Wert wir daher im folgenden zu zeichnen versuchen werden.

Richard Wagner zieht in seiner Schrift „Oper und Drama“ (Gesammelte Schriften und Dichtungen III. 343) bei Besprechung der Bemühungen Beethoven's, der Instrumentalmusik einen bestimmten, individuellen Inhalt zu verschaffen, einen Vergleich zwischen dem großen Tondichter und einer andern weltgeschichtlichen Persönlichkeit: Christoph Columbus. Er sagt: „Die Geschichte der Instrumentalmusik ist von da an, wo jenes Verlangen sich in ihr kundgab, die Geschichte eines künstlerischen Irrthumes, der aber nicht, wie der des Opern-genres, mit Darlegung einer Unfähigkeit der Musik, sondern mit der Rundgebung eines unbegrenzten innern Vermögens derselben endete. Der Irrthum Beethoven's war der des Columbus, der nur einen neuen Weg nach dem alten, bereits bekannten Indien auffuchen wollte, dafür aber eine neue Welt selbst entdeckte; auch Columbus nahm seinen Irrthum mit sich ins Grab: er ließ seine Genossen

durch einen Schwur bekräftigen, daß sie die neue Welt für das alte Indien hielten. So immer noch im vollsten Irrtume befangen, löste dennoch seine That der Welt die Binde vom Gesicht, und lehrte sie auf das unwiderleglichste die wirkliche Gestalt der Erde und die ungeahnte Fülle ihres Reichthums erkennen.“ Von diesem (in der Geschichte der Musik viel umstrittenen) Vergleiche Richard Wagners hat Hans Herrig, wie er im Vorworte andeutet, die Anregung zu seiner dramatischen Dichtung *Columbus* (Berlin, Fr. Luckhardt, 1887) erhalten. Die Stelle muß blitzartig in seine Phantasie eingeschlagen haben, denn noch im Nachgefühl jenes Augenblicks fragt er pathetisch: „Wer wird in Richard Wagners »Oper und Drama« die Nebeneinanderstellung von Columbus und Beethoven lesen, ohne tief davon ergriffen zu sein?“ Mehr aber als diese Anregung dürfte Herrig kaum von jener Stelle empfangen haben, die Ausföhrung des Gedankens geht ganz eigne Bahnen.

„Der Entdecker“ wollte Herrig, wie er in demselben Vorwort erzählt, anfänglich seine Dichtung betiteln, und damit wäre zugleich die Idee seines Stückes und das künstlerische Stilprinzip ausgesprochen gewesen. Denn sein Drama behandelt nicht die Tragödie des Undanks, die, wie man weiß, Christoph Columbus erschütternd erlebte, es reicht nur vom Auftreten des Genuesers am kastilischen Hofe bis zu dem Augenblicke, wo der Matrose vom Mastkorb des in dem unbekanntesten Westen segelnden Schiffes die jubelnden Rufe: „Land! Land!“ ausstößt, und das Schiffsvolk, das eben meutern wollte, vor seinem Admiral beschämt in die Kniee sinkt. Aber innerhalb dieser kurzen Zeit spielt sich bei ganz frei erfundener Handlung das beinahe tragisch ergreifende Schicksal des „Entdeckers“ ab. Also symbolisch, typisch nahm Herrig seinen Helden: in den Erlebnissen desselben wollte er ein Bild vom Laufe der Welt, von der Beschaffenheit der menschlichen Natur im weitern Sinne, und im engern ein Bild von dem Schicksal aller derjenigen geben, welchen der Genius eine neue epochemachende Idee offenbart hat, der sie ihr Dasein rückhaltslos widmen, in deren Dienst sie als begeisterte Apostel unter die Menschen treten, um diese zu gewinnen, da sie ja, ach! auf ihre Mitwirkung so sehr angewiesen sind. Und wie das zugeht, bevor die Idee verwirklicht werden kann, welchen Kummer und welchen Kampf das kostet, welche Mächte sich in solchen Fällen hilfreich, welche widerspenstig erweisen, und wie dies alles in der menschlichen Natur begründet ist, wie sich der Genius selbst in dieser Rückwirkung der Welt als Charakter zeigt: das ist der Inhalt des Herrigischen Dramas. Es ist, man möchte sagen, ein großes Stück Menschenwissenschaft, und so hervorragend die Gestaltungskraft Herrigs ist, der sehr wohl wußte, daß die Poesie nicht Vertreter allgemeiner Tendenzen und Strömungen, sondern bis ins Irrationale individualisirte Menschen braucht, um rein zu wirken — so ganz überwunden scheint uns das Allgemeine in dieser Dichtung doch nicht zu sein. Beim Lesen, müssen wir bekennen, erhielten wir einen mächtigen Eindruck, aber er blieb gemischt,

als wir das Buch aus der Hand legten. Den Grund werden wir gleich erkennen.

