



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Borinski, Karl: Der Dramatiker der deutschen Jugend.

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

Der Dramatiker der deutschen Jugend.

Von Karl Borinski.



er Kritiker, dem es ein Bedürfnis ist, außerhalb des Rahmens der obligaten Tageskritik bei Gelegenheit eines neuen bedeutsamen Werkes auf seinen Schöpfer einzugehen, braucht hierfür bei Wildenbruchs „Neuem Gebot“ weder eine Rechtfertigung noch eine Erklärung. Es ist von diesem Stücke in letzter Zeit soviel die Rede gewesen, daß man ihm schon als Markstein im öffentlichen Kunstleben genauere Beachtung angedeihen lassen mußte, selbst wenn es nicht von Wildenbruch, selbst wenn es kein bedeutendes Stück wäre.

Das „Neue Gebot“ ist seit — nun vielleicht seit dem vielumfochtenen „Fechter von Ravenna“ das erste Theaterstück ernster Richtung, das wieder eine allgemeine und große Aufmerksamkeit erregt. Die Gründe hierfür waren, wie der literarisch gebildete weiß, bei jenem äußerlicher, ja lächerlicher Natur; sie sind es, wie wir ihn überzeugen möchten, bei diesem nicht. Ein Menschenalter liegt zwischen den beiden Stücken. Ließen sich aus der Vergleichung dieser Gründe am Ende Schlüsse ziehen über Ab- und Aufstieg des deutschen Theaters, welche eben dies Menschenalter begrenzt?

Wünschen wir dem neuen Stücke zu seinen vielen und großen den einen und größten Erfolg, wieder am Ausgangspunkte einer höhern, einer sonnigeren Bahn des deutschen Theaters zu stehen! Quittiren wir dem deutschen Publikum dankbar seine alte Note: „Besser als sein Ruf,“ und wünschen wir, daß es von nun an wieder öfter sein schätzbares Interesse dramatischen Fragen zuwenden möge, die sich nicht bloß um verloren gegangene Briefe, überspannte Frauenzimmer und gelangweilte Ehemänner drehen. Denn darum handelt es sich im Kerne. Das historische Kostüm thut's freilich nicht, auch nicht der fünffüßige Zambus. Aber darum handelt es sich, anzuerkennen, daß das große Theater, das „Nationaltheater,“ vorwiegend zu andern Zwecken da sei, als zur dekorativen Verkörperung der Sensationsromane und der Feuilletons eines Massenblattes. Eine moralische Schule soll das Theater allerdings nicht sein, und wir möchten bei diesem Anlaß wieder einmal scharf darauf hinweisen, daß nicht das deutsche, sondern das französische Theater diesen Grundirrtum aufgebracht hat und trotz aller seiner moralischen Gefährlichkeit noch heute aufrecht erhält. Aber eine ästhetische, eine Lebensschule soll es sein. Eine Art Anschauungsunterricht der Ideale soll es bilden für das gesamte Volk, es soll der Jugend

in möglichst weiten Kreisen den Schatz von erhabenen Gedanken, schönen und großen Bildern übermitteln, den seine edelsten Geister angesammelt haben, es soll dem Erwachsenen aller Berufsarten stets gegenwärtig erhalten, daß da draußen außerhalb des engen Zirkeltanzes seiner Interessen noch ein großes, freies und schönes Leben besteht, welches keinem gehörig und allen gemeinsam sei. Es soll auch dem Höchstgebildeten stets die Möglichkeit gewähren, leicht und schnell wieder mit den Faktoren in Berührung zu treten, ohne die alle seine Bestrebungen zu leeren Scheinbildern und dürrn Abstraktionen zerflattern: mit dem Volke und der Sinnlichkeit. Das Bedürfnis hierfür leugnet höchstens der übertreibende Satiriker. Oder geschieht es für andre als die genannten Zwecke, daß die Höfe, seitdem sie ihre Theater dem Volke geöffnet haben, daß die Stadtgemeinden, seitdem sie zu dieser Erkenntnis gelangt sind, ihre Theater unterstützen und oft mit Opfern und Kosten aufrecht erhalten? Soll das Theater nichts weiter sein als ein geschäftliches Unternehmen zur Ausbeutung des bloßen Unterhaltungsbedürfnisses, wie etwa ein Wiener Café, dann sage man es wenigstens offen und ehrlich, und lasse die stolzen Titel weg. Will es aber mehr sein, will es sein Schwergewicht wirklich auf die Pflege der Kunst legen, so pflege man denn auch die Kunst, und überlasse die Gründung von Unterhaltungsbühnen und Wiener Cafés den spekulirenden Privatleuten, die das schon genügend besorgen werden. Und wenn es wirklich so schwer zu ermöglichen ist, so fragen wir immer wieder: Wann wird endlich die Zeit angebrochen sein, da der Staat auch nur ein Scherflein von dem Überflusse, den er den bildenden Künsten zuwendet, auch der dramatischen Muse zu Teil werden läßt? Aber davon hört man nicht gern in Deutschland. Man munkelt dann allerlei von Byzantinismus und Solddienst der freien dramatischen Muse. Nun gut denn, ihr Herren, wenn euch die freie dramatische Muse so gar sehr am Herzen liegt, was kümmert ihr euch denn so spottwenig um sie, was laßt ihr sie denn lieber ganz und gar verkommen, statt mindestens einmal im Monat nicht dem Klub, sondern ihr, der Muse, euern „wertvollen Besuch“ zukommen zu lassen? Aber da kommt irgend ein „unbewußter“ Philosoph und sagt, man sei dazu heutzutage nicht mehr imstande, man habe zuviel zu schreiben und zu rechnen, man müsse täglich auf die Börse gehen und habe dann abends Kopfschmerzen. Nun, ich sollte meinen, die lärmende Ausstattungsober, das sinnbetäubende, entnervende Ballet, die verwickelten Operettenintrigen, welche er so gütig der künstlerischen Zukunft verordnet, sind am wenigsten dazu angethan, jene Kopfschmerzen zu heben, eure Tagesanstrengungen zu berücksichtigen. Eure Väter und Großväter haben auch gearbeitet und sind gleichwohl ins Schauspiel gegangen, und meint ihr, jene ernsten Männer aller Berufsarten, aus denen sich heute noch der Stamm wahrer Theaterfreunde zusammensetzt, verbrachten ihre Tage mit Müßiggang? Wollt ihr schwächer sein als sie? Was uns beim höhern Schauspiel erwartet, sind keine geistigen Anstrengungen, keine Rechen-

