



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kinzel, Karl: Gerhart Hauptmann und sein Biograph : (Fortsetzung)

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

gab. Rhodes war der Meinung, daß für die Erschließung Rhodesias der Telegraph noch vor der Eisenbahn kommen müsse, und er plante eine telegraphische Verbindung durch das Innere Afrikas von der Kapstadt bis nach Kairo. Als er die Mittel dafür aufzutreiben suchte, ließ man ihn im Stich. Von den de Beers zeichneten nur seine persönlichen Freunde etwas, von den Goldfields, die ihm doch so viel verdankten, traf nichts als der Brief eines erzürnten Aktionärs ein, der Aufklärung darüber verlangte, wer die Freimarken und das Papier für die Aufforderung bezahlte. Rhodes soll damals bitter bemerkt haben, er begreife jetzt, warum die Aktionäre bestohlen würden. Er stand darum von seinem Plane doch nicht ab. Die Hauptlinie nach dem Nyassasee mit einer Seitenlinie über Bulawayo und einer Linie nach der Ostküste wurden dennoch fertiggestellt, wenn auch Rhodes vier Fünftel der Kosten zu bestreiten hatte. Ferner führte er auch die Bahn von Beira nach dem Innern weiter und veranlaßte Lord Rothschild, eine halbe Million dazu zu geben, trotzdem dieser nicht an das Unternehmen glaubte und meinte, „er werfe sein Geld ins Meer.“

(Schluß folgt)



Gerhart Hauptmann und sein Biograph

Von Karl Kinzel

(Fortsetzung)



iese Auffassung ist bezeichnend für eine ganze Weltanschauung, die in der Welt nur zufällig zusammengewürfelte Atome sieht; drum sind ihre Anhänger Pessimisten und Fatalisten. Deshalb fehlt ihnen auch das klare Urteil in der Kritik der wirklichen Vorgänge ebenso wie der Dramen, die solche wieder spiegeln. Das wird hier besonders am Ausgang des „Friedensfestes“ deutlich, der einen Schimmer von Idealismus wahr, indem er den Ausblick auf die Rettung wenigstens eines der Familienglieder gewährt. In dem jüngsten Sohne der Familie Scholz nämlich lebt ein gewisses moralisches Bewußtsein, walten Kräfte, die es glaubhaft machen, daß er sich aus dieser Verstrickung von Schuld und Mißlichkeiten herausretten werde, wenn ihm die Hand gereicht und die Gelegenheit dazu geboten wird, wenn ein starker Impuls ihn zur Thatkraft beseelt. Er findet sich in der Liebe eines reinen Mädchens, die sich mit Hingebung an ihn klammert. So endet das Stück, freilich ohne daß uns der Dichter andeutet, ob sich unsere Hoffnung erfüllen wird. Aber sie ist da, und wir halten sie aus den Voraussetzungen für begründet. Paul Schlenther jedoch? — Man höre, was die Halt-

losgigkeit darüber zu Tage fördert: „Verneinen will Hauptmann die Frage nicht, denn er traut der Frauenliebe viel zu und möchte hoffen. Bejahen aber kann er die Frage auch nicht, denn wenn heut und gestern bei sterblichen Menschen noch Glück und Friede war, wer kann wissen, ob nicht morgen schon die Gespenster wiederkommen? Die Menschenkenntnis moderner Seelendichter hält es mit dem alten Philosophen, der keinen vor seinem Tode glücklich pries. Wenn Hauptmanns »Friedensfest« zu seinem vierten Akt noch den oft begehrten fünften hätte, so müßte dieser fünfte Akt auf alle Fälle mit dem Tode der beiden Liebenden schließen (?). Denn wenn er »glücklich« schließe, so wäre das Ganze eine »Komödie« gewesen, oder es bliebe die Gefahr bestehen, daß in einem sechsten Akt das Glück doch wieder ein Ende hätte (!). In dieser Unsicherheit liegt bei solchen Familienkatastrophen von allem Tragischen das Tragischste. Kein noch so hoffender Blick in die Zukunft giebt die Gewähr, daß es immer so bleiben wird, und darum kann der Schluß jedes Dramas, das nicht mit dem Tode des Hauptbeteiligten endet, immer nur ein Abschluß des Vorhergegangnen, nicht ein Anfang des Kommenden sein.“