Die echt künstlerische Art, in der Herrig seine — nicht Welt-, sondern so ganz eigentlich — Menschenanschauung zur Darstellung gebracht hat, verdient aufrichtige Anerkennung. Eine gleich stramme Komposition, die konzentrisch jeden Zug der Handlung zur Beleuchtung des in der Mitte stehenden Charakters benutzt, die mit der Kunst der Gegensätze so wirksam spielt, eine Figur durch die andre erklärt, die gesamte Dichtung zu einer harmonischen und doch bewegten Einheit gestaltet, dürfte gegenwärtig so leicht nicht wieder gefunden werden. Die größte Sorgfalt ist auf das Charakterbild des Columbus verwendet; hier sind auch jene historisch-irrationalen Elemente aufgenommen, die aus dem Typus ein bestimmtes Individuum machen. Alles einzelne können wir hier nicht, ohne breit zu werden, wiedergeben, aber wir wollen doch durch eine kurze Erzählung das Gesagte beweisen.

Mit zwei sinnreichen Gegensätzen wird Columbus in das Stück eingeführt. Vor der Audienz bei dem aragonisch-kastilischen Königspaare, Ferdinand und Isabella, trifft er mit zwei Menschen zusammen, die gleich ihm Schwärmer sind in den Augen der nüchternen Menschen: mit dem verliebten Edelmann Djeda, der die Hofdame Anna mit echt spanischer Leidenschaft (seine Verse haben auch den Rhythmus spanischer Romanzen) verfolgt, das Fräulein ist aber spröde, und der arme Verliebte dürstet nach Ruhm, um sich vor ihr auszuzeichnen. Die zweite Begegnung ist die mit einem Greise, der das Rezept Gold zu machen in der Tasche trägt und nun den König Ferdinand für seine Künste gewinnen will. Wodurch aber unterscheidet sich Columbus, der gleichfalls die Menschen aus der gewohnten Bahn reißen will, von dem Alchemisten, der den Stein der Weisen gefunden hat? Und was soll der gut realistische Staatsmann Ferdinand solchen Leuten erwidern? Columbus hat für sein Anliegen auch nichts andres als Hypothesen vorzubringen. Und ist er nicht schon mit einem portugiesischen Schiffe ausgezogen und erfolglos wieder heimgekehrt? Dem Goldmacher wirft Ferdinand einen Beutel mit Geld hin, und dieser hebt ihn auf, froh, so viel erbeutet zu haben. Auch dem Columbus, dessen würdiges Auftreten dem Könige gefällt, der ihm als tüchtiger Seemann gepriesen wird, will sich Ferdinand gefällig erweisen. Die befragten Gelehrten und Theologen geben Columbus in Gegenwart des Königs den beleidigenden Rat, sich gründlicher der Wissenschaft zu widmen. Für neue Ideen sind Büchermenschen am wenigsten empfänglich. Also will Ferdinand den Genueser in den ehrenvollen Dienst seiner Flotte nehmen. Was aber sagt Columbus darauf? Er sagt es später (im zweiten Akt) zu vertrauten Freunden:

Umherzulaufen als geheilter Narr!

Bin ich ein Narr, gut denn! so will ichs bleiben.

Sie werden schon an meinem Grabe stehn

Und bitterlich sich schämen. Setzt mich beugen,  
 Daß Recht behielte diese falsche Welt?  
 Und hegt sie mich mit Hunden in den Tod,  
 Beim Himmel, Recht behalten soll sie nicht.

Dieser unbeugsame Starrsinn, dieser unbändige Stolz, dieses Hochgefühl und klare Bewußtsein von dem Werte seines Unternehmens gehören auch zum Charakter des Entdeckers. Denn ohne diesen Starrsinn ließe er sich durch den Widerspruch der Menschen von seinem Plane abbringen, ohne dieses klare Bewußtsein wäre er eben nur der blinde, auf den Zufall bauende Goldmacher. Und noch ein Zug unterscheidet einen Columbus von einem Spekulant. Wie dieser den Geldbeutel für alle Fälle zu sich steckt, ob nun seine Idee Aufnahme findet oder nicht, ein Columbus hingegen mit seiner Idee steht und fällt, so sagt der Goldmacher:

Ja ja! Wir haben Grund, die Welt zu hassen!

