



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Klemperer, Victor: Hermann Bahr

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

Hermann Bahr

Von Victor Klemperer = Oranienburg



In Hermann Bahrs Feuilletonsammlung „Renaissance“ steht die Skizze „Ein Journalist“. Dort wird Pierre Bayle, „der Autor des berühmten Dictionnaire“, als der eigentlich erste Journalist im heutigen Wortsinne geschildert, wobei es fast ganz auf einen harten Tadel des Berufs hinausläuft. In früheren gelehrten Zeitschriften, heißt es, „gebot die Wissenschaft“, bei Bayle wurde der Leser „der große Herr“. Es ist jetzt ein „Zwischenhandel mit geistigen Dingen“ eingerichtet, da kommt es auf die „Etalage“ an, „sie sollen hübsch aussehen, die Neugierde reizen, gekauft werden“. — „Eine unbeschwerliche und angenehme Bildung den Leuten ins Haus liefern, das war der Gedanke, der den ersten Journalisten ausmachte.“ Solchem Geschäft der gefälligen und oberflächlichen Wiedergabe des Vielen und Verschiedenartigen würde natürlich eine starke Eigenart, eine selbständige Weltanschauung nur im Wege stehen; das Leichte und Oberflächliche fließt am leichtesten aus der Feder des leichteren und oberflächlichen Menschen. Als einen „nichts fühlenden Vielschwäzer“ stellt denn auch Bahr den ersten Journalisten hin, um dann wie zur Beruhigung des eigenen Gewissens zu schließen: „Aber man kann ja auch ein ungetreuer Enkel sein; diesen Trost wollen wir uns nicht nehmen lassen.“

Ein ungetreuer Enkel, aber doch ein Enkel! Sicherlich bleibt selbst der beste Journalist ein wenig dem von Bahr so unhöflich geschilderten Vorfahren verwandt. Dieser wird auch einmal als „erster Reporter“ bezeichnet, und in dem mit Notwendigkeit reporterhaften Element des Berufs ist wohl die Verwandtschaft aller Journalisten mit ihrem Ahnherrn begründet. Sie alle zehren in weit höherem Maße als die übrige Menschheit, die sich ja auch überkommene Früchte nutzbar macht, von der geistigen Arbeit anderer; sie alle sind darauf angewiesen, um jeden Preis, und so manchmal um allzu hohen, gefällig und auch einer denkfaulen Masse verständlich zu schreiben.

Wer kann nun, wem das klar vor Augen steht und wer hochstrebenden Geistes ist, dennoch Journalist sein? Hermann Bahr, der zeitig ein faustischer Student wurde und noch heute als reifer Vierziger einem faustischen Studenten gleicht, und der sich doch immer mit Leidenschaft als Journalist betätigte und das quacksilberne Wesen des Journalisten auch in seinen ausgedehntesten und tiefstinnigsten Büchern nie verleugnet, gibt in dem Roman „Theater“ die Antwort auf diese Frage: „Weil dieser Beruf so große Verlockungen hat. Man darf sich einbilden, zur ganzen Menschheit zu reden, auf seine Zeit zu wirken, ihre Gedanken mitzubestimmen, mehr als man es heute von der Kanzel oder vom Ratheder kann. Man ist auch fleißiger, weil man schneller wirkt... Heute habe ich einen Gedanken, morgen läuft er schon durch die Stadt.“

Als die, um es schroff auszudrücken, sittliche Gefahr des Journalistenberufs wurde sein Reporterwesen erkannt. Der Reporter gibt das fremde Gut rasch weiter; er soll es leicht weitergeben und verfällt dabei allzu häufig der Leichtfertigkeit. Ein höher stehender Journalist wird bei aller Raschheit des Arbeitens die empfangene geistige Ware doch erst sich geistig einverleiben und dann versuchen, bei aller Gefälligkeit, bei allem Spielerischen der Form dennoch dem bequemen Leser unmerklich die ganze Tiefe und Schwere der Sache aufzuzwingen. Er wird ein ungetreuer Enkel Bayles sein, indem er den Leser nur scheinbar einzig unterhält, während er ihn tatsächlich auf anmutigen Wegen ins Ernste führt. Freilich führt auch dieser Weg vom rein Journalistischen zum höheren Gebiete des Essays empor — einen Essay schreiben heißt eben den „Versuch“ wagen, ernste Dinge gefällig spielend abzuhandeln —; aber dies ist wohl das beste Lob, das man einigen modernen Journalisten erteilen kann, daß sie erfolgreich bemüht sind, den Essay in den Dienst der Journalistik zu stellen.

