



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die unpersönliche Dichtkunst. 2

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

Vater, daß ich von Stund ab nicht mehr in die Schule ginge, was der Vater, folgsam wie immer, ganz natürlich fand. Ich machte also Ferien bis zum Abgange nach Glatz. Es war vor Achtundvierzig, noch hatte uns keine Revolution die moderne Freiheit gebracht, und wir lebten noch ganz in mittelalterlicher Barbarei. Es gab weder Schulinspektoren, noch Schulräte, noch Listen-schreiberei, noch Zeugnisse, oder wenn es dergleichen gegeben haben sollte, so haben wir an der Landeshuter Bürgerschule nichts davon gemerkt; ich wenigstens setzte meinen Kopf durch und blieb ungeschoren.

Später hat mir die Mutter mitgeteilt, der Vater habe damals zu ihr gesagt: „Der Junge will sich für uns opfern, das können wir nicht annehmen.“ Da hatte mich nun der gute Vater arg überschätzt. Erstens hat ja doch ein Junge von dem keinen Begriff, was das Leben des katholischen Geistlichen unter Umständen zu einem Opfer macht. Ich glaube sogar, daß mich das gerade Gegenteil von Opfer, die Vorstellung eines Herrenlebens, wie es nach meiner kindischen Erfahrung die katholische Geistlichkeit zu führen schien, gelockt hat; genau weiß ich nicht mehr, was ich damals gefühlt und gedacht habe. Zweitens dachte ich gar nicht an den Kummer meiner Eltern; denn es giebt kein Mitgefühl für Leiden, die man nicht an sich selber erfahren hat. Ich selbst hatte bis dahin noch nichts zu entbehren gehabt, hatte daher auch keine Vorstellung von den Entbehrungen, die meinen Eltern bevorstanden, und die sie sich vielleicht damals schon auflegten. Von Nahrungssorgen aber hatte ich erst recht keine Ahnung, da ich selbst für nichts zu sorgen hatte und alles bekam, was ich brauchte. Der erste Begriff davon stellte sich das Jahr darauf ein, als der Vater eine Geldsumme, die ich brauchte, nicht schicken konnte. Erst von da an habe ich die Sache kennen gelernt, und zwar je länger, desto gründlicher.



Die unpersönliche Dichtkunst

2



an hat also bei der Beurteilung eines Dramas — wie bei jedem Kunstwerk überhaupt — nach zweierlei Arten von Wahrheit zu forschen: nach der Lebenstreue des Gegenstandes, den es darstellt, und nach der Einheitlichkeit der Empfindung, die es erregt. Wenn die Venus von Melos eine Nase hätte so lang wie Ferdinand der Unbestätigte von Bulgarien, so würde man ihr darum noch nicht Lebenswahrheit absprechen können, denn es giebt solche Nasen; schwerlich

aber würde man sie noch ein Kunstwerk nennen, weil jedermann im Zweifel wäre, ob er sie schön finden dürfe. So muß man die Figur des Franz Moor rundweg für nicht lebensstreu erklären; aber die künstlerische Wirkung, die sie ausübt, ist durchaus wahr, wir haben schließlich die sehr bestimmte Empfindung, daß auch für den verhärtetsten Verbrecher Stunden kommen, wo sich in ihm das Gewissen regt, und daß er darum der Gerechtigkeit nicht entschlüpfen kann. Robert Heineke dagegen ist eine Figur, so lebenswahr, wie sie nur aufzutreiben ist, aber ihre Wirkung ist durchaus unkünstlerisch, weil uns ein Zweifel darüber gelassen wird, wie wir ihre Handlungen beurteilen sollen.