Columbus: Wer darf sie hassen, da sie Gott geliebt!

Greis: Du liebst sie? (Columbus nickt schwermütig.)

Freund, laß dir die Wahrheit sagen:

Du bist ein Narr, ganz gründlich bist du toll.

Columbus: Ein alter Mann mit einem Jünglingsherzen,  
 Verliebt in eine Welt, die ihn verächmähnt —  
 Ja, das ist toll!

Und indes der Goldmacher hingehet, seinem Magen einen Festtag zu bereiten, bricht Columbus im Schmerz über die erfahrene Ablehnung seiner Pläne verzweifelt zusammen. Diese seine Schwermut steigert sich (bis in die Mitte des dritten Aktes, wo der Umschlag eintritt) in einer Weise, daß er an Selbstmord denkt und sich beinahe mit seinem Sohne Diego in dasselbe Meer gestürzt hätte, dessen Zauber ihn, den alten Seemann, ganz in Bänden hält. Diese Szene ist von großer Poesie. Aber da geschieht das große Wunder: das Weib mit seinem nachempfindenden Enthusiasmus, seinem Instinkt tritt ins Spiel. Der Königin Isabella hat bei jener Audienz der graue Genueser sehr wohl gefallen: sie hält ihn nicht wie Ferdinand für einen Phantasten, sie ist von seiner Ehrlichkeit überzeugt, und jedenfalls hält sie eines solchen Mannes Ideen für bedeutend genug, daß für sie etwas gewagt werde. Und nun kommen noch die Versicherungen der fachmännischen Seeleute hinzu, daß Columbus zweifellos im Rechte sei, daß alle, die die See kennen, überzeugt seien, es müsse drüben festes Land zu finden sein — freilich: das Testament solle schon der kühne Mann machen, der hinüberfahren wolle. Auch die alten Freunde des Columbus wirken mit, und so gelangt Isabella zu dem Entschlusse, ihm die nötigen Schiffe zu verschaffen. Nun aber gilt es, den Widerstand des geliebten und geachteten königlichen Gemahls zu überwinden. Isabella erinnert den Widerstrebenden, daß ihr Rat, wenn auch der eines Weibes, sich oft als vorteilhaft bewährt habe, freilich habe sie ihn mit Küffen überreden müssen. Doch Ferdinand bleibt kalt, er habe kein Geld

für solche Abenteuer, müsse für näherliegende Staatsbedürfnisse sorgen. Förmlich erzürnt scheidet er von der fest auf ihrem Entschluß beharrenden Königin. Nun will sie aus ihren eignen kastilischen Einkünften des Columbus Schiffe ausrüsten. Diesem wird eben, nachdem er willens gewesen war, ganz aus der Welt zu scheiden, dieser Umschlag in seinem Schicksal von der Königin selbst mitgeteilt. Und anstatt, wie ein Höfling erwartete, zunächst ihr zu danken, sinkt er vom Gefühl bewältigt in die Kniee und betet:

O Gott, mein Gott, nur stammeln kann ich dir;  
 Und du doch hast's gethan, du haltest mir,  
 Verwarfst mich nicht, so sehr ich das verdient,  
 So sehr beleidigt dich mein feiges Herz.  
 Vergieb mir, was ich that, was ich gedacht,  
 O Gott, mein Gott, wie soll ich danken dir,  
 Für das, was du mir schenkst in deiner Gnade —

eine tief ergreifende Szene. „Mir ist's, als wär' ich süßen Weines voll!“ sagt er beim Abgehen.

