



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Berliner Schillerpreisdramen

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

Das zwanzigste Jahrhundert wird eine Zeit sehen, wo der lange Krieg zwischen Naturwissenschaft und positiver Weltanschauung zu Ende ist. Der Jünger positiver Ideen wird nicht mehr jede neue Großthat der Naturwissenschaft als einen gegen ihn gerichteten Schlag empfinden. Er wird sich nicht mehr versucht fühlen — wie bisher leider so oft —, der fortschreitenden Naturwissenschaft in den Arm zu fallen. Wer nicht geneigt ist, sich selbst bloß als ein Konglomerat aus Atomen von C, H, O, N, S anzusehen, wird deshalb noch nicht als unheilbar bornirt beiseite geschoben werden. Und eben so wenig wird die grundsätzliche Verneinung alles Unbewiesenen als eine notwendige Eigenschaft des Gebildeten gefordert werden. Eine mit der Naturwissenschaft versöhnte, breit auf ihren Ergebnissen ruhende positive Weltanschauung wird der Glaube der Zukunft sein. Weg mit der Mutlosigkeit der Anhänger positiver Weltanschauung, ihr ist die Zukunft!

Möge der Friedensschluß zwischen Naturwissenschaft und positiver Weltanschauung nicht so lange Zeit brauchen, wie der Krieg gewährt hat, mögen sich die Kräfte, die sich jetzt bekämpfen und zersplittern, bald zur Erreichung gemeinsamer Ziele vereinigen. Mögen die dazu helfen, die es angeht!



Die Berliner Schillerpreisdramen



ie frommen und gläubigen Chronisten der Kreuzzüge und des Mittelalters überhaupt wissen von großen Mirakeljahren zu erzählen, in denen der gewöhnliche Verlauf aller Begebenheiten und Menschenschicksale durch offenbare Wunder in Schwung oder gewaltige Umkehr gekommen war. Als annus mirabilis dieser Art scheint das Jahr 1896 in den Annalen der deutschen Litteratur oder vielmehr in den Annalen des Litteratur- und Bühnentreibens der deutschen Reichshauptstadt gebucht werden zu sollen. Unter weithin schallendem Getöse und den Schlachtrufen „Hie alte, hie neue Kunst!“ werden von Berlin aus zwei „Preisdramen“ auf den Schild gehoben, mit klirrenden Schwertern begrüßt und mit einem Posaunenschall verkündet, daß man meinen möchte, die deutsche Litteratur müsse entweder von der Preiskrönung des Doppeldramas Heinrich und Heinrichs Geschlecht von Ernst von Wildenbruch oder von der Nichtkrönung des Märchenschauspiels Die versunkne Glocke von Gerhart Hauptmann den Beginn ihres dritten goldenen Zeitalters datiren. Jeder bescheidne Einwand gegen die Dekrete des einen oder des andern der in Berlin tagenden

ästhetischen Konvente wird als strafwürdiges Verbrechen bezeichnet. Da man Gegner, Verächter und Zweifler an der „einen, unteilbaren Kunst“ (so wird das ästhetische Koterieideal auf beiden Seiten genannt) einstweilen leider noch nicht guillotiniern oder ächten kann, so schiebt man sie massenhaft an und unter einen Pranger, zu dessen Häupten ein Eselskopf oder, wenn man besonders geistreich sein will, ein Bildnis des hoch- und wohlseligen Herrn Buchhändlers Christoph Friedrich Nicolai prangt. Nicolai war zwar auch ein Berliner, aber er gehörte einer Zeit an, wo man sich in Berlin noch irrte, was jetzt bekanntlich nicht mehr vorkommen kann.