Hermann Bahr bewegt sich auf diesem Gebiete des journalistischen Essays mit äußerstem Geschick. Das Spielerische der Wiedergabe besitzt er in gesteigertem Maße, da er seiner österreichischen Anmut in langen Studien den schärferen Schliff der französischen Causerie hinzugefügt hat. Und in der Aneignung fremder Geistigkeit geht er so weit, daß das Wort „aneignen“ nicht mehr zutrifft. Denn nicht Hermann Bahr bemächtigt sich der fremden Dinge mehr, sondern sie bemächtigen sich seiner, er geht an sie verloren, in ihnen auf. Er schreibt über Politik und scheint ein Politiker zu sein, er berichtet von Gemälden und ist ein Maler. Und nun gar auf seinem eigentlichen literarischen Gebiet wächst diese Wandlungsfähigkeit ins Erstaunliche. Bahr hat viel vom Wesen der weißen Mäuse, die in Bergwerken über den Menschen noch unspürbaren Gasen unruhig werden; er wittert literarische Luftströmungen, die noch kein anderer ahnt. Er hat den Ausdruck „Moderne“ geschaffen und ist der Masse der Modernen immer vorausgeeilt: vom Naturalismus zum Schwelgen im Psychologischen, danach, verzweifelt am Erfassen des Wirklichen, in die Romantik, ins Symbolistische. Und was er als Neuestes fand, davon ließ er sich so durchbringen, daß es ihn beseele. Ein Beispiel für viele: Er schildert die „Décadence“. „Barbaren, die nicht an der Kette einer alten Kultur geboren werden, nehmen die Welt, wie sie ist, mit den Sinnen in die unbefangene Seele, die sie aus sich ordnen, deuten, wesentlich formen mag; die Welt wird ihnen, indem sie ganz in ihre Seele und ihre ganze Seele in sie dringt, von selber Kunst. Aber aus dieser spinnt eine alte Kultur dann Nebel und Scheine um die Erziehung ihrer Menschen. Sie wachsen, unselige Spätlinge, nicht mehr in der wirklichen Welt der Sinne, sondern in einer künstlichen von geborgten Träumen auf, dem Erbe von einst. Die Werke der Vergangenheit verhüllen ihnen die Dinge der Gegenwart. So lernen sie alle Verschönerungen, die je ein schwärmerischer Wahn der Ahnen schuf, vom Leben fordern, und weil es nicht geben kann, was nur die Seele geben kann, wenden sie sich mit Ekel und Verachtung ab.“ Dies heißt doch

kaum noch über Dekadenz reden, sondern als Dekadenter, fast aus eigener Seelenqual, sprechen. Zwar am Schluß dieses Essays steht noch ein sicheres Urteil über den künstlerischen Unwert französischer, englischer und deutscher Dekadenz, aber auf jeder Stufe seines essayistischen Ergreifens und Ergriffenseins betätigt sich Hermann Bahr auch dichterisch, und in seinen dichterischen Analogien bleibt er dann völlig in der Seele, in die er einmal hineingeschlüpft ist, und oft genug findet auch der Essayist selber nicht mehr heraus.

Der Berliner liebt es, mit etwas burschikosem Ausdruck von unheimlicher Gewandtheit zu sprechen. Man kann das ohne jeden burschikosen und ohne jeden spöttischen Anklang buchstäblich auf Bahr anwenden. Er ist unheimlich gewandt, unheimlich wandlungsfähig, und ihm selber ist diese Eigenschaft unheimlich, ihm graut bisweilen vor der Vielfältigkeit des eigenen Ich, und schließlich bringt er zur eigenen Beruhigung diese Vielfältigkeit in ein System. Man könnte auch hier von einem essayistischen Ergreifen und Hineinschlüpfen reden, ja man könnte hier sogar den Vorwurf der journalistischen Leichtfertigkeit erheben, denn einmal gibt Bahr selber zu, der naturhistorischen und physiologischen Entwicklung der Sache im einzelnen nicht gewachsen zu sein. Doch liegt es hier insofern anders, als Bahr in Machs Lehre nicht einem ihm völlig fremden Ding entgegentritt, sondern einem längst, wenn auch unklar, ersehnten. „Manchmal hat man wirklich die Empfindung, als würde man, ohne es zu wissen, geheimnisvoll geführt, und mir ist, als wäre ich die ganzen letzten drei Jahre her durch eine unbekannte Macht nur immer auf einen Gedanken gestimmt worden, dem ich nun also wehrlos erliegen mußte.“ Es ist dies der Gedanke vom „unrettbaren Ich“. So heißt auch die Überschrift des Abschnittes, der in dem nach seiner Hauptstudie „Dialog vom Tragischen“ benannten Bande steht. Bahr erzählt, wie ihn zuerst bei der Euripides-Lektüre der rasende Herakles erschütterte, von dem es heißt: „er war nicht mehr derselbe“, wie es ihm später „allmählich der eigentliche Gedanke des Euripides schien, die Unsicherheit des Ich darzustellen“. Durch „ein entsetzliches Buch“ aus dem Gebiet der Nervenkrankheiten, durch Ribots „Les maladies de la personnalité“ wird er dann noch peinvoller beunruhigt, es treibt ihn, die Veränderungen des Ich am Menschen überhaupt zu betrachten, er findet keine entfernteste Ähnlichkeit, „keinen Gedanken, kein Gefühl, kaum noch irgendeine Laune oder Grille“ dem Goethe von 1770 und 1830 gemeinsam, bis sich schließlich dies alles als „ein wunderlicher Weg“ herausstellt, „um reif zu werden, reif für Mach“. Er entwickelt nun mit der Begeisterung und Dankbarkeit eines Jüngers und Erlösten Machs Weltanschauung, die er bald danach die „Philosophie des Impressionismus“ nennt, obwohl es „sehr leicht möglich, daß sich Mach, ein österreichischer Professor, durch die Beziehung auf den Impressionismus beleidigt fühlt“: „Das Ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von

