



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche. 1

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

Wenn wir vor einiger Zeit bei einer Betrachtung der politischen Lage nach den Reichstagswahlen zu dem Schluß gelangten, daß die Sammlung aller über den materiellen Interessen stehenden gebildeten Männer in Deutschland um den Kaiser die Politik der nächsten Zukunft sein müsse, so springt auf dem Sondergebiet der Sozialpolitik die Berechtigung dieser Parole vollends in die Augen. Es kam dem Deutschen Reiche heute in seinen schweren sozialen Nöten und Wirren nur geholfen werden durch die Weisheit, Gerechtigkeit und hingebende Pflichttreue unsers Kaisers. Gott sei Dank, daß wir ihm vertrauen dürfen! Mögen sich endlich die Männer finden, die ihm diese große Verantwortlichkeit wirklich tragen helfen vor Deutschland und der Welt. Heute ist keiner da, auch nicht einer!



Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche

1



enn es vorn nicht viel zu sehen giebt, so sieht man rückwärts. Je weniger das Drama der Gegenwart an und für sich bedeutet und die Mehrzahl der Menschen befriedigt, desto häufiger wenden solche, die über diese Dinge nachzudenken lieben, ihre Gedanken dem Drama der Vergangenheit zu. In derartigen Büchern wird aber meistens der Gegenstand nicht rein litterarhistorisch, sondern mit Rücksicht auf Ansichten und Bedürfnisse der Gegenwart behandelt, und das ist natürlich. Denn keine Litteraturgattung liegt gegenwärtig der Tagesmeinung so sehr am Herzen wie das Drama. Es hat Zeiten gegeben, wo das Theater mehr bedeutete als heute, aber niemals war die Gelegenheit, Aufgeführtes zu sehen und zu hören, so überallhin bis in die kleinsten Nester verbreitet, niemals hat es so für jedermann mit dazu gehört, ins Theater zu gehen wie heute; für viele ist das neben der Zeitung der einzige Zugang zur Litteratur. So gewinnt das Drama als Gegenstand dieses Vergnügens an Interesse, und mag es viel oder wenig sein, was die Dichtung der Gegenwart hervorbringt, es wird immer noch weit mehr Beachtung finden, wenn es aufs Theater paßt, als wenn es nur Lyrik wäre oder gar Epos. Denn Lyriker sind heutzutage in Deutschland beinahe alle, oder sie könnten es doch sein, die Sprache dichtet für sie, haben ja schon Schiller und Goethe gesagt — es ist längst kein eigener Ruhm mehr, einen Band Lyrik gedichtet zu haben; man muß noch etwas außerdem leisten und sein, um für etwas zu gelten. Es sei denn, daß einmal ein wirklich be-