So weit hat es Columbus gebracht: die Menschen glauben an seine Sache. Da treten neue Verzögerungen und Schwierigkeiten auf, die teils von ihm selber verursacht, teils in der allgemeinen menschlichen Natur begründet sind. Der Lohn, den er für den Fall des Erfolges seiner Fahrt in Anspruch genommen hat — er will Vizekönig des zu entdeckenden Landes sein, sein Sohn Diego soll mit allen Nachkommen des Geschlechtes den Granden des Reiches gleichgestellt werden —, hat die Königin Isabella so sehr erschreckt, daß sie nun fast verzagt und bedauert, ohne Zustimmung des Gatten gehandelt zu haben. Zu ihrem Kleinmut kommt die sich unmittelbar vor der großen That einstellende Mutlosigkeit der Matrosen, die sich zur Fahrt bereit erklärt haben. Der König giebt, als echter Realpolitiker, der inzwischen wieder versöhnten Königin den Rat, sich hinter die Matrosen zu stecken, um so den ganzen Plan fallen zu lassen. Doch dazu ist sie zu edel: Columbus selbst soll sich noch vor ihren Augen als der Berufene bewähren, der Herr ist über den Willen der Menge. In einer dramatisch bewegten Szene stimmt er dieselben Matrosen, die mit dem Rufe: Nieder mit Columbus! eingedrungen sind, völlig um, sie wollen nun mit ihm alle Gefahr teilen, wenn er sie nicht weiter als fünfhundert Meilen ins Meer hinaus führe. Von diesem politischen Kunststücklein ist nun auch Ferdinand selbst für Columbus gewonnen, und dieser zieht mit den Segenswünschen aller in die unbekannte Weite. Aber nach fünfhundert Meilen ist noch immer kein Land sichtbar. Sie sind schon weiter: siebenhundert Meilen, Columbus hat es seinen Leuten verborgen. Diese aber haben den Mut verloren, sie meutern, wollen heimkehren, sie haben den Admiral auf einer Lüge ertappt und das Vertrauen zu ihm verloren, sie wollen ihn töten — da ruft der Matrose vom Mastkorb: „Land! Land!“, und der Ruf berührt sie wie ein sicht-

bares Wunder des Himmels. Sie sinken vor dem Geschmähten zerknirscht in die Kniee, dieser aber zieht seine Matrosen empor und küßt sie. Mit einem Monologe des Columbus (aus dem leider zu sehr der Dichter selbst spricht, um den Schluß zu begründen) und der Entfaltung der spanischen Fahne im Angesichte des über den Horizont getretenen neuen Landes schließt das Stück.

So wirkungsvoll rührend nun — beinahe schon ein Theatercoup — dieser Schluß ist, so kann man doch nicht sagen, daß das Stück einen reinen Eindruck hinterlasse. Man behält die Empfindung von einer tendenziösen Kunst. Wohl ist es richtig, daß der Dichter seine Bilder und Gesichte mit einem geistigen Gehalte erfüllen soll, allein nicht alles Bild darf sich in ein geistreiches Aperçu auflösen lassen. Hier, bei Herrigs Stück, hat man nur allzuoft das Gefühl, als ob der Dichter erklärend hinter uns stünde, uns auf die Schulter tippte und als treuer Schüler Schopenhauers flüsterte: *Ta twam asi!* Das bist du! So ist die Welt! Die Absichtlichkeit also tritt bei aller Kunst störend hervor, sie zerstört das Bild und die damit verbundene freie Gemütsstimmung, und giebt bloß dem Denken Nahrung. Sodann ist das Drama für den Geniekultus auch nicht die geeignetste Form. In die Fehler anderer, welche Geistesheroen auf der Bühne verherrlichten, ist Herrig gewiß nicht verfallen, davor bewahrte ihn sein tiefer Geist und sein guter Geschmack. Aber die Bühne vermag ihrem Wesen nach nur unser rein menschliches Mitgefühl zu erregen: der kämpfende Columbus ist ästhetisch wirksam, der Columbus in dem Strahlenkranze seines Erfolges langweilig. Herrig hört ja in der That auch in diesem Augenblicke auf; aber dem Zuschauer ist dies gleichwohl kein befriedigender Abschluß für die gesamte Handlung. Nur die geschichtsphilosophische Reflexion sagt sich mit dem Monologe des Helden, den Herrig ihm schließlich in den Mund gelegt:

Was liegt an mir noch in den künft'gen Tagen?  
 Nun ich erfüllte das, weshalb ich kam,  
 Nun bin ich grad' so viel, wie diese alle,  
 Ein Werkzeug Gottes, das er abgenutzt —

Also Columbus, der Entdecker, sei nunmehr eigentlich poetisch tot. Und doch ist er es wieder nicht! Er lebt ja fort und wird zurückkehren und um den Lohn für seine Entdeckung von neuem kämpfen! Wir vermögen doch nicht so ganz und gar den Menschen Columbus vom Entdecker zu trennen. An dieser ästhetischen Unklarheit leidet dieser Abschluß des in allem andern so geistvollen und kunstreichen Dramas. Mit Abstraktionen läßt sich keine Handlung abschließen.

