



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Von den Berliner Theatern.

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



## Don den Berliner Theatern



edeutet in Berlin die „Premiere,“ dieses sehr nach Hauffe und Baiffe schmeckende Wort aus dem Bühnenkauderwelsch, schlechtthin die erste Aufführung eines Theaterstückes? Schwerlich; denn was man bei einer ersten Aufführung erwartet: ein litterarisch urteilsfähiges Publikum, das mit völliger Unbefangeneit über das neue Bühnenwerk zu Gericht sitzt, wird man in einer Premiere nicht finden.

Wie mag man überhaupt das Unbefangene in der Berliner „Premiere“ suchen? Sind doch vielleicht nur die unbefangene, die gekommen sind, um das nach ihrer Meinung interessante Schauspiel zu genießen, das die Zuschauerschaft selbst darbietet. Sehen wir einmal zu, welche Leute ein Unbefangener da kennen lernt.

Voran die Herren von der strengen Zunft der Kritiker mit ihrem weiblichen und sonstigen Anhänge. Manche von ihnen lieben es, eine gefällige Figur zu machen, damit sie niemand übersehe. Andre lassen schon während der Vorstellung ihr Urteil vernehmen, und zwar möglichst laut, um dann nächstlicherweile für das Morgenblatt so ziemlich das Gegentheil niederzuschreiben; sie wollen mißliebigen „Genossen“ eine kleine Falle stellen. Die dritten sind die Allerweltsliebenswürdigen: hier ein Händedruck, dort ein freundliches Lächeln; keine Größe, keine Berühmtheit, mit der sie nicht ein kürzeres oder längeres Gespräch führten. Die vierten kommen still und gehen still; aber sie sind nicht ungefährlich. Wenn aber nun unser Unbefangener am nächsten Tage im Kaffeehause alles das liest, was die Herren schnell in der Nacht zum Druck gebracht haben, o weh, welch ein vielfältig verworren Richteranspruch! Was sollen dann die armen Theaterdirektoren draußen in der „Provinz“ (so heißt ja das Land, das außerhalb Berlins liegt!) anfangen? Mögen sie zusehen!

Aber es giebt in der „Premiere“ noch eine weitere, noch fesselndere Gruppe als die der Kritiker; das sind die Dichter, die Kollegen dessen, von dem das neue Stück ist, und Schauspieler und Schauspielerinnen, die für diesen Abend frei sind. Unter den erstgenannten übt gegenwärtig einer eine besonders bezaubernde Wirkung: Hermann Sudermann. Ich war vor kurzem bei einem Vortragsabende Sudermanns Zeuge eines Andranges, insbesondre von ältern und jüngern Damen, wie ihn die ärgsten „Sensationen“ nicht stärker hervorrufen können. Allerdings ist etwas um die Persönlichkeit Sudermanns, das man suggestiv nennen möchte. Zu der feinen äußern Erscheinung, dem energischen Kopfe mit dem tiefschwarzen Barte, den dunkeln Augen, der weißen Hautfarbe, gesellt sich ein, trotz der Härte der Königsberger Mundart, lebenswürdig klangvolles Organ, das der Dichter der „Ehre“ im Vortrag mit guter Wirkung zu gebrauchen weiß. An dem erwähnten Abend las Sudermann ein neues, bisher ungedrucktes Drama aus seiner Feder, wobei er die handelnden Personen beinahe plastisch hervortreten ließ. Keiner der

„Jungen,“ die neben Sudermann das litterarische Tagesinteresse beherrschen, ist äußerlich so auffällig wie er; unser Unbefangener würde sehr enttäuscht sein, wenn ihm ein „Premieren“kundiger die Träger von Namen wie Hauptmann, Halbe, Tobote u. a. zeigte.

Die sogenannte Welt der Gelehrten bleibt den „Premieren“ fern. Nur einer, der Litterarhistoriker Erich Schmidt, fehlt selten; man sagt, daß gewisse Theaterdirektoren seines ausdrucksvollen Hauptes als eines wichtigen Dekorationsstücks nicht entbehren möchten. Erich Schmidt ist ein Freund und Protektor der jungen Talente; keine Veranstaltung, die irgendwie litterarisches Gepräge trägt, wird ohne ihn für voll genommen; es scheint auch, daß ihn festere Bande an die belletristische Litteratur knüpfen, als an das Gelehrtentum.