Farben, Tönen, Wärmen, Drucken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung. . . . Die ganze innere und äußere Welt, mein Ich und das andere ist nur eine wogende zähe Masse, die hier dicker wird, dort fast zu zerrinnen scheint. Das Ich ist nur ein Name für die Elemente, die sich in ihm verknüpfen.“

In seiner Elegie auf den früh gestorbenen Georg Büchner sagt Herwegh: „Du flammst nun wieder nach durchbrochener Schranke in Gottes Haupt ein leuchtender Gedanke.“ Dies ist vielleicht der knappste dichterische Ausdruck des Pantheismus. Die Seele kommt aus Gottes Haupt und kehrt zu Gottes Haupt. In der Zwischenspanne aber, im Leben, ist sie ein Selbständiges, ist sie von der Schranke der Persönlichkeit umstellt. Die „Philosophie des Impressionismus“ nun durchbricht diese Schranke schon bei Lebzeiten des nur in der Illusion bestehenden Individuums, und alles wird zum Fluten der kaum getrennten göttlichen Elemente, derselben Gottheit.

Es fehlt aber dieser Anschauung doch wohl am entscheidenden Durchgreifen. Gewiß, alles fließt, die Außenwelt wechselt, der menschliche Körper verändert sich, es wechselt auch die Atmosphäre der Seele, ihre Stimmung, auch wohl sozusagen ihre Haut, die aus dem Glatten ins Runzlige schrumpfen oder einen umgekehrten Entwicklungsgang machen kann — aber in all diesen Veränderungen bleibt ein Stetiges, ein seltsam Stetiges, denn es ist dem Gesetz der Entwicklung und also der Veränderung wie alles andere unterworfen und bewährt sich dennoch als das Stetige: die innerste Natur des Menschen, seine vor dem ersten Atemzuge „geprägte Form“ — „so mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen“. Goethe, der Entwicklungsfreudige, den Bahr als einen Hauptzeugen für seine Weltanschauung anführt, hätte den Impressionisten mit Entrüstung ausgelacht und hätte ihm dann vielleicht einige Auskunft darüber gegeben, wie stark sich das Goethesche Ich in allen wesentlichen Charakterzügen vom Studiosus bis zum Minister, von Friederike bis zu Eckermann als das gleiche bewährte. Es ist seltsam, aber gerade an den Leuten der scheinbar größten seelischen Veränderungen zeigt sich dem schärfer Blickenden das tatsächliche Gleichbleiben des eigentlichen Wesens, des Charakters: es werden Menschen aus Dirnen zu Betschwestern, aus Revolutionären zu Anhängern des Absolutismus und haben doch im Wesenskern keine Änderung erfahren.

Und so hat auch der ewig in andere Formen schlüpfende, ewig von anderen Geistigkeiten ergriffene, der zur philosophischen Leugnung des eigenen Ichs getriebene Hermann Bahr einen unveränderlichen Wesenskern, und noch dazu einen ganz schlichten, der sich viel eher der biederen, im ruhigen Glanze leuchtenden Art Ernst Moriz Arndts vergleichen läßt als dem so unendlich vielfarbigen Charakter Goethes. Und dies ist die zweite schöne „Untreue“ Bahrs wider den Charakterschwachen Vorfahren, daß man den einen in allen Veränderungen sich gleichbleibenden eigentlichen Menschen aus allen neuen Körpern und

Beseelungen herausspürt. Bahr zitiert einmal ein spöttisch aufrichtiges Wort von Anatole France: „Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal ou de Goethe; c'est une assez belle occasion.“ Das paßt merkwürdigerweise auf Bahr selber; der Mann des völligen Hineinschlüpfens, des Sichverlierens ans Fremde, der Mann also der buchstäblich grenzenlosen, eben die Grenze der Persönlichkeit durchbrechenden Objektivität benutzt doch, und häufig in geradezu rührender Unbewußtheit, jede belle occasion, von seinem gleichbleibenden Ich zu sprechen.