exempel. Gerade die, welche uns dies zumuten, erkennen wir nicht als seine wahren Vertreter an. Aber Sammlung, Erhebung beansprucht es von uns, die Fähigkeit, uns von uns selbst loszumachen, uns für andre zu erwärmen, es fordert Anlage zur Aufopferungsfähigkeit, Gemeinsinn, das, was das Vaterland zu allen Zeiten von seinen Bürgern verlangen muß. Wehe der Zeit, da der Bürger nicht mehr dafür „gestimmt“ ist! Wehe der Zeit und dem Volke, welches das Drama nicht mehr kennt! Denkt daran, daß es die großen Zeiten, die blühenden Völker waren, welche das Drama hochhielten, und daß Rom fiel, als es nur noch in den Zirkus ging.

Der Dramatiker, von dem wir ausgingen, wird wohl oft so haben denken und sprechen müssen in den Jahren seiner Entwicklung. Es waren keine Jahre, günstig für den Dramatiker, für den bloßen Dramatiker, und wann sind sie es bisher in Deutschland gewesen? Aber Gott sei Dank, sie waren günstig für das Drama. Und da der Dramatiker ein zäher, energischer Mann war, und Not und Tod, die stets eine eigentümliche Neigung für deutsche dramatische Dichter hegten, diesmal ein Einsehen hatten, so ist es ihm endlich gelungen, den dramatischen Funken aus der Zeit heraus und zur ansehnlichen Flamme anzuschlagen und ihm, endlich ihm ist es zugleich gegeben, sich ganz in ihr zu sonnen. Ist da jemand, der ihm das mißgönnt, der diesen Glanz gemacht findet oder es für unberechtigt erklärt, daß dieser glückliche Mensch mit einerntet, was Schiller, Kleist und Grillparzer versagt blieb? Ich möchte ihm nicht raten, seine Bedenken allzulaut zu äußern, er hätte es mit der gesamten — Jugend zu thun, und die hat bekanntlich Recht, wie der Tag und das Leben. Es ist ein uraltes, ein gütig-grausames Gesetz der Menschheitsgeschichte, daß Enkel ernten, was die Ahnen säeten, daß Junge schwelgen, wo die Alten darbtten. Ist es nicht weiser, sich des Segens der Enkel zu freuen, als weiter zu seufzen über die Lasten der Ahnen, ist es nicht lustiger, teilzunehmen an dem Überfluß der Jungen, als abseits zu murren über die Entbehrungen der Alten?

Gerade diese überschwängliche Begeisterung der Jugend für ihren Dramatiker giebt uns volle Gewähr, daß wir uns wirklich in aufsteigender Linie befinden. Ein Volk, das noch wahrhaft dramatisch fühlen kann, ist überhaupt noch jung, und wenn es sich dies Gefühl bewahrt, sichert es sich ewige Jugend. Die deutsche Jugend ist nun stets, seitdem das deutsche Volk zum Selbstbewußtsein gereift ist, ein Hort des deutschen Dramas gewesen. Das hat sogar diejenige dramatische Autorität anerkannt, die sonst am ehesten zu Kompromissen mit dem Außerdeutschen und Undramatischen geneigt war, Heinrich Laube. Ein Theater, dem die Teilnahme der Studentenschaft gleichgiltig ist, zeigt dadurch deutlicher, als es äußerlich möglich ist, seine eigentlichen Tendenzen. Und die deutsche Studentenschaft findet nun einmal keinen Geschmack an Planderstückchen und Saison Dramen, sie hat nach wie vor eine ganz merkwürdig einseitige Vorliebe