Was außerdem in der Zuschauerschaft der ersten Aufführungen, neben den Theaterdirektoren, die mehr oder minder neid- und freud erfüllt dem Verlaufe des Abends folgen, und den Schauspielern, denen ihr Handwerk die Rolle des Zuschauers noch nicht verleidet hat, die auffallende Mehrheit darstellt, gehört zur Börse oder hat doch damit irgendwie zu thun. Da sieht unser Unbefangener die prunkendsten Toiletten der Damen, die modernsten Anzüge der Herren, die letztern in ihrer fürchterlichen schwarz-weißen Nüchternheit den aufdringlichen Farben und Formen ihrer Begleiterinnen zur Folie dienend. Das sind die Kreise, aus denen Sudermann in „Sodoms Ende“ Gestalten von so verblüffender Ähnlichkeit und Echtheit genommen hat. Früher war Paul Lindau ihr Porträtist. An seine Stelle ist nun Sudermann getreten, mit noch größerer und rücksichtsloserer Fähigkeit, nach der Natur zu zeichnen.

Zählt man zu diesen Leuten noch die Clique des Dichters, dessen neuestem Werke der Abend gilt, und die ihr gegenüberstehende Gruppe, die jede Beifallsäußerung sofort mit Bischen beantwortet, so hat man das Kollegium beisammen, von dessen Spruch das weitere Schicksal des Stückes abhängt.

Wie gesagt, die Theaterdirektoren in der „Provinz“ waren bisher gewohnt, die Wahl eines Dramas nach seinem ersten Berliner Erfolge einzurichten. Neuerdings scheint es, daß sich die „Provinz“ von dem Urteil der Berliner „Premiere“ freizumachen beginnt. Es wird auch Zeit, denn rühmlich ist es wahrlich nicht, sich seinen Geschmack von einem Gerichtshofe wie dem genannten vorschreiben zu lassen.

Heute haben wir zwei erste Aufführungen zu besprechen. Die eine war im Deutschen Theater, auf der Bühne, die, vor etwa zehn Jahren die Darstellungen klassischer Dramen mit einem bis dahin in Berlin unbekanntem Geiste durchglühend, heute nur Pflegestätte der „modernen“ Richtung ist und mit dem, was sie heute bietet, im Vergleiche zur Zeit August Försters uns etwa berührt, wie ein Kommiss von Gerson gegenüber einer Prachtgestalt aus der sonnigen Zeit der Renaissance. Im Deutschen Theater ist vor allen Gerhart Hauptmann zu Worte gekommen, mit seinen Webern hat er seine schönen Tantiemen eingeheimst und mit seinem Florian Weyer einen argen Mißerfolg erlebt. Diesen wettzumachen, hat es der Direktor Brahm sehr eilig gehabt und hat dem lärmenden Ritter- und Bauernstück alsbald ein Werk, das in der jüngsten Gegenwart spielt, folgen lassen: „Lebenswende,“ Komödie von Max Halbe.

Herr Max Halbe, der kaum die Dreißig überschritten hat und in seinem gefälligen Äußern einen Mann des Durchschnitts bekundet, ist in Berlin und darüber hinaus besonders durch sein Drama „Jugend“ bekannt geworden. Das Stück fand ebenso warme Lobredner wie Gegner; und während das Berliner Residenz-