Sch habe hier unwillkürlich schon einen Wertunterschied gemacht. In der That, worin kann der Wert eines Kunstwerkes anders begründet sein, als in der Wahrheit der Empfindung? Was für einen Vorzug kann die bloße Lebensstreu vor dem Leben selbst haben? Die flüchtige Freude darüber, daß die Nachahmung des Lebens gelungen ist? Wenn die soviel Wert hätte, so müßten unsre Museen mit Photographien, statt mit Gemälden und Bildwerken angefüllt werden. Aber liegt denn in der wahren Empfindung, in dieser eigentümlichen Seelenthätigkeit des Zuschauers, irgend welcher Wert? Nun, kein größerer und kein geringerer, als daß hier die beste Schule der Sittlichkeit ist. Sittlichkeit beruht auf dem Gefühl, beruht auf der Fähigkeit, bei jeder menschlichen Handlung, sei es eine eigne oder eine fremde, unmittelbar zu empfinden, ob sie Recht oder Unrecht ist. Dies Gefühl will geübt sein, ebenso wie der Körper der Übung bedarf, wenn er kräftig und gesund bleiben und in seinen Bewegungen sicher und gewandt werden soll. Eine Kunst, die das Gefühl im Zweifel läßt, ist natürlich völlig ungeeignet, die sittliche Urteilsfähigkeit zu stärken. Darum ist eine solche Kunst in Zeiten, die nicht an Verwilderung des Geschmacks litten, stets für minderwertig gehalten worden. Will man auch der Bühnenkunst die hohe Aufgabe zuweisen — und sie kommt ihr vor allem zu —, das Volk wahre Sittlichkeit zu lehren und sie in seinem Bewußtsein lebendig zu erhalten, so muß man allerdings des Aristoteles richtig oder falsch verstandne Erklärung von der Aufgabe des Dramas endgiltig fallen lassen. Mitleid und Furcht soll das Drama erregen? Mitleid gewiß, insofern man darunter allgemein die Teilnahme an dem Schicksal der handelnden Personen versteht, ohne die das Drama ganz wirkungslos vorübergehen muß. Sofern aber Mitleid eine völlig bestimmte Regung des Gefühls bezeichnet, ist es durchaus nicht die Wirkung jedes guten Dramas. Mit dem unglücklichen Richard II. z. B. empfindet man Mitleid, mit Richard III. durchaus nicht, und trotzdem steht „Richard III.“ als Kunstwerk bedeutend über „Richard II.“ Das gute Drama kann eben jedes Gefühl erregen, wie „Richard III.“ Grausen und Bewunderung erregt, nur muß das Gefühl klar, stark und frei von jedem Zweifel sein. Man hat früher auch viel schönes über den bessernden Einfluß geredet und geschrieben, den das Drama durch die Erregung von Furcht, also gewisser-

maßen durch abschreckendes Beispiel, ausüben soll. Auch diesen Teil seiner Wirkung wird man treffender ausdrücken, wenn man sagt: das Drama soll nicht erst Sitten bessern, die vielleicht schlecht sind oder werden wollen, es soll vielmehr die Sittlichkeit bilden und zum Bewußtsein bringen, die unbewußt in jedem tüchtigen Menschen schlummert. Will das moderne Drama den Wert eines echten Kunstwerks für sich fordern, so muß es in der Schule, in der unser Volk sich selbst erzieht, einen Hauptteil der Arbeit übernehmen. Davon ist es, wie die gesamte Bühnenkunst, einstweilen noch weit entfernt.

Die getreue Wiedergabe des Lebens läßt sich bis zu einem gewissen Grade erlernen, wie das Photographiren und das Zeichnen. Natürlich übt jeder einzelne sein Handwerk mit mehr oder minder Geschicklichkeit aus. Die Gestaltung von einem Stück Leben aber, das mit wahrer Empfindung durchtränkt ist, ist von jeher nur wenigen Auserwählten gelungen, denn dazu gehört eine starke Persönlichkeit; die Kunst der Modernen aber ist unpersönlich, darum kommt sie über das Handwerk nicht hinaus. Es ist ja nun ihre Sache, wenn sie darin stecken bleiben will; nur gegen die Behauptung wird ein bescheidener Einspruch erlaubt sein, daß ihre Erzeugnisse das höchste darstellen, was die Kunst zu leisten vermöge. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß die Lebens-treue der Darstellung von untergeordneter Bedeutung sei. Denn jeder Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit stimmt die Wirkung auf das Gefühl herab. Es ist wie gesagt nicht undenkbar, daß ein Starrkopf von der Art Ferdinands von Walter zugleich ein Schönredner ist; aber dieser Fall ist doch eine außerordentliche Seltenheit, wenigstens heutzutage, und die Wirkung von „Kabale und Liebe“ würde daher für uns ungemein gewinnen, wenn es Schiller verstanden hätte, die innern Eigenschaften seines Ferdinand auch in seiner äußern Erscheinung auszuprägen. Wie meisterhaft zeichnet Lessing den geradsinnigen, aber etwas schwerblütigen Appiani auch in seinem äußern Auftreten als einen wortkargen Menschen; wie vortrefflich stimmt dagegen die geschmeidige Schönrednerei zu dem leichtfertigen Charakter des Prinzen! Aber wie die Lebens-treue hier die Wirkung gesteigert hat, so kann sie ihr auch verhängnisvoll werden, selbst bei einem Bühnendichter, der so unzweifelhaft zu den echten Künstlernaturen gehört wie Franz Grillparzer. In der „Jüdin von Toledo“ hat die verstandeskühle Überlegung oder der Eigensinn dem Dichter einen Streich gespielt, durch den die starke Wirkung dieses bedeutenden Dramas im letzten Augenblick verloren geht. Wir folgen dem Dichter willig bis zu dem Punkte im letzten Aufzuge, wo der König von der Leiche der gemordeten Jüdin zurückkehrt und bekennen muß, daß ihn dieser Anblick von seinem Liebesrausch geheilt habe. Es ist vollkommen lebensstreu gedacht, daß ein Mensch, der nur in sinnlicher Leidenschaft entflammt war, vor dem entstellten Leichnam der Geliebten ernüchtert wird. Unser Verstand muß daher wohl oder übel die Worte und Handlungen des Königs anerkennen. Aber unser Herz sträubt sich da-