für die Komödie der Geschehnisse und für das „langweilige“ Drama großen Stiles. Man muß den Rassensturm beim Morgengrauen — was doch bei Studenten ins Gewicht fällt — früher in dem dunkeln Portal des Berliner Schauspielhauses und später in der Akademischen Veshalle nicht bloß bei „klassischen“ Dramen, sondern auch bei ernstesten Stücken der Neueren und Neuesten mit angesehen haben, und dann damit das Aussehen des Studentenranges bei den „Danielas“ und „Frauen ohne Geist“ vergleichen. Ist es ein Wunder, daß die heutige Jugend ganz besonders empfänglich ist für das große Drama, sie, deren Gemüt in der empfänglichsten Periode der Entwicklung das größte Drama der Weltgeschichte in sich aufnahm? Sie waren Knaben und „lasen in ihrem Plutarch von großen Menschen,“ sie hörten zum erstenmale deutsche Geschichte, als die gewaltige Peripetie der deutschen Geschichtstragödie sich vor ihren Augen entrollte, Schlag auf Schlag und größer und immer größer, wie kein Nothurn der Erde es vermag. *Εἰς εὐτυχίαν τετελεύτηκεν* — nach der Terminologie des alten Aristoteles, sie hat sich zum Guten gewendet. Und sie sollten keinen Geschmack an der Tragödie haben? Sie sollten nicht wieder Männer auf der Bühne sehen wollen, Männer in Sturm und Not, und nicht bloß verlogene Weiber und Ränke und Kniffe des Salons? Sie sollten dem Dichter nicht zujubeln, der ihnen — und zum erstenmale — in dem engen Hinterzimmer einer Studentenkneipe, wo man auf Tischen und Schränken saß, mit troziger Stimme seine Männerdramen vorlas, Dramen, die so sehr abweichen von dem Tand und der problematischen Kasuistik der uns gewohnten Bühne, Dramen, die zu den abgelehntesten Deutschlands zählten und die ihr Schöpfer mit männlichem Gleichmut gleichwohl eins nach dem andern aufhäufte in seinem Schreibepult? Wohl, sie hörten mitunter einige sesquipedalia verba, sie erinnerten sich hinterher mit freudigem Erstaunen, einige geschichtsphilosophische Zeitverse ähnlich im Pütz und im kleinen Plöz dereinst gelernt zu haben, und diejenigen unter ihnen, welche sich der edeln Wissenschaft der Philologie befleißigten, rumorten mitunter etwas mit dramaturgischen Verfassungen, mit Aristoteles, Lessing und Gustav Freytag. Aber in der Zeit selbst, während der blonde Schnauzbart vor ihnen donnerte, gedachte wohl keiner solcher Dinge auch nur von fern. Alle waren drinnen im Drama, man sah wohl Fäuste sich ballen, Augen rollen und — feucht werden, selbst das zerschmissenste bemooste Haupt schämte sich nicht seiner Thränen. Aber kein kritisches Kopfschütteln. Sie erfuhren eben an sich selber, was sie sich später theoretisch klar machten, daß gerade der Dramatiker, der heute groß und stark und zugleich, wie es im Drama nötig ist, augenblicklich wirken will, solcher Dinge bedarf, daß er gerade auf sie vielleicht seine Massenwirkung gründet. Und das Gefühl der Massen steckt im Theater bekanntlich an, es wirkt zurück auf den Gebildeten, der dann gut hat sich wundern, welchen Mitteln er seine Bewegung verdankt. Man hat Wildenbruch Schwulst vorgeworfen. Mit Unrecht. Wildenbruch ist reich an unausgeführten

oder unrichtig ausgeführten Bildern,*) aber sie stehen an ihrem richtigen Platze. Das ist dramatisch. Schwulst bedeutet gerade behaglich überladene Ausführung (die ganz korrekt sein kann) falscher Bilder am unrichtigen Platze, und Schwulst ist immer undramatisch, so oft ihn auch große Dramatiker, dem Zeitgeschmack oder mißverstandnen lyrischen Mustern folgend, im Drama angewandt haben mögen. Bedenklicher scheinen mir bei Wiltenbruch gewisse stehende oder um denselben Mittelpunkt kreisende Bilder. So erinnere ich mich beispielsweise eines Bildes, das mich bei ihm immer wie ein alter Bekannter grüßt, das ist das Bild vom „rollenden Rade der Zeit.“ So ehrwürdig und berechtigt stehende Wendungen im Epos und bezeichnenderweise auch in der Musik sind, so wenig anmutend berühren sie in Lyrik und Drama. Was dort als Naivität oder Gemeinsamkeit des Empfindens erscheint (wie Kadenz und Kadenzschlüsse in der Musik), das erscheint hier als Schwäche der Empfindung oder als Nachlässigkeit in ihrer Ausgestaltung. Denn möglichste Hingabe an das Meer der Dinge oder des Urgrundes der Dinge fordert vom Künstler Epos und Musik, möglichste Trennung davon und deutliche Erhebung über dasselbe fordert von ihm Lyrik und Drama. Daher meine ich auch, daß es bei Wiltenbruch weder das eine noch das andre, weder Schwäche noch Nachlässigkeit sei, was aus solchen Zeichen spricht, sondern eine augenblickliche Trübung des Blickes, die mitunter garnicht ausbleiben kann, wenn sich ganz verschiedenartige dichterische Thätigkeiten zu gleicher Zeit und in rastloser Vielgeschäftigkeit durchkreuzen. Die Folgen dieser mehr nach außen als nach innen ertragreichen dichterischen Praxis (die unsre großen Dichter bekanntlich mit Bewußtsein vermieden) werden verschärft durch poetische Zwitter, wie bestellte Prologe, d. h. Prologe, deren Thema genau umgrenzt ist und die sehr rasch (in einem Tage!) bewältigt werden müssen. Es ist keine Goethische, keine eines großen Dichters würdige Art, solche Aufgaben zu behandeln. Und dann — Goethes Hofdichtungen erstrecken sich über Räume von Jahrzehnten, Wiltenbruchs Gelegenheitsdichterei für alle möglichen und unmöglichen Gelegenheiten auf einige Jahre, Jahre der Mode. Er hüte sich vor ihrem unheilvollen, für den Dramatiker doppelt und dreifach unheilvollen Einflusse. Vestigia terrent!

*) Hierfür zwei Beispiele aus dem „Harold,“ der durch diese Art besondres Gepräge erhält. Erstens (III. 16):

Denn dieser Name
Wird wie ein später Reif in Frühlingsnacht
Den Glauben deiner jungen Brust vergiften.

Zweitens (III. 8): Daß mir kein leuchtend Antlitz
Im Herzen wie lebendiges Feuer wohnt.

Ein „leuchtend Antlitz“ ist eine Vorstellung für den Gesichtssinn, lebendiges Feuer für den Gefühlssinn. Also ein unrichtig durchgeführtes Bild, aber wirksam im Munde eines nicht deutlich unterscheidenden, gefühlschwangeren jungen Mädchens.