Die äußern Vorgänge, die zu dem wunderbaren Schauspiel, mit dem nicht zum erstenmal die Wiener „Hex“ nach Berlin verpflanzt worden ist, die Beweggründe geliefert haben, sind ziemlich bekannt geworden. Ernst von Wildenbruch hat schon im vorigen Jahre die beiden Dramen, „König Heinrich,“ (mit dem Vorspiel „Kind Heinrich“) und „Kaiser Heinrich“ als Tragödie in zwei Abenden veröffentlicht. Das erste der beiden Dramen „König Heinrich“ kam dann um dieselbe Zeit mit rauschendem Erfolg zur Aufführung, wo Gerhart Hauptmanns „Florian Geyer,“ der mit allen Mitteln der Reklame im voraus auf schwindelnde Höhe gehoben und als Wiedergeburt großer historischer Kunst auf der Basis des Naturalismus gepriesen worden war, eine empfindliche (übrigens nach unserm Dafürhalten bis zu einem gewissen Grade ungerechtfertigte) Niederlage erlebte. Der gekränkte Dichter that, was eines Dichters vollkommen würdig ist: er suchte sich durch eine Schöpfung von der Qual dieses Erlebnisses und Eindrucks zu befreien und schrieb das Märchenschauspiel „Die versunkne Glocke.“ Bei der diesjährigen Erteilung des von Kaiser Wilhelm I. (durch Patent vom 9. November 1859) gestifteten Schillerpreises für ein hervorragendes Werk der deutschen poetischen Litteratur, in erster Reihe der dramatischen Dichtung, bei der der ursprüngliche Preis von eintausend Thalern Gold zweimal zu vergeben war, soll die zur Prüfung der Werke niedergesetzte Kommission die Erteilung des einen Preises an Ernst von Wildenbruch, des andern an Gerhart Hauptmann beantragt haben. Der Kaiser, der von jeher für Wildenbruchs dramatische Poesie besonders lebhaft Teilnahme gehegt hat, und dem vielleicht nahe gelegt wurde, daß nicht sowohl die in ihrer dramatischen Wirkung noch völlig unerprobte „Versunkne Glocke“ als vielmehr das Drama „Die Weber“ preisgekrönt werden sollte, an dessen „starken Wirkungen“ und Hungerelend sich seit zwei Jahren die satte Plutokratie der Reichshauptstadt weidlich ergötzt hatte, versagte die Bestätigung des Preises für Gerhart Hauptmann und erteilte beide vorhandnen Preise an Wildenbruch. Darauf schied Professor Erich Schmidt aus der Preiscommission aus. Wildenbruch spendete die eine Hälfte des empfangnen Doppelpreises an die „Deutsche Schillerstiftung.“ Und die immer rege Oppositionslust des Berliner Fortschritts aller Farben entlud sich in einem Sturm voraus entschiednen Beifalls und Entzückens bei der ersten Auf-

führung der „Versunkenen Glocke.“ Wenn dem Dichter wirklich mehr an seinem „Florian Geyer“ als an dem dramatischen Märchen gelegen war, so konnte er aufrichtig bedauern, daß sich die Verfassung des Schillerpreises nicht etliche Monate früher begeben hatte, der Erfolg des großen Stückes aus dem Bauernkriege wäre dann, ganz abgesehen von seinem künstlerischen Wert oder Unwert, ein völlig anderer gewesen. So ließ sich auf den Ritter unter dem Bundschuhbanner nicht zurückkommen, und man mußte sich damit begnügen, den sensationellen Erfolg für Hauptmanns neuestes Stück in Szene zu setzen, das *Roma locuta est* auf Berlin und das Premierenpublikum des Deutschen Theaters zu übertragen, anzudeuten, daß Berlin verständlich genug den Schillerpreis an Hauptmann erteilt habe, und der Welt zu erklären, daß am Abend der ersten Aufführung der „Versunkenen Glocke“ das deutsche Volk die Empfindung gehabt habe, „an der Wiege eines Genius zu stehen.“ Ziemlich gleichzeitig wurde dann auch der zweite Teil der Wildenbruchschen Doppeltragödie „Kaiser Heinrich“ aufgeführt, und da sich die Verehrer Wildenbruchs nicht werfen lassen wollten, und die Devise „Viel hilft viel!“ einmal an der Tagesordnung war, so fabelten sie von dem „gewaltigsten Szenenerschütterer“ und von „Shakespeares würdigen Wirkungen.“