Kann es eine deutlichere Bankrotterklärung dieser Weltanschauung wie der auf ihr beruhenden Kritik geben? Da es, das ist der Kern dieser Ansicht, keine sittliche Kraft im Menschen giebt, die seinen Charakter ausmacht und seine Handlungen bestimmt, so kann er nie wissen, ob in seinem Familienleben nicht morgen das einreißt, was er heute aufgebaut hat. Und da hiernach alles im Leben auf Zufall beruht, so auch die Ausgänge der modernen Dramen. Hier ist offenbar die Folgerichtigkeit der dichterisch gestalteten Handlung und ihre Wirkung verkannt. Wenn der Dichter einen Charakter demgemäß anlegt und ausmalt, daß wir sehen, in ihm liegen gewisse moralische Kräfte und ein angemessen starker Wille, dann erwarten wir mit Notwendigkeit dem entsprechende Handlungen und einen dem entsprechenden Ausgang des Dramas und befürchten nicht, daß schließlich noch ein stärkerer über ihn komme und im sechsten Akt alles vorher Angebahnte vernichte. Das ist Thorheit, ist die falsche Konsequenz einer falschen naturalistischen Theorie.

Schließlich verweist Schlenther den Vorgang ins Psychiatrische, also in jenes Gebiet, in das die abnormen Geistesvorgänge fallen, offenbar eine bequeme Ausflucht bei der Erklärung dramatischer Dichtungen. Er sagt, der Dichter habe im „Friedensfest“ die Rehrseite des Größenwahns, den Verfolgungswahn geschildert, nicht in einem ausgeprägten klinischen Fall, sondern als das nahende Unglück, das, nur halb gefühlt und halb verstanden, wie eine gefürchtete Epidemie die Gemüter der Beteiligten umkreist. „Wer der Kunstgestaltung das Psychiatrische weigert, so fährt er fort, handelt folgerichtig, wenn er, wies die meisten ersten Kritiker Hauptmanns thaten, das »Friedensfest« kurzweg ablehnt. Wer aber der Kunst das Recht zugestehet, die menschliche Seele und das menschliche Schicksal zu verfolgen, so hoch sie steigen und so tief sie sinken, der wird

es nicht verwerflich finden, daß sich ein Dichter durch seinen Stoff genötigt sieht, psychologische Beobachtungen bis zu psychopathischen Schlußfolgerungen hinzutreiben. Und wer das gelten läßt, wird die strenge, herbe, ernste Form, in ders im »Friedensfest« geschieht, künstlerisch bewerten.“ Hierin liegt wiederum eine ästhetische Unklarheit, die auf der Unklarheit der sittlichen Lebensanschauung beruht. Haben wir vorhin nachgewiesen, daß die Handlung eines dramatischen Helden auf der Folgerichtigkeit beruht, daß auf gewisse Voraussetzungen bestimmte Folgen eintreten müssen, daß bestimmte Charaktereigenschaften entsprechende Handlungen zeitigen müssen, so muß hier darauf hingewiesen werden, daß die Entwicklung der dramatischen Handlung auf der Verantwortlichkeit des Helden ruht. Nur wenn der vorgeführte Charakter für seine Worte und Thaten verantwortlich ist, wenn seine Lebensäußerungen die Folgen haben, die wir aus Vernunft und Erfahrung als notwendige ansehen gelernt haben, können wir ihm das Interesse entgegenbringen, das, wie es sich im Drama gehört, zur allerpersönlichsten Teilnahme des Zuschauers wird. Man erschrecke nicht, wenn wir ganz unmodern sagen, wir erwarten den Sieg des Guten und den Untergang des Bösen. Bei Sophokles, Shakespeare, Goethe, Schiller und den hundert Dramatikern von Belang bis auf die Gegenwart ist es doch so, und es ist noch sehr die Frage und noch lange nicht ausgemacht, ob wir wegen Schlenther's moralloser Weltanschauung diese Begriffe umwerten und unser ästhetisches wie moralisches Gefühl völlig umlernen müssen.