Man entschuldige diese Abschweifung ins Negative gerade bei diesem Punkte mit der Bedeutung, die er für Wildenbruch hat. Gerade in ihm wird er am meisten angegriffen, und man weiß, welch ein wunder, welch ein gefährlicher Punkt dieser Punkt der Bildlichkeit für die andauernde Schätzung eines Dichters sein kann. Sein muß; denn der Eingeweihte weiß es, das Publikum fühlt es, daß aus diesem zarten Punkte die eigentliche dichterische Lebenskraft quillt. Glücklicherweise haben wir es nicht nötig, ihn an einzelnen Äußerungen bei Wildenbruch nachzuweisen. Es wäre auch wunderbar, daß jemand ein unfehlbar sicherer dramatischer Kompositeur, ein Bildner lebenswarmer dramatischer Gestalten sein könnte, und dabei kein Dichter. Aber gerade dieser Punkt bedarf steter Rücksicht; auch die Poesie verpflichtet. Damit ist freilich nicht gesagt, daß man sich hebbelisch einschließe und auf ungewohnte, gewaltsame Bilder sinne, aber zu einer dramatischen Sprache von der Tiefe Shakespeares, dem philosophischen Schwunge Schillers, der herben Kühnheit Kleists, der hellseherischen Klarheit Grillparzers gehört das stille, gelassene Observertum Shakespeares, Schillerische Krankennächte, Kleistsches Unglück, Grillparzersche Abgeschlossenheit, mit einem Worte immer eine Art Weltflucht inmitten der Welt. Die damit Hand in Hand gehende Vertiefung und Individualisierung kommt jedoch nicht bloß der Sprache des Dichters zu Gute, sie erweitert auch den Gesichtskreis seiner Ideen, sie vertieft seinen Gedankengang. Und selbst der wärmste Verehrer Wildenbruchs wird nicht behaupten können, daß bei ihm bis jetzt jener der weiteste, dieser der tiefste sei. Er wird zugestehen müssen, daß er bei ihm von einem Fortschritte über sein erstes Niveau hinaus noch nichts habe bemerken können. Und gerade vielleicht, weil die Zeit hierfür noch nicht gekommen zu sein braucht, wird er es für seine Pflicht halten, ihn gelegentlich darauf aufmerksam zu machen, daß Shakespeare nicht gar lange bei „Titus Andronicus,“ auch nicht bei „Heinrich VI.“ stehen geblieben ist, daß Grillparzer nur eine „Alnfrau“ geschrieben hat, Kleist nur ein Stück wie die „Schroffensteiner,“ und daß die Methode eines Dichters, sich von naiven Erfolgen auf dichterische Höhen zu schwingen, von keinem deutlicher bezeichnet worden ist als von Schiller.

Die Vorzüge der Wildenbruchschen Dichtersprache liegen also vorläufig nach einer andern Seite hin als nach der rein dichterischen. Sie vereinigen sich, wie oben angedeutet, in dem einzigen, für unsre Zeit geradezu auffallenden dramatischen Talent dieses Mannes. Einer von den feinen, gewählten, verflausulirten Geistesdichtern etwa in der Art Paul Heyjes hätte trotz redlichster Anstrengungen das Schillerische Drama nicht wieder zum Leben erwecken können. Diesem derben, unbelehrten, knabenhaft unbefangenen Dichter von übernacht ist es gelungen, ohne Anstrengung gelungen, sobald er den ersten Fuß auf die Bühne setzte. Denn er brachte etwas dahin mit, was vorläufig für ihn wichtiger war als der Besitz einer dichterischen Hochsprache, nämlich wieder

einmal einen unfehlbar sichern Blick für erste, unmittelbare dramatische Wirkungen. Auch in der Sprache. Mit einer Einseitigkeit, die schließlich komisch hätte wirken müssen, wenn man nicht ihre Notwendigkeit gefühlt hätte, hat er bisher ausschließlich jenes Register gezogen, das ja schon aus der Sprache über Wildenbruch stets herauszuhören ist: das feurige. Nicht bloß seine Gestalten, schon seine Stoffe sind dadurch bestimmt worden. Seine Stoffe zeigen durchweg jenes hierfür einzig brauchbare Motiv: das Auflehnen jugendlicher Gemüter gegen greisenhafte Pflichten, greisenhafte Vorurteile, greisenhafte Sünden meist für das jugendlichste der Ideale, das Vaterland. Auch bei ganz modernen Stoffen (Opfer um Opfer) verläßt ihn diese Art nicht, und so wenig er sich hier vorläufig hat zurechtfinden können, in dieser Beziehung verdient er sehr wohl, nachgeahmt zu werden. Daher sind auch alle seine Leute Männer und alle jung. Auch seine Frauen, auch seine Greise! Von seiner Judith in den „Karolingern“ sagt er selbst mit großem Rechte: „Besorgt für Kaiser Ludwig eine Spindel — und aus dem Flachs macht seinem Weib 'nen Bart!“ Das Schwesternpaar in „Opfer um Opfer“ ist ein Nisus und Euryalus in Frauenkleidern und gemahnt bei seiner rührenden Unwahrheit an die Pagen- und Schülerfreundschaften der Jugendschriften. Den männlich besorgten Adelen, Marien, Leonoren („Harold“, „Menonit“, „Marlow“) hat sich das Trudchen des „Neuen Gebots“ brüderlich angereicht. Seine Greise aber befinden sich meist in jugendlichen Aufwallungen und markieren nur durch ihre dramatische Position ihre Greisenhaftigkeit.