Dem neuen Schauspiel in fünf Akten: Die Bregenzer Klausen von Hermann Lingg (München, Ackermann, 1887) konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Ein nüchternes, schwungloses Werk: nüchtern in seiner ungeadelteten Prosa, nüchtern in der kraftlosen Charakteristik, nüchtern in seinem versöhnlichen

Schlusse, der gar nicht zur tragischen Anlage der ganzen vorhergehenden Handlung passen will. Es ist eines jener Dramen, worin die Menschen im Edelmut sich überbieten, indes zugleich andre Figuren ungewöhnliche Bosheit offenbaren. Was dem Stücke Herrigs im Übermaß eigen ist: die symbolische Vorbildlichkeit der Handlung, das fehlt dem Stücke Linggs: die große, allgemein menschliche Idee, es ist nur historischer und historisch=allegorischer Stoff. Auch fehlt es seiner Handlung an der strengen Einheit, an einer vergleichsfreien Mittelfigur, die zwei neben einander hergehenden Handlungen sind nur äußerlich verknüpft. Das Augenmerk des Dichters war nicht auf die künstlerisch liebevolle Ausführung und Gestaltung der Charaktere gerichtet, deshalb interessirt man sich auch nicht menschlich für die Personen als solche, sondern bloß für die Lösung der Verwicklung. Das geschichtliche Kolorit hätte von vorteilhafterer Wirkung für die Stimmung des Ganzen werden können, aber es ist nicht angestrebt worden. Die Hauptgestalten sind eine Frau von der Art der Orsina oder der Lady Milford: eine kriegerische Amazone, eine gewissenlose Abenteurerin, welche das „Soldatenglück,“ die Mühe des dreißigjährigen Krieges gewissermaßen verkörpern soll; sodann der schwedische General Wrangel, der in Deutschland Krieg führt, um sich selbst zu bereichern, und vorgiebt, es für die Protestanten zu thun; sein Sohn Reinhold, ein Abkömmling des Max Piccolomini, ein heißblütiger Gesell, der sich unbegreiflich schnell in die schöne Katholikin Pia Montfort verliebt, deren väterliches Schloß am Bodensee die Schweden besetzt haben und die die egoistischen Liebesanträge der französischen Emiffärin Marfisa höhnisch zurückweist. Im Vordergrund endlich stehen der Kastellan des Schlosses Montfort, ein durch die Schweden um Hab und Gut gebrachter reicher Bauer und sein Sohn. Dieser ging in den Studentenjahren durch, verlockt durch das abenteuerliche Soldatenglück, und kam in schwedische Dienste. Nun finden sich Vater und Sohn wieder (große Erkennungsszene), eben als der Kastellan die Schweden als scheinbarer Ephialtes durch die Bregenzer Klause zum Sturm auf die befestigte Handelsstadt führen will. Da aber der eigne Sohn — Kapitän Falkenberg nennt er sich — jenen dem Tode geweihten Schwedentrupp führen soll, tritt der Kastellan zurück, nun ein doppelter Verräter. Der edle Falkenberg bleibt aber seinem Offiziersworte treu, er geht mit den Schweden durch die Schlucht, von deren Höhen die Borarlberger sicher treffende Kugeln herabsenden, entkommt wunderbar dem sichern Tode und gelangt gerade noch rechtzeitig auf die Bühne, als sein Vater zu Pulver und Blei begnadigt worden ist. Seine Bitten rühren überraschenderweise den alten Wrangel, der soeben seinen Sohn bei demselben Sturm auf Bregenz verloren hat. Gleichzeitig ertönen die Glocken der nahen Stadt, die den sehnlichst erwarteten Münsterschen Frieden verkünden. Der alte Wrangel muß also auf seine Ideale, den Weg zum Papst nach Italien zu finden, stillschweigend verzichten und nolens volens in die Friedensgebete einstimmen. Die Abenteurerin

Marfisa ist mit der Leiche Reinholds im Bodensee versunken — eine wohlgemeinte historische Symbolik.