Kurz und einfach, wie sich dieser Verlauf der Dinge ausnimmt, schließt er doch für den Klarblickenden eine ungeheure Menge von Nebendingen mit ein: widerwärtiges Parteigetriebe, Mitwirkung hundert außerhalb aller Litteratur und Kunst vor sich gehender Verzweiflungen und Verbrüderungen, unwägbare Stimmungen, Einfluß der Klub- und Kneipenatmosphäre, Sensations- und Konkurrenzneid der zahlreichen Berliner Theater und der zahllosen Berliner Zeitungen, Neuigkeitshunger und Klatschsucht eines Weltstadtpublikums. Wenn es auch leider unvermeidlich ist, daß all diese Imponderabilien bei der Teilnahme für einen Dichter, bei der Bewunderung oder Beurteilung eines künstlerischen Werkes mitwirken, so bleibt es doch die unabweisbare Pflicht der Kritik, unbekümmert um sie, alles unberechtigte Dreinsprechen eines Publikums, das nicht als empfängliches und genießendes Publikum der Kunst, sondern als politisch erregte, als gewerblich interessirte, als gesellig verknüpfte Masse oder Rotte die letzten Entscheidungen über Fragen der Kunst und Litteratur treffen will, scharf zurückzuweisen. Geradezu unerhört aber ist es, die völlig unberechtigten und verwirrenden Stimmen gerade der Kreise, denen die deutsche Litteratur und ihr Gedeihen oder ihr Verfall vollkommen gleichgiltig ist, förmlich zur Entscheidung aufzurufen, die urteilslose Menge, die das glaubt, was ihr in ihrer Zeitung hundertmal vorgejagt wird, das deutsche Volk zu nennen, alle Maßstäbe zu zerbrechen, die an eine dichterische Schöpfung zu legen sind, und darnach doch Urteile abzugeben, die in die Litteratur- und Kunstgeschichte übergehen sollen. Oder auch nicht sollen, denn das Geschlecht der Ästhetiker, die hier am Werke sind, ist so kurzatmig wie kurzlebig, es weiß

in der Regel in dem nächsten Lustrium schon nicht mehr, was es im vorhergehenden als höchste Weisheit verkündet hat. Überall handelt es sich nur darum, vor dem Demos die andern zu überschreien. Heute den lärmendsten Beifall, das vollste Haus, die größte Lanteme, die massenhafteste Auflage, das ungemessenste Lob zu gewinnen und das Morgen den Schicksalsgöttern zu überlassen, das ist, was beiden Parteien gemein ist. Die Zukunft der Dichter selbst kommt dabei kaum noch in Frage; sie müßten wenigstens sehr befangen sein, wenn sie nicht merkten, daß sie im Kampf des Tages und für den Kampf des Tages verbraucht werden sollen.

Wir sagten, daß der Sieg von Wildenbruchs „König Heinrich“ als ein Sieg der alten und von Hauptmanns „Versunkner Glocke“ als ein Sieg der neuen Kunst ausgerufen werde. Wie nun, wenn weder das eine noch das andre wahr wäre? Wenn sich die Lofungen von hüben und drüben als ganz sinnlos erwiesen? Wenn der unbefangenen Beurteilung die Dichtungen, mit deren einer oder andrer „eine Epoche anheben“ soll, als talentvolle, durchaus nicht verwerfliche, aber keineswegs überwältigende, die höchsten Wirkungen dichterischer Kraft bewährende Schöpfungen erschienen? Wenn die einfache Frage aufgeworfen würde, wo und inwiefern denn ein Werk wie Wildenbruchs „König Heinrich“ als das Drama angesehen werden dürfe, dessen Erfolg oder Mißerfolg über Wert und Zukunftsberechtigung der Kunst Shakespeares, Lessings, Goethes, Schillers, Kleists und Hebbels entscheiden soll? Wenn umgekehrt gefragt würde, wodurch denn das Märchen von der „Versunkenen Glocke,“ mit all seinen Anklängen an die phantastische und idyllische Dichtung von Shakespeare bis zu den deutschen Romantikern, das Recht habe, als die neue Dichtung schlechthin, als Emanation des modernen Geistes, als einzig berechtigte Form der Zukunft gefeiert zu werden? Wie, wenn den Dichtern gar kein größeres Unrecht geschehen könnte, als daß ihre Dichtungen mit dem ungeheuern Gewicht einer historischen Stellung und Sendung beladen werden, unter dem sie notwendig zusammenknicken müßten? Die Maßlosigkeit der Zeit und die völlige Gleichgiltigkeit gegen alle Entwicklung zeigt sich deutlich in dem Bedürfnis, alle Jahre einen neuen Götzen zu schnitzen und auf schweren Triumphwagen durchs Land zu schicken. Wo der Wagen stecken bleibt oder umwirft, bleibt der Götze mit liegen, und die Triumphfabrikanten kümmern sich den Teufel darum, ob Gott und Wagen zu Feuerholz verbraucht werden. Sie sind längst bei neuer Schnitz- und Wagenbauarbeit.