gegen. Denn auch wir haben die reizvolle Südin, dies eigne Naturkind, liebgewonnen, aber wir haben ihr im Tode verzerrtes Antlitz nicht gesehen. Unser Gefühl weigert sich, dem Dichter auf dem Wege zu folgen, in den er einlenken will, und über diesem Zwiespalt geht die Wirkung des Stückes in die Brüche. *)

Was hier über die Bedeutung der Persönlichkeit für das Drama gesagt ist, gilt schließlich von jedem Kunstwerk. Der Künstler fügt die Teile, die er der Natur entnimmt, so zusammen, daß ein der Natur nicht widersprechendes Bild entsteht, das aber auf unsre Empfindung eine Wirkung ausübt, wie sie von der Natur nicht oder doch nur selten ausgeht. Außer der Musik erregt jedoch kein Kunstwerk das Gefühl so stark wie das Drama. Darum kommt beim Drama so außerordentlich viel auf die Wahrheit der Empfindung und mithin auf die Persönlichkeit des Dichters an. Der Roman, der für die Thätigkeit des Verstandes breitem Spielraum läßt, als die rasch und unabhängig vom Zuschauer fortschreitende Bühnenhandlung, kann der starken Wirkungen auf die Empfindung entbehren. Bietet er aber dem Gefühl gar nichts, so wirkt er noch nüchterner als das Leben selbst. Da schreibt einer von den Neuesten, der sich, um sich interessant zu machen, Heinz Tövote nennt, in der Vorrede zu seinem „Berliner Liebesroman“ Frühlingssturm: „Was ich hier gebe, ist eben nichts anderes als ein wirklich in jeder Hinsicht ziemlich getreues Lebensbild, dem nur in vielen Fällen die Brutalität des Ausdrucks fehlt. Jedes darin gesagte Wort ist so gesprochen [worden]; jedes Geschehnis hat sich so und nicht anders zugetragen, ich habe nur wiedergegeben, was sich vor meinen Augen abgespielt hat, und wenn man jemandem einen Vorwurf machen will, so muß man ihn mehr dem Leben machen, das solche Dinge zeitigt, als mir, der ich sie, weil ich einmal nicht anders kann, niedergeschrieben

*) Dieser Aufsatz war bereits geschrieben, als mir das Drama „Schuldig“ von Richard Bofz zu Gesicht kam. Es hätte in diesem Zusammenhange nicht unerwähnt bleiben sollen. Zwar möchte ich niemand raten, dem dichterischen Sonderling auf seinen sonderbaren Pfaden zu folgen. Aber trotz der gezwungenen Exposition, trotz mancherlei Absonderlichkeiten, zeigt dieses „soziale Drama“ doch soviel echte Gestaltungskraft, daß das fade Salongeschwätz von „Ehre“ und „Heimat“ daneben völlig erblaßt. Freilich, eine so furchtbar deutliche Sprache klingt den Ohren des Premierenpublikums der Reichshauptstadt nicht wohlgefällig. — Den Schluß hat Bofz auch durch zu große Lebensstreue abgeschwächt. Er wollte aus dem unschuldig verurteilten Lehr durchaus einen Mörder machen, der sein Opfer, ohne ein Wort zu verlieren, niederschlägt. So mag das wohl meistens geschehen. Hätte der Dichter aber Lehr mit dem Verführer seiner Frau in Wortwechsel geraten und ihn dabei — nicht in der Unterredung mit der Frau, der Lehr als stummer Zeuge zuhört, um zum Schluß ebenso stumm zuzuschlagen — hätte er den Verführer dabei seine gemeine Handlungsweise enthüllen, hätte er dann Lehr zu Thätlichkeiten übergehen lassen, in deren Folge er den Verführer seiner Frau niederschlägt, so wäre der Totschlag vor unsern Augen mit zwingender Notwendigkeit aus den Begebenheiten herausgewachsen, und die Wirkung war reiner und stärker. Denn so wie der Schluß jetzt ist, müssen wir alles, was in Lehr vorgeht, aus stummem Spiel erraten.