Das alles aber besteht nur, wenn es einen Unterschied von Gut und Böse giebt, und wenn der Mensch für seine Handlungen verantwortlich ist. Das ist er aber nur, wenn er im Besitz seiner normalen Geisteskräfte ist. Schon einen leiblichen Kranken gewöhnlicher Art machen wir nicht für alles verantwortlich, was er sagt oder thut. Ebenso wenig einen Gemütskranken, dessen inneres Gleichgewicht etwa durch ein großes Leid gestört ist, am wenigsten aber einen Geisteskranken, der nicht Herr über sich selbst ist. Ein solcher wird Gegenstand unsers Mitleids im gewöhnlichen, philanthropischen Sinne, d. h. wir bedauern ihn und suchen für ihn die Hilfe des Arztes — aber zum dramatischen Helden können wir ihn nicht brauchen. Seine anormale Geistesbeschaffenheit macht ihn dazu ungeeignet. Die wenigen Ausnahmen, die die Litteratur in dieser Hinsicht aufweist, sprechen durchaus für unsre Auffassung.

In den „Einsamen Menschen,“ die auf das „Friedensfest“ folgten, sieht Schlenther mit Recht einen entschiednen Fortschritt. Seine Analyse des Dramas ist klar und fein, seine Grundauffassung aber nicht die unsre. Der Vorzug des Stückes liegt in der Folgerichtigkeit der dargestellten Vorgänge und in der durchsichtigen Charakterzeichnung des Haupthelden. Der junge Gelehrte Johannes Vockerath ist den altväterischen Vorstellungen seiner Familie entwachsen, hat den festen Grund, der in ihnen lag, unter den Füßen verloren, seitdem er auf Kosten des Christentums Haekelianer geworden ist. Aber er hat nicht die

Kraft, sich auf dem neuen schwankenden Grunde ein festes Gebäude aufzuführen, sein haltloser Charakter ist dazu ungeeignet. Deshalb gerät er bei der ersten Gelegenheit in einen für ihn unlöslichen Konflikt und geht zu Grunde. Diese Auffassung widerspricht natürlich der naturalistischen Anschauung Schlenther's. Seine Abneigung gegen alle sittlichen oder gar christlichen Mächte kommt hier deutlich zum Ausdruck. Er sieht die Hauptschuld auf Seiten der alten frommen Eltern, besonders der Mutter, die den Sohn auf die Gefahren hinweist, die in seinem Verhältnis zu der fremden Studentin liegen. „Aus dem unrechten Glauben (des Sohnes), sagt er, sieht diese »alte erfahrene Frau« in der Borniertheit ihres Herzens unrechte Werke kommen; sie ruft sich ihren Mann zu Hilfe, und die das Unrecht verhüten wollen, führen es herbei. Der Argwohn der andern bringt erst etwas Gefährliches in dieses Verhältnis.“

Das ist natürlich ganz schief und nur Sand in die Augen. Niemand, der das Stück unbefangen sieht, wird diesen Eindruck gewinnen. Nehmen wir einmal die Eltern ganz aus dem Drama heraus. Fassen wir bloß die drei Hauptpersonen ins Auge: die gute, unbedeutende, aber herzige Frau, die die hochfliegenden Pläne und Ideen ihres Mannes nicht versteht, diesen Dr. Vockerath selbst und das gelehrte und aufgeklärte Fräulein Anna Wahr. Wäre es nicht auch so unausbleiblich zu einer Katastrophe gekommen? Oder sollen wir die Lösung in einer Doppellehe suchen, einer geistigen und einer leiblichen? Offenbar wird die Entscheidung nicht durch die in Schlenther's Augen engherzige, altgläubige Mutter herbeigeführt, sondern sie wird durch sie nur beschleunigt. Die alte, sittliche Weltanschauung und die Zukunftsmusik stoßen hier aufeinander, und der Vertreter der letzten ist zu schwach, diesen Stoß auszuhalten. Das ist seine eigne Schuld. Schlenther aber formuliert das so: „In der Widmung erklärt Gerhart Hauptmann, er lege sein Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben. Schon damit deutet er an, daß nicht alle, die es lebten, wie Johannes Vockerath, den Tod suchen. Die meisten kommen mit blauem Auge davon, denn die meisten trösten sich und überwinden, resignieren und kompromittieren. Aber unter Hunderten ist immer einer, der dran glauben muß, der die Schlußfolgerungen seines Schicksals zieht. Das ist dann, so individuell und besonders sich dieses Schicksal auch gestalten mag, der typische Fall, das von der Natur statuierte Exempel, die große einzige dichterische Eins, welche all die vielen Zufallsnullen der Wirklichkeit hinter sich her führt und ihnen erst den hohen Nennwert giebt.“ Es erhellt, wie schief diese Auffassung ist. Sie stempelt den Dr. Vockerath zu einem Helden, der aus Tapferkeit, aus innerer Tüchtigkeit die letzten Konsequenzen zieht, indem er sich das Leben nimmt. Wir dagegen sehen in ihm einen Schwächling, der das Leben von sich wirft, weil er nicht die sittliche Kraft hat, sich mit seinen Realitäten abzufinden oder es nach seiner Weise zu gestalten. Der Schlusssatz dieser Stelle aber ist beachtenswert, indem er anerkennt, daß der Naturalismus als Kunstprinzip überwunden werden muß.