Und der Vergleich dieses Wesenskerns mit dem Ernst Moritz Arndts war kein zufälliger. Beide Männer haben denselben innersten Seelengehalt: einen leidenschaftlichen Patriotismus. Und noch weiter stimmt der Vergleich: sie lieben beide nicht so sehr das Vaterland, das ist, als ein zukünftiges, das vorerst noch nur in ihrer Sehnsucht lebt, das vielleicht niemals Wirklichkeit werden wird, dem allzu viele Hemmungen entgegenstehen. Der biedere, ehrwürdige deutsche Patriarch und der quecksilberne österreichische Stimmungsmensch, jener ein wilder Franzosenhasser, dieser ein großer Verehrer Frankreichs, der eine zum kindlichen Christenglauben nach kurzem Schwanken mit aller Überzeugung zurückkehrend, der andere dem Christentum ganz entfremdet, zwei so in vielen und beinahe allen Zügen grundverschiedene Männer sehen doch in ihrem Wesentlichsten einander unerhört ähnlich: Deutschland, das Deutschland der Zukunft, ist die Sehnsucht des Alten, Österreich, das Österreich der Zukunft, die Sehnsucht des Jungen, und welches auch Arndts Thema sei, diese Sehnsucht ist darin, und welche Verwandlung auch Bahr vornehme, seine österreichische Sehnsucht bleibt spürbar.

Man könnte vielleicht sagen, im Grunde stimme Bahr mit dem viel schlichteren, einfältigeren Friedrich Schögl überein. Denn beiden geht es um dieselbe Aufrüttelung des verschlafenen, verträumten, bequem entsagenden, schlaff „gemütlichen“ Österreichs, nur mit dem Unterschiede, daß sich Schögl gegen den Philister und Kleinbürger wendet, Bahr vielmehr gegen die Führer, die das Führen vergessen oder doch lässig betreiben, gegen die Männer der Regierung also, der Kunst, der Wissenschaft, der Industrie, des Großhandels. Es gibt einen Grillparzervers, in dem Bahr die Zauberformel der Einschläferung Österreichs sieht, und den er mit immer erneutem Ingrimme unablässig her sagt:

Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Er hat einen Haß gegen alles kleinliche Sichbescheiden, gegen jeden, der die Größe um ihrer Gefahren willen meidet. Er hat eine persönliche leiden-

schäftliche Abneigung gegen Grillparzer. „Sonst sucht das Drama zu bestimmen, wie weit ein Mensch sich ausstrecken darf; seine Dramen meinen, daß sich der Mensch lieber gar nicht ausstrecken soll.“ Er will es nicht wahr haben, daß Grillparzer nur durch die äußeren österreichischen Zustände eingeengt worden sei; sondern die Hemmung habe in ihm selber gesteckt, weil die österreichische Kleinmütigkeit in ihm selber saß, weil er sozusagen selber und ganz und gar die Verkörperung der österreichischen Schläffheit bedeutete. Und wo sich ein Hauch von Grillparzers Wesen in der neuesten österreichischen Literatur bemerkbar macht, da kämpft Bahr zornig dagegen an. Selbst seinem Freunde Schnitzler verzeiht er es nicht, wenn dieser nach der Darstellung stürmischer Leidenschaften als rechter Wiener auch einmal die sanfte Müdigkeit und melancholische Entsaugung gestaltet. „Eine Gefinnung,“ fährt er ihn nach der Aufführung des „Puppenspielers“*) an, „die auf mich allmählich unerträglich pensioniert wirkt. . . . Ich glaube nicht mehr, Arthur, daß Entsaugung Reife ist. Ich glaube, sie ist nur innere Schwäche. . . . Ich glaube nicht mehr an die kleinen Tugenden des gelassen zuschauenden Geistes. Ich glaube nur noch an die große Kraft ungestüm verlangender Leidenschaft.“