habe. Ob das nun idealistisch, realistisch oder naturalistisch ist, darüber habe ich mir nie auch nur den geringsten Gedanken gemacht. Ich weiß nur das eine: daß alles darin lebenswahr ist; und in dieser Gewißheit bin ich mehr als beruhigt.“ Das mag für die Freunde des Herrn Tuvote auch recht beruhigend sein, und ein Vorwurf soll ihm auch nicht gemacht werden. *Ultra posse nemo obligatur*. Für andre Leute aber ist es vielleicht nicht minder beruhigend, daß der Altmeister künstlerischer Darstellung von seinem Schaffen gerade das Gegenteil erklärt hat. „In diesem Roman ist kein Strich enthalten, der nicht erlebt worden, aber kein Strich so, wie er erlebt worden,“ hat Goethe von den Wahlverwandtschaften gesagt. Was kann das anders heißen als: Ich habe die Teile dieser Erzählung im Leben, in meinem Leben gefunden und habe sie mit voller Absicht so zusammengefügt, daß sie eine bestimmte Wirkung ausüben?

Wenn man das große Wesen, das unsre Jüngsten in der Litteratur angerichtet haben, bei Licht besieht, so läuft das Ganze darauf hinaus: die lieben Deutschen haben sich, wie das von Zeit zu Zeit bei ihnen zum guten Ton gehört, vom Auslande, von den Franzosen, an der Nase herumführen lassen. Die Rücksichtslosigkeit, mit der Zola die natürlichsten Dinge in die Litteratur einführte, verblüffte unsre Schriftstellerwelt. Nicht als ob dergleichen noch nicht dagewesen wäre. Heine bringt in seiner italienischen Reise Dinge vor, die zehnmal gemeiner sind als die rohesten Stellen Zolas. Aber Heine bringt diese Dinge, die in der guten Gesellschaft sonst nicht erörtert werden, zu dem Zwecke vor, Zoten zu reißen; das ist nichts neues. Zola dagegen verwendet die roheste Natürlichkeit zu ernstern, künstlerischen Zwecken, und das war neu, das verblüffte, das machte unsre schriftstellernde Jugend blind und toll. Sie sahen nur die ungewohnten Vorgänge, und sie erklärten die rücksichtslose Lebensstreue, mit der Zola ein von der Kunst bisher gemiednes Gebiet künstlerisch verarbeitete, für die künstlerische Wahrheit überhaupt. Daß Zola, ängstlicher vielleicht als mancher andre Dichter, die Stimmung, also die Wirkung seiner Darstellungen aufs Gefühl berechnet, davon sahen sie nichts, denn Wirkung aufs Gefühl, das war ja nichts neues an einem Kunstwerk. In der That, in den meisten Fällen erreicht Zola eine starke, einheitliche Wirkung auf die Empfindung, das heißt künstlerische Wahrheit. Am reinsten und stärksten ist diese Wirkung wohl in „Therese Raquin,“ wo sich uns am Schluß mit geradezu tragischer Wucht die Überzeugung von der Macht des Gewissens aufdrängt. Aber auch in dem tiefsten Sumpf der Rougon-Maquartgeschichten läßt er noch eine bestimmte Stimmung aufkommen. So in Pot-bouille, wenn er schildert, wie oben in einsamer Kammer ein unerfahrenes Dienstmädchen alle Schmerzen der Entbindung durchkostet, während die verkommene „gute“ Gesellschaft unten ein heuchlerisches Versöhnungsfest feiert. Angenehm ist die Stimmung nicht, in die uns dieser Schluß versetzt,

aber sie ist stark und einheitlich: Ekel und Abscheu vor den übertünchten Gräbern dieses Lebens. Freilich steht die Stimmung scharf an der Grenze, wo die künstlerische Wirkung aufhört, wo nämlich der Ekel anfängt physisch zu werden. Künstlerisch ist die Wirkung sicher noch, nur ist diese Art von Kunst ebenso wenig jedermanns Sache wie es die hoheitsvolle Ruhe der Sphigenie ist. Aber nun vergleiche man mit Zolas rücksichtslosester Offenheit folgende Stelle aus *„Bleibtreu“*, *„Größenwahn“* — mehr als einmal aus diesem Schlamme zu schöpfen, geht nicht wohl an, so lehrreich es wäre:

Eduard war eine einfache Natur, aber er fühlte, daß sie ihm in diesem Moment (!) um den Hals fallen wollte. Er aber übte tapfere Entfugung, teilweise aus Stolz und Berechnung, weil er wohl sah, daß seine Ruhe auf sie einen doppelt tiefen Eindruck machen müsse, teilweise, weil er sich überhaupt zu solcher (!) Liebeszene nicht gestimmt fühlte, da ihn ein dringendes Bedürfnis quälte und er doch diesen Hochmoment (!) nicht durch eine cynische Frage herabwürdigen durfte. (Kathi war mehrmals während dieser Zeit her(?)ausgepilgert.) So mischt sich der reinsten Romantik die erbärmlichste Trivialität der physischen Natur. Platonische Entfugungsgröße aus hygienischer Rücksicht.