„Auch der sogenannte Naturalismus, sofern er poetische Rechte besaß, mußte über die Nullen fort auf die große Eins losgehen. Das hat Gerhart Hauptmann von allem Anfang seiner steigenden Dichterkraft gefühlt und durch sein drittes Drama in freier Herrschaft über die natürliche Kunstform erreicht.“ Ein Wiener Kritiker hatte voll Bewunderung über die „Versunkene Glocke“ ausgerufen: „Wer hätte gedacht, daß uns die blaue Blume aus einem Misthaufen wachsen werde.“ Schlenther ist der Ansicht, Hauptmann habe „den Dung, der im Haushalte der Natur nicht unersprießlich ist, schon in seinem Erstlingswerk aufgebraucht.“ Also für dieses, für „Vor Sonnenaufgang“ lehnt er doch gelegentlich den Ausdruck „Misthaufen“ nicht ganz ab, nur daß er ihn nach seinem wirtschaftlichen Nutzen, nicht nach seinem übeln Geruch und Aussehen wertet!

Und die nun folgenden „Weber,“ die doch nach dieser Richtung auch etwas anrühlig sind? Sie nennt Schlenther „eine große, weltumfassende literarische That,“ das Drama, „das wie kein andres aus den starken Wurzeln seiner Kraft entstanden ist“! Was daran so hervorgehoben, so hoch bewertet wird, ist natürlich wieder die genaue Nachahmung der Wirklichkeit, die historische Treue. Die Darstellung Zimmermanns und die Berichte der Wossischen Zeitung vom Jahre 1844 werden dafür zu Zeugen aufgerufen. Aber diese imponieren nicht, weil der Kundige durchschaut, daß sie die Quellen des Dichters gewesen sein werden, also in eigener Sache nichts bezeugen, nichts beweisen können. Es ist aber im litterarischen Streit um die „Weber,“ der bei ihrem Erscheinen und ihrer Aufführung entbrannte, längst nachgewiesen, daß ihre Darstellung einseitig, lediglich vom Standpunkt der notleidenden Weber gemacht und keineswegs umfassend und erschöpfend, ja in der Zeichnung des Geistlichen z. B. nicht einmal richtig ist. Wird das Werk also doch zum Tendenzwerk, so ist die Frage nach seiner aufreizenden Wirkung nicht abzuweisen, und es ist interessant zu sehen, wie listig sich Schlenther damit abzufinden weiß, und wie er dabei wieder über die Haltlosigkeit seines Kunstprinzips stolpert. Wir setzen am besten seine Worte ganz hierher: „Dennoch hat man das »Schauspiel aus den vierziger Jahren« mit der Gegenwart in Beziehung gebracht und ihm vorgeworfen, es predige den Aufruhr, es reize die unbefriedigten Massen zur Empörung gegen Recht und Gesetz, es sei umstürzlerischer Tendenzen voll. Derartige Einwände, die häufig zu polizeilichen Verboten der Theateraufführung verleitet haben und durch eine weise Entscheidung des Königlichen Obergerichtes vom 2. Oktober 1893 widerlegt werden mußten, sind immer nur aus dem Stoff heraus begründet worden. Niemals konnten sie einen Anhaltspunkt in der künstlerischen Gestaltung finden.*) Was aber den Stoff betrifft, so sei nochmals auf das

