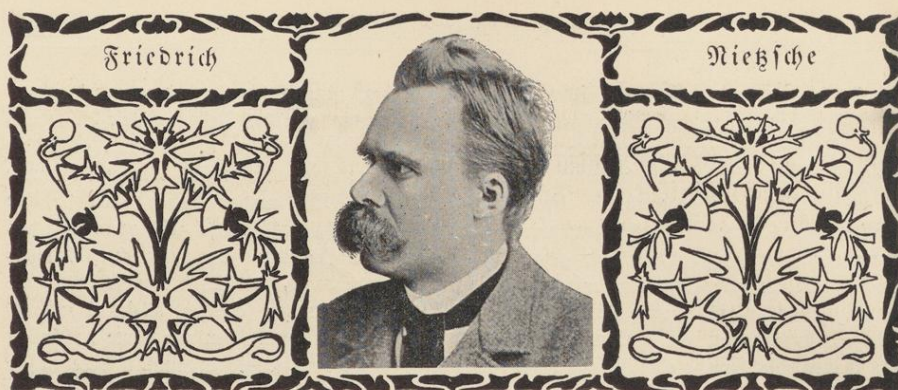




Fünftes Buch.

Die letzten Kämpfe und der Sieg des Neuen.

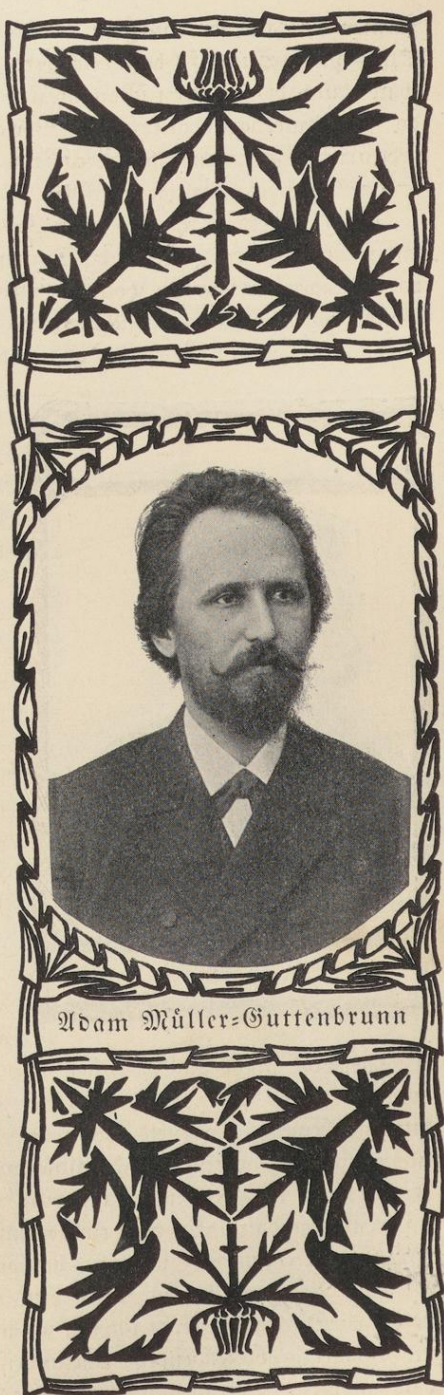
Erstes Kapitel.

Eine freie Volksbühne wird in Berlin errichtet.

Die Erfolge der „Freien Bühne“ hatten gezeigt, daß ein solches Vereinstheater in der That lebensfähig sein kann; aber die Einseitigkeit dieser Freien Bühne selbst hatte ebenso deutlich dargethan, daß den Bedürfnissen der Jugend hier nur in dürftiger Weise Rechnung getragen wurde. Holz, Schlaf und Hauptmann — und weiter keiner! — das war das Endergebnis des ersten Spieljahres gewesen! und das geschichtliche Drama, daß die „Jungen“ mit Vorliebe gepflegt hatten, war ganz ausgeschlossen. Kein Wunder daher, daß eine Anzahl der von allen Bühnen Zurückgewiesenen darüber grollte. Kein Wunder auch, daß sie sich ihrerseits zusammenthatsen und es noch einmal versuchten. Die Unternehmungslustigsten waren auch die Führer der neuen Bewegung: Bleibtreu und Alberti. Sie vereinigten sich mit Max Stempel und dem sächsischen Dialektdichter Georg Zimmermann, der lange Zeit die Geschäfte der Genossenschaft Deutscher Autoren geführt hatte, und erließen die Ankündigung eines Vereins „Deutsche Bühne“. Mit Recht hoben sie darin hervor, daß die einseitige Betonung des Auslandes ein Fehler der „Freien Bühne“ gewesen sei. Gleichzeitig verbreitete sich das Gerücht, daß eine „Freie Volksbühne“ in sozialistischen Arbeiterkreisen angestrebt werde. „Wenn also das Glück es will“ — so spottete Otto Brahm in seiner Zeitschrift — „haben wir im nächsten Theaterjahr drei „Freie Bühnen“ in Berlin zu gewärtigen: die alte „Freie Bühne“, die „Freie Volksbühne“ und die „Deutsche Bühne“. Von weiter zu gründenden „Freien Bühnen“ verlautete bis zum Redaktionsluß nichts.“ —

Nach langen Verhandlungen gelang es der Bleibtreu'schen Gruppe endlich, im „Zentraltheater“ unterzukommen, das damals von dem Komiker Emil Thomas geleitet wurde. Am ersten Abend (Sonntag 28. Sept. 1890) wurde Bleibtreus Napoleon-Drama „Schicksal“ gegeben. Der Erfolg war, wie vorauszusehen,