Das erweckt sehr gemischte Gefühle. In die Bemühung, dem Gegenstand unparteiisch gerecht zu werden, drängt sich unwillkürlich ein Lächeln über den Verfasser, der da glaubt, hier eine Naturwahrheit von erschütterndem Pessimismus — oder eine beißende Satire auf das Gefühl überhaupt? — gegeben zu haben. Und über den Verfasser lächeln, das ist wohl die schlimmste Störung, die die Wirkung eines Dichterwerkes erleiden kann. Aus den Erzeugnissen unsrer Jüngsten, sehr zahlreich auch aus Sudermanns Dramen, sowie aus seinem letzten Roman *„Es war“* — aus dem der geschickte Erzähler von früher nicht wieder zu erkennen ist — könnte man ähnliche Beispiele in endloser Reihe anführen, wo es die Verfasser geradezu darauf anlegen, die Einheit der Stimmung zu zerstören, um naturwahr zu wirken, d. h. so, wie das Leben mit all seinen unberechenbaren Zufällen wirkt. Wie sagt aber Zola, der mißverstandne Vater dieser litterarischen Waisenkinder? *L'art est un coin de nature, vu par un tempérament.* Daß der Dichter ein Stück Natur sieht, wie es ist, damit ist's also nicht gethan. Dies Stück Natur muß durch ein Temperament, durch die Persönlichkeit des Dichters hindurchgegangen sein. Beliebige Veränderungen können es aber nicht wohl sein, die der Dichter auf diesem Wege mit dem „Stück Natur“ vornimmt. Wenn seine Arbeit neben der Natur noch irgendwelchen Zweck haben soll, so kann er füglich nichts andres thun, als das Stück Natur mit Empfindungen zu durchdringen, die ihm ursprünglich nicht innewohnten. Alles andre macht die Natur zur Maschine oder zur Karikatur. So ist der zweite Großmeister der neuern erzählenden Dichtkunst neben Zola, Leo Tolstoi, übrigens eine weit reinere Künstlernatur als Zola, geradezu wunderbar in der Verbreitung und im Festhalten einer eigen tümlichen Stimmung.

Was für die Erzählung die Stimmung, das ist im Drama die erschütternde Augenblickswirkung, die in einer dauernden Stimmung ausklingt. Der Dramatiker unter den Vätern des Naturalismus, Ibsen, ist nun gerade nicht groß in starken Augenblickswirkungen, wie denn seine ganze dramatische Dichtkunst nichts ist als eine auf falsche Fährte geratne Gabe zur Erzählung. Aber das Stimmungmachen, also die Wirkung aufs Gefühl, pflegt er mit besondrer Sorgfalt. Und wo er einmal auf ein größeres Publikum eine tiefe Wirkung ausübt, da verdankt er sie sicher nicht der Naturwahrheit seiner Gestalten, denn die sind so eigentümlich, daß die meisten Menschen kaum ein Verständnis dafür haben; er verdankt sie z. B. in den „Stützen der Gesellschaft“ der starken und einheitlichen Erregung der Empfindung. Daß ein Mann wie der Konsul Bernick vor aller Welt ein Bekenntnis seiner Sünden ablegt, ist gar nicht naturwahr im Sinne von Bleibtreu, Tovote und Sudermann, insofern als die überwiegende Mehrzahl der Menschen in seiner Lage sicherlich den Mund halten würden. Aber als Abschluß des Schauspiels, das wir hier erlebt haben, erschüttert uns diese öffentliche Sühne geheimer Vergehen bis in die tiefsten Tiefen unsrer Seele, die sich mit dem Konsul beugt vor der unsichtbaren Majestät des Rechtsbewußtseins im Menschen; darin liegt die künstlerische Wahrheit des Stückes.