Diese Jugendllichkeit, die ganz anderer Natur, die viel jugendlicher ist als die Schillers in seiner ersten Periode, ist gerade in der Zeit unsrer altthuenden Bildung der Zauberstab gewesen für die Erfolge seines Dramas. Sie eroberte ihm diejenigen Kreise der literaturfähigen Bevölkerung, die immer literarisch jung bleiben und die daher jener Art Bildung immer innerlich widerstrebend gegenüberstehen: nicht bloß die höher gebildete Jugend, welche immer froh ist, zu sehen, daß wieder einer den Mut hat, jung zu sein, sondern auch jene „weiteren Kreise“ des Publikums, welche meist als „Gartenlaubenpublikum“ von der hohen Literatur in Deutschland allzu vornehm übersehen werden und dennoch, wie das Aufblühen der Familienblätter lehren kann, täglich eine größere Wichtigkeit für sie erhalten. Zwischen die Wahl gestellt, entweder ihr Gebiet von unten herauf immer mehr überwuchert und verkürzt zu sehen oder von oben herab erobernd vorzudringen, wird sie sich ohne Frage für das letztere entscheiden müssen. Wildenbruch ist ein solcher Pionier der hohen Literatur, der bedeutendste und zugleich der edelste und wackerste seit Schillers gewaltigen Thaten. Man sollte ihm das lieber danken, statt vornehmthuend über ihn hinwegzusehen oder abzusprechen, wie dies von gewissen Seiten noch immer geschieht. In diesem Sinne ist es auch undankbar, etwa sein Geschichtsdrama ganz in Frage zu stellen, indem man es (vielleicht durch die oben berührte

Naivität der historischen Fingerzeige*) verstimmt) zu der wirklichen Geschichtsschreibung (sogar zu Ranke!) in Gegensatz bringt. Auch Schiller würde heute dem größeren Publikum größere Zugeständnisse machen. Die alte Streitfrage über die Berechtigung des Geschichtsdramas in der Zeit der pragmatischen Geschichtsschreibung wieder einmal aufzunehmen, erachten wir aber nachgerade wirklich für überflüssig.

Zugeständnisse im Edeln sind höchstens in der strengen Wissenschaft Zugeständnisse zu nennen, in der Kunst sind sie keine Zugeständnisse mehr, sondern eigentlich wieder Kunstmittel. Am meisten gilt dies von der dramatischen Kunst, bei welcher Volkstümlichkeit im Begriffe liegt. Schon Aristoteles — man traue ihm nur, dem alten Schulmeister; noch kein praktischer Dramaturg ist an ihm vorübergegangen, ohne ihn anzustaunen — schon Aristoteles hat dies erkannt mit der Einführung seines Begriffes „Episoden.“**) Auch Wildenbruch hat in seinen frühern Stücken Episoden, d. h. solche Glieder der Handlung, die nicht streng in ihr Gefüge gehören, aber doch notwendig sind, entweder als Ruhepunkte zur Neubelebung oder zur Einreihung neuer Motive, daher gewöhnlich um die Peripetie herum auftretend, erstere vor ihr, letztere nach ihr. Ein vortreffliches Beispiel der letzteren Art bietet „Harold“ (IV. 4, die Verfluchung durch die Mutter), für die erstgenannte „Väter und Söhne“ (III. 1, der franzosenfeindliche Kalfaktor), „Christoph Marlow“ (die Schauspieler und der Narr). Stücke wie „Karolinger“ und „Menonit,“ übrigens zwei Musterbilder dramatischer Geschlossenheit, namentlich das erste geradezu eine virtuose Leistung, brauchen keine Episoden, ersteres wegen seiner ohnehin überreichen Motivfülle, letzteres wegen seines raschen Tempos. Nur die Oberflächlichkeit unberufener Tageskritik, die leider oft mehr dazusein scheint, die dramatischen Begriffe des Publikums zu verwirren als zu klären, und die beispielsweise den Ausdruck „Episode“ mit Liebeszene schon fast identisch gemacht hat, nur eine solche Kritik kann etwa in der Maurin Hamatelliva in den „Karolingern“ eine „Episode“ finden. Diese Maurin und ihr Schicksal sind Grundpfeiler des ganzen Stückes. Wildenbruch ist überhaupt in keinem Punkte so sehr Meister und auf unbedingter Höhe, als gerade in der Kunst des dramatischen Gefüges. Auch jene dramaturgischen Bedenken, die wir oben andeuteten, erstreckten sich nur auf den innern Aufbau der Szene, mißglückte Übergänge***) u. dergl., die

*) Statt einzelner Belege nenne ich gleich besondere Vertreter dieser Aufgabe in Wildenbruchs Stücken: Wala in den „Karolingern,“ Wilhelm den Eroberer im „Harold.“ In den andern ist diese Rolle mehr verteilt.

**) Sachleuten gegenüber ist der Verfasser gezwungen, hier auf die Auffassung zu verweisen, welche er über die Episodenfrage und die französischen Irrtümer über sie niedergelegt hat in seinem Buche „Die Poetik der Renaissance“ (Berlin, 1886) S. 312 und Anmerkung.

*** „Harold“ (III. 14): Eustach (der ein schweres Unrecht an Harold begangen hat und von Wilhelm in Grund und Boden verdammt wird):

(oft zu Gunsten der dramatischen Gesamtwirkung) der Technik des Motivirens und der Wahrscheinlichkeit zur Last fallen; wunde Punkte der Dramatiker. Wie muß man nun staunen, einen solchen Meister der Form plötzlich mit einem Drama hervortreten zu sehen, welches gerade nach dieser Seite hin verstößt, und das gleich so von Grund aus, daß es selbst der oberflächlichste Beurteiler empfindet! Respekt vor dem bewährten Meister! Er wird seine höhere Form haben, die du nicht kennst, oder Gründe! Eine Form, eine höhere Form, die gar keine Grenzen hat, eine Form, die mir beweisen will, daß $1 + 1 = 1$ sei? Ebenfogut könnte sie mir beweisen, daß die Summe von drei, vier u. s. w. Einheiten wieder eins ergebe. Von allen Einheiten, wohl; das wäre philosophisch. Aber von so und so viel? Nein, das ist nicht bloß dramatisch unmöglich. Aber Gründe? Ja es giebt Gründe! Doch bleiben wir vorläufig bei der Form.