deutender Lyriker wiederkäme, wie Rückert und Uhland, wie Heine oder allenfalls Geibel — bis dahin mag sich diese allgemein verbreitete Fähigkeit, gute Verse zu machen, in diesem Umfange erhalten: wir brauchen keine Nation der Welt um ihre Lyriker zu beneiden, werden aber freilich auch keinen der unsrigen für etwas hervorragendes ansehen. Es giebt noch Grade und Stufen, gewiß, aber kein einziger unter den jetzt lebenden Lyrikern ragt allein für sich, unbestritten und unnahbar, über die andern empor. Etwas anders steht es mit dem Epos. Sein eigentliches Zeitalter, so pflegen wir zu sagen, ist vorüber, und seinen Platz im Kulturleben hat hauptsächlich der Roman eingenommen, die Prosaerzählung überhaupt, vielleicht auch etwas mit die gute Darstellung wirklicher Geschichte — aber es giebt ja die vielerlei Spielarten, die man als Kunstepos zusammen zu fassen pflegt. Sie sind nicht abhängig von den beiden großen Impulsen der Volksepik, einem Kriege, der alle Kreise einer Nation gleicherweise bewegt, oder dem gemeinsamen Gute eines starken, neuen und kräftigen religiösen Glaubens. Sie sind auch an kein bestimmtes Zeitalter gebunden, mit der Lyrik und nach ihr erscheinen sie in ganz verschiedenen Zeiten als glückliche Griffe einzelner besonders begabter Persönlichkeiten. Sollen sie Wirkung und Dauer haben, so erfordern sie als Boden einen größern einheitlich gearteten Kreis der nationalen Gesellschaft, eine gewisse Einheit der Phantasie; das zeigen uns Ariost und Tasso, Miltons Paradies, Voltaires Henriade oder Goethes Hermann und Dorothea. Ob der Dichter einen Stoff aus der Vergangenheit oder ein großes zeitgeschichtliches Ereignis wählt, oder ob er ein eignes wirkliches oder als solches vorgestelltes Erlebnis nimmt, wie Byron in seinem Don Juan, das ist weniger wichtig, als daß er den Resonanzboden seiner Zeit erkennt und ihre Bedürfnisse auszudrücken weiß. Nehmen wir zwei bescheidne Beispiele aus den letzten fünfzig Jahren, so wird man nicht leugnen können, daß bald nach 1848 Redwizens Amaranth und noch mehr zehn Jahre später Scheffels Trompeter die Stimmung ihrer Zeit zu treffen wußten. Wenigstens giebt es kein drittes Gedicht dieser Gattung, das zeither einen ähnlichen äußern Erfolg bei uns gehabt hätte. Und wie viele sind noch später erschienen, gelesen und wieder vergessen und von andern abgelöst worden! Es läßt sich gar kein in der Zeit liegendes Erlebnis oder Ereignis denken, das zu einem Kunstepos führen oder nötigen müßte, das „Drum und dran“ ist viel wichtiger als der Stoff selbst, denn nicht um irgend eines thatfächlichen Inhalts willen würde man einem lyrischen Gedicht ein Kunstepos vorziehen, unser Interesse an der Wirklichkeit sucht seine Befriedigung in Mitteilungen ganz anderer Art — so bleibt denn ein gutes Kunstepos eine Gabe des Glücks, ein vereinzelttes Geschenk, das man nicht aus Bedingungen vorherzagen kann, auf das man auch nicht sehnsüchtig wartet. Es kommt vielleicht einmal, und dann freut man sich darüber, aber man sieht ihm nicht mit der Spannung entgegen, mit der man nun schon seit langer Zeit von dem Drama als von etwas notwendigem spricht und schreibt.

Drei kürzlich erschienene größere Werke, die in ganz verschiedner Weise über das Drama handeln, sollen uns heute Anlaß sein, unsern Lesern etwas von dem Vergnügen, das uns ihre Lektüre bereitet hat, so gut es gehen will, mitzuteilen. Zunächst einige Bemerkungen zur Charakterisirung der Bücher. Die Poetik, Naturlehre der Dichtung von Kurt Bruchmann (Berlin, Herz) ist ein wissenschaftliches Buch im besten Sinne des Worts, klar und ungemein kurz geschrieben, in angenehmer Weise zum Nachdenken reizend, voll von fleißig gesammeltem, nicht auf ausgetretenen Wegen aufgelesenem Stoff, reich an eigner Beobachtung, vorsichtig in der Verarbeitung, überzeugend im Schließen und Berwerten. Es behandelt die ganze Poetik, beinahe die Hälfte des Inhalts kommt auf das Drama, mit dem wir uns vorwiegend beschäftigen werden. Um uns das Gesetzmäßige, Natürliche, Bodenwüchsige der Poesie und ihrer Gattungen darzulegen, hat der Verfasser seine Beobachtung über die Litteratur der indogermanischen Völkerfamilien hinaus ausgedehnt auf die Poesie der Semiten, Ägypter, Chinesen und Japaner und auf die Anfänge poetischer Äußerungen bei den Urbölkern und den sogenannten Wilden. Die Daten sind mit unglaublichem Fleiß zusammengestellt und ergeben manches interessante Bild. Es läßt sich auch für die Ursprünge der Poesie einiges daraus lernen. So erörtert Bruchmann z. B. die neuerdings viel behandelte Frage (Bücher, Arbeit und Rhythmus, 1896), ob der poetische Rhythmus aus regelmäßigen Arbeitsbewegungen oder aus tanzartigen, also einem Lustgefühl entsprungenen Tretbewegungen entstanden sei; ihm scheint „ungeregeltes Springen älter als rhythmische Arbeit.“ Nur ein kleiner Teil der Tänze sei mimisch und Nachahmung bekannter Arbeitsvorgänge. Der Tanz enthalte oft mehr als die Arbeitsbewegung. Also der Rhythmus entstand wahrscheinlich aus Arbeit und Tanz. Auch wird es manchen interessiren, Vergleichspunkte aus wenig bekannten Litteraturen zusammengestellt zu finden. Aber für die Hauptfragen, um deren willen wir uns mit der Poesie beschäftigen, fängt doch unser Material immer noch mit den Griechen an, alles frühere ist rudimentär, und kein Columbus wird jemals neues Land entdecken. Der Verfasser zeigt hier daselbe sichere Wissen wie in der ethnographischen Litteratur, er kennt die Philologie mit ihren Modethorheiten (z. B. Sisyon, „das gelehrte Leute Sisyon schreiben“) und steht der griechischen Poesie ohne Voreingenommenheit gegenüber, sie ist ihm ein Glied in der langen Reihe, die ihn dann noch über unsere großen deutschen Klassiker hinausführt bis zu den Modernen. Sein kunsttheoretischer Standpunkt entspricht dem weiten historischen Blick: er kennt die Altern zu gut, um die Allerneusten als Krone der Schöpfung anzusehen. Er giebt in ruhiger Betrachtung weniger Regeln als Eindrücke und läßt uns wählen; historisch gerichtete Leser werden immer ein Verhältnis zu seinen Formulierungen finden. Die Art des Vortrags erweckt den Eindruck einer großen Objektivität, wofür die Schlusssätze eines kleinen Abschnitts über die Frauen in der Dichtung als Beispiel dienen mögen. „Den Frauen fehlt es