*) Stoff ohne Form giebt es nicht. Hat aber je eine Zensurbehörde oder Polizei es mit der Beurteilung der künstlerischen Form eines Werkes zu thun gehabt?

historisch objektive Werk Alfred Zimmermanns hingewiesen usw. Niemals ist diesem historisch-kritischen Werke eine aufrührerische und umstürzlerische Tendenz nachgesagt worden. Ohne viel drüber nachzudenken, stellte man es wie jedes andre Werk freier Forschung unter den bekannten Verfassungsparagraphen: Die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei. Sollte nun, was der Wissenschaft recht ist, der Kunst nicht billig sein? Sollte der Künstler, der Dichter nicht genau so wie der Forscher das Recht haben, ohne viel nach Wiederhall und Tendenz zu fragen, einen historisch beglaubigten Vorgang historisch treu darzustellen? Sollte Hauptmann, der schlesische Weberknecht, auf die künstlerische Formulierung eines Stoffes verzichten, der ihm seit seinen frühen Kindheitstagen aus den Erzählungen des eignen Vaters aus mitleidvolle Herz gewachsen war? Nur deshalb darauf verzichten, weil seine historisch treue Darstellung dieses Stoffes zu aufreizenden Vergleichen mit der sozial bewegten Gegenwart unliebsamen Anlaß geben könnte? Das hieße, dem Adler den Fittich stutzen!"

Hier tritt nun also der innere Widerspruch dieses Prinzips klar zu Tage, Kunst ist eben nicht Geschichte, ist nicht Wissenschaft, ist weder dazu da, etwas zu lehren noch etwas zu erweisen. Die Kunst ist durchaus aktuell, für die Gegenwart bestimmt und muß nach ihrer Wirkung auf die Gemüter bemessen werden, für die sie doch unmittelbar bestimmt ist. Die Geschichtsforscher haben es nur zu thun mit der Wahrheit und Erkennbarkeit, ihr Organ ist der Verstand, unbeeinflusst durch andre Teile der Seele. Die Kunst dagegen hat es mit der Wirkung auf Phantasie und Gemüt zu thun! Dem Anatom kann das Widerwärtigste, Gemeinste, Ekelerregende Gegenstand der Forschung, der Darstellung und der belehrenden Abbildung werden. Der Bildhauer darf es darum noch nicht zur Statue, Gruppe oder zum Relief verwerten, und der Dramatiker auch nicht. Denn die Künstler suchen die unmittelbare Wirkung auf die Menge; das müssen sie bedenken, bei der Wahl ihres Stoffes wie bei deren Gestaltung. Darin liegen die Schranken ihres Waltens. Diese lassen sich freilich nicht gesetzlich paragraphieren. Die ästhetische Bildung des Dichters und des Publikums, die Zeiten und die Umstände reden da ein Wort mit. Aber die Grenzen selbst sind ohne Zweifel vorhanden. Freilich nicht für einen Ästhetiker, der wie Schlenther bei Gelegenheit seiner Schwärmerei für die „Weber“ folgende Definitionen von Kunstwerk und Drama abgibt: „Ein Kunstwerk ist ein Werk, das in sich eine Welt in bestimmter Form umschließt. . . . Ein Drama aber ist eine Dichtung, die auf der Bühne wirkt.“ Von diesem Standpunkt sind allerdings die „Weber“ ein Kunstwerk und ein Drama! Und wer das nicht anerkennt, ist in Schlenthers Augen ein „unlitterarischer Kunstfreund.“