Im Ernst, wie kommen wirkliche Dichter, wie kommen ehrlich ringende Talente dazu, heute als Welt- und Litteratur umwälzende Genien vergöttert und morgen in natürlicher Auflehnung gegen die vorausgegangne Übertreibung verlacht und beiseite geworfen zu werden? Sollen wir wirklich glauben, daß, weil die Spekulation an dem ganzen modernen Litteratur- und Kunstleben einen so großen Anteil hat, sie damit zufrieden sind, zu Gegenständen der

Spekulation herabgewürdigt zu werden? Wie dem auch sei, der preisgekrönte wie der nicht preisgekrönte Dichter der neuesten Gek — beide sind Talente, wenn auch Talente sehr verschieden Gepräges, sie haben ein gutes Anrecht darauf, nach ihren künstlerischen Leistungen, nicht nach dem augenblicklichen Sensationsbedürfnis der Reichshauptstadt oder irgend einer andern Stadt geschätzt zu werden, sie dürfen um einen Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur werben, nur daß es weder für den einen, noch für den andern der Platz sein kann, den ihnen falsche Propheten im Augenblick zusprechen.

Wildenbruchs Doppel drama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ kann als ein neues, sehr interessantes Zeugnis der eigentümlichen Stärke und Schwäche des Dichters angesehen werden. Auf zwei besondern Eigenschaften und ihrer Mischung haben die frühern Erfolge der Wildenbruchschen Dramen beruht, und beide Eigenschaften kehren in „König Heinrich“ und „Kaiser Heinrich“ in einer gewissen Verstärkung und Verdichtung und diesmal in besonders charakteristischer Mischung wieder. Der Dichter ist von einem glühenden Nationalgefühl, das jedes andre Gefühl bei ihm überwiegt, von einem stolzen vaterländischen Pathos durchdrungen, das ihn überall Licht sehen läßt, wo deutsche Waffen, deutsches Wesen Siege erringen, überall Dunkel, wo irgend eine Macht der Welt die deutsche Macht gefährdet oder das deutsche Selbstbewußtsein demütigt. Es ist richtig, daß ihm im Verlauf der deutschen Dinge deutsch und preußisch in eins fallen, aber es ist nicht wahr, daß Wildenbruchs heiße und stellenweise gewaltsame Leidenschaft für Größe, Ehre und Würde der Nation mit dem armseligen Zeitungspathos und dem offiziellen Patriotismus identisch wäre. Gerade diese Heinrichtragödien zeigen, wie unbekümmert um alle äußerliche Gunst der Verhältnisse sich der Dichter dieser Strömung seines Blutes anvertraut, wie voll diese Saite in ihm weitertönt. Er empfindet, aller Beendigung des Kulturkampfes zum Trotz, die Tage von Canossa als eine Schmach, den Eingriff Gregors in das deutsche Leben als eine unerhörte Bedrängnis selbständiger Entwicklung, die Aufhebung des Sohnes Heinrichs IV. gegen den Vater als ein unsühnbares Verbrechen und jauchzt bei der Rache auf, die dann Heinrich V. an Papst Paschalis und seiner Klerisei nimmt. Das alles ist echt aus dem Herzen geboren, gleichviel ob es den einen gefällt und den andern mißfällt. Neben dieser auch in den Heinrichdramen und ihren größten Szenen wirksamen Leidenschaft ist aber die Phantasie des Dichters von jeher stärker auf den theatralisch wirksamen, das Auge und die Sinne fesselnden szenischen Aufbau einer Handlung, als auf die logische und lebenswahre Entwicklung, Steigerung und Durchführung einer solchen, auf die warme und charakteristische Belebung der Menschengestalten gerichtet gewesen. Auch dieser Zug macht sich in der Doppeltragödie stärker fühlbar und geltend, als für ihren Wert gut ist. Heinrich IV. ist recht eigentlich ein Stoff, der nur in den kühnsten und größten Zügen verkörpert werden kann, der weltgeschicht-