also nicht an Talent für die Poesie. Wir verdanken ihnen manches reizende und gemütvolle lyrische Gedicht und werden gestehen, daß viele ihrer Erzeugnisse nicht unter dem Durchschnitt der Männer stehen. Leistungen ersten Ranges wüßte ich aber nur von Sappho zu nennen. Die meisten dichtenden Frauen sind aus Schichten der Gesellschaft, welche die Bildung der Zeit in sich aufgefogen hatten. Besonders zeigt sich das in England.“ Obwohl der Stil einfach ist, so wird doch bisweilen neben treffender Sicherheit auch wirkliche Schönheit erreicht, wie in folgender Darlegung eines vielgebrauchten poetischen Ausdrucksmittels. „Die Natur ist bei uns (im Gegensatz zur antiken Poesie), wo sie nicht pantheistisch angeschaut wird, entgöttert, dafür aber mehr vermenschlicht. Wir nähern ihr uns nicht mit heiliger Scheu, sondern mit vertraulicher Zärtlichkeit, um bei ihr auszuruhen. Dann tritt das Seltsame ein, daß der Mensch die Einsamkeit sucht, um der Vereinsamung zu entgehen. Wir wissen ja, daß nicht Wüste und Meer den Menschen ganz einsam macht, sondern der Gedanke, keine teilnehmende Seele zu kennen. Seine Heimat ist dort, wo man ihn liebt, oder wo er beglücken kann. Fühlt er sich wirklich allein, so füllen ihm die vielen Millionen die Welt nicht, wenn sie für ihn liebeleer ist. Dagegen mag es ihn erfreuen, in Zeiten der Trennung zu den Sternen zu blicken, die hier und dort herabfunkeln, von beiden gesehen. Der ungeheure flammende Edelstein des Himmels, so fern und gefühllos, verbindet jetzt die Einsamen.“

Ein ganz andres Gesicht zeigt uns das Werden des neuen Dramas von Edgar Steiger, zwei Bände (Berlin, Fontane).*) Der Verfasser hat sich mit Herz und Hand den Modernen ergeben und schildert lebhaft in einer sehr schönen und dabei durchaus korrekten Sprache hauptsächlich Ibsen und Hauptmann. Er ist gegen ihre Schwächen keineswegs blind, und seine Analysen bestehen nicht nur aus Lobeserhebungen, aber wer die Ibsen- und Hauptmannlitteratur der letzten Jahre einigermaßen kennt, wird in diesen Teilen des Werkes kaum noch viel besonders finden, als höchstens einige kühne Schlager, z. B.: „In Hedda Gabler verstummt der Moralprediger und Frauenrechtler; über ihrer Leiche reichen sich Henrik Ibsen und August Strindberg die Hand.“ Oder: „Ibsen schuf Menschen, ganze lebendige Menschen.“ Dennoch heißt es gleich darauf: „Damit will ich nicht etwa behaupten, daß man den Ibsenschen Menschen ihre Herkunft nicht anmerke. Sie sind alle von des Gedankens Blässe angekränkt. Aber wir wurden es alle erst gewahr, als Gerhart Hauptmann und die ihm folgten, ihre Menschen auf die Bühne stellten. Und noch heute hält uns der nordische Magier unter seinem Bann.“ Da sind wir „Philister“