Die geringe Achtung, in welche das Theater in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Deutschland geraten ist, zeigt sich äußerlich in nichts schärfer als in der Nachlässigkeit, mit welcher die Theaterkritik sich gewöhnt hat, die dramatische Form zu behandeln. Der Inhalt des Stückes wird meist plan erzählt und dann — sehr selten und nur von den Besten eingehender — auf Idee und Folgerichtigkeit hin geprüft. Das ist eine Kritik, welche sich von der des Romans und der Novelle in nichts unterscheidet. Daß da oben auf den Brettern eine Kunst in die Erscheinung tritt, die ihre ganz besondern Bedingungen und Gesetze hat, scheint immer mehr in den Hintergrund des kritischen Bewußtseins zu treten. Das ist wirklich ein untrügliches Zeichen für die Schätzung des Theaters. Wer ist Schuld daran? Die Kritiker, weil sie das Theater so wenig ernst nehmen, oder die Autoren, weil sie die Kritiker schließlich stumpf und gleichgiltig machen? Ich glaube, es hängt eins am andern. Das ist in Frankreich anders, und ist stets anders gewesen. Einst auch in Deutschland. Nur keine Gemeinplätze hier von romanischem Formprinzip und von der Freiheit des germanischen Dramas. Das dramatische Formprinzip ist überall dasselbe, es bestimmt das antike Theater so gut wie das moderne, die Bühne Shakespeares so gut wie die Calderons und Racines. Nur in Außerlichkeiten und Konventionalitäten offenbart sich in dieser Hinsicht der verschieden geartete Geist der Völker und Zeiten; Sophokles ist anders als Shakespeare, dieser anders als Racine, und Racine wieder anders als Schiller. Aber das Drama ist überall dasselbe. Überall treten Menschen auf die Bühne, um im Laufe weniger Stunden das Menschenschicksal, das ewig gleiche, in einem Bilde zur Darstellung zu bringen. Das Bild will überdacht sein. Es ist so fest umgrenzt von außen und von innen; wird das nicht auf seine Ausgestaltung Wirkung üben müssen? Wird es nicht die gespannteste Aufmerksamkeit im Herausarbeiten der höchst-

Es schmerzt mich, Herr, wenn Euch mein Eifer kränkt —

Doch überlegt, was nun mit ihm zu thun.

Darstellung hat hier einzutreten, um diesen etwas sehr bequemen Übergang zu beleben.

möglichen Wirkung, nicht eine peinliche Ökonomie in allem nötig machen, was für diese Wirkung nebensächlich oder gar schädlich ist? Beobachtet man die Gesetze nicht, welche sich hieraus ergeben, so wird man nicht nur die Kraft des Ganzen schädigen durch Zerbrechen in unzusammenhängende Einzelheiten, auch der Eindruck der Einzelheiten wird beeinträchtigt, ja verdorben, teils weil sie zu winzig ausfallen mußten, teils weil sie sich gegenseitig hemmen und drängen.

Ein Meister bleibt auch seinen Fehlern gegenüber der Meister. Er fühlt sie wohl; leider nicht gleich bei der Konzeption, leider auch später nicht so bestimmt, um die ganze Anlage zu ändern. Im Gegenteil, die Erfahrung lehrt, daß dann gerade für den Meister ein übermütiger Reiz eintritt, sein Können auch ihnen gegenüber zu bewähren. Er wird gruppieren, er wird vertuschen, er wird herausheben, immer im Hinblick auf die Grundforderungen seiner Kunst, die er jeden Augenblick Gefahr läuft zu verletzen oder gar zu versäumen. Für das größere Publikum wird dieser künstlerische Seitanz vielleicht einen neuen Reiz an der genialen Kunstleistung bedeuten; die feiner empfindenden werden sich dabei eines gewissen Mißbehagens sicher nicht erwehren können. Sie sehen nicht mehr bloß die richtigen Schritte, die ihr dramatischer Künstler macht; sie sehen bald nur die falschen, welche er hätte machen können. Sie sehen oder fühlen die Fehler, um welche er mit so großer Kunst herumgeht, und Fehler bleiben in ihrer Wirkung immer Fehler. Auch ist die dramatische Szene ein breites, sicheres Podium und kein Drahtseil.

Ich darf den Inhalt des „Neuen Gebots“ als bekannt voraussetzen. Das Stück gehört zu der Klasse der einfachen (*ἀπλοῖ*), d. h. sein Schwergewicht beruht nicht auf einer verwickelten Handlung, deren Lösung man erwartet (*πεπλεγμένοι*), sondern es schildert den historischen Verlauf eines in sich geschlossenen Vorganges, welcher durch ein erst in den Gang des Dramas eingreifendes (hinderndes) Motiv sich dramatisch zuspitzt und dann gelöst wird. Die dramatische Entwicklung in solchen Stücken kann nun, so lehrt uns der Dramatiker, zweierlei Natur sein. Entweder sie liegt in den äußern Ereignissen, dann muß ich das Grundthema für mein Drama im Psychologischen suchen (die eigentlich sogenannte *history*). Ich schildere also z. B. einen durch und durch bösen Charakter, der seine böse Natur so lange in den äußern Ereignissen des Dramas bethätigt, bis seine eignen bösen Thaten sich gegen ihn erheben und er daran zu Grunde geht (Richard III.). Oder ich schildere etwa einen ehrlichen, unbeugsamen Selbstherrn in einer ränkevollen, stürmischen Zeit, der durch seine Handlungen im Drama erkennen muß, daß er gegen sie nicht ankämpfen kann und daß selbst seine besten Absichten in ihr zum Verderben ausgeschlagen (Götz von Berlichingen). Liegt aber zweitens die dramatische Entwicklung im Psychologischen, so werde ich mein Grundthema im äußern Vorgang suchen müssen, und jetzt wird dieser einheitlich sein müssen (Charaktergemälde). Ich schildere also z. B. alle Phasen des Seelenkampfes eines guten, aber allzu

