



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Necker, Moritz: Hans Pöhnl's Volksbühnenspiele.

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

Unter den Abänderungen des Kodizills ist eine auffällig: die, welche sich auf Dr. Fink bezieht, den bekannten Herausgeber des stets in Verbindung mit seinem Namen genannten „Musikalischen Hauschatzes,“ den Nachfolger Rochlitzens in der Leitung der „Allgemeinen musikalischen Zeitung.“ Rochlitzens Freundschaft zu Fink scheint also später erlaltet zu sein. Über die Ursache davon wissen wir nichts; vielleicht waren es nur Abweichungen in ihren Kunstanschauungen, die das Verhältnis gelockert hatten: nach allem, was wir sonst über Rochlitz und Fink wissen, müssen sie z. B. einer Erscheinung wie Robert Schumann grundverschieden gegenübergestanden haben.

Der Grabstein Rochlitzens wurde genau nach seiner Angabe hergestellt. Das Grab befindet sich noch wohl erhalten auf dem alten Leipziger Johannisfriedhofe.



Hans Pöhnl's Volksbühnenspiele.



vor hundert Jahren schrieb Lessing die seitdem oft angeführten Worte nieder: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei keinen eignen haben zu wollen.“ Inzwischen ist das deutsche Volk eine Nation geworden: es ist politisch eine Einheit geworden, und hat unter den Völkern Europas ein Ansehen und eine Macht gewonnen, wie sie Lessing kaum geahnt hat. Aber noch mehr. Seitdem Lessing jene schmerzlich ironischen Worte geschrieben hat, ist das Streben nach dem Besitz, nach Wiedergewinnung oder Neubildung des Nationalcharakters herrschend für das ganze Leben unsers Volkes geworden. Die Idee der Nationalität hat dem Jahrhundert, das zwischen uns und Lessing liegt, den Stempel aufgedrückt. Erst nach ihm, der mit zu jenen Helden des deutschen Geistes gehört, welche das von den Erfolgen des wälschen Nachbarn eingeschüchterte deutsche Nationalgefühl wieder aufrichten halfen, erst nach Lessing ist das deutsche Volk zum Nationalgefühl gelangt. Der Begriff der Nationalität, als eines großen, geistigen und sittlichen Organismus, ist erst in unserm Jahrhundert ausgearbeitet und mit der konkreten Kenntnis seiner wirklichen Lebensformen ausgefüllt worden. Wir kennen jetzt ein nationales deutsches Recht, ursprünglich deutsche Sitte, eine original deutsche Kunst und Poesie. Lessing hatte nur die ahnungsvolle Idee einer Wissenschaft, welche das ihm folgende Jahrhundert zu schaffen sich angelegen sein ließ: Herder

faßte zuerst den Begriff von Volkspoese und von Volk als geistiger Einheit überhaupt; nach ihm kamen die Romantiker mit ihrer schwärmerischen Liebe der deutschen Vergangenheit, und aus ihren Kreisen erwuchs die Germanistik: unmitttelbar eine Schöpfung Jakob Grimms, die seitdem auf allen deutschen Hochschulen gepflegt wird.

Man kann also jetzt sagen, die Deutschen sind eine Nation, sie haben ein Nationalgefühl, sie haben ein Nationalbewußtsein. Wohl darf man mit der Sicherheit dieses Gefühls noch nicht allzugroß thun, wohl wird es noch Arbeit genug kosten, es zu befestigen, es zu läutern, auf daß es das Volk so warm und belebend wie das gesunde Blut den Leib des Einzelnen durchströme. Aber Gottlob, es ist da, der Deutsche fühlt sich überall klar als Deutscher und beharrt darauf.

Haben wir Deutsche aber auch ein Nationaltheater? Diese Frage wirft Hans Pöhl in seinem sehr kuriosen Vorwort zu den Volksbühnenspielen auf, die er kürzlich herausgegeben hat. *)