Aber der Unterschied zwischen Schögl und Bahr ergibt sich doch nicht bloß aus der verschiedenen Schicht der — man möchte fast sagen: der Zöglinge oder Pfarrkinder, an die sich beide Prediger mit ihren Aufrüttelungen richten. Ein Wesentliches kommt hinzu: Schögl findet sich mit der einmal vorhandenen Schläffheit als einer Tatsache ab, höchstens sucht er den Grund für sie in den Übeln des Vormärz und der Reaktion. Bahr als faustischer Mensch kann sich nicht genug darin tun, der österreichischen Natur das Warum ihrer Schläffheit abzufragen. Tiefer und tiefer bohrt er sich in das Problem ein. Seine Lösungen sind kaum einwandfrei, oft wohl nur Vermutungen, aber die anmutige Hartnäckigkeit, die unterm Spielerischen schwälende Leidenschaft des Fragens an sich macht einen der großen Reize des, wie mir scheint, dichterischen Hauptwerkes Hermann Bahrs aus, des kleinen Essaybuches „Wien“. Da betritt er den unsicher schwankenden Boden der Rassen-theorie. Es ist den Wienern viel keltisches Blut beigemischt, und den Kelten fehlt die innere Kraft und widerstandsfähige Eigenart. Dann wird das Wesen der Habsburger seltsam dargestellt. Denen „allen ist gemein, daß ihnen der Sinn für das Wirkliche fehlt“. Sie fühlen sich als Stellvertreter Gottes, sie regieren, wie Gott es ihnen eingibt, und stemmt sich die Wirklichkeit dagegen, so muß eben in ihren Landen die Wirklichkeit ent wurzelt werden. Und der keltische Blutstropfen der Landesfinder erleichtert dies Unternehmen. Am nachdrücklichsten und mit der kühnsten philosophischen Phantasie verweilt Bahr bei einer besonders grotesken Epoche dieser Entwurzelung, dem Zeitalter der Gegenreformation, des Jesuitismus, der „Barocke“, wie er kurzweg

*) Die Theaterkritiken Bahrs sind bisher in drei starken Bänden gesammelt und, wie die meisten Werke Bahrs, bei S. Fischer, Berlin, erschienen. Eine bedeutsame Ausnahme bildet „Wien“, das bei C. Krabbe, Stuttgart, verlegt ist.

sagt. Er spielt da mit Gedanken, die auch in seinen Betrachtungen des Griechentums und der griechischen Tragödie (Dialog vom Marsyas, Dialog vom Tragischen) aufklingen, stellt den Urmenschen, den ungesellschaflichen mit den freien Trieben, dem gebändigten, geknechteten sozialen Geschöpf des Staates gegenüber, versteht das Urchristentum als die Befreiung des Individuums von allem gesellschaftlichen Zwang und sieht den Kunstgriff der Barocke in einem seltsam krummen Zurückgreifen auf jenes Urchristen- und also Urmenschentum. Die Barocke nämlich predige „listig“, mit „prachtvollem Betrug“, es sei jenes einzig wahre, wache und freie Leben überhaupt nicht auf dieser Welt zu finden, sondern werde erst nach dem Tode, im Jenseits, anheben; hier unten sei alles Fesselung und Lüge, Schlaf und Traum, woraus sich dann ohne weiteres gleichzeitig Lebensverneinung und -bejahung ergebe, indem man das Leben als einen bloßen Traum verachten, als einen bunten Traum genießen könne — und jedenfalls eine Abkehrung vom Wirklichen, ein Träumen eben. . . .

So vielfach grübelnd sucht Bahr die Schlawheit des Österreichers zu verstehen. Aber Verstehen heißt bei ihm noch längst nicht Verzeihen, und dies ist der andere Reiz seines Wiener Buches, mit welcher Empörung er das „unwirkliche“ Wesen seiner Landsleute an den Pranger stellt. „Um den Wiener zu kennen, muß man wissen, wie Beethoven hier gestorben ist, und wie Grillparzer hier gelebt hat.“ Und er erzählt mit großer Gewalt, wie die Wiener den heroischen Ringer Beethoven fast im Elend sterben ließen, um ihn dann mit desto größerem Pomp zu begraben — „da war ganz Wien dabei; im Begraben sind sie groß“. Und er breitet mit höhnischer Bitterkeit das Leben des alternden Grillparzer aus, „dieses entsetzliche in der Mitte geborstene Leben“. Und dann, wie zu sich selber sprechend, fast wieder einmal sich selber über seinen journalistischen Beruf tröstend, zeichnet er noch einen Wiener: Ferdinand Kürnberger. „Und das ist auch wienerisch, daß er, der mit seiner Einsicht in jedes Problem, mit seinem Trieb zum Notwendigen . . ., mit seiner Kraft überall sonst ein Mann der Tat geworden wäre, hier ins Feuilleton gesteckt wurde. Man ließ in Gottes Namen einmal die Wahrheit zu, doch nur unter dem Strich. Auch er verfiel dem österreichischen Gesetz: zu scheinen. Man verzieh ihm, daß er ein Mann war, weil er den Narren gab, den Feuilletonisten, der ja doch nur spaßt.“