nach den ersten beiden Akten ein sehr starker, der jedoch durch den großen Bruch nach dem dritten Akt vollständig verloren ging. Am zweiten Aufführungsabend folgte ein älteres Schauspiel eines verdienstvollen Wiener Schriftstellers Adam Müller-Guttenbrunn (22. Okt. 1852 geboren in Guttenbrunn), der namentlich dem Wiener Theaterleben neue Anregungen gegeben hatte. Seine scharfe Broschüre „Wien war eine Theaterstadt“ war schnell in vier Auflagen vergriffen (1885). In demselben Jahre hatte er auch sein modernes Schauspiel „Irma“ geschrieben. Die Heldin desselben war eine jener vielen „unverstandenen Frauen“, wie wir ihnen in der Litteratur so oft begegnet sind. Sie hat ohne Liebe ihre erste Ehe schließen müssen und ist dann einem Verführer zum Opfer gefallen. Nach dem Tode ihres Mannes erregt die schöne üppige Frau die Liebe eines jungen Künstlers, den sie glühend wieder liebt. Aber das Bewußtsein ihrer dunklen Vorgeschichte und ihr verwöhntes Streben nach äußerem Glanz bringen sie dem Maler gegenüber in eine schiefe Lage, und endlich stiehlt ein junger Backfisch ihr die Liebe des Vergötterten. Der Verfasser selber schildert in der Vorrede zur Buchausgabe (Dresden und Leipzig 1891) die mannigfachen Bearbeitungen, die sein Schauspiel hatte durchmachen müssen, bis es acht Jahre nach seiner Entstehung auf der „Deutschen Bühne“ zur Darstellung gelangte, und das mag der wesentliche Grund sein dafür, daß die Unklarheiten des Stückes es um Wirkung und Erfolg brachten. — Dagegen ergielte am dritten Abend die derb wirksame Theatermacherie in Albertis „Brot!“ wenigstens beim Publikum der „Deutschen Bühne“ einen unbestrittenen Erfolg, während das tolle



Lärmen und Hohnen, mit dem am folgenden Abend Julius Harts unmögliches Schauspiel „Sumpf“ begraben wurde, dem Lyriker bewies, daß er kein Dramatiker war. Auch die „Neuen Menschen“ des jungen Oesterreichers Hermann Vahr, die das Unterliegen aller guten Vorsätze unter den Drang der Sinne schildern, bedeuteten keinen wirklichen Sieg, und so blieb der ganze Theaterverein „Deutsche Bühne“ ohne nachhaltige Wirkung.

Ganz anders erging es der „Freien Volksbühne“. In Berlin hatte es längst Bewegungen gegeben, die den Arbeitern, dem sogenannten „Volk“, Theater- vorstellungen verschaffen wollten. Ein größerer „Verein zur Gründung deutscher Volksbühnen“ hatte unter Führung des Freiherrn von Malzahn, des Malers Prof. Karl Emil Doepler senior und anderer kunstfreudiger Männer gerade in jenen

Jahren eifrig gearbeitet, und unter andern hatte Wildenbruch sein verbotenes Hohen- zollerndrama „Der Generalfeldoberst“ zu gunsten der Kasse dieses Vereins vorgelesen. Aber, obgleich an einem anderen Abend schon der Baumeister Sturmhövel den Plan des neuzubauenden Theaters entwickelt hatte — zum Bau kam es nicht. Dann war jüngst Professor Adler in einer Schrift dafür eingetreten, daß im königlichen Schauspiel- hause besondere Gratisvorstellungen guter Dramen für Arbeiter veranstaltet werden sollten, ähnlich wie die römischen Impera- toren ihrem murrenden Volke „panem et circenses“ (Brot und Schauspiele) zur Ab- leitung der revolutionären Gedanken darboten. Aber die Anregung hatte keinen Wiederhall gefunden. Da wurde durch die Erfolge der „Freien Bühne“ ein junger angehender Ge- lehrter in Berlin auf den Gedanken gebracht, auf ähnlicher Grundlage eine Freie Bühne



Bruno Wille

für das Volk ins Leben zu rufen. Das war Dr. Bruno Wille (geb. in Magde- burg 6. Febr. 1860). Er hatte schon längere Zeit eine stille Rolle in der jungen Literaturbewegung gespielt. Von den Mitgliedern des Vereins „Durch“ hatten sich einige zu engerem Bunde zusammen gefunden. Der ehemalige Schauspieler Julius Türk (geb. in Lautenburg in W/Pr. am 26. Mai 1865) gehörte unter andern dazu. Er war ein leidenschaftlicher Gegner des Schauspielers Josef Kainz und hatte ihn in einer heftigen Broschüre angegriffen, auf deren Titel er seinen eigenen Namen unter dem stolzen Pseudonym „Kühnhold Wahr“ verbarg. Durch ihn lernte ich den jungen Philosophen mit dem sanften Wesen und der ruhigen, überzeugenden Sprechweise kennen — eben Bruno Wille. Wie eine moderne Sokratesnatur erschien dieser damals mit seiner immer gleichen

Ruhe und mit seiner Fähigkeit, von jedem beliebigen Gesprächsgegenstand ausgehend, immer in seiner sachlichen und niemals verletzenden Weise zur Entwicklung seiner sozialen Gedanken zu kommen. Freilich eigentlich hatte er evangelische Theologie studiert, war aber mehr der Philosophie geneigt und war in Bonn ein Schüler des altkatholischen Theologen Knoedt gewesen; dann aber hatten ihn die modernen Ideen ergriffen, er war Materialist und Atheist geworden und lebte — mit seinem ursprünglichen Studium ganz zerfallen — wieder in Berlin bei seiner Mutter. Mit einer Arbeit über den „Phänomenalismus des Hobbes“ errang er den philosophischen Doktorgrad (1888). Wir sahen uns damals sehr häufig. Auch ein junger Rheinländer gehörte zu seinem Kreise, Wilhelm Bölsche (geb. in Köln am 2. Jan. 1861), der Sohn eines Redakteurs der Kölnischen Zeitung. Er hatte in Bonn Philologie und Kunstgeschichte studiert; dann war er nach Paris gegangen, hatte dort naturwissenschaftliche und literarische Studien getrieben und eine Analyse von Heines Werken zu veröffentlichen begonnen, die jedoch nicht über die erste Abteilung hinauskam (1887). Ferner hat er „Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie“ geschrieben, ein Werk, das die Grundstimmung seines Wesens und den untilgbaren Widerspruch desselben früh kennzeichnete, denn — wie viel Beziehungen auch zwischen Naturwissenschaft und moderner Poesie bestehen mögen — eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Poesie bleibt für alle Zeit gleich unmöglich, wie der Versuch, auf poetischem Wege die Rätsel der Natur entschleiern zu wollen. — Auch in der Dichtung hatte sich Bölsche bereits versucht, mit einem



Wilhelm Bölsche



kulturhistorischen Roman aus der Zeit Mark Aurels, „Paulus“, und mit einem humoristischen Roman aus der römischen Kaiserzeit „Der Zauber des Königs Arpus“.