Es ist in der letzten Zeit sehr viel vom Theater die Rede gewesen. In den hervorragendsten Theaterstädten, in Wien und Berlin, sind wichtige Veränderungen vorgegangen: alte Theater sind verschwunden, neue sind erstanden, alte Direktoren sind abgetreten, neue sind aufgetreten. Da regt sich die Theaterlust, dort ist sie im Schwinden, hier gedeihen die Bühnen, dort vegetiren sie. Auch im Geschmack sind Veränderungen vorgegangen: die niedere Gattung von Bühnenwerken gewinnt das Oberwasser, Operette und Ausstattungsstück herrschen, und die Produktion der edleren Werke, des feinen Lustspiels, des ernstern Dramas ist ins Stocken geraten. Nur um die alltäglichen Bedürfnisse des Publikums zu befriedigen, holte man wieder die Werke der klassischen Literaturen hervor. In Berlin wurde Schiller neu inszenirt, in Wien wurden Sophokles und Calderon zu Hilfe gerufen, und man machte gute Geschäfte dabei. Überall ein reges Leben, ein unablässiges Grübeln und Trachten, die Forderungen der Zeit zu befriedigen, und überall daher lebhaft Debatten, in welche Berufene und Unberufene eingreifen, Streber, die bei solchen Gelegenheiten sich durch ein recht ungewaschenes Maul „ohne Schminke“ bemerkbar zu machen suchen, ideale Schwärmer, welchen die Not der Zeit die seltsamsten Einfälle eingiebt, für die sie, ohne zu überzeugen, Propaganda machen. So ist die Frage des deutschen Theaters wieder auf der literarischen Tagesordnung, und es wird niemand behaupten können, daß in Deutschland kein Interesse fürs Theater vorhanden sei.

Die Frage jedoch, welche Pöhl aufwirft: „Haben wir ein Nationaltheater?“ — diese Frage hat die andern nicht beschäftigt. Allen ist es zunächst um die Befriedigung praktischer Bedürfnisse zu thun: es fehlt uns an guten

*) Deutsche Volksbühnenspiele von Hans Pöhl. Zwei Bände. Wien, Karl Konegen, 1887.

neuen Stücken und wir fahnden nach ihnen. Man bespricht die thatfächlichen Übelstände in der Geschäftsführung und in der künstlerischen Leitung der einzelnen Bühnen; da beklagt eine Partei die Zurücksetzung eines bedeutenden Dramatikers, dort die Bevorzugung der Franzosen — kurz, es sind immer einzelne Verhältnisse, die in Betracht kommen, und alle Klagen laufen genau befehen in den einen Wunsch zusammen: die liebe Vorsehung möge uns einen dramatischen Genius bescheeren, der nicht bloß seine Freunde, sondern auch die Nation zu befriedigen und das Publikum ins Theater zu locken vermöchte.

Da erscheint Herr Hans Pöhn, wirft fünf „Volksbühnenspiele“ auf den Markt und schreibt dazu eine gewaltige Vorrede, in der er den Nachweis zu erbringen sucht, daß wir Deutsche überhaupt noch kein nationales Theater besitzen, daß hierin das A und O aller Theatermiserie stecke, und daß schließlich seine eignen Volksbühnenstücke jenes vielgesuchte erlösende Heil bringen: „Will unsre moderne Bühne dazu berufen sein, eine deutsche Volksbühne im Sinne eines nationalen Bildungsinstituts zu werden, so muß sie daran gehen, unser Publikum mit diesen [meinen, Pöhnlschen] Dichtungen vertraut zu machen.“ Zuversichtlicher kann selbst derjenige nicht sprechen, der sich als unmittelbaren Abgesandten Gottes fühlt. Indes wir lassen uns nicht von diesem gewaltigen Selbstgefühl abschrecken; man ist an solche Erscheinungen im Gebiete aller Künste gewöhnt, wenn auch zum Glück die größere Anzahl von Dichtern den guten Geschmack hat, das eigne Lob nicht den eignen Werken vorzudrucken. Und Pöhn hat auch seine gute Seite. Bescheiden ist er zwar nicht, aber er ist sicherlich ein ehrlicher Mann. Man gewinnt die Überzeugung, daß ihm die Kunst am Herzen liegt, daß er ihr sein Dasein gewidmet hat, daß er in ihr aufgeht. Und da heutzutage in allen künstlerischen Dingen ein ideales Streben so selten geworden ist, so thut es wohl, einem Idealisten vom reinsten Wasser zu begegnen, mag man auch noch so bedenklich zu seiner Idee den Kopf schütteln und am Ende die Befürchtung hegen, es sei diese Idee in seinem Kopfe zu einer fixen geworden.