Ich lese aus diesen Worten eine Tröstung Bahrs über den eigenen Beruf heraus, ich sprach bisher fast ausschließlich von dem Essayisten Bahr — so kann mich der Vorwurf treffen, ich wollte das ungemein ausgiebige dichterische Schaffen des Mannes wenn nicht unterschlagen, so doch ungebührlich gering einschätzen. Das ist gewiß nicht meine Absicht; aber freilich dem essayistischen Hermann Bahr gegenüber spielt der dichterische doch nur die zweite Rolle, jener ist ein Meister, dieser nur ein tüchtiger Schüler — seiner selbst. Liest man ästhetische Studien der großen Dichter, so hat man das Verlangen, ihre dichterischen Schöpfungen kennen zu lernen, als ihr Eigentlichstes, wovon jene Betrachtungen

nur Ableitungen sind. Bei Bahr geschieht häufig das Umgekehrte. Von den Dichtungen fort zieht es den Klarheit suchenden Leser zu seinen Essays als seinen eigentlichen Hervorbringungen. Übrigens kann man die Sehnsucht nach dem Essayisten oft genug in seinen dichterischen Büchern selber befriedigen; denn besonders im Roman hält Bahr die Grenze zwischen Dichtung und Essay nicht immer ein, und wo er sie überschreitet, bietet er sein Bestes.

Das Verhältnis zwischen dem Dichter und dem Essayisten erscheint mir derart. Gleich nach beendetem juristischen Studium stürzt sich der junge Mensch sozusagen auf die nichtösterreichische Welt; durch weite Reisen sucht er Europas Art zu erfassen; die scharfe europäische Luft, insbesondere wohl die Pariser, soll ihm den österreichischen Schlaf aus den Augen blasen, und was er an Bewegung, an Neuem, an wahren Leben da draußen findet, das gilt es nun auch nach Hause zu berichten — vielleicht daß man damit dem österreichischen Traumzustand ein Ende bereite. Und nicht nur berichten, nein, auch anwenden, selber nachbilden! Ihm fehlt ja nicht die entscheidende Gabe, der geistvolle Plauderer kann auch erzählen, vermag auch dramatisch zu gestalten, seine Menschen führen ein wirkliches Leben — kurz, es fehlt ihm nichts zum Dichter, nur daß der Dichter eben als der Gefolgsmann, gewissermaßen als der Assistent des Essayisten auftritt. Erst ist es ihm um die unmittelbare deutsche Anwendung des Neuen zu tun. Richard M. Meyer weist in seiner Literaturgeschichte darauf hin, wie sich der junge Bahr von den Ibsenschen Problemen, wie sehr besonders von „Strindbergischer Weiberverachtung und Sinnlichkeit“ beeinflussen läßt, wie er auch in Maupassants Fahrwasser gerät. Es ist dies eben jenes völlige Hineinschlüpfen in fremde Seelen, was sich etwa in dem Roman „Die gute Schule“ oder in den meisten Abschnitten des Skizzenbuches „Caph“ begibt.

Aber nun nehme man — als Beispiel, nicht als einziges Stück dieser Art — die Novelle „Leander“. Sie ist durchaus Maupassant in der spöttisch-graziösen Art des Erzählens, in der unpathetischen Verhöhnung der üblichen „Tugend“, dem unpathetischen Mitleid mit der Dirne. Ein junger, wie er von sich selber glaubt, getreuer und sogar verliebter Ehemann unterbricht die Fahrt zu seiner Gattin, um bei irgendeinem „Einerl“ zu bleiben, das von Bahr mit viel größerer Sympathie gezeichnet ist als der makellose Herr. All das ist ganz Maupassant — aber die Fahrt geht von Wien nach Ischl während einer Betriebsstörung durch große Überschwemmungen. Da ist denn dem Nachahmer des Franzosen Gelegenheit geboten, österreichische Zustände zu schildern, und er besorgt das mit kräftiger Ironie. Das eigentliche Ich Hermann Bahrs schlägt durch. Über all dem Neuen und über all dem zornigen Tadel des gegenwärtigen Österreichs will er aber auch nicht das Gute der Heimat vergessen, und so schlüpft Bahr mit gutem Gelingen — weil er hier trotz aller suchenden Unrast doch vielleicht mehr zu Hause ist als bei den Fremden — ins schlichte Wiener Volksstück hinein. Freilich noch besseres Gelingen als in diesen einfachen Spielen, im „Tschaperl“ und „Star“ etwa, wird ihm zuteil, wenn