*) Wir haben schon am Schluß des Quartals einen Artikel über Steigers Buch gebracht; zufällig hatte es zwei unserer Freunde und Mitarbeiter beschäftigt. Für unsre Leser wird es aber sehr anregend sein, den in ihrem Urteil übereinstimmenden Betrachtungen der Verfasser zu folgen, zumal da beide von verschiedenen Standpunkten ausgehen, und der zweite interessante Vergleiche mit andern Dramaturgien anstellt.

Die Red.

allerdings viel früher klug geworden. Außer Ibsen und Hauptmann werden kürzer die übrigen Modernen unter den Deutschen behandelt, ferner die „großen drei, die dem Darwinismus das Reich der Kunst erschließen,“ nämlich Balzac, Flaubert und Zola, viel ausführlicher wieder der alberne Symbolist Maeterlinck. Obwohl der Verfasser dessen Dichtungen für Ahnungen und Träume eines Sterbenden, seine Figuren für Marionetten ansieht, das Was sei kindisch — meint er dennoch: „Aber wie sie dichten, das ist, ich finde keinen bescheidnern Namen dafür, eine neue Kunststoffenbarung.“ „Fallende Seelen“ heißt die Überschrift eines Maeterlinck gewidmeten Kapitels. Bei dieser Entschleierung der Menschenseele steht dann auch Nietzsche mit einigen hochtönenden Sprüchen Gebatter.

Der Verfasser bemerkt aber wiederholt, daß er weniger Wert auf seine Charakterisierung der einzelnen Schriftsteller lege, als darauf, daß sie alle der neuen Zeit angehören und das „kommende“ Drama einleiten, zu dem er selbst in seinem Buche die Theorie liefern möchte. Diese etwas eigentümliche Kunstlehre wird uns später beschäftigen. Seine Ausführungen gehen aber auch vielfach zurück auf die Dichtung der Vergangenheit, seine Auffassung ist temperamentvoll, am schlechtesten kommt Schiller weg mit seinem Pathos und seiner Sambentragödie, demnächst die Philologen als Vermittler des antiken Kunstideals. Auf allen diesen Gebieten zeigt er sich gut unterrichtet, nur einmal ist ihm ein Schnitzer mit untergelaufen, indem er einige Seiten lang von Dürers „Ritter, Tod und Teufel“ als von einem Holzschnitt spricht.

Zwischen dem Historiker Bruchmann und dem Naturalisten Steiger in der Mitte steht der Realist Hans Sittenberger mit seinen Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, Erste Reihe, das dramatische Schaffen in Österreich (München, Beck). Mancher wird das Buch vielleicht mit dem Gedanken in die Hand nehmen: Was ist uns Österreich? er wird aber bald gefesselt werden von der einfachen Art, mit der ein reifer und weitblickender Mann die Vorgänge des Wiener Theaterlebens in den größeren Zusammenhang der Geschichte des deutschen Dramas und der dramatischen Kunstlehre einzuordnen verstanden hat. Zuerst macht er aufmerksam auf die von keiner neuern Richtung ganz zerstörten volkstümlichen Grundlagen der Wiener Bühne. Nirgends wurzelte das Schauspiel so fest im heimischen Boden wie in Österreich, und noch bei Grillparzer war dieses Österreichertum so hervorstechend, daß seine Stücke in Deutschland lange nicht aufkommen konnten. Man merkte ihnen an, daß sich der Dichter als Kind an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters genährt hatte. Der Verfasser stellt ihn mit Recht hoch, aber, meint er, was er war, gab ihm die Heimat, originell war er durch sein Wiener-tum, weniger durch seine Persönlichkeit; gelernt hat er von den „Fremden“ draußen. Seine Dramen sind nur zu verstehen als Mischprodukte aus dem Studium deutscher Klassiker und unmittelbaren Eindrücken seiner Vaterstadt;