Zunächst wollen wir uns die Dramen selbst ansehen, welche der Verjüngungsquell des deutschen Nationaltheaters zu werden berufen sein sollen; und zwar deshalb zunächst, weil man häufig die Erfahrung machen kann, daß Theorie und Praxis eines Menschen verschieden sind, ohne daß er sich dessen bewußt wird, daß entweder der Dichter oder der Theoretiker in demselben Manne stärker ist, daß er trotz der fehlerhaften Theorie eine gute Praxis bekundet, oder umgekehrt.

Die fünf Dramen Pöhnls behandeln durchweg alte deutsche Sagen, die teils in Volksbüchern, teils in anderer Form viel verbreitet sind: das erste behandelt die Sage vom armen Heinrich, welche uns Hartmann von der Aue mit so schlichter Anmut erzählt hat; das zweite bringt die abenteuerliche Geschichte von der schönen Magelone; das dritte stellt die deutsche Wandlung

des uralten Motivs der Witwe von Ephesus dar, nämlich die Geschichte der Gismunda; das vierte behandelt das Feenmärchen Ritter Staufenberg und die schöne Meerfei, eine Variation der schönen Melusine, die uns durch den duftigen Aquarellenzklus Moritz von Schwind's in schönster Erinnerung geblieben ist; das fünfte endlich führt in Pöhlns geliebte Heimat Wien und verherrlicht die Gestalt des lieben Augustin. Man darf wohl annehmen, daß diese Geschichten jedem Leser bekannt sind, und es ist daher unnötig, sie wiederzuerzählen.

Es läßt sich nun gar nicht leugnen, daß Pöhl sich in diesen Stücken als ein begabter Dramatiker bekundet. Er versteht zu exponiren, zu spannen, drastisch zu wirken, stimmungsvolle Szenen zu schaffen. Er weiß Charaktere einander gegenüber zu stellen, ja sogar dichterische Symbolik kennt er. Man muß sein Bemühen anerkennen, realistisch zu motiviren, die Menschen erst nach und nach zur Entfaltung ihres Innersten zu leiten. Seine Gestaltungskraft ist auch nicht unbedeutend, die leidenschaftliche Gismunda, der starre Tancred, der hypochondrische arme Heinrich: das sind Menschen, die leben, denen wir nachempfinden können. Allein nicht überall ist es Pöhl gelungen, das wunderliche und wunderbare Märchen uns, das heißt denen, die nicht mehr Kinder sind, sondern mit nüchterner Weltkenntnis im Parterre sitzen und die Vorgänge da oben auf der Bühne betrachten, wahrscheinlich und erträglich zu machen. Es bleibt uns doch ein bloßes Spiel, wenn wir die herzensgute Hadwig bereit sehen, buchstäblich ihr Herzblut für die Genesung des armen Heinrichs zu vergießen. Wir wissen ja, daß es damit nicht ernst gemeint sein kann, und bleiben deshalb kühle Zuschauer. Ebenso bei der Magelone, wo Seeräuber das junge Glück der Liebenden stören — für unsre Weltordnung giebt es keine Seeräuber. Im Theater sind wir Zuschauer ja auch naiv, aber doch naiv in unsrer Art, als Kinder des neunzehnten Jahrhunderts. Wir sind nicht Fanatiker des Modernen in der Weise, daß wir auf der Bühne unsre Alltagsmisere, unsre soziale Frage, unsern Stadtstandal, unsre allernächste geschichtliche Vergangenheit ansehen wollen. Durchaus nicht! Wir gehen mit, wenn uns Antigone vorgeführt wird, oder Heinrich der Löwe, oder Napoleon, wir sind gleich bereit, jede Geschichte anzuhören, wenn sie nur in einer Art dargestellt wird, die unsrer Art, die Welt zu nehmen, die Menschen zu beurteilen, entspricht. Darum hat uns die leidenschaftliche Gismunda gefesselt, wenn wir auch den alten Tancred schlechweg für einen alten Narren halten müssen und damit viel an der tragischen Ergriffenheit einbüßen. Dagegen kommt uns doch im Ritter Staufenberg die ganze Geschichte, die auf der Bühne vorgeht, nährlich vor, höchstens im Ballet würden wir sie ertragen. Man denke: der edle Ritter Dimmringer von Staufenberg verliebt sich in die schöne Wassernixe Freudilla, die am Pfingstsonntag am Zwölffstein erscheint. Sie wird die Seinige unter der Bedingung, daß er niemals ein andres Weib, nicht etwa besitze, nein, nur nicht kirchlich heirate — für unser sittliches