theater diese angeblich duftige Blüte jungdeutscher Poesie mehr als hundertmal spielte, und Männlein und Weiblein sich an der Liebelei gar nicht satt sehen konnten, sah sich anderwärts die Polizei hie und da zu einem Beto bewogen. Der Vorurteilslose könnte beide Parteien, die Preisenden wie die in ihrem Schamgefühl Verletzten, gleicherweise fragen: Wozu der Lärm? Gewiß, das Drama hat gewisse „intime“ Reize; die Stimmung des Pfarrhauses ist fein getroffen, der Gegensatz zwischen beiden Geistlichen, dem Duldsamen und dem entsagenden Fanatiker, scharf herausgearbeitet, die Liebeestäubelei der beiden jungen Leute, trotz ihrer mehr oder minder bewußten Sinnlichkeit, mit einer gewissen Zartheit behandelt; das Werk erhebt sich sicher über manches, was die Armseligkeit der letzten Jahre hervor gebracht hat, es giebt uns Menschen. Aber ihr Thun und ihr Schicksal wirkt nicht tief und nachhaltig; das Ganze ist mehr Episode, mehr Stimmung, als ein geschlossenes, in sich fest gesüßtes Drama; schon heute können die Bühnen das Stück nicht mehr aufführen, ohne vor leeren Bänken zu spielen. Darum hätten auch die Vorkämpfer für „Ordnung und Sitte“ minder laut zu sein brauchen. Bringen doch die Zeitungsreporter fast täglich Geschichtchen wie die, die da im Pfarrhause geschehen; das Alltägliche aber ist flüchtig und wird vergessen.

Halbes „Lebenswende“ bedeutet leider nichts besseres als die „Jugend.“ Merkwürdig: keiner der „Modernen“ hat seither einen Fortschritt bekundet; Hauptmann sind keine Weber, Sudermann ist keine Ehre mehr gelungen. Haben sie sich mit ihren ersten Würfeln ausgegeben? Oder unterlassen sie es, nach Größe im Stoff, nach Größe in der Komposition zu trachten? Der zuletzt angedeutete Mangel hat in erster Linie die „Lebenswende“ zu Falle gebracht. Denn die „Moderne,“ wie sie Herr Halbe vertritt, verachtet das überkommene dramatische Gesetz. Wozu die Steigerung, wozu das Walten von Schuld und Sühne, wozu am Schluß das *fabula docet*? Macht es das Leben so? Nein! Wir wollen aber Leben geben. Nun, sehen wir uns einmal an, wie das in der „Lebenswende“ gemacht wird.

Wir sind in Berlin, in einer anständigen mittlern Wohnung. Da haust eine ledige Olga Hensel und, zur Zeit besuchsweise, ihre Nichte Bertha. Ein Student, Ebert, wohnt zur Astermiete. Die drei vertragen sich aufs beste.

Ebert ist zwar ein verbummelter, versoffener Mensch, der sich nicht anders zeigt als dreiviertel delirierend; das hindert aber weder Fräulein Hensel noch ihre Nichte, den widerwärtigen Kerl sehr nett zu finden; ja Fräulein Bertha läßt sich sogar gern ein Küßchen von ihm gefallen. Überhaupt ein hübsches Pflänzchen, diese Bertha: „höhere Tochter“ (der Papa höherer Beamter) aus der richtigen „Provinz,“ nämlich aus Graudenz, aber altklug, lüstern, frech. Arme Provinz, armes Graudenz! Sollte aber nicht Herr Halbe um die Mittagszeit, wenn die Schulen aus sind, die höhern Töchter Berlins studirt und dabei ein Stückchen seiner Bertha kennen gelernt haben?

Noch zwei Männer kreuzen die Pfade der Olga. Der eine ist der Geheimnisvolle, mit der Vergangenheit, aus Amerika. Er hat einst mit Olga gespielt und sie geliebt. Während er fort war, ist ein anderer gekommen und Olgas Verlobter geworden; aber ein schreckliches Unglück hat ihn hinweggerissen. Nun ist Heyne, der Jugendgespieler, wieder da, ohne jedoch Olga tiefere Neigung einzusüßen. Dazu bedarf es eines andern, eines Mannes der Kraft und der That. Das ist der Techniker Weyland.\*) Ein Jugendgenosse Eberts, kommt er von ungefähr in Fräu-

\*) Wie interessant, wie aus dem Leben, daß sowohl Heyne als auch Weyland sich mit dem *h* schreibt!