auf diese gab der Dichter selbst sehr viel, während er den Klassizismus der Weimarer wohl verdrießlich Bildungspoese nennen konnte. So wenig wie Grillparzer verleugnete Bauernfeld das Heimatliche, es gab ihm, obwohl er die Franzosen nachahmte, doch das innere Leben zu seinen Stücken. Er schrieb sie für einen Stand, den es in dem alten Wien noch nicht gegeben hatte, als Adliche und Bürger noch gut miteinander auskamen, für das Proletariat der reichgewordenen, liberalen Bourgeois, das sich über die Kleinbürger erhoben hatte und selbstgefällig auf den materiellen Verfall so vieler Adelsgeschlechter hinablickte. Diesen bildungsstolzen Emporkömmlingen, die nun bald, nicht mehr mit dem Glanz des Privatlebens und dem festern persönlichen Auftreten zufrieden, nach Einfluß in Gemeinde und Staat strebten, ließ Bauernfeld die Waffen seines Wizes. Im Rahmen der alten Lokalkomödie, die nur verfeinert worden ist, bekämpft der neue Wiener Liberalismus mit Schlagworten und Pointen die Vorurteile der absterbenden Zeit. Die Szenen sind lebendig und vielgestaltig, die Reden unterhaltend, ergreifend, witzig, die Tendenz ist immer dieselbe. Bauernfeld war gewandt, aber nicht tief, seine Gattung ist einförmig, aber sie giebt ein treffendes Bild von einer Gesellschaft und einem Stimmungsniveau, die wirklich einmal noch bis vor nur einem Menschenalter in Österreich vorhanden waren. Neben Grillparzer, den aufrichtigen Realisten, den sein Suchen nach dem hohen Drama in die Schule der Klassiker führte, stellt der Verfasser als einen Vertreter der tiefern Sphäre den gemütswarmen Raimund, der die Zauberposse veredeln wollte und in diesem Bestreben, beinahe möchte man sagen wider Willen, zu etwas viel besserem gelangte, nämlich zu wirklichen Menschen innerhalb einer ganz phantastischen Einkleidung und zu Volkszügen, mit denen er sich neben den Besten zeigen kann. Mit Bauernfeld aber ist Nestroy vergleichbar, Raimunds jüngerer Rival, bei dem aus der harmlosen Posse die bewußte Satire, aus dem Märchen die Parodie geworden ist. Er ist revolutionär wie Bauernfeld, er richtet sich nicht gegen allgemeine menschliche, sondern gegen soziale Schwächen und will Politiker sein, was Raimund nicht in den Sinn kommt, gleich diesem aber dichtet er für das kleine Bürgertum, sowie Grillparzer und Bauernfeld, jeder in anderer Weise, für den gebildeten Mittelstand sorgten.

Das eigentliche Thema seines Buchs zerlegt Sittenberger in drei Abschnitte. Als Epigonen bezeichnet er die Klassizisten und einige andre Anhänger der ältern Richtung, von denen außerhalb Österreichs hauptsächlich Kiffel und Rosenthal bekannt sind, demnächst könnte etwa Hamerling interessieren. Ein ganz spezifisch österreichisches Gewächs ist Franz Reim; der Verfasser zeichnet ihn so scharf, daß auch auf ihn unser Blick fallen muß. Der zweite Abschnitt enthält die moderne Richtung: Hermann Bahr, Rudolf Lothar und dergleichen. Dann kommt drittens Anzengruber und das neuere Volksstück, das bedeutet aber für uns überhaupt nur Anzengruber, denn höchstens kann uns noch ein kleiner Seitenhieb auf Rosegger ein Wort der Teilnahme abnötigen. An der

feinen und unterhaltend geschriebenen Analyse des Verfassers wird sich jeder gern die Gegenstände dieser unter einander so sehr verschiedenen dramatischen Erzeugnisse vergegenwärtigen. Uns liegt mehr daran, seine dramaturgischen Grundsätze und sein ästhetisches Bekenntnis kennen zu lernen, die darzulegen auch für ihn die Hauptsache war. Im allgemeinen ist er durchaus gegen den übertriebenen Naturalismus der Modernen, und er hat von der Aufgabe eines Kunstwerks eine wesentlich höhere Auffassung als sie; aber ebenso abweisend steht er dem klassizistischen Drama gegenüber, sein Wirklichkeitsbedürfnis liegt zwischen beiden, und er begründet es mit einer reichen Erfahrung in Sachen der Bühne. Obwohl seinen Ansprüchen nach Praktiker, giebt er uns doch ein durchdachtes und wohlgefügt System seines „Realismus,“ wir müssen es uns nur aus seinen Urteilen über einzelne Dichter und Dichtungen zusammenstellen.