Bald darauf wandten sich alle drei der sozialdemokratischen Partei zu. Türk gab für längere Zeit die dramatische Kunst auf, um seine freie Zeit vollständig dem sozialdemokratischen Parteileben widmen zu können; in Wille regte sich das Theologenblut: er wurde sogenannter Sprecher in demjenigen Teile der Berliner freireligiösen Gemeinde, der gleichzeitig sozialdemokratischen Grundsätzen huldigte; und auch Bölsche stürzte sich nach einer längeren Zeit des Schwankens in das Parteileben, dem er innerlich früher ganz fern gestanden hatte. Nun aber wurde für alle drei der Gedanke der Freien Volksbühne fruchtbar. Wille und Bölsche waren den Arbeitern als wissenschaftliche Parteiredner bekannt, und Türk konnte seine alten dramatischen Neigungen hier mit den politischen vereinigen. Nach längeren Vorbereitungen berief Wille eine Arbeiterversammlung ein, und sein Name in Verbindung mit denen anderer Parteimänner genügten, um gegen 2000 Arbeiter am Dienstag den 29. Juli 1890 im großen Saale des „Böhmischen Brauhauses“ zu vereinigen. Da saß neben Wille und seinen beiden vertrautesten Freunden sein Parteigenosse Wildberger und der Redakteur des politischen Parteiblattes Kurt Baake; daneben saß aber auch am langen Vorstandstische Dr. Otto Brahm. Und daraus war nun gleich zweierlei zu erkennen, erstens: die Volksbühne, die hier nun endlich erstand, hatte von vornherein einseitig einer politischen Partei zu dienen; und zweitens: sie hatte auch einseitig einer bestimmten ästhetischen Partei zu dienen. Und das ergab sich auch schnell aus den Verhandlungen.

Wille begann zu reden — in seiner ruhig klaren, herzgewinnenden Art, die niemals ihren Zauber auf die Arbeiter verfehlte, doch einseitig in seinem Programm; er führte zwar aus, „es sei lächerlich, wenn in den Tagesblättern die Rede gewesen sei, man wolle ein sozialdemokratisches Theater gründen, — als ob das nicht ein Unsinn sei!“ Aber dennoch gab er zu, daß er der Meinung sei, man müsse Stücke wählen, von denen ein gewisser „sozial kritischer“ Hauch ausgehe. Und dann erklärte er: wie er die Versammlung beurteile, würde sie sich wohl nicht für die „veraltete Kunst der Schönsfärberei“, sondern für die moderne der „Wahrheit und Aufrichtigkeit“ entscheiden. Nun, was sollte die Versammlung da entscheiden? Es waren ja 2000 Leute, die von der älteren Kunst noch viel weniger wußten als von der neuen. Sagten diesen Arbeitern also ihre litterarischen Vertrauensmänner: die Dramen der Klassiker seien schönsfärberei und verlogen, die modernen Stücke aber seien aufrichtig und der Wahrheit entsprechend — nun so war kein Zweifel, daß die Arbeiter ihnen vollen Glauben schenken und sich für die modernen Stücke entscheiden würden. Sehr rührend wußte allerdings Brahm später in seinem Bericht in seiner Zeitschrift eine Episode aus der Versammlung zu schildern:

„Ein Mann trat auf, schlicht und im Werktagsrock, wie er aus der Fabrik kam, mit unge-
stärktem Hemd; Leiden malten sich auf seinen Zügen, und nicht leicht fand er die Worte. Aber

rührend war es zu hören, wie nun dieser Arbeiter ein Programm entwickelte, das jeder von uns Naturalisten hätte unterschreiben können: Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, rief er, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben, und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Hundertmarktscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten.“ —

Und an diese Schilderung knüpft Brahms dann die kühne Schlussfolgerung:

„Und dies war das Wort, das wie ein Leitmotiv durch die Versammlung klang: gebt uns Wahrheit! Nicht klassische und romantische Werke, realistische wollen wir haben, in denen der Wahrhaftigkeitsdrang und der feine Wirklichkeitsinn dieser Zeit sich ausdrückt; wir wollen das Leben sehen, wie es ist, nicht, wie es nicht ist!“ —

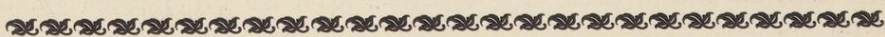
Sehr gut! Und Herr Brahms will sich und seinen Lesern allen Ernstes einreden, jener arme Mann im „ungefährten Hemd“ habe mit der „ewigen Lüge auf den Brettern“ das gemeint, was man literaturgeschichtlich unter der romantischen oder gar unter der klassischen Dramatik versteht? Aber Herr Dr. Brahms! Wimmelt es denn bei Goethe von edlen Kommerzienräten?! Aber Herr Schillerbiograph, giebt es denn bei Schiller edle Grafen, die mit Hundertmarktscheinen um sich werfen? Nein, jener Arbeiter-Redner hatte die ihm einzig bekannte Litteratur der Kolportage-Romane gemeint, die er mit Recht verurteilte als verlogen! —

Man begann mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft“, und den Arbeitern war diese Satire auf die höhere Gesellschaft natürlich sehr angenehm. — Gern hatte sich dies Publikum in alles gefügt; auch darein, daß nach sozialistischem Grundzug jeder Platz im Hause den Preis von fünfzig Pfennig kostete — soviel betrug nämlich der monatliche Vereinsbeitrag — und daß die Plätze ausgelost wurden. Mit verständnislosem Spott nannte ein Berliner Blatt das den „Nobel-Comment der Freien Volksbühne“! — Aber schon die zweite Vorstellung zeigte das Verfehlte in der Wahl eines kraß naturalistischen Dramas: Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Vor Sonnenaufgang“! Mußte den Arbeitern nicht die Gestalt des jammervollen Loth, der im Anfang so viel renommirt und dann feige davon läuft — mußte er ihnen nicht wie eine Verhöhnung ihrer eigenen Parteiagitatoren erscheinen? Freilich ging der Vorstand der „Freien Bühne“ sehr vorsichtig zu Werke; ein paar Abende vor jeder Aufführung ließ er das betreffende Stück durch einen seiner Redner — z. B. durch Bölsche — erklären. Aber alles dieses half nichts beim „Sonnenaufgang“-Stück. Otto Erich Hartleben, der mittlerweile in Berlin dem Mitarbeiterkreis der Zeitschrift „Freie Bühne“ beigetreten war, berichtet darüber unter anderm: „Der zweite Akt wurde, im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen, so kraß herausgebracht, daß einem das Lachen wohl vergehen konnte; das Publikum fühlte auch die Gesamtwirkung dieses grausigen Hofbildes und applaudierte am Schluß in offenbar spontaner Ergriffenheit — im einzelnen aber war es sehr fidel und zum Lachen aufgelegt; das Drastische wurde leicht zum Komischen. Von einer einheitlichen, oder auch nur für eine bestimmte Wirkung geschlossenen Stimmung war unter solchen Umständen natürlich nicht die Rede“ Dagegen kam es natürlich wieder zu einer starken Wirkung, als wieder ein wirkliches bühnengerechtes Drama auf der Volksbühne erschien: Ibsens Volksfeind. Daß hierin eigentlich alle Partei-Einseitigkeit bitter verhöhnt wurde, merkten die Zuschauer gar nicht.