lein Hensels Wohnung und findet dort ein gastliches Dach. Der Mann braucht Berlin zur Ausnützung eines Patents, um Erzgieße im Ganzen herzustellen. Aber auch Geld hat er nötig und hat keins in der Tasche. Fräulein Olga will es schaffen, Heyne soll es borgen. Hierum dreht sich vorwiegend die Handlung oder das Wünschen und Hoffen dieser drei Menschen. Olga möchte alles für Weyland thun, denn sie liebt ihn; der Mann aus Amerika aber ist skeptisch, und seine Taschen bleiben zugeknöpft. Einen ehrlich gemeinten Heiratsantrag, den er seiner Jugendgespielin macht, läßt sie ohne bestimmte Antwort. Glücklicher ist Ebert, der Student. Bertha aus Graudenz entfacht seine Sinne, und schon scheinen die Dinge wie in der „Jugend“ gehen zu wollen. Da kommt Olga über die mit einander Rosenden, es fällt das Wort Braut, und alsbald ist das Verhältnis fertig, das man eine Verlobung nennt. Das soll wohl eine Verspottung der Art sein, wie heute manchmal solche Verlobnisse zustande kommen; Liebe ist bei der Sache nicht im Spiele; das Mädchen aus Graudenz erklärt sogar, Liebe sei Unsinn; „Papa“ habe „Mama“ auch ohne Liebe genommen, und es gehe recht gut so. Armes Graudenz!

Soweit ist es nun drei Akte gegangen, und keineswegs ohne hübsch getönte Stimmungen, ohne humoristische Lichter, ohne sicheres Auseinanderhalten der — wenn auch zum Teil unsympathischen und verzerrten — Gestalten. Da fühlt der Dichter den Drang nach so etwas wie Romantik. Wir kommen in den Raum, wo Weylands Schmelzofen erglüht, damit seine Gußerfindung erprobt werde. Hier entsannen sich einige Leute, die gern in ihren Erinnerungen kramen, daß vor Jahr und Tag schon einmal ein Dichter (Herr Bürger=Publiner) mit solch einem Glühofen Effekt zu machen versucht hat. „Gold und Eisen“ hieß damals der Rahmen der Schmelzgeschichte, bei der es aber, wenn wir nicht irren, etwas amüsanter zugeht als bei Herrn Halbe. Es ist ja müßig, solches Sicherinnern und Vergleichen; aber da die Modernen durchaus modern sein wollen, so ist es vielleicht manchmal angebracht, zu sagen, daß ihre technischen Mittelchen nicht immer neu sind.

Angeichts des Weylandschen Glühofens unterhält man sich nur von Geld und Liebe. Heyne, der Amerikaner, soll das erste geben, er thut es aber nicht, weil er das zweite zwischen dem Erzgießer und Olga vorhanden glaubt. Es bedarf erst der „Lebenswende,“ um ihn anders zu stimmen. Zu dieser kommt es, indem Weyland der Olga endgiltig einen Korb giebt, Heyne sich von der Vortrefflichkeit seines vermeintlichen Nebenbuhlers überzeugt und dem Patent mit seinen Mitteln beispringt, der Student Ebert eine Erbschaft macht, sich von Weyland ab „wendet“ und Verlobter der Bertha bleibt, Olga endlich sich weinend vor das Bild ihres toten Bräutigams begiebt und uns im Ungewissen läßt, ob sie den Heyne noch freien wird oder nicht. Weylands Erfindung aber triumphiert. Ein zweiter Benvenuto Cellini, schießt er den Guß der Form entspringen: der borghesische Fechter steht tadellos da. Weyland und Heyne nehmen ihn als Zeichen, daß sie fortan Kämpfer sein werden.

Die zwei Akte, in denen das zuletzt Erzählte geschieht, verflachen sich gegen den Schluß hin immer mehr. Herr Halbe hat zuletzt wohl das Bedürfnis nach Handlung gehabt; und so bringt er denn im letzten Akt ein technisch mehr als schülerhaftes Herein und Hinaus seiner Leute, ein Verwechseln und Verschwinden, ein Schüßlein Eiferfucht durch ein vergessenes Tüchlein, ein Liedlein am Klavier, einen trinkfeligem Berliner Hauswirt, der es auch auf Olga abgesehen hat, und einiges mehr. Alle treffen einander in Weylands Werkstatt, die im Hinterhause

liegt, schütten einander ihre Herzen aus und verlassen dann den Raum, bis auf den Erzgießer und den nüchternen Mann aus Amerika. Fad und öde schließt das Drama.