Ein Schauspiel im breiten massigen Stile Shakespearescher Historien, in dem es auch viel zu schauen giebt, wozu die auf ein weites geographisches Gebiet (zwischen Pavia und der Lüneburger Heide) verteilte Szenerie allein schon Gelegenheit giebt, ist Martin Greifs fünftaktiges Drama *Heinrich der Löwe* (Stuttgart, Cotta, 1887). Den altererbten Gegensatz zwischen Staufeu und Welfen hat Greif in dem Streite zwischen dem sagenverklärten Kaiser Friedrich Barbarossa und dem glänzenden Herzog der Sachsen und Baiern, Heinrich dem Löwen von Braunschweig, in den Hintergrund seines Dramas geschoben, jener Gegensatz dient nur dazu, im Blute liegende welfische Treulosigkeit überhaupt anzudeuten. Dagegen hat Greif, seiner, wie es in der Lyrik sich zeigt, dem Meister Uhland verwandten poetischen Natur gemäß, die sittliche Idee der Freundestreue, deren Zwang noch durch die Vasallen- und Vaterlandspflicht verstärkt wird, zum eigentlichen Motiv seiner gestaltenreichen Dichtung gemacht. Er hat im Kaiser Friedrich Barbarossa und in seinem Gegner Heinrich zwei große, lebensvoll heraustretende, dabei durchaus einfache Mannesgestalten geschaffen, die, vielleicht nicht zum Vorteil der einheitlichen Wirkung des ganzen Schauspiels, um das Interesse des Zuschauers mit einander wetteifern; nachdem der Löwe ausgespielt hat, nimmt der Kaiser unsre Teilnahme übermächtig in Anspruch. Der Herzog wird als ein heißblütiger, rasch auffahrender, seines Wertes sich wohl bewußter Kriegsherr hingestellt. Er hat sich unleugbar große Verdienste um Kaiser und Reich erworben; er hat jenem einmal in der Schlacht das Leben gerettet, er hat diesem zum Heil die Wenden besiegt, in Italien oft das Kriegsglück entschieden. Friedrich II., sein Jugendfreund und auch durch seine welfische Gattin Beatrix mit ihm verschwägert, eine wahrhaft königliche Natur, zum Herrschen berufen, sparte nicht mit Dank und Auszeichnungen: Herzog Heinrich ist der mächtigste Vasall im Reiche geworden. Aber je mehr Macht er in seiner Hand vereinigte, umso ländergieriger, umso stolzer wurde er, und sein hitziges Naturell faßte leicht Argwohn selbst gegen die wahrhaft redliche, offene Seele des befreundeten Staufenkaisers. Als dessen junger Sohn Heinrich von allen Großen des Reiches zum deutschen König erwählt wird, da verweigert ihm der Löwe seine Stimme, und Kaiser Barbarossa muß sich zu spät sagen: „Den Mann haben wir zu groß gemacht!“ Aber er ist in Not, er bedarf um jeden Preis der Unterstützung des Baiernherzogs. In diesem hat jedoch das Mißtrauen gegen die Aufrichtigkeit des Kaisers schon so tiefe Wurzeln gefaßt — obgleich er sich mit eignen Augen von der guten Absicht desselben hätte überzeugen können an dem Benehmen des Herzogs Welf, seines Agnaten —, Heinrichs Stolz und Ehrgeiz sind überdies so mächtig geworden, daß er seiner Treuepflicht und des schuldigen Vasallengehorsams vergißt und den Kaiser mitten in der größten Bedrängnis im Stiche läßt. Aber Hochmut kommt vor dem