Zum Schluß noch eine Frage: In welcher Beziehung steht die Wahrheit der Empfindung beim Kunstwerk und mit ihr die Persönlichkeit des Dichters zum Volkstum? Über volkstümliche Dichtung ist in letzter Zeit viel herumgestritten worden, und eine gewisse Richtung stellt an sie die Grundforderung, daß sie vaterländische Stoffe zu ihrem Gegenstande wähle. Nun liegen sonder Zweifel in der deutschen Sage und Geschichte reiche Schätze verborgen, die für unsre Dichtkunst noch nicht gehoben sind. Aber in der Art des Stoffes kann nicht das Kennzeichen dafür liegen, ob ein Dichter volkstümlich schreibe oder nicht. Ist etwa „Emilia Galotti“ weniger volkstümlich als „Minna von Barnhelm,“ die „Jungfrau von Orleans“ weniger als „Kabale und Liebe,“ „Sphigenie“ weniger als „Faust“? Nein, man soll sich wohl hüten, einem Dichter bei der Wahl seines Stoffes irgend welchen Zwang aufzuerlegen; frei muß sich des Dichters Persönlichkeit entfalten können, wenn sie nicht verkümmern soll. Frei muß er auch seinen Stoff aufgreifen können, wo er ihn zum Gestalten reizt. Denn nicht darauf kann es ankommen, was er gestaltet, sondern wie er gestaltet. Da hat neben Sudermanns Dramen in Berlin jüngst Halbes „Jugend“ den größten Erfolg gehabt. Ein frühreifer Jüngling und ein frühreifes Mädchen entbrennen in Liebe zu einander, und vierundzwanzig Stunden — oder sinds achtundvierzig? — auf das Geständnis folgt der sinnliche Liebesgenuß. Ist das eine volkstümliche Darstellung der Liebesleidenschaft? Wer die Antwort auf diese Frage recht deutlich haben will, der schlage in unserm volkstümlichsten Gedicht die Stelle auf, wo der von sinnlicher Leidenschaft ver-

kehrte Faust zum erstenmale das Zimmer der Geliebten betritt. Die Liebe zum Weibe adelt den Mann — das ist deutsche Volksempfindung. Auf der rein sinnlichen Leidenschaft ruht ein Fluch, der Fluch, der den Jason verfolgt, weil er in Medea nichts andres sah als das begehrenswerte Weib. Faust, den die sinnliche Gut schließlich auch übermannt, wird durch den Untergang Gretchens und die Erinnerung an ihre selbstlose Liebe geläutert; Jason, der zu Medea nie etwas andres empfand als sinnliche Neigung, sinkt immer tiefer, und das Weib, das er durch seine rohe Leidenschaft in tiefster Seele beleidigt hat, wächst riesengroß über ihn hinaus. Das ist himmelweit entfernt von der Denkweise der Hellenen, die es nie würden begriffen haben, wie ein Mann an rein sinnlicher Liebe zu einem Weibe anders als körperlich zu Grunde gehen kann; das ist urdeutsche Auffassung, ein ergänzendes Gegenstück zum Faust. Dieser tiefe, moralische Einfluß des geliebten Weibes auf den Mann, oft so erhebend, daß er ihn zu großen Thaten begeistert, oft so verderblich, daß er wie ein Vampyr an seiner Seele saugt, geht durch die ganze neuere Dichtkunst, wenigstens soweit germanischer Geist an ihr mitgearbeitet hat. Im Mittelalter lagen sinnliche und vergeistigte Lebensauffassung unvermittelt neben einander, auf der einen Seite mönchische Selbstkasteiung und überfinnlicher Marienkultus, auf der andern Seite ungebundner Lebensgenuß. Die letzte Richtung gedieh besonders bei den französischen Rittern, und in ihrem Kreise entstand die Erzählung von der sündigen Liebe Tristans und Isolde. Da drehte sich alles um Genuß, und die vielberufne Minne war häufig nichts andres als eine recht äußerliche und mitunter auch recht kindische Liebeständelei. In dieser Zeit war es ein Deutscher, der dem leeren Wortgeklingel ein Lied von der allgewaltigen Zaubermacht der Liebe gegenüberstellte. Unter den Händen Meister Gottfrieds von Straßburg gestaltete sich das lockere Verhältnis Tristans zu Isolde zu einer unwiderstehlichen Hingebung, über den bloßen Sinnengenuß hinaus verband die beiden Ehebrecher eine felsenfeste Treue, die zwar vor dem Verbrechen nicht Halt macht, die die Gestalten der Liebenden aber auch hoch über das gewöhnliche Menschenmaß auf eine echt tragische Höhe emporhebt. Später sank mit dem allgemeinen Sittenverfall auch die Achtung vor der Frau, und sie hob sich auch während der Renaissance nicht sonderlich. So nimmt noch in manchen Stücken Shakespeares die Frau eine ziemlich tiefe Stelle ein, wie in „Der Widerspenstigen Zähmung.“ Aber neben Petruccio und dem wilden Rächchen steht ein andres Paar, Benedikt und Beatrice, zwischen dem die Geistesfunken lustig hin und her sprühen und neben der sinnlichen Liebe ein starkes geistiges Band schlingen. Bei Shakespeare taucht auch ein Paar auf, das eine gewisse Ähnlichkeit mit Tristan und Isolde hat, Antonius und Kleopatra; auch diese beiden sind durch ein zauberhaftes Band untrennbar aneinandergesesselt, und daß Kleopatra keine bloße Kokette war, daß sie den Antonius wirklich tief geliebt hat, weil sie seine geistige Größe be-