Empfinden eine Rohheit sondergleichen. Raum hat er diesen Eid geleistet, so tritt der König Heinrich an ihn mit dem auszeichnenden Antrage heran, seine Nichte Agnes zu ehelichen, als Mitgift solle sie Kärnten erhalten. Staufenberg sagt ja dazu, weil er nicht den Mut findet, nein zu sagen. Er fühlt Reue, will zurücktreten, aber Ritter und Geistliche überreden ihn, der Nixe das Wort zu brechen. Beim Hochzeitsmahl aber stirbt Staufenberg an seinem reuevollen Schmerze über die verlorene Nixe, vermutlich an gebrochenem Herzen. Und für diese kindische Geschichte will uns Pöhl warm machen! Diese Handlung soll uns ein Bild davon geben, wie sich die deutsche Nation die sittliche Weltordnung gedacht hat! Dieses Volksbühnenspiel soll aus dem Volksglauben erwachsen sein, um vom kunstreichen Dichter allen Ständen der Nation, Hoch und Niedrig, Gelehrten und Ungelehrten, vorgeführt zu werden! Ist das nicht gar zu läppisch?

Zu alledem kommen aber auch noch allerlei mitlaufende Schrullen, welche selbst die unleugbaren Vorzüge dieser Bühnenspiele aufzufinden schwer machen. Es ist die Schrulle der germanistischen Schulmeisterei, welche Pöhl plagt. Haben zuweilen Lessing die Bühne zur Kanzel der religiösen Toleranz und Schiller zur Kanzel der politischen Freiheit gemacht, so benutzt Pöhl die Bühne dazu, Vorkurse über deutsche Volks- und Sagenkunde zu eröffnen. So groß der Unterschied ist zwischen der Begeisterung, die unsterbliche Ideen entfacht, und der Langeweile, die auf dem Katheder des Antiquars, und wärs zehnmal ein germanistischer, lagert — so gewaltig ist der Abstand, der Pöhl von dem ihm so verhassten großen Schiller trennt. Die andre Schrulle, welche Pöhl plagt, ist gleichfalls philologischer Art. Die Sprache Schillers und Goethes ist ihm nicht deutsch genug, der fünffüßige Sambus, der Vers unsrer dramatischen Meisterwerke, ist ihm auch nicht national genug. Pöhl mußte deutscher sein, und die rechte deutsche Sprache fand er nur in den Werken von Hans Sachs und Jakob Ayrer. Allein anstatt das Muster Goethes in dessen Gedichten nach Hans Sachs'scher Tonart zu befolgen, anstatt diese Sprache eben nur als künstlerisches Rohmaterial zu betrachten, welches nur von dem geläuterten Geschmack der modernen Poesie fruchtbringend verwertet werden kann (wie es z. B. auch Martin Greif nach Goethes Beispiele gethan hat, in zwei vortrefflichen Gelegenheitsdichtungen), hat sich Pöhl gerade mit den veralteten und geschmacklosen Eigenheiten jener Sprache erfüllt, sodaß sein eignes härtenreiches holperiges Deutsch nicht als eine freischöpferische Wiedergeburt, sondern als eine sklavische Nachahmung der Sprache Ayrers erscheint. Auch offenbare grammatische Fehler ahmt er nach. So heißt es im „Staufenberg“:

Gott sei Dank, euch schmück ich wieder
An meine Brust, liebe Brüder. (II, S. 158.)

Oder einige Seiten später:

Der Dritte den Geldbeutel erworben,
Der Vierte einen Eierkorb. (II, S. 168.)

Oder:

Er hat ein Mädchen aufgeessen
Und ihre Böpf' sind ihm geschlossen
Zur Nas' heraus, dörr' sie am Ofen. (II, S. 159.)