Falle, und die sich demütigen, werden erhoben, scheint uns der Dichter aufs neue Lehren zu wollen. Barbarossa demütigt sich nur allzusehr, beinahe auf Kosten seiner Kaiserwürde, in den Augen des Zuschauers. Nicht genug an dem Kniefall vor dem trotzig verschlossenen Löwen, muß sich der im Kirchenbann stehende Friedrich auch noch vor dem von ihm selbst aus Rom vertriebenen Papst Alexander demütigen — eine Szene, deren Notwendigkeit für die Idee des ganzen Schauspiels wir nicht recht einsehen konnten. Genug, Heinrich der Löwe hat, obwohl er wußte und davor gewarnt wurde, daß ihn alle seine Nachbarn neidvoll hassen, auf das eigne Beispiel des Treubruchs hin die Erfahrung zu machen, daß die Welt auf Treue gegründet ist, und daß er gegen den Kaiser nichts ausrichten kann; er muß sich, von dessen Truppen umzingelt, auf Gnade und Ungnade ergeben. Der in Italien so unglückliche Barbarossa aber übt überraschend reiche Gnade an seinem treulosen Vasallen, indem er ihm bloß seine Lehen abnimmt und das Allod Braunschweig läßt, das er zugleich zum Herzogtum erhebt, und ferner den Löwen zu dreijähriger Verbannung vom deutschen Boden verurteilt. Dieser versöhnliche Schluß auf eine solche That der Verrätereı wurde zwar durch die geschichtlichen Thatsachen geboten, aber er will unser Bedürfnis nach einer poetischen Gerechtigkeit nicht recht befriedigen. Corfiz Alfeld war auch ein Landesverräter, Marino Falieri desgleichen, und beide Dramen hat Greif tragisch enden lassen. Indes muß man zugestehen, daß er dem versöhnlichen Abschluß jenes „Löwen“ glücklich vorgebaut hat, indem er das Mißtrauen Heinrichs gegen Friedrich stark begründete, sodaß man umgekehrt leicht in den Irrtum geraten konnte, Friedrichs Vorgehen sei machiavellistisch unredlich; sodann sind die streitigen Objekte, welche das Mißtrauen Heinrichs hervorrufen, seine Stammgüter, deren Verlust ihm besonders nahe gehen mußte; es wird auch seine berechnete Vater Sorge um die heranwachsenden Kinder nachdrücklich betont, und schließlich ist eine Verbannung für den so zäh an seinen Besitz hängenden Löwen auch ein sehr starker Schlag. Vernichtet darf aber ein um das Reich so verdienter Vasall keineswegs werden. Im übrigen zeigt das Stück große Schönheiten: eine edle Sprache, klar umrissene Nebenfiguren, häufig erhebende Stimmung der Situationen; der weite Gesichtskreis der Landschaft, der unsre Augen nach außen ablenkt von der Grübeleı über innere Konflikte, steht so recht im künstlerischen Einklange mit dem großen politischen Thema des Werkes.

Nicht eigentlich als Ergänzung gefordert und doch sehr sorgfältig vorbereitet, schließt sich Greifs Schauspiel in fünf Akten: Die Pfalz im Rhein (Stuttgart, Cotta, 1887) dem gleichzeitig erschienenen „Heinrich der Löwe“ an. In dem zweiten Stück soll die endliche Versöhnung zwischen Welfen und Gibellinen durch enge Familienbündnisse vorgestellt werden, ein Plan, der schon im ersten Schauspiel erwogen wurde, wo von der einstigen Vermählung des jungen Heinrich von Braunschweig mit der Tochter des staufischen Pfalzgrafen