liche Überreichtum der Vorgänge und die Wiederholungen der zu dieser Zeit miteinander ringenden Gegensätze fast in jedem Einzelleben fördern und hemmen zugleich die dramatische Gestaltung. Muß man auch Wildenbruchs Dichtung unbedingt zugestehen, daß sie das Haupterfordernis energischer Gedrängtheit im Auge hat und behält, so kann man doch starke Bedenken nicht unterdrücken gegen die wilden Sprünge, in denen die Handlung vorwärts eilt, um dafür gewisse große theatralische Bilder breit und farbensatt auszumalen. Wildenbruchs Talent, in mächtiger, kunstvoller Anlage den Anfängen seiner Dramen eine große, fesselnde Wirkung zu sichern, bethätigt sich sowohl im ersten Akt von „König Heinrich“ als namentlich in den in ihrer Art gewaltigen beiden ersten Akten von „Kaiser Heinrich.“ Hier ist Mannichfaltigkeit der szenischen Wirkung, die Kunst, die verschiedensten Töne anzuschlagen und in einen immer stärker anschwellenden Ton zusammenklingen zu lassen, hier sind Ausbrüche und Aufeinanderprall elementarer Leidenschaften, die immer erschütternd und fortreißend wirken. Ebenso aber treffen wir auch in diesen Dramen wieder auf den plötzlichen Tausch des großen und wahrhaft aus dem Innern der handelnden Gestalten wachsenden dramatischen Effekts mit dem malerisch arrangierten, dem rührseligen oder überhitzt rednerischen, auf die Unklarheit oder Unentwickeltheit zahlreicher Charaktere, die zu viel mit-handeln, zu wuchtig und einschneidend sprechen, um als bloße Füllfiguren angesehen zu werden. An die Stelle der geistigen Spannung, die im Drama allein walten soll, tritt in ganz entscheidenden Szenen die materielle Spannung der Kulissentechnik, ein Verfahren, bei dem der Ausdruck des Bösen, des Furchtbaren gleichsam nicht durch die Mimik, die der Widerschein des seelischen Lebens ist, sondern durch grelle von der Seite her kommende Lichter erzielt wird. Wir würden weit ausholen und die Doppeltragödie Szene für Szene durchgehen müssen, um überall die Mischung des Echten, innerlich Gereiften und Macherlebten und des theatralisch Außerlichen nachzuweisen. Aber niemand, der die Tragödien sieht, und vollends niemand, der sie liest, kann sich über die Mängel täuschen; die Psyche vieler, namentlich der weiblichen Gestalten, bleibt völlig dunkel, eine Figur wie Praxedis erscheint rein auf den alten Kühnlerglauben des deutschen Publikums gestellt, jede widerspruchsvolle und ihre Widersprüche stark posierende Erscheinung für eine dämonische zu halten. Freilich wird die Berechnung auf die szenische Wirkung den Dichter in den wenigsten Fällen getäuscht haben; er verfährt dabei mit so guter Kenntnis des Publikums, daß er, nach der Gegenüberstellung der beiden ringenden Mächte, des überreizten Königsbewußtseins in Heinrich IV. und des päpstlichen Weltbeherrschungsanspruchs in Gregor VII. (im ersten und zweiten Akt von „König Heinrich“) das dramatisch größte Ergebnis des Zusammenstoßes: die Wirkung des Bannfluchs auf König Heinrichs Volk, den Abfall der Fürsten, das Verzagen der Massen, die Zerrüttung der Gemüter hinter die

Szene zu legen und an ihre Stelle die Auseinandersetzung des Königs mit seinem ungeliebten und verkannten Weibe und die darauf folgende Küchszene der mit den Weihnachtsbäumchen aufziehenden Kinder von Worms zu setzen magt, die aus Kokebues Requisitenkammer („Die Hussitten vor Naumburg“) zu stammen scheint.