Oder man höre eine beliebige Stelle aus dem „armen Heinrich,“ um von dem polternden Ton der Rede selbst an lyrischen Stellen ein Bild zu gewinnen. Der Turmwächter „Berthold spricht mit tiefstem, aber männlichstarkem Humor“ beim Aufgehen des Vorhanges im ersten Akt:

Galai! Der junge Tag ist flügg',
Schlägt jach der Nachtwolff' ins Genick
Die blut'ge Goldklau! Droht uns Sturm?
Bausbad'ger Niese, schnaub' vom Turm
Pechschwarze Flagg' und Wetterhahn!
Stürz um! Reiß aus! Wen sicht es an?
Allein sind wir zwei alte Knaben
Mit unsrer Sipp, Nachteul' und Raben.
Verdorben, was das Glück erworben,
Heißt's hier, und da ist bald gestorben!
Galai! Was sich vernehmen läßt,
Herzjammer heult und Trübsal bläst. (I, S. 143.)

Und von solchem Gestammel behauptet Pöhl in seiner Vorrede: „Dieses Publikum, welches »Eckehard« versteht und Grimmsche Märchen begreifen kann, muß auch jene Sprache verstehen, wie sie z. B. aus dem armen Heinrich Hartmanns von der Aue in mein Bühnenspiel hinüberflutet.“ Verstehen wird man ja schließlich dieses apostrophirte, konsonantenreiche, paläontologische Deutsch zur Not, aber Geschmack wird man nicht daran finden, und an die sprachschöpferische Prosa der Grimmschen Märchen reicht Pöhl auch in seinen besten Stellen nicht heran. Vor allem haben die Brüder Grimm nicht das Alttertümliche mit dem Rationalen verwechselt, sie haben in ihrer Sprache die Überladung an Bildern vermieden und nicht in der Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit des Ausdrucks seine Volkstümlichkeit gesucht. Dasselbe gilt von Scheffels „Eckehard.“

So ist es also mit den Dramen Pöhls nach einer unparteiischen Betrachtung bestellt. Er ist keineswegs ohne Begabung, er versteht auch das Handwerk, welches beim Bühnendichter so wichtig ist, in ausreichendem Maße. Auch nicht die Wahl seiner Stoffe ist es, die Widerspruch hervorruft, denn diese Wahl bleibt jedem Dichter ganz frei gestellt, und wenn Römer, Griechen, Spanier, Engländer auf der deutschen Bühne sich tummeln dürfen, so ist auch Platz genug für die alten Deutschen und für die Gestalten des deutschen Märchens und der deutschen Sage. Nur ist ein Bühnenspiel noch nicht deswegen national, weil deutsche Helme und blonde Böpfe zur Schau

getragen werden und eine Sprache geradebrecht wird, wie sie vor dreihundert Jahren in einer unfertigen Literatur üblich war.

Und damit haben wir auch die Antwort auf das Vorwort gegeben, welches Pöhnl, aller literarischen Tradition, ja allem literarischen Anstande Hohn sprechend, geschrieben hat. Auch hier ist Wahrheit und Unwahrheit, Treffendes und Übertriebenes bunt durcheinander geworfen. Pöhnl geht von der richtigen Beobachtung aus, die schon Unzählige vor ihm gemacht haben, daß sich unsere Literatur in eine für die Gebildeten und in eine für die Ungebildeten scheidet; wenige Dichter vermögen beide Volksschichten zu befriedigen, wie Uhland, Reuter, Jeremias Gotthelf, Raimund und noch einige wenige, zu denen man aber Schiller und Goethe nicht zählen kann. Daraus aber vorschnell den Schluß zu ziehen, daß Schiller und Goethe, weil sie nicht volkstümlich im Sinne der Genannten, daher auch nicht nationale Dichter seien, ist doch ein offener Irrtum, und mit diesem Grundirrtum operiert nun Pöhnl in der unseligsten Weise. Er beruft sich auf Jakob Grimm, der sagte: „Wenn dichtende und bildende Kunst sich aus dem Volksglauben erheben, so schmücken und schützen sie ihn durch unvergängliche Werke.“ Folgt daraus, daß die Künste im Volksglauben aufzugehen haben, um national zu sein? Nein, nicht im entferntesten, und es ist auch niemals Jakob Grimms Meinung gewesen, der Goethe so sehr zu schätzen wußte. Pöhnl aber ist ein fanatischer Anhänger dieses Volksglaubens; um ihn wieder lebendig zu sehen, wäre er gern bereit, das ganze Christentum und die ganze Kultur des letzten Jahrtausends zu opfern. Den Zwiespalt in der deutschen Geistesbildung erkennt er wohl, aber statt sie in ihrer geschichtlichen Notwendigkeit zu erfassen, statt die Denker zu ehren, welche unerschrocken weiter dachten, nachdem einmal der Volksglaube wurmförmig geworden war, schlägt sich Pöhnl auf die Seite des Atertums und wird ein Don Quixote der Germanistik. Aristophanes, der die alten Götter gegen die Skepsis des Sokrates in Schutz nahm, er ist Pöhnls Vorbild — auch eine antiquarische Schrunke. Während der zweitausend Jahre hat aber die Menschheit den Sokrates mehr als den Aristophanes verehrt, und sagt nicht Pöhnl selbst: „Und was alle behaupten, muß doch einleuchtender sein, als eine Weisheit, die irgend ein genialer Gründling so über Nacht aus dem Finger saugt“? Folglich ist Pöhnl ein Gründling, und die mißachteten Kant und Hegel waren Genies. Nur dieser Umstand läßt ihn übersehen, daß der deutsche Volksglaube durch das Christentum zwar nicht verdrängt, aber doch gewiß auf die dunkelsten Volkskreise beschränkt wurde, daß der mythologische Gehalt der altererbten Sitten dem Volke im Laufe der Zeiten aus dem Bewußtsein geschwunden ist, daß die Rekonstruktion jenes ganzen Gebäudes halb heidnischer, halb christlicher, halb abergläubischer Weltanschauung nur im germanistischen Seminar möglich ist, und daß jene Motive nur dann poetisch brauchbar sind für unsere Zeit, wenn wir sie im vollen Bewußtsein ihrer Kindlichkeit, mit der ganzen Ironie unserer Bildung an-