Das „Premieren“publikum des Deutschen Theaters hat sich der „Lebenswende“ gegenüber so verhalten, daß die Zeitungskritik eine Ablehnung „konstatiren“ konnte; d. h. es wurde lau geklatscht und dazwischen gezischt. Wenn man auch über die humoristischen Züge in der Charakterzeichnung während der drei ersten Akte lachte, so begann man doch sich zuletzt zu langweilen. Gerade zum Schluß aber fingen Halbes Leute an zu handeln, und zwar so, daß es nach Kozebue und Venedig ausjah. Es ist doch seltsam: solange es Stimmung und psychologische Kleinmalerei galt, Züge von wirklicher Feinheit; sobald es darauf ankam, das dramatische Handwerk spielen zu lassen, schülerhafte Naivität, und gleichwohl der offenbare Drang, zuletzt dem traditionellen Gesetz des Dramas zu gehorchen. Das konnte nichts andres als ein zwiespältiges Werk ergeben, das in der einen Hälfte interessirte, in der andern kalt ließ. Wollen sich denn die Herren nicht entschließen, es ein wenig den Meistern in der Führung von Wort, Charakter und Handlung nachzutun? Etwa einem der feinsten Kunstwerke aller Zeiten, der Emilia Galotti! Oder wenn sie ihnen zu feinsten akademisch scheint, so haben sie einen Näheren und Jüngern, der zufällig einen Tag nach dem Halbeschen Mißerfolge auf der Bühne des Berliner Theaters gezeigt hat, wie man machen muß, um theatralisch zu wirken: Ernst von Wildenbruch.

Auch Herr von Wildenbruch ist, wie man weiß, schon einmal „naturalistisch“ gekommen. War es damals aus Verstimmung gegen die königliche Bühne, die ein historisches Drama von ihm, den „Generalfeldobrist“, abgelehnt hatte, oder war es, um den „Jungen“ zu sagen: Kinder, was ihr könnt, kann ich auch! genug, Herr von Wildenbruch schrieb die „Haubenlerche.“ Doch den Jungen, die Wildenbruch überhaupt verabscheuen, war die Sache nicht echt und nicht stark genug; die Zahmen und Frommen entsetzten sich ob der Roheit einer Verführungsszene; und die es ehrlich meinten, sagten: „Armsel'ger Faust, ich kenne dich nicht mehr!“ Herr von Wildenbruch besann sich auf das, was ihn an die Hohenzollern knüpft; und er schuf die Geschichte vom jungen großen Kurfürsten, vom „Neuen Herrn.“ Das Schauspielhaus setzte das Werk prachtwoll in Szene, und so mochte es mehr als Kostümschauspiel als als großes Drama wirken. Manche Leute stellten zwar einen peinlichen Vergleich an mit den Märzereignissen von 1890 und fragten sich, ob das derselbe Wildenbruch sei, der ein so tief empfundnes Gedicht auf den Abschied des Fürsten Bismarck gemacht hatte. Gleichwohl behauptete der „Neue Herr“ seine Zugkraft mehr als die beiden folgenden Stücke: „Das heilige Lachen“ und „Meister Valzer.“ Beim Anschauen dieser Werke meinte man wohl: wo ist der alte Wildenbruch, der Wildenbruch der Karolinger, des Harold, des Mennoniten geblieben? Dann schwieg der Dramatiker eine Zeit lang.

Aufs neue hat er nun das Wort genommen, und zwar mit dem rauschenden Pathos, dem Klirren von Schwert und Ritterrüstung, wie in den frühern Stücken; der Wildenbruch von ehemals hat sich wieder eingefunden. Diesmal ist es „Heinrich und Heinrichs Geschlecht,“ das uns seine historisch kostümirte Muse vorführt, und zwar Heinrichs des Vierten, des Königs und Kaisers der Deutschen. Das Werk umfaßt in dem Buche, das bereits erschienen ist, zwei Dramen; uns soll hier nur das erste: „König Heinrich,“ wie es über die Bühne des Berliner Theaters gegangen ist, beschäftigen.