wunderte, das offenbart nach seinem Tode ergreifend der Monolog: „Mir träumt', es lebt' ein Feldherr Mark Anton.“ Auch die dämonische Frau, deren Einfluß den Mann wider ihren Willen zu Grunde richtet, hat Shakespeare in der Lady Macbeth mit hoher Meisterschaft geschildert. Seitdem ist in der bessern Litteratur der europäischen Völker das Verhältnis von Mann und Weib nie mehr als ein rein sinnliches aufgefaßt worden. Selbst der leichtlebige Prinz in der „Emilia Galotti“ bekennt an mehr als einer Stelle, daß er durch die Liebe zur Emilia besser geworden sei. Und selbst auf die Frauengestalten Zolas wirft eine reine Liebe oft in ihrer tiefsten Verkommenheit einen verklärenden Lichtstrahl, so auf die arme Gervaise im Assommoir das Wiedersehen mit Goujet. Und wo es sich, wie bei Romeo und Julia, wie beim Rädchen von Heilbromm, wie bei Philine, ursprünglich vielleicht nur um sinnliche Neigung handelt, da entspringt aus dieser Liebe eine opferwillige Treue, der man seine Teilnahme nicht versagen kann. Noch heute fassen die romanischen Völker das Verhältnis zwischen Mann und Weib leichter auf als wir Deutschen. Aber die bloße Geschlechtsliebe wird, wie z. B. in dem leichtfertigen Lustspiel „Cyprienne,“ stets mit so viel Witz und Grazie umkleidet, daß das Weib für den Mann nie zu einem bloßen Mittel für den Genuß herabsinkt; Cyprienne wird von ihrem Manne gewiß nicht nur um ihrer körperlichen Reize willen zurückerobert.

Und nun blättere man die ganze Liebeslyrik Heinrich Heines durch: ist darin ein einziges Lied zu finden, in dem das Weib etwas andres wäre als ein bloßes Mittel zum Genuß? Mag die Geliebte noch so zart und duftig besungen sein, nie läuft die Stimmung des Sängers auf etwas andres hinaus als auf ein rein sinnliches Begehren, und darüber hinaus — schweift sie überhaupt nicht. Bei keiner von den zahllosen Frauen, die der Dichter besingt, ist auch nur die Spur eines andern Einflusses außer dem sinnlichen Reiz zu bemerken, den sie über ihn gewonnen hätte. Der Geist, der in dieser Lyrik herrscht, ist derselbe schwüle Hauch, der uns aus dem Hohenliede entgegenweht: orientalische Haremsluft, die weder die Treue und die Dankbarkeit gegen die Geliebte als eine bessernde, noch die Untreue und Gleichgiltigkeit als eine verderbliche Gemütskraft kennt. Will man sich einen rechten Begriff von diesem Geiste machen, so lese man ein paar Kapitel aus dem Hohenliede und ein paar Lieder von Heine, und lese dann Walthers von der Vogelweide „Unter der Linden,“ Goethes „Willkommen und Abschied“ oder ein paar von den römischen Elegien. Da ist auch glühende Sinnlichkeit, aber — doch nicht nur Sinnlichkeit, sondern auch eine tiefe, rein innerliche Hingebung. Von dieser innerlichen Hingebung an den Geliebten aber ist in Halbzes „Jugend“ keine Spur; zwischen den Liebenden herrscht lediglich die begehrlche, orientalische Sinnlichkeit. Diesen nicht nur undeutschen, sondern geradezu orientalischen, also deutschfeindlichen Empfindungsgehalt hat Graf Westarp, wie mir scheint, in

seiner trefflichen Abfertigung des Stückes nicht scharf genug hervorgehoben. Ob der Verfasser der „Jugend“ Jude ist, weiß ich nicht, es ist auch nebensächlich. Aber wichtig ist es, daß das Stück über hundert Aufführungen erlebt hat, daß ernste Blätter, wie die Tägliche Rundschau, dieses echt semitische Gewächs soweit verkennen konnten, daß sie es als eine duftige Blume deutscher Dichtkunst in schwungvollen Tiraden feierten. Es wäre auch hiervon nicht viel Aufhebens zu machen, wenn die Erscheinung vereinzelt dastünde. Aber Willy Janikow in „Sodom's Ende“ hat eine bedenkliche Seelenverwandtschaft mit dem „Hanschen“ der „Jugend“, wenn er auch seinen Angriff auf die Unschuld der Geliebten in betrunkenem Zustande ausübt. Und charakteristisch für beide Stücke ist das: über den bloßen Sinnengenuß geht die Phantasie der Verfasser nicht hinaus; ist dies Ziel, um das sich alles dreht, erreicht, so haben sie nichts mehr zu sagen und bringen einen der beiden Beteiligten kurzer Hand um, Sudermann gar alle beide.