Seine Charakteristik des früh verstorbenen Franz Nissel ist scharf, aber nicht nur von seinem theoretischen Bekenntnis aus gerechtfertigt, sondern auch an sich gerecht. Nissel galt nach Grillparzer als der berufne und edelste Vertreter des höhern Dramas, aber der Erfolg hat längst gegen ihn entschieden. Seine Freunde meinen, daß daran die Zeit schuld gewesen sei, während uns der Verfasser auseinandersetzt, daß das Urteil der Zeit Recht hatte. Nissel hatte keine Stetigkeit, keine Entwicklung. Er träumt und schwelgt und rafft sich manchmal auf, nimmt Anregungen hier und dort, aus dem Wiener Leben, aus Grillparzer oder dem Volksstück, aber nichts hält vor. Sein Ziel heißt Schiller, bei allem Schwanken kommt er immer wieder auf dieses große „verderbliche“ Vorbild zurück, dem er keine Persönlichkeit, keine Kraft und Natur entgegensetzen kann. Die still wirkenden Einflüsse der heimischen Überlieferung weiß er nur selten lebendig zu machen, äußerlich jagt er einem Muster nach und ist viel erpicht darauf, es einem Großen gleich zu thun, als selbst groß zu werden. „Er war nicht reich genug, einen eignen Acker zu bebauen, er hielt nur Nachlese, fand aber dabei manche volle Aehre. Zu stolz, um nach dem wohlfeilen Erfolge des Tages zu ringen, war er doch wieder zu schwach, um das wahrhaft Große zu erreichen. Daß er es aber geahnt und in seinen glücklichsten Augenblicken ihm nahe gekommen, macht ihn uns wert.“ Was aber Nissel mit seiner Heimat am engsten verband, und was er davon in seiner Dichtung benutzte, ward ihm zum Verhängnis, nämlich sein politischer Liberalismus, der ihn gewissermaßen zum tragischen Dichter der Bourgeois werden ließ, für die einst Bauernfeld seine Lustspiele geschrieben hatte. Die politischen Kämpfe der österreichischen Bourgeoisie vertrugen aber nur humoristische Behandlung, von Tragik hatten sie nichts an sich, und im ganzen und großen waren die „Rebellen“ von 1848 das Pulver nicht wert, das man auf sie verschloß. So hat denn der politische und religiöse Freisinn des Osterreichers Nissel dem Dichter Nissel nur geschadet. Nissel hielt für sein reifstes Werk die Tragödie Agnes von Meran. Ja, meint der Verfasser, sie war das Beste, was der Idealist Nissel geschrieben hat. In einen ganz realistisch