Conrad gesprochen wurde. Eine bairisch-patriotische Spitze ergab sich bei diesem Stoffe von selbst, denn aus jener Heirat von Kindern zweier sich befehrenden Fürstenhäuser entstammte Agnes, die Gattin Ottos des Erlauchten von Wittelsbach. In zarter poetischer Weise ist auch schon im „Löwen“ ein Lob Münchens und des ersten Fürsten des Landes aus dem Geschlechte der Wittelsbacher eingeflochten. So erscheinen einzelne Gestalten des ersten Schauspiels im zweiten wieder, dessen Handlung dreizehn Jahre später (1194) sich abspielt: der inzwischen ergraute Heinrich der Löwe, seine Getreuen, Gunzelin und Wölpe. Es erscheint wieder der streberhafte Pfalzgraf Conrad bei Rhein, dessen Tochter Agnes mit der Leidenschaft einer Julia Capulet, deren Schicksal auch dem ihrigen so ähnelt, ihren Romeo, Heinrich von Braunschweig liebt, übrigens eine Geschichte, die schon öfter von den Dichtern behandelt worden ist, zuletzt von Franz Nissel. Sie wird verwickelt durch die Werbung des Königs Karl von Frankreich um die Hand der staufischen Fürstentochter Agnes, obgleich er zu Recht mit Ingeborg, der Tochter Waldemars von Dänemark, vermählt ist; aus politischen Motiven will er sich der ungeliebten Dame entledigen, um mit dem mächtigen deutschen Kaiserhause verbündet zu werden. Nicht mehr der große Barbarossa ist Herrscher im heiligen römischen Reiche: er starb inzwischen auf dem Kreuzzuge beim Baden in einem kalten Flusse. Sein Sohn Heinrich, in dem der alte Stauferhaß gegen die Welfen wieder aufgelebt ist, ein herrschsüchtiger, in seinen Mitteln nicht eben wählerischer, eitler und rachsüchtiger Mann ist ihm unebenbürtig in der Würde nachgefolgt. Er unterstützt die Werbung des Franken um Agnes, auch aus selbstsüchtig politischen Gründen. Agnes jedoch weiß mit ihrem Heinrich, mit der Unterstützung ihrer Mutter, mit derjenigen des Bischofs Burkhard von Worms und mit Hilfe eines wunderbaren Zufalls alle Hindernisse zu bestegen und das anerkannte Weib ihres von Jugend auf geliebten Erziehungsgenossen Heinrich zu werden. Eben dieser Zufall, ein wesentlich episches Motiv, das aber den Angelpunkt der Handlung bildet und einen nicht recht glaublichen Umschlag in den Charakteren des wahrhaft bösen Pfalzgrafen Conrad und des Kaisers Heinrich hervorbringt, scheint uns die Achillesferse des an Schönheiten sonst reichen Stückes zu sein. Der Pfalzgraf ist nämlich über die Liebe seiner Tochter zu Heinrich und die hinter seinem Rücken kirchlich abgeschlossene Ehe so wütend, daß er Agnes selbst in den Kerker schickt, in die Pfalz im Rhein, und allen Ernstes entschlossen ist, sie durch Henkershand richten zu lassen. Schon ist er mit den Knechten in einer stürmischen Nacht auf dem Rhein, um das wahnsinnige Urteil vollstrecken zu lassen, da schlägt das Boot um, die Knechte versinken für immer, ihn selbst rettet nur die ritterliche Menschenliebe des jungen Heinrich, der eben kurz vorher auf demselben Wege zu Agnes gekommen war und sich — ohne zu wissen, wer unterlief — in die Wellen warf, den mit den Fluten ringenden Mann zu retten. Der ohnmächtige, von Wasser triefende

Pfalzgraf wird auf die Bühne gebracht. Als er zu sich gekommen ist, bewirkt die Mitteilung seiner Rettung eine so mächtige Wandlung in ihm, daß er nun allem Haß entsagt und der bisher verhaßten Ehe seines Kindes herzlich zustimmt. Menschlich wahr mag so ein Umschlag im Charakter sein; ein neues Leben, sagt man ja, beginne für denjenigen, der dem Tode entronnen sei. Aber dramatisch verwertbar will uns solch ein Umschlag nicht erscheinen, denn im Drama ist es gerade die Stetigkeit in der Entfaltung eines Charakters, die gefordert wird, jede Plötzlichkeit erkaltet uns. Noch mehr wird dies fühlbar bei dem nicht minder plötzlichen Umschlag des Kaiser Heinrich, der sich jener Ehe gleichfalls feindlich gegenübergestellt hatte und auf diese Nachricht der wunderbaren Rettung Conrads ohne Vermittlung all seinen bisherigen Haß fahren läßt. So kommt es, daß der Schluß derselben Dichtung konventionell wird, welche einen ersten Akt von einer hinreißenden dramatischen Kraft enthält, wie sie Martin Greif nur noch in der großen Reichsratszene seines „Corfiz Alfeld“ und in der großartigen Exposition seines eifersüchtigen Dogen „Marino Falieri“ offenbart hat.

Wien.

Moriz Necker.



## Mit der Diogeneslaterne.

Satirische Streifzüge von Albert Gehrke.



### 2. Im Gefolge der Musen.

#### Moderne Literatur.



Arglos sang sonst der Poet zur Laute,  
Was der Gott im Busen ihm vertraute.  
Was in Lust und Leid das Herz durchbebte,  
Gab den Faden, der die Dichtung webte.

Aber heute? Eine trübe Masse  
Wissensqualm steigt brodelnd zum Parnasse.  
Mit Gedankenballast überladen  
Seufzt die Lyrik Schopenhaueriaden;  
Der Roman, von Memphis her bezogen,  
Ist Domäne der Archäologen;  
Will der Dramenheld nicht emmyiren,  
Muß er pathologisch interessiren.  
Himmel, hilf! Es giebt hier keine Rettung —  
Dichtkunst stirbt noch an Kulturverfettung!