Es ist die Geschichte des Kanossaganges. Der Dichter hat die geschichtlichen

Begebenheiten, von dem Tode Heinrichs III. und der Wegführung des fünfjährigen „Königleins“ Heinrichs IV. durch den Bischof Anno von Köln bis zur Niederwerfung Gregors VII. auf der Engelsburg, im wesentlichen in sein Stück aufgenommen; wer sich etwa mit diesen Dingen seit seiner Gymnasialzeit nicht beschäftigt hat, macht hier ein derartiges Repetitorium durch, daß er einer gestrengen Prüfungskommission, die ihn über Heinrich IV. und Gregor VII. befragte, getroßt die Stirn bieten könnte. Damit deuten wir aber auch den Mangel des Stückes an: die vorwiegend äußerlich theatralische Anlage. Der Dichter leitet uns nicht in den Geist jener Tage, wo die Politik Heinrichs und die Politik Gregors ehern und grausam aneinanderstießen. Wir sehen nur die äußern Dinge, sprunghaft eins dem andern folgend: das trutzige fünfjährige „Königlein,“ den jugendlich überschäumenden und den Papst tollkühn herausfordernden Herrscher, den strenge richtenden und den Bannstrahl schleudernden Papst, den tief verzweifelnden und mit einer Thränenflut seine Bußfahrt beschließenden König, den bald triumphierenden, bald erbärmlich sentimentalischen, bald bannenden, bald wieder entbannenden Papst auf Kanossa, den vor ihn sinkenden und dann jäh aufbrauchenden Heinrich, den endlich besiegten Gregor und den siegenden König, beide einander glühende Worte zuwerfend, wie zwei geübte Redner aus den bewegten Tagen des Kulturkampfes.

Den Entschlüssen beider eine tiefere, aus gewichtigen Gründen sich aufzwingende Motivierung zu geben, verschmäht der Dichter. Der Knabe Heinrich tritt vor uns hin, keck und heißblütig. Als ihm der Archidiacon Hildebrand, der spätere Gregor VII. begegnet, ahnen beide, daß sie das Schicksal einst zusammenführen wird. Welche gewaltsame Vorbereitung auf das Kommende, dieses Ahnen! Dann sehen wir Heinrich als König, glühend im Lebens- und Genußdrange und die Wormser Bürgererschaft durch Leutseligkeit entzückend. Da steigt jäh in ihm der Gedanke auf, Gregor etwas Arges zu sagen. Der Papst weigert sich noch, Heinrich die Kaiserkrone aufs Haupt zu setzen. Das entflammt des Königs Zorn, und so diktiert er einen schmähenden Brief an Gregor VII. Ebenso prompt spricht der Papst, als ihn Heinrichs Legat erreicht hat, den Bannfluch aus. Ein paar von Heinrich gekränkte sächsische Edelleute, die die Nachsicht nach Rom getrieben hat, lärmen dazwischen. Aber von Fäden, die hin- und hergesponnen würden, um diesen Konflikt heraufzubeschwören, gewahren wir nichts. Nur die Thatsachen stehen da. Auch daß der anfangs so stolze Heinrich durch den Fluch des Papstes über Nacht, ein kleiner, verzagender Mensch geworden ist, überrascht einigermaßen. Der sündige Tannhäuser kann sich nicht zerknirschter geberden. Die Szene wird äußerst rührend. Heinrich weint, seine Gattin weint, sein Kind weint; und da es gerade Weihnachten ist, erscheint, die Thränenstimmung zu erhöhen, eine Wormser Kinderschar mit Tannenbäumchen und Lichtern dran und Steckenpferdchen für den Königsknaben. Berliner Kritiker haben diese Szene „allerliebste“ gefunden. Also etwas „Allerliebste“ im Kampfe Heinrichs wider Gregor!