Die merkwürdige Wahl des Stückes hatte allerdings eine innere Verbindung mit dem inneren Gegensatz, der Wille und Wildberger von ihren „Genossen“ zu trennen begann. Und wirklich schien Wille auch in der Öffentlichkeit die Rolle des Ibsen'schen Volksfeindes spielen zu wollen. Auch unter den Führern der Arbeiterbewegung gab es jetzt plötzlich „Alte und Junge“: den „Alten“ blieb nach wie vor die Masse heilig, den „Jungen“ aber das Individuum. Sie fingen an mit Verachtung auf die „Herdenmenschen“ herabzublicken, und sie sahen in ihrer großen, wohlorganisierten Partei eine Art von Herde, die willenlos dem berühmten Führer folgte. Nun kam hinzu, daß unlängst das Ausnahmegesetz „gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie“ außer Kraft getreten war (30. Sept. 1890). Da über der Partei seit diesem Tage nicht mehr das Damoklesschwert der rücksichtslosen Unterdrückung schwebte, so schien auch die straffe Zentralisierung den „Genossen“ nicht mehr so nötig. Sie fingen an, in der Herrschaft der alten Freunde Bebel und Liebknecht einen „Terrorismus“ zu erblicken; sie machten ihnen den Vorwurf, den seit alten Zeiten die Jugend gegen das Alter auszuspielen beginnt: daß es erschlaffe, daß es nachgiebig geworden sei, daß es ihm an Thatkraft fehle. — Und — wie dergleichen immer so lange unter der Oberfläche verborgen bleibt, bis es plötzlich hervorschießt wie der Pilz in einer Nacht, — so gab es jetzt mit einem Male eine Partei der „Jungen“ in der Sozialdemokratie Berlins, und Bruno Wille, der Herrscher in seinem selbstgegründeten Reich der Freien Volksbühne, war der Führer und der Sprecher dieser „Jungen“. Es gab eine unerhörte Aufregung in der Partei, und die bürgerliche Gesellschaft freute sich, daß die „Roten“ einander gegenseitig in die Haare zu fallen begannen. Weiter Blickende hatten ohnehin längst vorhergesagt, daß der Fall des Ausnahmegesetzes innere Spaltungen der Partei zeitigen würde — und nun gab ihnen die Zeitgeschichte recht. Bruno Wille aber war plötzlich der Mann des Tages geworden. Depeschen berichteten über sein Vorgehen von Hauptstadt zu Hauptstadt. Die Zeitungen entwarfen sein litterarisches Porträt. Ein Pariser Interviewer schilderte seinen Landsleuten verwundert, wie er den jungen Löwen des Tages als Sprecher der freireligiösen Gemeinde gesehen und gehört und in ihm, statt eines sprühenden Mannes der That, einen sanften jungen Prediger erkannt habe. Wille war mit einem Male für die weiteste Öffentlichkeit entdeckt! Aber die ganze Aufregung ging vorüber, wie ein Traum. Bebel erschien in Berlin. Durch den Fall des Ausnahmegesetzes plötzlich von Acht und Bann befreit — durfte er zum erstenmal wieder in der Reichshauptstadt zu den Massen der Seinen öffentlich reden. Zu ungezählten Tausenden strömten die Arbeiter herbei, und im Triumph hielt der alte, jugendkräftige Parteigeneral seinen Einzug in den Riesen-saal, wo Wille seiner wartete, umringt von seinem Stabe, in dem sich namentlich die jungen Reichstagsabgeordneten Wildberger und Werner befanden. Der Kampf entbrannte, aber es war von vornherein ein ungleicher Kampf. Bebel brachte Waffen mit, die ihm die Vergangenheit geschmiedet hatte: sein altes Ansehen, sein langes Märtyrerverleben für seine Ueberzeugung und nicht zum Geringssten sein Bewußtsein, daß er selbst aus der Klasse derer hervorgegangen, für

die er eintrat; und er brachte Waffen mit, die er noch in der Gegenwart täglich neu zu schärfen wußte: vor allem seine stürmische Rednergabe. Gegen ihn konnte der junge Gelehrte, dessen Leib keine Narben aufwies, mit seinem sanften Pastorenorgan so wenig ausrichten, wie seine Genossen. In einer einzigen Schlacht war der kaum ausgebrochene Krieg entschieden, und das Siegel wurde ihm bald danach aufgedrückt auf dem Parteitage zu Erfurt (1891), wo die „Jungen“ zahlreich überstimmt wurden und Werner und Wildberger aus der Parteileitung austreten mußten. Darum schieden sie nun freilich nicht aus dem Leben, und auch Wille wirkte noch im Kleinen fort, nachdem er hatte erfahren müssen, daß er eine Agitaturnatur im Großen nicht war. Aber ein Teil seiner Jugendgenossen hielt zu ihm, nun noch mehr erbittert durch das rücksichtslose Vorgehen der Alten. Und in manchen jungen Köpfen, denen die „dogmatische“ Sozialdemokratie verleidet worden war, tauchte jetzt ein neues „Ideal“ auf: das der „Anarchie“.

Natürlich sympathisierte dabei in dieser modernsten Schriftsteller-Gruppe wohl niemand mit den feigen Meuchelmördern, die durch ihre verabscheuungswürdigen Greuelthaten der Anarchistenpartei bis auf den heutigen Tag den nur allzubegründeten Ruf einer Verbrecherbande eingetragen haben. Aber viele unter den Jüngsten hatten sich damals daran gewöhnt, jede Partei nur nach ihren philosophischen Grundlagen zu beurteilen. Und mittlerweile waren ja wieder neue Philosophen volkstümlich geworden.



Zweites Kapitel.

Die Lyrik wird politisch und philosophisch.