Über den „Kollegen Crampton“ gehen bekanntlich die Ansichten auch unter den ernst zu nehmenden Kritikern, die nicht unbedingte Parteigänger Hauptmanns sind, ziemlich weit aus einander. Manche verwerfen die Dichtung unter

anderem wegen des auch hier wieder ausgewählten widerlichen Milieus; es ist ja auch wenig erfreulich, zu sehen, wie ein anständiger, gebildeter Mensch und begabter Künstler durch die Macht des Alkohols in seiner niedrigsten Gestalt, durch Schnapsgenuß, von Stufe zu Stufe sinkt, und zwar so, daß auch hier wieder wie in „Einsame Menschen“ aus Charakterschwäche kein ernsthaftes Ringen gegen den feindlichen Dämon stattfindet. Andre sehen hierin aber trotz alledem einen ehrlichen Ansaß zu einem ernsthaften Charakterdrama und heben hervor, daß in dem Gegenbild zu dem verkommenen Maler Crampton, in der lieblichen Tochter und ihrem Bräutigam, endlich auch einmal eine positive Macht gezeichnet ist, die gegen den zerstörenden Dämon mit unermüdlicher, suchender Liebe ankämpft und zuletzt, so hoffen wir, Erfolg haben wird. Daß wir es nur hoffen, nicht siegesfrendig annehmen dürfen, ist allerdings wieder der alte Fehler Hauptmanns. In dem Charakter seines Helden ist nichts vorgebildet oder doch nicht genügend vorgebildet, daß unsre Zuversicht auf seine Rettung durch die Liebe und durch eine behagliche Häuslichkeit stark genug wäre. Wenn also Schlenther sagt, nur einem glücklichen Umstande wird es zu danken sein, daß Crampton nicht ganz untergeht, so bezeichnet er den Mangel ganz richtig, aber er giebt natürlich wieder nicht zu, daß dies ein Fehler des Werkes ist.

Aus dem Bisherigen ist es schon zur Genüge klar geworden, daß man Schlenther kein Unrecht thut, wenn man ihn als Kritiker der Parteilichkeit beschuldigt. Seine völlige Berechtigung findet dieser Vorwurf aber, wenn wir sehen, daß er auch ein Loblied des „Biberpelzes“ zu fingen versucht. Seine unbedeutenden Ausstellungen an dem verfehlten Stück versteckt er unter einem Vergleich mit Kleists „Zerbrochenem Krug,“ den er dabei mit Recht eine der besten Komödien der Weltliteratur nennt. Geschickt versteht er die klaffenden Unterschiede zu verdecken. Nur zuletzt muß er klein begeben. Aber er weiß sich zu helfen: nur keinen Stein auf die Komödie! „Daß die Spannung im Laufe dieses köstlichen Genrebildes nachläßt, hat der Dichter zu verantworten. Er hat dieselben Situationen zu oft wiederkehren lassen. Was wir schon beim Holzdiebstahl erlebten, erleben wir beim Pelzdiebstahl noch einmal. Für den Bestohlenen mag am Pelz mehr liegen als am Holz. Für unsre Seelenerkenntnis ist das eine soviel wert wie das andre. Und so hatte Hauptmanns Stück bei seiner ersten Berliner Bühnenaufführung mit größerem (also doch!) Recht dasselbe Schicksal, das ursprünglich auch Kleists Stück hatte. Es ermüdete auf der Bühne. Der große Weimarer Dramaturg suchte dem dadurch abzuweichen, daß er die Handlung des »Zerbrochenen Kruges« in mehrere Akte zerriß und so noch weniger befriedigte. Heute fänden sich vielleicht Dramaturgen, die den »Biberpelz« in einen oder zwei Akte zusammenziehen möchten. Auch sie würden nur Undank ernten (das heißt doch also, es ist ihm nicht zu helfen!). Man muß die Komödie nehmen, wie sie ist, und ihren Witz herausspüren. Wem das nicht gelingt, darf sich mit keinem Geringern vertrösten, als mit

Goethe, der eins der größten Meisterwerke der Weltliteratur, Kleists »Zerbrochener Krug,« auch nicht begriffen hat.“