mißtrauischen und jähzornigen Menschen an der einen Thatsache des vermeintlichen Betruges seiner Frau (Othello), oder den einer tief und edel angelegten, aber allzu ehrgeizigen Natur an einem durch zauberisches Blendwerk erzeugten Wahne (Macbeth). Mit einem Worte: ich muß eines am andern entwickeln, den äußern Konflikt an einem innern Grundcharakter, oder den innern an einem äußern Grundvorgange, wenn anders ich das dramatische Interesse zusammenhalten will. Und das ist die Grundbedingung während der Aufführung eines Theaterstückes, daher die unerläßliche Notwendigkeit gerade dieser dramatischen Ökonomie. Schon allzubreite Episoden wirken hier bekanntlich störend (Posa im „Don Carlos“), das Auseinanderzerren eines allzudürftigen oder schlecht ausgenutzten Vorwurfes dieser Art durch bloße Episoden hat schon Aristoteles für „die schlechteste dramatische Form“ erklärt.

Habe ich demnach — so wird sich der Dramatiker sagen — vor mir als Stoff die Gestalt eines Priesters inmitten einer historischen Begebenheit, bei welcher die Gegensätze zwischen geistlicher und weltlicher Staatsgewalt zum erstenmale aufeinanderprallen, so bedeutet das für mich die Aufgabe eines Charaktergemäldes auf dem Hintergrunde eines ganz bestimmten historischen Vorganges. Denn zu einer history fehlt mir jeder äußere Anhaltspunkt, auch will ich ja keine in dieser Hinsicht bereits fertige Persönlichkeit schildern, welche die Energie ihrer Meinung der Welt aufzwingt (der gewöhnliche Vorwurf der Lutherdramen), sondern ich will gerade einmal das schmerzhaft Werden einer solchen Persönlichkeit an einem ersten Falle schildern. Wie korrekt sich unser Dramatiker das aus obiger Idee entsprungene Drama gedacht hat, erhellt schon aus dem Zunamen seines Haupthelden, des Wimar, und der fortwährenden Betonung dieses Zunamens „Knecht.“ Das Seelengemälde eines treuen Dieners in seiner höchsten Form als Staatsdiener im Konflikt zwischen natürlicher und konventioneller Dienstpflcht, zwischen Vaterland und Kirchenstaat, das sollte das Drama ursprünglich werden. Schon ein überreicher Stoff! Genau mußte das Verhältnis zum Landesherrn, unbedingt dieser selbst im Drama geschildert werden, damit die Berechtigung der Dienstreue in die Augen springt. Denn keine Verherrlichung des blinden Knechtsinnes, welche in dieser Form die Poesie nicht kennt, sollte das Drama sein, sondern eine Veranschaulichung bewußter und gerade darum verdienstvoller, aufopferungsfähiger Dienstreue. Bezieht sich hierauf das „Neue Gebot“? Nein! Denn was wäre an diesem Gebote neu? Es ist ein Naturgebot, und wenn es irgendwo als „neues“ Gebot aufträte, so hätte das gleich etwas Anrüchiges,würfe einen Schatten auf den Gebieter. Der Unstern des zeitlichen Zusammentreffens wirft dem Dramatiker mit seinem Stoffe einen sachlich ganz verschiedenartigen Gegenstand in den Weg, die Frage des Eölibatgebots der Geistlichen, dessen strenge Durchführung (nicht die erste Aufstellung bekanntlich) aus jener Zeit datirt. Er übersieht vollständig, daß dieses „Gebot“ damals gar keine reformatorischen Folgen hatte, also im

Rahmen dieser Zeit sich durchaus nicht für ein Drama mit glücklichem Ausgange eignet, er übersieht vollständig, daß es ein ganz anders geartetes, wiederum überreiches Stoffgebiet berührt, ein ganz neues, ganz verschieden getöntes Drama in sich enthält. Er sieht vorläufig nur eine neue glückliche Szene; unbekümmert um ihre neuen Bedingungen verkürzt er die Rechte seiner ältern Idee und schreibt ein Drama mit dem Grundgedanken „Wimar, der treue Königsdiener“ und einer riesigen, fast zwei Akte füllenden Episode „Das Ehemartyrium,“ und betitelt es ganz unorganisch „Das neue Gebot.“