Grade in demselben Jahre 1889, in dem der Geist Friedrich Nietzsches in Wahnsinn zusammenbrach, fingen seine Gedanken an volkstümlich zu werden. Jetzt begannen die Zeitschriften nähere Auskunft über die Absichten des lebendig Toten zu geben, und jene Flut von Schriften für und wider ihn brauste herauf. Die junge Welt, die bis dahin unter dem Zeichen des sozialen Mitempfindens gestanden hatte, begann jetzt die neuen Schlagworte des neuen Mannes zu erlernen. Man fing an von dem „Recht der Starken“ gegenüber den Schwachen zu schwärmen, den „Willen zur Macht“ als die Richtschnur des Lebens zu nehmen, und Rücksichtslosigkeit und Egoismus als die Wege zum Ideal des „Uebermenschentums“ anzusehen. Hatte die junge Litteratur bis dahin den Menschen nur als ein Mitglied der großen Masse ansehen wollen, so wollte sie ihn nun möglichst ganz auf sich allein gestellt sehen im Gegensatz zum „Herdentrieb“. Den Sozialismus begann der Individualismus abzulösen. — Er begann. — Eine Zeit lang aber liefen beide Strömungen noch durch- und nebeneinander.

Und so fanden denn einige, von Nietzsche ausgehend, rückwärts den Weg zu Max Stirner. Eigentlich hatte er Kaspar Schmidt geheißen (geb. 25. Okt. 1806 in Bayreuth), der grübelnde Sonderling, der am 26. Juni 1856 blutarm

und wenig bekannt in Berlin gestorben war. Aber nun erwachte sein fast vergessenes Hauptwerk wieder: „Der Einzige und sein Eigentum“. — Es war im Jahre 1845 in Leipzig erschienen und erst 1882, also nach siebenunddreißig Jahren, hatte es seine zweite Auflage erlebt. Jetzt wurde die Nachfrage danach groß; es war in der billigen „Reclam'schen Universal-Bibliothek“ für wenige Groschen zu kaufen, und nun las die von Nietzsche vorbereitete Jugend hieraus, wie Staat, Religion und Sitte eine ungerechte Vergewaltigung seien an dem einzig Berechtigten, an dem Egoismus. Für die nervöse Ueberhafter, mit der in jener Zeit auf ihrer Suche nach einem neuen Kunstideal die jungen Poeten von einem Gegensatz zum andern sprangen, dafür sei als ein Beispiel die damalige Entwicklung von Mackay angeführt. Er, der noch unlängst für sein Gedicht „Arma parata fero“ ein Verbot auf Grund des Sozialistengesetzes eingeholt hatte, schrieb jetzt auf seine neueste Gedichtsammlung „Das starke Jahr“ (Zürich 1890) als Motto den Satz von Max Stirner: „Man glaubt nicht mehr sein zu können, als Mensch. Vielmehr kann man nicht weniger sein!“ Und gewidmet war das Buch „dem gehafteten Gefährten des starken Jahres“.

Den eigentlichen Kern der Gedichte bildete diesmal die Umwandlung, die in Mackays Weltanschauung vor sich gegangen war; aber seine dichterische Begabung hatte sich nicht geklärt. Man hat bei seinen philosophischen Gedichten immer noch das Gefühl, als empfinde er alles Mögliche dabei, was er durchaus nicht zum Ausdruck bringen kann. Die dichterische Form des Verses scheint ihn zu stören und liegt oft wie eine schwere Masse drückend auf dem weichen und unklaren Empfindungsgehalt. Man hat den Eindruck, als ringe er mit allem: mit seinen Gedanken, mit seinen inneren Erlebnissen, mit der Sprache — und als komme er auch da nicht zum wirklichen Sieg, wo er diesen Sieg selbst verkündet. Diesen Eindruck macht auf mich auch die Liederreihe, in denen er seine neueste Entwicklung zu schildern versucht. Am klarsten gelingt ihm verhältnismäßig die Darlegung seiner Gefühle in:

Letzte Erkenntnis.

Einst wähnte ich sie zu verachten —
ich verachte sie nicht mehr.

Ich kann nur noch betrachten:
Ich schaue um mich her.

Ich betrachte das Sein wie ein Leben,
von dem kein Teil ich bin —
ich bin mein — ich kann mich geben
nicht mehr den andern hin.

Denn ich bin wiedergekommen
zu mir — was brauche ich mehr?
Mein ward wieder, was mir genommen;
was gestohlen, kam wieder her.

Und gab mir wieder die Hände —
ich bin unendlich reich!

Von hier bis zum Erden-Ende
ist mir kein anderer gleich.

Das flößt den Mut, den neuen
der klaren Seele ein:
Es will sich wieder freuen,
wieder stark die einsame sein! . . .

Sie rasen, die lärmenden Thoren,
und rennen die Grenzen an —
ich verschließe meine Ohren,
was geht mich ihr Schreien an?

Sie trennen Gerechte und Sünder
und halten wechselnd Gericht,
doch sie sind ewige Kinder,
und sie verstehen sich nicht.

Ich aber verstehe alle
und nenne keinen schlecht;
Ob er siege oder falle,
er ist in seinem Recht.

Ob er falle oder siege,
es kann nicht anders sein
Ich freige, und ich erliege —
gewiß! — Doch ich bin mein! . . .

Auch weiterhin begeisterte sich Mackay für diese seine neueste Weltanschauung. Er sammelte Material für eine Biographie Mar Stirners und schrieb einen Roman: Die Anarchisten.

Mackay lebte jetzt in der Schweiz in nahen Beziehungen zu Henckell, der sich immer mehr zum Poeten des Sozialismus ausgebildet hatte und seinen zahlreichen Lyrikbänden eine Sammlung von Kampfliedern unter dem Titel „Trugnachtigall“ anreichte. Immer politischer wurde die Lyrik. In Zürich lebte damals auch Maurice Reinhold von Stern (geb. zu Reval am 3. April 1859), der Sohn des estländischen Dichters Karl Walfried von Stern. Wegen einer Insubordination hatte er, der Zögling des Dorpater deutschen Gymnasiums, seine ursprüngliche militärische Laufbahn aufgeben müssen, und dann hatte ihn der Wandertrieb nach Amerika geführt. Dort hatte er sich tief in die sozialistische Bewegung hineingestürzt und selbst die „New Yorker Arbeiter-Ztg.“ gegründet. Krank war er 1885 nach Europa zurückgekehrt und hatte in Paris und London, in Basel und endlich in Zürich seinen Wohnsitz genommen. Dort hatte der 26-jährige junge Mann sich noch auf der Universität immatrikulieren lassen und sein Studium bis 1888 fortgesetzt. Dann war er eine Zeitlang Redakteur des „Zürcher Volksblatts“ geworden. Mit „Proletarierliedern“ hatte er sich eingeführt (1885), denen „Die Stimmen im Sturm“ (1888) und die „Neuen Lieder“ (1889) gefolgt waren. Seine politischen Ideale entsprachen ungefähr dem Programm, das Hauptmanns Loth im ersten Akt des „Sonnenaufgangs“-Dramas entwirft: Kampf gegen das Kapital und gegen den Alkohol — ein Lebensprogramm der Enthaltensamkeit und des Sozialismus.