Alle diese Bedenken müssen und noch viele andre im einzelnen können geltend gemacht werden. Dennoch sind die nicht zu beneiden, die in Wildenbruchs „Heinrich“ nichts besseres zu sehen wissen, als eine mit Sprachglanz aufpolirte Birchpfeifferiade. Die Parteisucht, die aus solchen Mißurteilen spricht, ist zum großen Teil schuld daran, daß ein Dichter wie Wildenbruch darin bestärkt wird, sich bei dem allgemeinen Schiffbruch unsrer ästhetischen Überzeugungen an die greifbare und feste Planke des theatralisch Wirhamen, des schauspielerisch, wo nicht poetisch Überzeugenden zu klammern. Der Beschuldigung, deklamatorisch zu sein, sucht er sich durch die Prosaausführung der Heinrichdramen zu entwinden, wobei dann freilich zu Tage kommt, daß auch in dieser Prosa, ob schon sie gelegentlich epigrammatisch zugespitzt wird, etwas stark Deklamatorisches steckt.

Auf alle Fälle aber haben wir in „König Heinrich“ und „Kaiser Heinrich“ Tragödien vor uns, die von einer großen Absicht erfüllt sind, in denen von weltgeschichtlichem, noch heute wehendem Odem eine Leidenschaftsflamme höher getrieben wird, in denen soviel Phantasie, Situationsmalerei und Lebensgefühl, soviel interessante Charakteristik wenigstens in einigen Hauptgestalten vorhanden ist, daß sie ernstliche Teilnahme beanspruchen können. Wir fechten auch die Erteilung des Schillerpreises an das Doppel drama nicht an, wir protestiren nur dagegen, daß diese durch und durch dem Tage entstammten Dichtungen, die auf Grund einer modernen Neigung, das Situationsdrama an die Stelle des Charakterdramas zu setzen, aufgebaut und ausgeführt sind, als Typen und als Sündenböcke der alten Kunst gegenüber der neuen betrachtet werden. Ihre Vorzüge in allen Ehren; doch gerade ihre Mängel sind es, die keine Muster bei der alten Kunst finden. Ihr Mangel an Logik, ihr Mangel an innerm Gleichmaß der Ausgestaltung, ihr Mangel an edler Einfachheit, ihr nervöser, zuckender, übersteigter Ausdruck entstammt keineswegs der alten Kunst; in diesem Sinne wären ganz moderne Dichtungen wie Hebbels „Gyges und sein Ring“, Hebbels „Nibelungen“ oder Ludwigs „Malkabäer“ weit eher Zeugnisse der alten Kunst als Wildenbruchs Heinrichdramen. Wenn alles wahr wäre, was die Berliner naturalistisch-symbolistische Kritik gegen das preisgekrönte Werk vorgebracht hat (nicht die Hälfte davon ist wahr, und was allensfalls unwiderlegbar ist, wird in gehässiger Übertreibung ausgedrückt), so bewiese es nichts gegen die Kunstanschauung, die die Welt als das Gebiet des Dichters ansieht und ihm die Freiheit zuspricht, nach Maßgabe seines Naturells und seines innern Dranges sein Stück Welt darzustellen.

Kann es doch schließlich die gesamte Ästhetik und Kritik der „Moderne“ nicht vermeiden, sich auf dieses Recht der freien Entwicklung zu berufen, wenn sie uns begreiflich machen will, wie der Verfasser der „Einsamen Menschen,“ der „Weber“ und des „Florian Geyer,“ wie Gerhart Hauptmann zu dem Märchenschauspiel „Die versunkne Glocke“ gekommen ist. Der Wirklichkeit, und zwar nur der Wirklichkeit des Abnormen, des Häßlichen und Abschreckenden, war ein ganzes Jahrzehnt hindurch mit fanatischer Ausschließlichkeit allein das Recht auf Existenz zugesprochen, die poetische Verklärung und Veröhnung so rückhaltlos als eine Forderung der Gimpel und Simpel hingestellt, so zweifellos vorausgesetzt worden, daß jede wahrhaft schöpferische Kraft sich nur durch naturalistische Wiedergabe der Abgründe und Nachtseiten des modernen Lebens als lebendig erweisen könne, daß es schwer wurde, die Wendung Gerhart Hauptmanns zum chronikalischen Drama im „Florian Geyer,“ zum Märchendrama in der „Versunkenen Glocke“ mit Hilfe von Sätzen zu preisen, auf die sich die verachteten Anwälte der Kunst vor der litterarischen Revolution von 1880 eben auch berufen hatten und immer wieder berufen können. Aber das berühmte „Sa Bauer, das ist ganz was anders!“ gilt ja nicht bloß im Dorfprozeß, sondern auch im litterarischen Parteikampf, und das Märchendrama, das Märchendrama in Versen, das abgelebt und kindisch zugleich genannt worden war, solange es sich um Dichter aus der vorigen Generation handelte, gedieh auf einmal zu neuem Ansehen, hieß ein frischer Waldquell und lebendiger Jungbrunnen ureigner Gesundheit, tiefer, echter Poesie und reiner Schöpferkraft, sobald sich ihm Gerhart Hauptmann zuwandte. Es bedurfte eben nur seines Entschlusses und der Ausführung eines symbolischen Wertes, bei dessen überirdischen Gestalten Arnold Böcklins Malerphantasie Pate gestanden hat, um den Anspruch zu erheben, daß die „Versunkne Glocke“ sofort durch Erteilung des Schillerpreises weithin sichtbar auszuzeichnen sei. Wäre das zufällig geschehen, so würde es nicht mehr bedeuten, als daß eine Dichtung, die ernstes, eigentümliches Talent zeigt und, trotz vieler Seltsamkeiten, voll lebendigen Naturgefühls und einzelner großer poetischer Schönheiten ist, vor andern bevorzugt worden sei. Die Verjagung des Preises als eine Art von Frevel am Heiligsten hinzustellen, ist ein Ausfluß der neuesten litterarisch-artistischen Praxis, die Worte so schwer wie Felsblöcke um sich schleudert.