er einmal ganz unverhüllt sein Eigenstes darstellt, also Österreichisches malt und zugleich seinen Zorn gegen österreichische Dumpsheit ausspricht. Er hat das in schroffster Weise in „Sanna“ getan, und so ist dies bürgerliche Trauerspiel vielleicht sein charakteristischstes und ergreifendstes Drama geworden. Bahr schildert in sehr starken Farben — er wählte die Zeit unmittelbar vor der achtundvierziger Revolution, um nur stark auftragen zu können — das Ersticken einer ganzen Familie in Sklaverei, in Unmatur, in qualvoller Resignation. Über der mittellosen Familie des Syndikus Trost waltet als sinnloser Tyrann der reiche Hofrat Furnian, als buchstäblich Sinnloser, denn sein in „fast heiliger“ Tugend hingebrahtes Beamtenleben hat ihn um den klaren Verstand gebracht und zu krankhaften, widerlichen Begierden geführt. Nun martert er die auf sein Geld angewiesenen Trosts. Der Mann ist innerlich gebrochen, die Frau im Kummer hart geworden, von den Töchtern wurde die älteste, seit man sie von einer Liebeshehe abzustehen zwang, gemütskrank, die jüngste ist auf dem Wege, in der traurigen Umgebung sittlich zu verderben. Sanna, die mittlere, erlebt eben ihren Frühling. Bald hofft sie mit dem Leutnant Erwin vereint zu sein. Als der Onkel Hofrat das zur Ehe nötige Geld versagt, bleibt sie mutig; ihr ist es selbstverständlich, daß Erwin nun ohne Konsens und Segen mit ihr davongehen wird. Er aber ist eine behutsame Sklavennatur und bebt vor dem Unerlaubten zurück. Da macht Sanna, um nicht einen ihr widerrärtigen Bewerber heiraten zu müssen, um auch nicht dem Schicksal der älteren Schwester zu verfallen, freiwillig ihrem Leben ein Ende. Als stolze Befreiungstat wirkt das fast erlösend auf die Zurückbleibenden. Ist die Handlung eine durchaus volkstümliche und auch die darin kochende Sehnsucht nach freiem Leben nichts dem Volksstück Widersprechendes, so gestaltete Bahr die Durchführung im einzelnen, besonders in den stark psychopathischen Gestalten des Hofrats und des küsternen alten Bewerbers um Sanna, doch auch bohrend modern. Es ist also durchaus verständlich, daß Richard M. Meyer dieses Volksstück zu den „nervösen Problem-dramen“ rechnet, in denen sich Bahr „von der Gemütslichkeit des altwienerischen Milieus erhole“.

Seine Nervosität geht freilich in anderen Dramen, die mit Vorliebe erotische Fragen behandeln, im „Meister“, in der „Anderen“, im „Ringelspiel“, bedeutend weiter, so weit, daß sie bei aller geschickten Wahrung der dramatischen Form, einer häufiger grazios tändelnden als tragisch wuchtenden, beinahe doch die Eigenart des Dramas von innen heraus zerstört. Der dramatische Kreis wird mit sicherer Hand gezogen, aber was sich darin begibt, ist ein Flackern, ein Taften und Irren, ein schwankendes Zufassen und Fallenlassen.

Es geht viel Anregung von diesen schillernden Schauspielen aus, in denen manche Szenen dramatisierte Essays sind; einen harmonischeren Genuß aber bereitet Bahr seinen Hörern doch, wo er in der Art seiner „Sanna“ dichtet, also über dem Nervösen und Komplizierten das Schlichtere und Robustere nicht ganz vergißt. Dieser Mischung hat der rastlose Autor gewiß seinen bisher größten

Bühnenerfolg zu verdanken. In dem Lustspiel „Das Konzert“, das auch wieder Erotisches behandelt — eines berühmten Musikers eheliche Untreue aus Gewohnheit und Geschäftsnotwendigkeit, dazu allerhand Hysterie —, hält der modernen Wirrnis so etwas wie Raimund-Stimmung die Wage, ja einmal, als sich Pianist und Bauer über die Abnahme ihrer Jugendkraft elegisch unterhalten, klingt das „Brüderlein fein“ sogar recht vernehmlich durch. Und wenn nicht die Raimundsche, so doch die angesäuerte Gemütslichkeit Nestroys macht „Die gelbe Nachtigall“ wirksam, eine scharfe und doch auch bewundernde Verspottung des als Handel mit Sensationen, aber erstaunlich kraftvoll als Großhandel betriebenen Theaterunternehmens, wozu sich Bahr Anregung und Modelle offenbar aus Berlin geholt hat.