Hier haben wir zwei Stücke, die auf deutschem Boden spielen, und die doch entschieden nicht volkstümlich sind. Nicht nach dem Stoff also werden wir die Frage der Volkstümlichkeit zu entscheiden haben, sondern darnach, ob der Empfindungsgehalt eines Stückes zu dem Geiste unsers Volkes stimmt. Fragen der Liebe und Ehe rein sinnlich zu behandeln, das widerspricht nicht nur dem Geiste unsers Volkes, sondern dem Geiste der europäischen Kulturvölker überhaupt. Diese Fragen mit leichter Grazie zu behandeln, das ist französischer Geist. Darum brauchen wir uns gegen diese Behandlungsweise nicht etwa zu verschließen, im Gegenteil, wir können von der französischen Leichtigkeit für unsre Kunst viel, recht viel lernen. Nur mit der Nachahmung sollten wir vorsichtig sein und darin nicht weiter gehen, als wir können. Goethes Philine hat entschieden französisches Blut in ihren Adern und wirkt doch nicht befremdend auf unser Empfinden. Goethe konnte es eben. Heines Halbwelt-damen — man denke nur an die italienische Reise — wirken samt und sonders abstoßend, denn sie sind einfach gemein. Wie anziehend, wie liebenswürdig bei aller Zuchtlosigkeit sind mit ihnen verglichen die Mädchen der gleichen Gesellschaftsklasse in Murgers Zigeunerleben! Und das gleiche Verhältnis besteht zwischen der französischen und der deutschen Posse — Lustspiel paßt auf die ganze Gattung nicht recht. Wenn französische Schriftsteller ein ernstes Thema wie die Unzufriedenheit eines Mannes oder einer Frau in den engen Schranken der Ehe in scherzhafter Form behandeln, so geschieht es mit soviel Witz und Anmut, daß man sich den scherzenden Ton gern gefallen läßt. Behandeln aber die Leibdichter der Reichshauptstadt ein ähnliches Thema, wie Blumenthal und Kadelburg in der „Großstadtluft“, so ist von Anmut keine Spur dabei, und der Witz ist so plump, daß sich ein erster Mann verwundert fragt, wie man über so etwas nur lachen kann, da es doch weit eher zum Weinen wäre. Und doch werden diese Erzeugnisse eines fremden Volksgeistes

von der urteilslosen Provinzpresse unserm Volke fort und fort als bedeutende Schöpfungen unsrer Litteratur angepriesen! Da ist es kein Wunder, wenn sich das Volk bei der Beurteilung von Kunstwerken nicht mehr auf seine gesunde Empfindung verläßt, sondern auf Schlagwörter schwört. Freilich, ehe unser Geistesleben nicht vom französischen und vom jüdischen Einfluß freigemacht ist, eher wird unser Volksgefühl nicht wieder stark und gesund werden. Und gegenwärtig ist es krank, so krank, daß man fast glauben möchte, es läge im Sterben.

Das deutsche Reich war noch nicht lange gegründet, da gründete man in Berlin auch ein „Deutsches Theater.“ 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. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen. — Nicht wahr, lieber Leser, den letzten vier Sätzen sieht mans nicht an, daß sie vor 125 Jahren geschrieben sind? Sie passen ganz gut in den Zusammenhang.

An Friedrichs des Großen Kampf gegen den österreichischen Einfluß in Deutschland knüpfte der Erbe seines Geistes, Fürst Bismarck, die deutsche Politik, die zur Einheit unsers Volkes führte. Gleichzeitig mit Friedrich dem Großen kämpfte der deutscheste unsrer Dichter seinen volkstümlichen Kampf gegen alles undeutsche Wesen in der Dichtkunst. An ihn muß die Dichtkunst unsrer Tage wieder anknüpfen, wenn sie dem deutschen Volk einen sittlichen Charakter geben will, der es in den Stand setzt, den Wert eines Kunstwerks nicht aus dem elenden Geschwätz der Zeitungen, sondern aus eigener Empfindung heraus zu beurteilen.



Malergeschichten

aus Mignons Skizzenbuche

1. Adam und Eva



origen Oktober war bei Lepke eine Auktion: Kunstgegenstände, Schmuckgegenstände, Sachen aus dem Nachlaß eines Reichen.

Ein junger Mann bot auf ein Bild. Es war ungerahmt und etwas verwaschen, wie mir schien. Es wurde ihm zugeschlagen. Er stand in meiner Nähe und schien mir erregt während des kurzen Vorgangs.

Grenzboten III 1894