So erwachte mitten im Naturalismus ein gesteigertes Interesse für die Lyrik. Da aber die junge Generation damals von der fixen Idee beherrscht wurde, daß jede Dichtungsart in dieser Zeit ganz neu werden müsse, so leitete z. B. Julius Hart seine neue Gedichtsammlung „Homo sum“ (1890) mit einer langen Abhandlung über die „Lyrik der Zukunft“ ein, die in den Worten gipfelte:

„ . . . Das Wesen ihrer Objektivität steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zu Worte kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen, das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen. In dieser Kunst hat Goethe zum Teil Großes geleistet, als ein dichterisches Genie, das über die Kunst seiner Zeit hinauswächst, aber wenig offenbart sich die Kraft in der übrigen deutschen Poesie, die wesentlich nur stimmungsvoll das reine Empfinden wiedergibt. Vorwiegend ist aber auch die Goethe'sche Sprache Gefühlsprache und ihr Wesen musikalischer Natur; demgegenüber wird die Lyrik des Realismus reichere Elemente der Phantasieanschauung verarbeiten und einen mehr malerischen und plastischen Charakter annehmen, das Bildliche, das bei Goethe zurücktritt, mächtiger in den Vordergrund stellen. Innere Formwandlungen vollziehen sich, die dem Kenner nicht verborgen bleiben können.“ —

In diesen Sätzen gipfelte Julius Harts neue Theorie. Irriger hat wohl nie ein Prophet seine eigene Zeit aufgefaßt. Im Gegensatz zu jener prophezeiten Objektivität bereitete sich in der Lyrik gerade damals ein bisher unerhörter Subjektivismus vor, der binnen kurzem den ganzen Naturalismus in der Litteratur über den Haufen werfen sollte. Aber — so wenig jemand an Julius Harts Gedichten irgend etwas grundsätzlich Neues füglich finden konnte, so gern muß man ihnen das höhere Lob zugestehen, daß sie in der gewohnten Art recht gut waren. Eine Probe!

Am Grabe einer Schauspielerin.

Und es stöhnt der Wind, und der Regen fliegt und setzt an den Kreuzen und Steinen,
und aus der Erde, durchs nasse Gras, durch die Nessel'n zittert ein Weinen.

Und durch die Nessel'n, durchs nasse Gras, durch die Erde seh' ich es schimmern,
ein Leichenhemd, einen Rosenstrauß, eines Ringes goldiges Glimmern.

An den Busen gedrückt eine schmale Hand, zwei Augen im Schlafe geschlossen
und die Schultern, so zart wie der Blüten Schnee, von blonden Locken umflossen . . .

O du Tag, o du leuchtende Sommernacht, da ich goldene Stunden verträumte,
und, küssend deinen blutroten Mund, meine Jugendjahre veräumte. —

Nur noch einmal hör' ich so fern, so weit, wo der Himmel voll Wolken und Regen,
ein wonnig Lachen dort hoch im Gewölk, so trozig und lustig verwegen.

In der bleichen Luft, in dem fahlen Licht hintreiben wirbelnde Blätter,
und die weißen Rosen wehen zerseht im trüben Regenwetter . . .

Im Gegensatz zur Theorie von Julius Hart ging die neue Lyrik darauf aus, die neuen Zustände wieder in neue Stimmungen aufzulösen. Eine gewisse „Fauststimmung“ — ein damals bei den jüngsten Lyrikern beliebtes Wort — wurde dadurch erzeugt, daß der Gegensatz zwischen der neuen Welt und dem alten Empfinden in dem Gefühlsleben sich nicht ausgleichen lassen wollte.

. . . Doch dann bin ich längst in das Grab gebettet!
die neue Zeit weht über meine Gruft,
wenn sie der Menschheit Ideale rettet
und nach dem ew'gen Frieden bangend ruft;
dann wird vielleicht auf meinem Grabe blühen
ein Kranz von Rosen purpurn, dunkelrot,
denn niemals kann in dunkler Nacht verglühen,
was in mir rang nach lichtem Morgenrot. —

Diese Verse rühren von August von Sommerfeld her (geb. 8. Sept. 1868 in Potsdam, gest. 1899), der solchen Stimmungen in einer Anzahl von Schriften Ausdruck verliehen, so „Die entgötterte Welt“ (1890), „Das neue Heil“ (1891).

Die oben angeführten Verse setzte ein gleichfalls philosophisch beanlagter junger Dichter auf den Titel seiner Liedersammlung „Funken“ (1890). Es war nicht sein Erstlingswerk. Ludwig Jacobowski (geb. zu Strelno am 21. Jan. 1868) hatte vielmehr schon in einer Reihe poetischer und ästhetischer Schriften jenes Ringen des Gefühls mit der neuen Welt zum Ausdruck gebracht. Gleich im ersten Liede dieser neuen Sammlung vergleicht er die moderne Eisenbahn mit dem uralten Ringen nach dem Ideal:

Im Coupé.

Gespensfisch atmen durchs fahle Grau
die Wälder lautloses Schweigen;
nur hin und wieder sich Flocken Blau
am trostlosen Himmel zeigen.

Auf dämm'rigen Fluren verschlafen haust
die Nacht und träumt vom Erwachen;
die Maschine saust und das Rad erbraust
durch Felder und sumpfige Lachen.

So Menschenherz du entgegenbraust
voll Unrast dem Ideale,
bis niederschleudernd des Schicksals Faust
dich kreuzigt am Marterpfahle.

Dann schaust du sterbend, wie welkenweit
du fern von dem leuchtenden Ziele,
und atmest müde im Todesleid
der Ewigkeit Morgenkühle. —

Nahe Freundschaft verband damals Jacobowski und Richard Zoozmann (geb. in Berlin am 13. März 1863). Dieser sprudelte schon seit vielen Jahren unaufhörlich lyrische Gedichte in die Welt hinaus. Mit neunzehn Jahren schon hatte er einen „Minneborn“ herausgegeben. Zwei Jahre später folgten „Lieder, Romanzen und Balladen“. Wieder nach zwei Jahren gab es „Neue Dichtungen“. Dann folgten „Aus Herz und Welt“ (1888) und „In Klios und Eratos Bänden“ (1889) und „Episoden“ (1891). Zoozmann schwelgt in Lyrik. Alles wird ihm zum Vers, und jedem Metrum ist er gerecht. Aber dafür dichtet er auch wahllos und kommt selten zur Vertiefung und zum Ausreifen. Da sieht er „vier Cylinderhüte fahren“ in Berlin in einer Droschke und gleich ist das Gedicht fertig. Der eine Cylinderhut deckt das Haupt eines Geldmannes.