schauen (Gottfr. Kellers „Legenden“). Die Versuche Richard Wagners, die Götterwelt der Edda bühnenfähig zu machen, sind gänzlich mißglückt, sie glitten an dem Nationalbewußtsein der Gegenwart spurlos ab, und selbst der „Parsifal“ in seiner geschmacklosen Verquickung von Schopenhauer und Evangelium hat nur die Wagnerianer, aber nicht die deutsche Nation gerührt. Und doch versteigt sich Pöhnl zu folgender tollen Zusammenstellung: „Die unbefangene Welt- und Naturanschauung war nicht die künstlerische Lebensaufgabe dieses Dreigestirns: Schiller gab der Nation die politische Freiheit, Goethe vernichtete das zopfige Philistertum, Richard Wagner, der größte deutsche Kulturheros unter den dreien, erweckte unser deutsches Nationalbewußtsein.“

Von diesem engherzigen Begriff des Nationalen aus und mit der blindwütigen Gehässigkeit eines Fanatikers hält nun Pöhnl Rundschau über die Entwicklung des deutschen Theaters seit Lessing. Die Urteile, die er über Schiller und Goethe von seinem „nationalen“ Standpunkte fällt, wetteifern an Haß mit denjenigen, welche etwa die Jesuiten über unsre Klassiker niederschrieben. Goethe ist für diesen Anwalt unsrer Nationalität überhaupt „deutsch und menschlich verständig“ nur dort, wo er Hans Sachs nachahmt. Goethe ist nach Pöhnl's Urteil nur Nachahmungsvirtuose: „seine deutschen Lieder sind zumeist überzierte Volkslieder, daneben stellen sich die römischen Elegien nach Propertius, die venetianischen Epigramme nach Martial, Sonette nach Petrarca, der Divan nach Hafis, Hermann und Dorothea nach Hoffens Luise, die Achilleis nach der Ilias, Reineke Fuchs nach dem Volksbuch“ u. s. w. Pöhnl zählt alle Werke auf und findet überall Goethe als Nachahmer von Dichtern wie Voß! Eine andre „nationale“ Auslassung: „Man hat uns von vielen Seiten klar machen wollen, Goethe habe in seinen Frauengestalten das Ideal deutscher Weiblichkeit geschaffen! Das deutsche Weib! die mit dem Manne ins Schlachtfeld zog, die Leib und Leben opferte, um die Sittenreinheit ihrer Seele zu wahren, sollte sich in Gretchen, Klärchen, Ottilie wieder erkennen?“ Pöhnl möchte am liebsten wieder ein Bärenfell tragen und mit Büffelhörnern sein Haupt schmücken, haben es doch die alten Germanen so gemacht! Für Pöhnl ist Goethe — derselbe Goethe, in dessen sittlicher Weltanschauung die Pietät, die Ehrfurcht, der Glaube an das Dasein eines unfaßbaren höchsten Wesens eine so hohe Bedeutung hatten — nichts als der „frivole deutsche Voltaire“! Was für Blasen doch der Fanatismus treibt! Wie roh Pöhnl in seiner thörichten Überschätzung des Volkstümlichen werden kann, offenbart folgende Äußerung, die selbst den in „deutschen“ Versen geschriebenen „Faust“ angreift: „Faust hat sich nach dem Volksbuch dem unfruchtbaren Bücherstudium ergeben, er verkehrte nicht mit der Welt. So kam es, daß den Einsamen allerlei Teufel ansuchten. Er krankte an Überfönnlichkeit. Bekanntlich verbot der Teufel seinen Werkzeugen, das Sakrament der Ehe einzugehen. Faust buhlt mit einem Gespenst, der Helena. Der Mythos verzeichnet eine psychologische Thatsache in selbstredender Form. Ich