Der tiefbekümmerte König thut nun den Bußgang nach Kanossa und harret dort die drei bekannten Tage aus in dem bekannten Eis und Schnee. Unterdessen sitzt Papst Gregor oben am warmen Kamin und unterhält sich mit dem Abt von Clugny über seine Pläne und die Zukunft der Kirche. Ihre Herrschaft zu erringen und zu sichern ist das fanatische Streben des Papstes. Doch er vermag auch ein weicher, milder Mensch zu sein; und dieser regt sich, als Heinrichs Mutter und Gattin flehen, den frierenden und hungernden König einzulassen. Wieder ein sehr naives und äußerliches Mittel, einen Gregor VII. umzustimmen! Heinrich schleppt

sich herbei und sinkt vor dem Papst in die Kniee; und Gregor verzeiht ihm und nimmt den Bann von ihm. Da: ein plötzlicher Sinneswechsel Heinrichs! Er sieht den abseits stehenden Rudolf von Schwaben und dringt in den Papst, zu erklären, ob er Rudolf noch als deutschen Gegenkönig anerkenne, seit der Fluch von ihm, von Heinrich, genommen sei. Gregor schweigt. Das empört den König, und wild aufbrausend, schleudert er aufs neue hochfahrende Worte gegen den Papst. Hinweg ist Reue und Bußfertigkeit. Wie erstarrt steht der Papst und seine Umgebung. Man sollte meinen, nun werde der wehrlose König übermannt und ins tiefste Verließ gestürzt werden. Aber nein; der Vorhäng fällt, und als er sich wieder hebt, sehen wir, wie der Papst in ein finstres Gelaß der Engelsburg flüchtet und niedersinkt, und hören den Lärm der siegreichen Scharen König Heinrichs. Noch einmal erscheint Heinrich vor dem gefangnen Gregor; noch einmal bittet er, ihm die Kaiserkrone aufzusetzen. Aber Gregor verharret bei seiner Weigerung. Fluch hinüber und herüber, Rede und Gegenrede, sehr wohl zugespitzt auf den Schlachtruf: hie Königtum — hie Papsttum! Dann verläßt Heinrich einen Sterbenden, dessen letzter Atemzug die Worte durchhaucht, daß der Kirche dennoch die Zukunft gehöre.

Man sieht, nur die Gestalten Heinrichs und Gregors hat Wildenbruch, allerdings in seiner Art, mit vollen, satten Farben in den Vordergrund seines Gemäldes gestellt. Heinrich soll königlich sein von Anfang an, Gregor der starre, strenge Kirchenfürst, der den Eölibat schuf und den Stellenverkauf vernichtete; aber beide sind in derben Linien hingeworfen, etwa wie sich das Bild auf der Theaterkulissee, das in der Ferne schön wirkt, beim nähern Zusehen als rasch hingestrichen erweist. Ihre Handlungen vollziehen sich schnell und wirksam; aber die Triebfedern bleiben verborgen. Beide rücken bisweilen durch die Banalität ihres Gebahrens oder dessen, das sie dazu bestimmt, in den Kreis heutiger Alltagsmenschen; der Heinrich, der da am Weihnachtsabend entdeckt, wie sehr seine Gemahlin Liebe verdient, und der Gregor, der dem Abte von Clugny in die Arme sinkt und von Klümlein und Böglein schwärmt — das sind Menschen, die aus einem artigen Familienblattroman geschnitten sein könnten. Nun wird man ja für den Dichter das Recht in Anspruch nehmen wollen, sich um den Geist der Geschichte nicht zu kümmern, sondern Menschen zu geben und vor allem Dichter zu sein. Das Recht soll ihm auch gewiß bleiben; aber wenn die geschichtlichen Begebenheiten Zug um Zug so dramatisirt werden, wie sie überliefert sind, also die Handlung durchaus geschichtlich ist, so ist es nicht wohlgethan, wenn der Dichter den Hauptfiguren Gedanken unterschiebt und sie Handlungen begehen läßt, die mit den geschichtlichen Begebenheiten nichts gemein haben, ja oft zu ihnen in schroffem Widerspruche stehen.