Mit der Miene eines Triumphators
neben ihm sitzt Herr von Soundso,
dem Besuche des Totalisators
danke ers Geld — sonst ist er dumm wie Stroh.

Geradeüber diesen beiden Edeln
sitzt der Dritte, arm und unbekannt;
doch ein Bückrich, gewandt im Wedeln;
lebt er von der andern milder Hand.

Und der vierte im Cylinderhute
ist der Kutscher im betrefsten Rock.
höher als die andern thront der Gute
oben hoch auf seinem Kutscherbock.

Dieser ist's, den ich am höchsten achte!
ehrlieh doch verdient mit Fleiß und Schweiß
er sein Geld sich! — Wie man's auch betrachte,
daß da hinter ihm ist nur Geschmeiß.

Vier Cylinderhüte sah ich fahren — —

Zoozmann und Jacobowski begründeten damals eine neue Zeitschrift unter dem Titel „Der Zeitgenosse, Berliner Monatshefte für Leben, Kritik und Dichtung der Gegenwart“. Diese Zeitschrift sollte mitten in dem Streit der Parteien eine Dase bilden und an Stelle des gegenseitigen Bekämpfens der Richtungen das einheitliche Streben nach echter Kunst stellen. Doch solche Friedensklänge waren noch verfrüht in jener Zeit hochgehender ästhetischer und politischer Gegensätze.



Aber der sozialistische und anarchistische Zug war es nicht, der die neuesten Dichter in Konflikt mit dem Strafrichter brachte. Vielmehr veranlaßten dies immer wieder die Verstöße gegen die Sittlichkeit. Der erste große Aufsehen erregende Prozeß dieser Art fand am 27. Juni 1890 in Leipzig statt, wo Alberti und Walloth, sowie ihr Verleger Friedrich sich wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften“ zu verantworten hatten. Eigentlich war auch Hermann Conradi vor den Strafrichter geladen worden, aber der Tod hatte ihn vorher abgerufen. Er war am 8. März 1890 an einer Lungenkrankheit gestorben. Damit hatte die junge Generation den ersten Toten in den Reihen ihrer Kämpfer zu verzeichnen, und man versuchte nun sein Bild derartig zu verklären, wie einst der junge Hardenberg von den Romantikern verherrlicht worden war. Wenn nur der Unterschied nicht so groß gewesen wäre zwischen dem genialen Novalis mit seiner gedanken-schwangeren, verheißungsvollen, form-gewaltig dahinflutenden Mystik und dem unfertigen, überhasteten Conradi mit seinem mutlosen Versinken in alltäglicher Sinnlichkeit! Die in diesem Jahre gegründete Zeitschrift „Moderne Dichtung“ (Brünn 1890) widmete ihm eine Gedächtnisnummer. Seinen Tod hatte diese Zeitschrift in der Nummer zuvor angezeigt mit den hochtönenden Worten:

„Einer unserer thätigsten Mistreiter, einer der genialsten und eigenartigsten Dichter und Denker unserer Zeit, Hermann Conradi, ist am 8. d. M. in der Abenddämmerung nach kurzem, schwerem Leiden verschieden. Noch vor kaum vierzehn Tagen hatte er uns mehrere größere Beiträge für das vorliegende Heft mit Bestimmtheit zugesichert, und wir hatten ihm auf eine bezügliche Anfrage hin den heutigen Tag als letzten Termin für die Einsendung der-

selben festgesetzt. Statt der erwarteten Manuskripte ward uns soeben die furchtbare Kunde von seinem jähen Ende! Noch stehen wir allzu unmittelbar unter dem niederschmetternden Eindruck dieser Nachricht, noch läßt uns der Schmerz, der unser Herz durchkrampt, die Größe des Verlustes, den wir erleiden, nicht voll und ganz ermessen. In tiefstem, in Worte nicht faßlichem Weh rufen wir dem unglücklichen Kameraden unsern letzten Scheidegruß zu, — wir werden ihm allezeit und immerdar ein treues, liebevolles Andenken bewahren!“ —

Hans von Baselow — ein fruchtbarer, aber wenig erfolgreicher junger Dramatiker — (geb. in Dessau 30. Juli 1864) schrieb in derselben Zeitschrift:

„Hermann Conradi war ein Dichter, der in die Tiefe der Menschenseele hinabtauchte, der die verborgensten Gefühle ans Licht förderte. Er sah da noch, wo andere nicht mehr sahen, fühlte die leisesten Schwingungen, die für die Nerven anderer völlig unempfindlich, — ja er war sozusagen ein einziger, schwingender Nerv. Seine Empfindungsschwelle lag tiefer, als die anderer.“

Die folgende Nummer sollte nun einen ausführlichen Artikel aus der Feder von E. Korn bringen, aber dieser entschuldigte sich, daß er die große Aufgabe so schnell nicht bewältigen könne:

„Nicht irgend ein Künstler, irgend ein Litterat ist da gestorben — hier starb vielmehr der Künstler-Prophet, der philosophische Pädagog der zukünftigen Generation. Hätte Conradi nur noch ein paar Jahre leben und jene Werke, deren Plan bereits vollständig konzipiert in seinem Gehirn bereit lag und zu welchen seine vorhandenen Schriften die bloße Ouverture bildeten, schaffen dürfen — er hätte sich als Repräsentant einer gewaltigen neuen Kultur manifestiert, einer Kultur, die sich in unsern Tagen abseits vom Wege aufgebaut hat und von der die guten Leute um uns herum keine Ahnung haben. Halten Sie dies nicht für das subjektiv gefärbte, übertreibende Urteil eines trauernden Freundes. Ich werde Gelegenheit haben, Wort für Wort diese Apotheose durch Dokumente zu belegen und beweisen.“ —

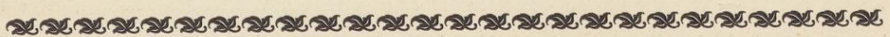
Leider hat er das nicht gethan, und so wird es bis heute niemand glauben. Auch zwei Bildnisse Conradis brachte die Nummer, eins, das den Lebenden, und eins, das den Toten auf dem Sterbebette darstellte. Und dazu gehörten zwei Trauergedichte, ein längeres von Martin Weiß aus Würzburg und ein kürzeres von Karl Henckell. Aber besser als all dieser unwahre Schwulst, mit dem die vermeintlichen Wahrheitspropheten das Grab ihres ersten Toten entweiheten, war ein Grablied, mit dem Conradi selbst einst sein eigenes Dichten besungen hatte:

Kaum bebr's jäh aus in schriller Dissonanz . . .
die Blätter sind verdorrt, versprüht ihr Glanz, —
es streicht der Abendwind durch die Eypressen . . .
nur Wen'ge weinen . . . sie verstummen bald.
Was ich geträumt, — sie geben ihm Gestalt —
ich aber werde bald vergessen . . .