Man muß sich der Versuchung erwehren, dem Dichter Unrecht zu thun, er hat ein subjektives Erlebnis poetisch gestaltet und ihm dabei so viel Allgemeinbedeutung geliehen, daß sich niemand, der überhaupt für die phantastische Einkleidung eines Vorgangs empfänglich ist, dem Eindruck entziehen kann. Dieser schlesische Glockengießer Heinrich, der es nicht ertragen will, daß seine Glocken nur im Thale klingen, der darnach verlangt, daß sie auf den Bergen den Wiederhall der Gipfel aufwecken, der sich seiner Glocke nachwirft, die von der Höhe des Riesengebirges in den Bergsee stürzt, oder viel-

mehr von neidischen Naturgeistern gestürzt wird, und der auf dem Siechenbett lieber sterben als sich den heißen starken Trank des Lebens zur schalen Brühe „dünn, abgestanden, säuerlich und kalt“ werden lassen will, ist kein übler Vertreter des trotzigigen Höhenwahns des jungen Geschlechts, das ohne Flügel zur Sonne empordringen will. Daß er nicht im Bergsee bei seiner Glocke unten liegt, dankt er dem Eingreifen eines „elbischen Wesens,“ Rautendelein, die an dem schönen, stolzen Menschenkinde Wohlgefallen gefunden hat. Sie folgt dem Erretteten und Zer Schlagnen ins Dorf, flößt ihm mit ihren Tränken und Küssen Gesundheit und neues Lebensverlangen ein und lockt ihn zu sich empor auf den Grat der Berge, wo Heinrich mit gewaltiger Kraft ein neues, besseres Werk beginnt. Freilich hat er Weib und Kind verlassen müssen, aber er schafft bei seinem Feuer da oben ein Werk, wie er noch keines erdacht hat, ein Glockenspiel aus edelstem Metall, das aus sich selber, klingend, sich bewegt und beim Fest der „Urmutter Sonne“ (der Heinrich einen Tempel bauen will) mit einer Kraft des Schalles, die an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich ist, aller Kirchen Glocken verstummen machen soll. Dem Pfarrer, der ihm ins Gebirge nachgestiegen ist, kann diese Zuversicht nur als Wahnsinn und die Liebe zu Rautendelein nur als Sünde erscheinen, er mahnt an die, die Heinrich unten verlassen hat, und empfängt die Übermenschenantwort, daß der, „der Falkenklauen statt Finger hat,“ nicht eines kranken Kindes feuchte Wangen streicheln könne. Nun aber geschieht, was geschehen muß: bei seinem Schaffen erscheinen ihm die Bilder seiner verlassenen Kinder und verkünden ihm, daß die verzweifelte Mutter ihr Ende im See gesucht hat; er hört seine versunkne Glocke wie die Stimme des Gewissens aus der Tiefe klingen, stößt Rautendelein von sich, verflucht sie, sich selbst, sein Werk und alles, wird aber dann im fünften Akt doch wieder von tiefer Sehnsucht nach der Geliebten ergriffen und findet sie als des Nickelmanns Weib und in ihrer letzten Umarmung den ersehnten Tod. Um diesen Kern der Handlung spielt nun das Weben und Treiben der Berg- und Waldgeister, die in das Schicksal des Glockengießers verflochten sind und es bestimmen: neben Rautendelein deren Großmutter, die „alte Wittichen,“ eine Bergheze, die reinsten schlesischen Dialekt spricht, der Nickelmann, ein Wassergeist, der Waldschrat, ein faunischer Waldgeist, dazu Elfen, Zwerge, Holzmännchen und Holzweibchen, alle den Menschen feindlich, die alte Wittichen dazu von der Erkenntnis durchdrungen, daß Heinrich nicht der ganze Mann und Meister ist, der sich vom Irdischen zu lösen, über das Irdische emporzuschwingen vermag („du woarscht berufa, ok blus a Muserwählter woarschte nich!“). Wer kann zweifeln, daß wir damit mitten in die Romantik zurückversetzt werden? was wollen gegenüber dem romantisch-symbolischen Grundwesen und Grundton der Dichtung die vereinzelt Anklänge an moderne Kunst und Philosophie und die Ausbrüche einer Sehnsucht bedeuten, die über das Gegebne hinwegfliegen, die mit dem Vertropfen des eignen Herzblutes das unlösbare