werde das Ding nicht beim Namen nennen, das der Volksglaube eben darum mystisch gestaltete, daß es unausgesprochen bliebe." Also Goethe hat die Faustsage gar nicht verstanden, wenn er sie als den poetischen Ausdruck des Titanismus auffaßte; für Pöhnl ist das Motiv rein pathologischer Natur. Und das wäre dann nationale Poesie? Dieser naturalistische Zug fehlte gerade noch.

Ich denke, diese Proben von Pöhnl'scher Literaturgeschichte werden genügen. Nicht glimpflicher kommen Schiller, Grillparzer, Kleist, Heibel weg, darum nicht, weil sie nicht durchweg „nationale“ Stoffe behandelt haben. Merkwürdig ist Pöhnl's Schwärmerei für Lessing: eine von seinem Standpunkte ganz unbegreifliche Liebe. Wieviel Schnitzer sich Pöhnl in rein historischen Thatfachen zu Schulden kommen läßt, wie er in seinem Haß Geschichte fälscht (z. B. „Im Handumdrehen spricht aus Karl Moor dem Räuber Professor Schiller über das Ideal der Humanität“; oder: „In eben der Weise, als Lessing von Werk zu Werk an Kunstfertigkeit zunimmt, schrumpft Schillers Potenz von Werk zu Werk zusammen“ — so! als ob „Tell“, „Demetrius“ nicht Schillers letzte Arbeiten wären!) — dies wollen wir nicht weiter ausführen. Alle seine schiefen Urteile zu wiederholen und zu beleuchten, lohnt wahrlich die Mühe nicht. Seine ganze Dramaturgie, soweit sie richtig ist, hat Otto Ludwig vorweg genommen, und was er nicht von diesem gelernt hat, ist original Pöhnl'sche Schrulle. So schlau ist dieser neue Prophet aber auch, sich mit den zeitgenössischen Machthabern der Bühnenwelt auf leidlichen Fuß zu stellen. München ist natürlich die deutscheste Stadt, weil es seinen „Armen Heinrich“ aufgeführt hat und der Regisseur Savits, der das Stück ins Szene setzte, ist der nationalste Mann u. s. f.

Der Schluß ist: wir besitzen kein Nationaltheater, wir stecken in der „Kunstsimpelei“, weil wir nicht Hans Sachs, Jakob Ayrer, Nestroy und Hans Pöhnl spielen. Es ist die Schule Richard Wagners, die aus diesem Tone sprechen lehrte. Aber Wagner war doch wenigstens ein produktiver Künstler, er setzte nicht einen Stolz darein, sich mit dem Erzeugnisse toter Dichter zu schmücken, wie Pöhnl es von sich rühmt, kein Bild zu gebrauchen, das nicht bei Hans Sachs oder Ayrer zu finden wäre. Wagner hatte das volle Gefühl seiner Gegenwart, war ein lebendiger Mensch, bei all seinen Schrullen: Pöhnl leidet am Atavismus. Darum wird ein richtiger Grundgedanke von ihm verzerrt und karrikirt. Er selbst ist eine Verkörperung aller unklaren Bestrebungen unsrer Zeit; der ehrliche Wille, den wir ihm nicht absprechen wollen, steht bei ihm im Dienste eines verschrobenen Geistes und im letzten Grunde — seiner dichterischen Ohnmacht.

Wien.

Moriz Necker.