Das sind Taschenspielerstückchen! Weil auch ein Goethe sich einmal irrte, sollen wir glauben, daß der „Biberpelz“ ein gelungenes Drama ist. Es ist eben ein unfertiges Unganzes, das niemand befriedigt. Daß es in Wien im Hofburgtheater gefiel, beweist gar nichts. Aber Schlenther setzt große Hoffnungen auf diese Komödie wie auf den „Kollegen Crampton“: mit den Bauernkomödien Ludwig Anzengubers sollen diese beiden Stücke der deutschen Zukunftskomödie den Weg aus der bretternen Flachheit auf die Höhen und in die Tiefen des Lebens weisen. Er sieht gar nicht, daß es im „Biberpelz“ vor allem an Gemüt fehlt, daß zusammengestellte Porträts verdummter und verlotterter Menschen an sich keinen Genuß gewähren. Deshalb ist schwerlich anzunehmen, daß diese flachen Konterfeis der Wirklichkeit noch einmal eine große Rolle spielen werden. Wir möchten daher den „Biberpelz“ am liebsten gar nicht mitrechnen und lieber eine Brücke schlagen vom „Kollegen Crampton“ zu „Hanneles Himmelfahrt“ insofern, als wir Hauptmann hier auf dem Wege fortschreiten sehen, ideale Mächte des Lebens zu erkennen, zu erfassen und in ihrer Wirkung auf den Menschen darzustellen. Bei des Dichters Rückkehr in die schlesische Heimat waren heimatliche Eindrücke wieder in seiner Seele lebendig geworden. Wieder stammten sie aus dem Elend, aus der Hefe des Volkes. Das Armenhaus und die verkommensten Dorfbewohner mußten abermals das Milieu abgeben und ein armes, zum Tode geplagtes Mädchen auf dem Sterbebette die Heldin eines Dramas sein. Der eigentliche Gegenstand des Stückes aber werden die Fieberphantasien des Kindes, die mit ihrem himmlischen Inhalt seine Seele stärken.

Wie Hauptmann auf diese Idee gekommen ist, stellt die Biographie sehr hübsch dar. „Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönt Himmelslicht.“ Mit diesen schönen, sein ganzes dichterisches Wesen durchleuchtenden Worten, sagt Schlenther, wollte Hauptmann 1885 „Das bunte Buch“ eröffnen. Wo in diesem „Bunten Buch“ die lyrische Form allmählich von der epischen Form abgelöst wird, steht ein langes Gedicht, das „Die Mondbraut“ heißt und den Kontrast zwischen Weltweh und Himmelssehnsucht aus der Seele des Dichters in die Seele eines phantasiebegabten Volkskinds überträgt. Ein armes, verwaisetes Bettelkind, Bergliese genannt, hat unter den Fäusten und Klüchen ihres grausamen Pflegevaters bitterlich zu leiden. Er jagt sie bei Nacht aus dem Hause hinaus in Sturm und Schnee. Sie irrt über Feld. Ermattet sinkt sie beim Reifigammeln vor einer hohen, schlanken Fichte nieder, die im Mondenschein himmelan strebt. Bergliese schläft vor

Müdigkeit ein. Aber sie ist mondsüchtig und wandelt durch die Nacht. Sie klettert dem Mond entgegen zum Fichtenwipfel empor, sie will weitersteigen, tritt in leere Luft, und —

Was dröhnte der Grund, was scholl durch die Nacht?
 Mir schien es ein klagender Ton:
 Sie liegt an der Föhre, sie hat es vollbracht,
 Auf ewig dem Jammer entflohn.

In diesen äußerlichen Vorgang hat der Dichter nun die Phantasien des Kindes verwoben, das in seiner Sehnsucht den Himmel sucht, wo der Himmelsbräutigam, Vater und Mutter in verklärter Gestalt seiner warten.

Es ist ohne weiteres klar, daß diese beiden Motive eine epische Behandlung sehr gut vertragen. Aber auch eine dramatische? Das Drama ist doch nun einmal dazu da, Handlungen — mag man den Begriff so weit oder so eng fassen, wie man will —, also zusammenhängende Begebenheiten vor unsre leiblichen Augen als gegenwärtig sich abspielend zu stellen. Sind Fieberphantasien solche Handlungen? Ja wohl, für sich selbst kann auch einmal ein Traum als ein Leben, als Wirklichkeit dargestellt werden. Dann erfahre ich eben vorher oder nachher: alles war nur ein Traum. Aber gleichzeitig die nackte Realität, ein sterbendes Kind im Armenhause, und zwischendurch gleichzeitig, im Raume neben einander, die Ausgeburten seiner erregten Phantasie vorzuführen, das ist eine Unmöglichkeit.