Weltgeheimnis lösen will? Charakteristisch für den Helden ist es, daß uns weder seine Neue noch seine Rückkehr zu Rautendelein nahe geht, der Höhepunkt der Dichtung liegt in dem zweiten und dritten Akt, wo uns volles, warmes Leben umspielt und die Kraft in der Beschränkung wirkt, die Gerhart Hauptmanns beste Eigentümlichkeit ist. An Einzelschönheiten ist die „Versunkne Glocke“ reich, aber schließlich doch nicht reicher als zahlreiche, längst für „überwunden“ erklärte romantische Dichtungen vergangner Tage, vor denen sie höchstens die feste Beherrschung der Szene voraus hat.

Doch auf eine Würdigung dieser Einzelheiten, auf eine abschließende Studie über das Werk, auf Erörterung der Härten, ja Roheiten, die neben den Schönheiten zu Tage treten, ist es hier nicht abgesehen. Hier fragt es sich lediglich, ob eine Dichtung wie die „Versunkne Glocke“ ein Recht hat, als eine für alle Zukunft maßgebende Wunderoffenbarung des Genius verkündet zu werden, ob das deutsche Volk seiner Litteratur gegenüber so gefühllos und urteilslos geworden ist, daß es in der Hand einer kleinen Sippe von „Machern“ liegt, nach Belieben die Werte umzuwerten, Gold für Blei, ein Gemisch von Edelmetall und geringer Zuthat für wertvoller als Gold zu erklären. Wie weit sich Gerhart Hauptmanns Entwicklung noch erstrecken wird, soll niemand voreilig bestimmen; immerhin verspricht der eine Entwicklung, der von dem Drama „Vor Sonnenaufgang“ bis zur „Versunkenen Glocke“ gelangt ist. Und auch das soll als löblich hervorgehoben werden, daß, während bei den ersten naturalistischen Anläufen des Dichters Goethe und Schiller als leblose akademische Gesellen weit übertroffen hießen, sie diesmal als Taufzeugen des Genius angerufen werden. Nur sei bescheiden bemerkt, daß, so unzweifelhaft „Werther“ und die „Räuber“ geniale Werke sind, wir in ihren Dichtern weder die hohen Genien, noch die führenden Heroen unsrer Litteratur verehren würden, wenn Goethe nur den „Werther“ und Schiller nur die „Räuber“ geschrieben hätte.



Essays



ine gutgeschriebne, allgemeinverständliche Abhandlung über einen wissenschaftlichen Gegenstand nannte man schon vor Jahrhunderten in Frankreich *essai*, in Italien *saggio*, etwas später kam diese Form litterarischer Mitteilung als *essay* in England auf, und von da erst haben wir vor etwa dreißig Jahren nicht sowohl die Sache nach ihrem vollen Werte, als vielmehr den Ausdruck *Essays* bekommen. In England ist nämlich diese Art der Schriftstellerei zur höchsten