angelegten Entwurf seiner Jugendzeit, eine Liebesrajeri, bei der die Personen ihrer Lage gemäß und natürlich handeln, wird über zehn Jahre später eine „Idee“ gebracht, die einzelnen Personen werden zu Typen hinaufgeläutert, und, was Niffel ganz besonders befriedigte, alle starben an einer tragischen Schuld. In dieser Form erhielt das Drama den Schillerpreis, aber dafür war es „schon veraltet, als es zum erstenmale auf der Bühne erschien.“ Man fand durchaus kein Interesse an den dramatischen Gedanken und den gehäuften Ideen, der Gegenstand selbst war ganz gleichgültig, das Wenige, was hätte Eindruck machen können, das Persönliche und rein Menschliche, stammte aus dem alten Entwurf. Anerkennend spricht Sittenberger über Niffels Nachtlager Corvins und Heinrich den Löwen, jenes ein keckes, fröhliches Lustspiel, dieses ein beinahe ebenso realistisches Trauerspiel trotz starker Hinneigung zu der Schillerschen Stilhöhe. Die Tragödie enthält wirkungsvolle Szenen, und sie wird von Figuren gespielt, die zum Teil prächtig sind — trotzdem hat sie kein langes Leben auf der Bühne gehabt. Wie kommt das? Wir sind, so ungefähr meint der Verfasser, von Heinrichs Vaterlandsiebe überzeugt, aber an den konkreten Verhältnissen, an denen sie sich bemüht, ob Italien oder Pommern, Preußen oder Dänemark die Zukunft des deutschen Volks bedeuten, daran liegt uns nichts. Vielleicht kommt auch Heinrich am Schluß zu übel weg, er hat doch ein gutes Herz gehabt, und in Wien liebt man die guten Herzen. Aber alles das reicht nicht aus zur Erklärung. Wenn man je Niffel wieder zu Ehren bringen wollte, so sollte man es mit „Heinrich dem Löwen“ versuchen. „Wohl möglich auch, daß man heutzutage günstiger urteilt. Wenn Wildenbruchs herzlich schale Dramatisierung des Kaisers Heinrich IV. volle Häuser zu machen vermag, warum nicht auch Niffels weit gehaltvollere Tragödie!“ Ganz besonders schlecht gemacht wird ein Jugendstück in drei Akten, der Wohltäter, ein etwas rührseliges Schauspiel aus dem Bauernleben. Der Kritiker giebt uns hier eine förmliche Musterkarte von verunzierenden Beiwörtern. Mir ist das merkwürdig, weil ich das Stück mit dem besten Willen nicht für so schlecht habe halten können, für meinen Geschmack oder meine gemüthlichen Bedürfnisse enthält es sogar recht viel hübsches — mir ist es merkwürdig, weil es zeigt, wie leicht das subjektive Ermessen von Menschen, die sich prinzipiell recht gut verständigen würden, dem einzelnen Falle gegenüber in eine Dissonanz ausgeht. Zur weitem Erhärtung dessen mache ich mir das Vergnügen, eine Szene aus Hamerlings Robespierre kurz zu umschreiben. Er ruht auf einem Baumstamm im Walde von Montmorency aus und murmelt vor sich hin: „Das Revolutionstribunal entspricht in seiner gegenwärtigen Einrichtung noch immer nicht ganz seinem Zwecke. Noch immer zu viel Förmlichkeiten. Was sind ein paar hundert Menschenköpfe mehr? Herab damit, herab damit!“ Es erschallt etwas in den Zweigen eines Baumes. „Ein verdammter Ränge, der junge Vögel ausnimmt.“ Er ergreift einen Stein. „Herunter, Bube, und laß die Vögel, oder es fliegt dir

da ein anderer Vogel an den Kopf.“ Der Knabe entflieht. Hierzu giebt uns Sittenberger eine etwa ebenso lange Analyse, an deren Schluß er meint: „Genialer ist Kobespierre wohl noch kaum aufgefaßt worden.“ Da bin ich nun freilich viel anspruchsvoller, mich erinnert das an die vielen Anwendungen bekannter Rezepte: Cinnamatus hinterm Pflug, der Schlachtengewinner in der Kinderstube als Reittier seines Jüngsten usw., das nimmt mir alle Ehrfurcht, und da die Szene doch auch nicht spaßhaft aufgefaßt sein will, so kann ich dem Wort genial nur ein ganz andres gegenüberstellen: abgeschmackt!

Mit den ästhetischen Einzelurteilen ist es ja eigentlich eine ganz wunderbare Sache. Sittenberger spricht sehr schön über Anzengrubers Begabung, er habe das Bauernstück aus der Idylle und der sentimentalsten Stilisirung erst in die wahre Natur des Bauern verlegt, in das, was ihn wirklich umgibt und erfüllt und bewegt, das soziale Leben mit seinen Nöten und Hoffnungen. So etwas, meint er dann weiter sehr richtig, müsse nicht nur obenhin geistreich erfunden oder gelegentlich einmal beobachtet, sondern vielfach erfahren und tief studirt werden. Nur dann seien die Gestalten des Dichters überzeugend. „Sie werden glaublich sein, einfach weil sie sind. Nebenbei gesagt, ist das der Grund, weshalb die realistische Dichtung nicht durch die Grenzen der Wirklichkeit beschränkt ist. Das oft mißverständne Wort von der innern Wahrheit soll nur soviel sagen, daß die Schöpfungen der Kunst eigne Existenz haben. Sie mögen der Erfahrung widersprechen, das thut nichts; nur eins dürfen sie nicht: sich selbst widersprechen.“ Bis hierher ist alles gut. Aber nun kommen die Stolpersteine, die unsre Eintracht zu Fall bringen. „Nix und Waldgeist und Elfe, kaum unsre Kinder glauben noch daran, und doch wird es niemand, der die Versunkne Glocke sieht, einfallen, an der Existenz Nickelmanns, des Waldschrats und Kautendeleins zu zweifeln, er sei denn der dickköpfigste Philister von der Welt.“ Als solcher melde ich mich, und ich glaube, ich werde mich in ganz guter Gesellschaft befinden. „Dagegen giebt es sehr viele Baumeister und noch mehr Paralytiker, und doch wird niemand, der sich nicht bethören lassen will, einen Solneß oder einen Oswald Alving für wahr nehmen.“ Wieder ganz einverstanden!