Bedürfte man, dies im Einzelnen genau zu erkennen, einer Handhabe, der Dichter selbst hat sie in einer Figur seines Dramas gegeben, die wie ein äußerst feinführender Sphygmograph alle Veränderungen in seinem Organismus treulich bezeichnet. Man wird erraten, welche es ist. Es ist die Frau dieses für zwei dramatische Aufgaben bestimmten Pfarrers. Bei der ersten nichts als ganz statistische „Konfidente,“ schwillt sie sofort riesenhaft an, sobald die zweite einsetzt, und verstummt mit dem Augenblicke vollständig, als am Schlusse die erste wieder in ihr Anfangsrecht tritt. Das wäre ganz ebenso, auch wenn der Dramatiker es ermöglicht hätte, daß seine Titelhandlung schon im ersten Akte in Erscheinung träte, und nicht erst im dritten, wie seine Kritiker einigermaßen verwundert bemerkten. Die beiden Handlungen würden sich nur dann fortwährend gegenseitig auf die Füße getreten haben, was der erfahrene Kompositeur resolut vermied, dadurch, daß er sie in kompakte Massen zerlegte, von denen die eine die andre umrahmt. So leidet wenigstens das dramatische Wohlbehagen der beiden Hauptpersonen äußerlich nicht allzusehr unter ihren so ganz entgegengesetzten Lebensbedingungen, desto mehr das in modernen Stücken nun einmal unumgängliche, hier bei dem Alter des Hauptpaares immerhin berechnete junge, zweite Paar. Daß schließlich die feindlichen Gegenspieler am schlechtesten wegkommen, wird man bei dieser Fülle von Hauptpersonen (von denen allerdings, wie bereits angedeutet, eine garnicht auftritt, nämlich der Herr des treuen Dieners, König Heinrich) begreiflich finden. Der eine Gegenspieler (vorwiegend für das Ehedrama bestimmt), der päpstliche Legat Bruno, ein zu keinem vorteilhaften Vergleiche herausfordernder Verwandter des so herrlich gezeichneten, weil motivierten Wulfried im „Harold,“ tritt stets auf wie aus der Pistole geschossen, der andre (nur für das Königsdrama bestimmt), der bairische Intrigant Reginer, wendet eine noch dazu bei einem Bauern beneidenswerte Gnade auf, um uns zu verbergen, was er im Grunde gegen Wimar und den König hat und was er eigentlich will.

Wir können dem freundlichen Leser, dessen Geduld vielleicht schon zu lange gemißbraucht ist, ruhig überlassen, sich diese Andeutungen im einzelnen auszuführen. Sie werden seine Freude an dem Stücke ebensowenig beeinträchtigen wie die unsre, aber sie werden auch durch nichts widerlegt werden können. Nicht ohne Absicht schlossen wir sie an eine Würdigung der dichterischen Gesamterscheinung Wildenbruchs, deren Vorzüge sonst gerade hier am herrlichsten in

die Erscheinung treten. Wir können hierfür nur auf das allgemeine Urteil verweisen, welches man auf die gewaltige dramatische Kraft der Hauptfiguren, den Glanz der Farben, die Glut der Sprache, die Größe und Bedeutsamkeit der Motive nicht erst kritisch hinzustoßen braucht. Wildenbruch kann überzeugt sein, daß mit solchen Mitteln auch ein strenger dramatischer Satz Wirkung übt, und daß die übermäßige Berücksichtigung der rein stofflichen Seite dramatischer Effekte sowie ihre kritiklose Häufung auf eine Gattung führt, die man dramatisches Potpourri nennen möchte und die mit der Kunst nichts mehr zu thun hat. Wir sprachen oben von Gründen für eine solche Erscheinung. Innerhalb der Kunst können sie nicht liegen, das glauben wir nachgewiesen zu haben. Wir brauchen sie nicht deutlich zu bezeichnen; sie sind unsrer Zeit weder fremd noch leider unangemessen. Aber der Kunst werden sie es ewig bleiben und von allen Façons, berühmt zu werden, welche außerhalb ihres Bereiches in Schwang kommen mögen, wird in ihr selbst keine einzige versagen, selbst nicht die mildest diffidentirende. Die Kunst ist intolerant.

Der Künstler auch! wird man bei Wildenbruch hinzufügen müssen, nach dessen „Christoph Marlow“ es ja kein schlimmeres Schimpfwort giebt als den Titel „Rezensent.“ Nun fürs erste ist dieser Aufsatz kaum würdig, eine Rezension genannt zu werden. Wir hätten viel tiefer auf die einzelnen Stücke eingehen müssen, als dies in dem gezogenen Rahmen möglich war, und als rechter „Rezensent“ in Wildenbruchs Sinn hätten wir am Ende auch angeben müssen, wie alles besser zu machen sei. Das möchten wir für das letztangeführte Stück — denn es ist nicht mehr sein letztes — ganz ausdrücklich von uns weisen. Wir raten ab von allen Strichen und sonstigen dramaturgischen Flickschneidereien, zu denen seine ganz natürliche übermäßige Länge auffordert. Es würde naturgemäß zunächst alles das wegfallen, was wir oben als virtuose Vertuschung seines Grundfehlers rühmten; als kahles Argumentum, ohne sein blühendes Leben würde das Doppel drama an uns vorüberziehen, seine verstümmelten Glieder überall deutlich vorstreckend.

Wir haben ohne jeden praktischen Zweck die kritische Empfindung zur Sprache gebracht, die ein Dichtungs werk erregt. Das ist nämlich die letzte, die eigentliche Daseinsberechtigung der Kritik. Das kritische Vermögen der Menschheit ist so gut ein objektives wie das künstlerische; es drängt so gut zur Aussprache wie jenes. In diesem Sinne ausgeübt, hat es ihm noch nie geschadet, wohl aber schon sehr oft überschwänglich genügt. Am wenigsten sollte man dies verkennen in einer Zeit, welche der Kritik wie keine andre bedarf, und am wenigsten sollte man dies erwarten von einem Schriftsteller, dessen hohes Streben in einer dafür so wenig erkenntlichen Zeit zur Sicherung und allseitigen Anerkennung der steten Bundesgenossenschaft verständnisvoller Kritik bedarf. So wenig nach Lessing an einer bezüglichen Stelle den Lahmen eine Schmähschrift auf die Krücke erbaut, so wenig anmutend erscheint das Schelten eines Vornehmen auf seine Wache inmitten roher, drängender Volkshaufen.