Doch man müßte lügen, wenn man dem König Heinrich, so wie er auf dem Berliner Theater erschien, eine starke, ja eine große Wirkung absprechen wollte. Der Strom der Handlung braust machtvoll daher. Der Einzelne und die Menge thun sich lebensvoll zusammen. Wenn König Heinrich inmitten der Wormser Bürgerschaft erscheint, sie zu frohem Gelage entbietet, dann des Papstes Weigerung, ihn zu krönen, vernimmt, im Zorne aufflammt und die Botschaft diktiert, so ist das von einer solchen theatralischen Kraft durchdrungen, daß man sich über den brausenden Beifall, der dem Abte folgte, nicht zu wundern braucht. Aber die folgenden Akte überbietet dann den ersten nicht. Es ist zuviel breite Rhetorik darin. Der Schluß des Auftritts auf Kanossa wieder macht, obwohl er die Geschichte verleugnet, einen starken Eindruck; und des Papstes Sturz auf der Engels-

burg, bei tobendem Schlachtlärm, das Bangen und Bittern der sich um Gregor drängenden Merisei, ihre feige Flucht, als Heinrichs Sieg entschieden ist, der Tod Gregors, bei dem nur ein junger Geistlicher als Zeuge verweilt — das alles steigert sich und baut sich zu einem großen tragischen Schlusse auf.

Endlich noch ein außerhalb der Bühne liegender Grund für die Wirkung des neuen Wildenbruchschen Dramas: das Publikum, das ihm einen lauten Erfolg bereitete, war — aus den im Eingange geschilderten Bestandteilen zusammengesetzt — das selbe, das dem an anderer Stelle in diesen Blättern besprochenen „Florian Geyer“ von Gerhart Hauptmann vor kurzem eine Niederlage oder doch einen sehr lauen Empfang bereitet hatte. Je beabsichtiger aber der Herr von Wildenbruch gezoßte Beifall erklang, um so mehr mußte sich dem Unbefangnen die Überzeugung aufdrängen, daß hier auch etwas wie Widerspruch gegen die Richtung der Herren Hauptmann und Genossen im Spiele war. Man sah hier wieder einmal ein glänzendes Beispiel des alten Bühnenmetiers, keine Stimmung, sondern Handlung, und darüber freute man sich. Herr Hauptmann ist im „Florian Geyer“ gewiß viel „historischer“ gewesen als Herr von Wildenbruch im „König Heinrich,“ das Bauernkriegdrama weist eine große Fülle geschichtlicher Einzelheiten auf; aber der Vorzug des einen ist der Fehler des andern: bei Hauptmann nicht jene wild hinausgehende geschichtliche Handlung, bei Wildenbruch nicht jenes innige Bestreben, den Geist der geschilderten Zeit zu erfassen und zur Anschauung zu bringen. Der eine erstickt im Detail, der andre verschmäht alles Detail und bleibt auf der Oberfläche der äußern Ereignisse. Gelänge es, von jedem der beiden die Vorzüge aufzunehmen und zu verbinden, dann wäre der Thon geknetet, aus dem ein Meisterwerk geformt werden könnte.



## Die Kunst

Erzählung von Theodor Duimchen (in Dresden)

(Fortsetzung)



Am Abend lustwandelten Tante Moller, Erika und Herr Albert Bierman im Waldpark. Es war Mondschein, aber Erika wunderte sich, wie entsetzlich langweilig dieser Park und der weite Forst, der sich jenseits der Schlucht hinzog, heute ausah.

Am nächsten Tage war Herr Bierman von früh sechs Uhr an bis abends um elf Uhr nicht abzuschütteln. Er wurde ganz zur Familie gerechnet. Erika von Haltern stöhnte, aber sie fand erst des Nachts Ruhe vor ihm.

Den nächsten Tag war er nach Dresden gefahren, und Erika atmete auf. Hätte sie gewußt, was er in Dresden trieb, so würde sie immer noch lieber seine Gesellschaft ertragen haben.

Am Spätnachmittag, schon gegen Abend, sah sie von der Veranda aus einen Jungen in der Nähe des Hauses umherstreichen, barfuß, die Beine nackt