Dies führt uns auf die „moderne Richtung,“ soweit sie nach Wien gekommen ist, verhältnismäßig spät, in den letzten, auslaufenden Wellen, sodas die Wiener Dichter unter denen deutscher Zunge die jüngsten sind. Den einzelnen, die wir nicht verfolgen wollen, läßt der Verfasser in vielen Dingen, wo sie es verdienen, Lob widerfahren, als Ganzes gilt ihm die Richtung nicht viel, das Geleistete ist wenig, und eine etwas verheißende Aussicht in die Zukunft kaum vorhanden. Wir geben einige seiner Urteile und begleiten sie mit unsern Bemerkungen.

Wahre und große Kunst weiß aus alten Stoffen und längstbekanntem Fabeln etwas zu machen, das Neue liegt jedesmal in der ungesuchten Natürlichkeit der Ausführung. Mit dem absichtlichen Suchen nach neuen Stoffen

kommt in Zeiten des Übergangs auch leicht ein bewußteres Streben nach einer aufdringlichen Naturwahrheit. Im vorigen Jahrhundert erlebten wir in der Litteratur einen Naturalismus des Gefühls, die jetzige moderne Richtung begann mit einem Naturalisiren in Bezug auf die Thatfachen. Wer nun dabei mit untersuchender Gründlichkeit am einzelnen hängen bleibt, der kann gar nicht zum Charakteristischen kommen, weil dieses die zufälligen Einzelheiten ausscheiden soll. Darum ist der moderne Naturalismus ebenso wenig naturwahr wie der falsche Idealismus, und es ist kein Zufall, daß aus den naturalistischen Anfängen der modernen Litteratur nicht die vollere Naturwahrheit ihrer Erzeugnisse hervorging, sondern die Nachahmung früherer Stilarten, mit denen sich Symbolisten und Mystizisten bekleiden und meinen, sie hätten etwas neues. Die Anwendung dieser Sätze auf „Sungwien“ ist einfach und leicht. Auf die Anregungen Maupassants und Bourgets folgt der halbblödsinnige Maeterlinck und der kranke Verlaine. Dazu kommt für die Form Ibsen. Von ihm lernten die Wiener „das seltsam flatternde, scheinbar natürliche Gespräch, das Wollpfropfen des Dialogs mit Gedanken und Anspielungen zur Erläuterung der Fabel ohne Rücksicht auf die jeweilige Situation,“ die Selbstcharakteristik der Personen, die an die primitiven Narrenspiele von Hans Sachs erinnert: Ich bin der und der, und so und so ist meine Art. Weitere Zusätze ergeben Strindberg mit seiner „lächerlich aufgedunsenen Wissenschaftlichkeit“ und der Allerweltsverführer Nietzsche, während die übrigen Deutschen nicht in Betracht kommen, sie sind ja selbst nur Nachahmer, wie die Wiener auch. Der Verfasser hat vollkommen Recht mit seinem Nachweise, dessen Einzelheiten wir uns erlassen dürfen, daß diesem ganzen Treiben keinerlei Originalität innewohnt. Der müde, unkräftige, aber für Genuß noch sehr empfängliche Pessimismus, das Kokettiren mit dem Aufputz der Renaissance, die Bewunderung des Übermenschen, alles wie bei uns, zur Schau getragenes Dekadententum, Aliquenessen und Selbstberäucherung. „Sie möchten gern und können nicht. Die Dekadence ist der Renaissanceeraum der psychisch und physisch Geknickten.“ Alle sind blutjung, was an sich kein Fehler wäre, aber sie sind auch blutarm, und wenn sie alt sind, werden sie nichts mehr sein. Diese aus dem falschen Naturalismus hervorgegangne Richtung ist unfruchtbar. Wodurch sie sich von dem echten Realismus, wie ihn der Verfasser zu formuliren sucht, unterscheidet, setzt er an einer andern Stelle seines Buches gut aus einander.

(Fortsetzung folgt)