Man könnte die Frage aufwerfen, was den Autor, der sich im Essay freier bewegt als im Drama, doch immer wieder zum dramatischen Gestalten drängt, den Mann, der sich nach wachem, wirklichem Leben sehnt, immer wieder zur Betrachtung des Theaters, der Scheinwelt also. Glaubt der Schaffende in der Bühne eine noch bessere Kanzel zu finden als im Journal; ist der Betrachtende von der spezifisch wienerischen Theaterleidenschaft besessen, die ihren Grund wohl darin hat, daß durch lange Zeit eben das Theater der einzige Ort war, wo der Wiener buntes und starkes Leben fand? Dies beides wird wohl der Fall sein, doch Bahr ergrübelt für sein Verhalten noch einen anderen Grund. Er bringt seine „Philosophie des Impressionismus“ ins Spiel. Nicht das Drama, zum mindesten nicht die Tragödie ist es, die ihn zum Theater zieht. Er vertieft den aristotelischen Begriff der Katharsis im modern-ärztlichen Sinn. In den Griechen, so sagt er im „Dialog vom Tragischen“, schlummerten noch die Triebe des ungebändigten Urmenschen. Die Kultur hemmte die Befriedigung solcher Wildheiten; so war eine künstliche Ableitung der Gestauten notwendig, weil unterdrückte Triebe zu schwerem Erkranken führen; und diesen medizinischen Prozeß besorgt eben die Tragödie. Heute ist die ursprüngliche wilde Natur im Menschen erstorben; da braucht er auch den Ableitungsprozeß nicht mehr — die Tragödie ist überflüssig. Aber desto wichtiger ist der Schauspieler. Er ist das Vorbild der impressionistischen Menschen, der vom einen Ich erlöst, er ist heute abend dieser und morgen abend jener und dazwischen, am lichten Tage, vielleicht ein Nichts, ein leeres Gefäß.

Und so erfüllt ist Hermann Bahr von diesem seltsamen Wert des Schauspielers, daß er an den Anfang seines ihm selber bedeutsamsten Werkes nichts Besseres zu setzen wußte, als die Darstellung des Schauspielers in seiner impressionistischsten Form, des Leeren bei Tage und des ewig anders beseelten auf der Bühne. Hermann Bahr beabsichtigt in einer Reihe lose zusammenhängender Romane die ganze gegenwärtige Menschheit, wie er sie sieht, in ihren typischen Vertretern zu schildern. Von den drei bisher erschienenen Bänden stellt der erste eine Schauspielerin, „die Rahl“, in den Mittelpunkt und ist auch nach ihr betitelt, der dritte, „D Mensch“, bringt wiederum einen Mann der

Bühne und enthält bei allem Überfluß an allgemein Philosophischem auch wieder reichlich viele Kunstgespräche, und nur erst der zweite, „Druth“, wagt sich ins eigentliche Leben hinaus, in die Betrachtung österreichischer Zustände. Aber in der Unsicherheit, dem Schwanken ihres eigenen Wesens nehmen es die Menschen in „Druth“ gewiß mit denen der beiden Geschwisterromane auf. Man könnte an eine Bilderfibel zum Sage vom „unrettbaren Ich“ denken, wenn man die Rahl betrachtet und den Kammerfänger aus „O Mensch“, der sich wandelt wie jene Kollegin, nur daß er bei Tage nicht ausgelöscht, sondern ein breiter häuerischer Philister ist, und den Bezirkshauptmann Clemens und Druth, seine Geliebte, die beide so völlig ihrem ursprünglichen Wesen zuwiderhandeln. Und doch schimmert durch all diese Wirrnis und dieses beängstigende Wechsellin eines in ruhiger Stetigkeit hindurch: der unwandelbare Kern in Hermann Bahrs Wesen. Es ist nicht nur derselbe geistvolle Erzähler, der das Bedeutendste gibt, wo er ganz essayistisch plaudert, nicht nur der gleiche in seiner impressionistischen Kunst unübertreffliche Porträtmaler, derselbe witzige Mann, der in mancher guten Stunde über den Witz hinaus zum Humor gelangt, sondern der Patriot, der Mann des leidenschaftlichen vaterländischen Liebens und Zürnens. Der Österreicher Hermann Bahr ist überall in diesen Büchern gegenwärtig. Man kann den allgemeinen Weltbildern, die Bahr angekündigt hat, vielleicht mit Skepsis entgegenblicken, den weiteren österreichischen mit desto freudigerer Erwartung. Man kann sich bei ihm noch vieler Wandlungen versehen; den liebenswerten Kern seiner Persönlichkeit wird man in allen finden.



Fürst Bismarck und der Generalgouverneur von Hannover v. Voigts-Rhetz

Von Heinrich v. Poschinger-Wizza

(Nachdruck verboten)



Es ist schade, daß die Korrespondenz Bismarcks in Fragen der inneren Politik bisher nur bruchstückweise bekannt ist, andernfalls würde man es leichter begreifen, wie der Kriegsminister v. Moos einmal dazu kam, Bismarck in allem Ernste dazu zu raten, er möchte zu dem Amte des Ministerpräsidenten das des Ministers des Innern übernehmen und das des Außern irgendeinem seiner Marionetten anvertrauen. Daß Bismarck das Zeug zu einem schneidigen, ich sage nicht liberalen oder konservativen, aber freikonservativen Minister des Innern in hohem Grade besaß, ersehen wir aus den Grundsätzen, die er nach dem Kriege von 1866 dem annektierten Königreich Hannover gegenüber zur Anwendung brachte. Die Provinz Hannover hatte durch Allerhöchsten Erlaß mit Gegenzeichnung Bismarcks