Schlenther hebt das Stück natürlich zu den Sternen, obwohl er den Widerfimm eigentlich zugeben und wenigstens für eine Stelle einräumen muß, daß das Wesentliche mißlungen ist. „Diese Traumgestalten — sagt er — sind nicht nur vereinzelt da, sondern sie treten auch unter einander in Aktion. Engel tragen einen Sarg und legen das tote Hannele selbst hinein. Einige dieser Traumgestalten sind uns vorher als lebendige Menschen bekannt geworden. Der Waldarbeiter Seidel, der das Kind aus dem Wasser zog, die halb vertierten, aber zum Teil doch gutmütigen Armenhäusler, die Diakonissin, die vom fiebernden Hannele mit ihrer toten Mutter verwechselt wird, der Lehrer, den sie für den Erlöser hält — sie alle haben wir leibhaftig vorher gesehen und sehen sie dann in Hanneles Träumen wieder. Wir nahmen sie zuerst mit unsern eignen klaren Sinnen wahr und müssen sie dann mit dem verwirrten Sinn eines andern Wesens wahrnehmen.“ Müssen wir wirklich? Ja, wer nötigt uns dazu? Unsre Sinne sind doch gesund, sind nicht fieberhaft erregt. Wer leitet uns dazu an, die Personen bald als wirkliche, bald als Wahngestalten aufzufassen? An einer Stelle ist es denn auch Schlenther zu viel geworden. „Freilich — sagt er — mußte gerade Schwester Martha auch Ursache zu der einzigen technischen Schwierigkeit werden, welcher die sonst so sichere Hand des Dichters nicht ganz Herr geworden ist. Denn kaum hat das leibhaftige, das halbwache

Hannele mit Martha gesprochen, so tritt wieder die Traumwelt in ihr Recht, und die lebendige Schwester Martha muß sich mit einer Verbeugung vor dem nur vom phantasierenden Kinde gesehenen Todesengel aus dem Krankenzimmer, wo sie jetzt am allernötigsten wäre, entfernen. Das verwirrt und ist bühnentechnisch kaum zu überwinden."

Man kann also noch so viel rühmen, wie eindrucksvoll, wie rührend viele Stellen der Dichtung sind, man kann neben den Frauen, die bei der Auf-
führung in Ohnmacht fielen, den Grafen Hochberg und den vom Kaiser geschickten Hosprediger Frommel für diese Wirkung anführen, ein rechtes Drama wird „Hanneles Himmelfahrt“ doch nicht. Es ist und bleibt in dieser Hinsicht ein Mißgriff.

(Schluß folgt)



Bachs weltliche Kantaten



eit einiger Zeit erscheinen bei Breitkopf und Härtel die von Professor Todt bearbeiteten weltlichen Kantaten Bachs im Klavierauszuge. Dieses Unternehmen ist besonders dankenswert. Man muß wünschen, daß diese eigentümlichen, zum Teil freilich etwas altmodischen, im ganzen jedoch ungemein frischen und schönen Schöpfungen eines Meisters, der gerade auch unsrer Zeit so viel zu sagen hat, in weitem Kreise bekannt und geschätzt würden. Dazu können die genannten Klavierauszüge, die mit ihrem mäßigen Preise, ihrer guten Ausstattung und ihrer sorgfältigen, geschmackvollen Arbeit allgemein empfehlenswert sind, sehr wohl dienen. Es mögen jedoch bei dieser Gelegenheit auch ein paar kritische Bemerkungen erlaubt sein. Der Herausgeber kommentiert seine Thätigkeit in einer kleinen Abhandlung, die in den bekannten zwanglosen „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel“ (Nr. 52) steht und ein beachtenswerter Beitrag zur Würdigung der betreffenden Kompositionen ist. Bei aller Bewunderung nun, die in diesen Erläuterungen den weltlichen Kantaten Bachs gezollt wird, tritt hier doch wieder die übliche Geringschätzung der Textdichtungen und die Empfindlichkeit gegen das altmodische Gepräge hervor, das solche Gelegenheitspoesien haben. Es ist ja wahr: diese Poesien sind keine Musterstücke, und es lohnt sich kaum, für Picander und seine Genossen eine Lanze zu brechen. Trotzdem ist vieles in diesen Texten, vorausgesetzt, daß man an ihnen nicht Dichtungen im höhern Sinne, sondern eben nur Texte haben will, ganz hübsch zu lesen. Die Anlage,