(Lieder eines Sünders.)

Sein letztes Gedicht kam in Berlin zum öffentlichen Vortrage am ersten Abend — wiederum eines neuen „freien“ Vereins. Schon die „Freie Volksbühne“ hatte begonnen, außer Aufführungen auf der Bühne auch belehrende literarische Vorträge und Rezitationsabende für große Arbeiterversammlungen zu veranstalten. Warum sollte dies bloß vor Arbeitern möglich sein? — Und so begründete sich denn eine „Freie literarische Gesellschaft“. Sie verfolgte den Zweck, eine Ergänzung des Vereins „Freie Bühne“ zu bilden und moderne Lyrik und

Novellistik zu Gehör zu bringen. Dienen sollten dazu öffentliche Vorleseabende, Anlegung einer Bibliothek und zwanglose Veröffentlichung von dichterischen und ästhetischen Werken. Der erste Vorleseabend fand am Freitag den 14. Nov. 1890 in einem Saal des Hotel Imperial in Berlin statt und hatte großen Erfolg. Fräulein Nuschka Buge und die Schauspieler Emanuel Reicher und Arthur Kraußneck trugen Dichtungen von Conrad, Holz, Fontane, Sudermann, Liliencron, Julius Hart und von mir vor, und eine feine Novelle aus „Wand an Wand“ von Eduard Engel. Eingeleitet wurde der Abend durch einen kurzen Vortrag von Ernst von Wolzogen. Zum Vorsitzenden des Vereins war Heinrich Hart, zum Ehrenvorsitzenden Fontane gewählt worden. Der starke Erfolg des ersten Abends erregte große Aufmerksamkeit, so daß die Vereinigung jahrelang fortbestehen konnte. — So hatte Berlin denn eine „Freie Bühne“, eine „Freie Volksbühne“ und eine „Freie literarische Gesellschaft“ und obendrein noch eine „Deutsche Bühne“ — alles im gesegneten Jahre 1890! Das war fast zu viel selbst für eine Weltstadt! Kein Wunder daher, daß auch die anderen größeren Städte des Deutschen Reiches von der Bewegung ergriffen wurden und solche Vereinigungen innerhalb ihrer Mauern entstehen ließen.



Drittes Kapitel.

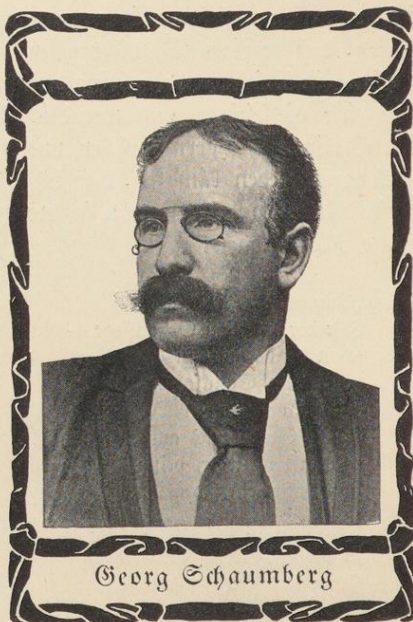
Die Modernen Münchens vereinigen sich zu einer „Gesellschaft für modernes Leben“.

In München war neben der „Gesellschaft“ mit ihren immer schärfer werdenden rücksichtslosen Angriffen auch eine andere Zeitschrift ins Leben getreten, die unter dem Titel „Münchener Kunst“ sich in den Dienst der literarischen Revolution stellte. Als eine „Illustrierte Wochen-Rundschau über das gesamte Kunstleben Münchens“ deutete sie doch gleichzeitig schon auf dem rosagefärbten Umschlag der ersten Nummer (1. Nov. 1889) ihr Programm an mit den Worten:

„Die Münchener Kunst“ stellt sich rückhaltlos in den Dienst jener Richtung, welche von der bloßen Schönheits-Anschauung und Anbetung vergangener Tage bewußt und entschieden sich abwendet und, geleitet von einem kraftvoll sich äußernden Wirklichkeitsinn, ihr Ziel in dem intimsten Einklang der Kunst mit dem reich- und tiefbewegten Leben, insbesondere der Gegenwart, sucht. Dieses rückhaltlose Eintreten für die realistische Kunstanschauung soll uns jedoch nicht abhalten, bedeutsamen Leistungen der älteren Kunstanschauung mit pietärvoller Würdigung gegenüberzutreten.“

Mit dem Herausgeber dieses neuen Kampfblattes, Julius Schaumberger (geboren in München am 29. Aug. 1858), trat wieder ein neuer Mann vor die größere Öffentlichkeit. Aber auch Michael Georg Conrads Geist schwebte darüber. Gleich für die erste Nummer hatte er seine „Begegnung mit dem französischen Dramatiker Emil Augier“ geschildert. Und in einem Aufsatz über Conrads bisher erschienene Romane brachte diese selbe Anfangsnummer über ihn die begeistertsten Worte: „Michael Georg ist er vorbenannt, als ob man's schon dem

Läufing angesehen hätte, was für ein geistiger Drachentöter und Kraftmensch der einst aus ihm werden würde, und der „Ungepundete“ möchte ich ihn nachbenennen. „Der Ungepundete“ — das heißt nicht, ein frischer, fröhlicher, tapferer Geist schlechthin, sondern diese Eigenschaften verkörpert in einem süddeutschen Manne.“ Aber der eigentliche Stamm der Mitarbeiter des Herrn Schaumberger bestand aus jungen, noch unbekannten Männern. Da war der eben aus Berlin herübergekommene Otto Julius Bierbaum aus Schlesien (geboren am 28. Juni 1865). Seine Studien, die sich bisher in Leipzig, München und Berlin auf Philosophie, Rechtswissenschaft und Chinesisch erstreckt hatten, brach er nun völlig ab, und dafür ging's mit vollen Segeln in die Litteratur hinein. Vor allen Dingen die Kritik der bildenden Künste wählte er zu seinem Gebiet. Neben ihm stand der dreiundzwanzigjährige Hanns Freiherr von Gumpenberg (geboren in Landshut am 4. Dezbr. 1866). Als Sohn eines hohen bayrischen Postbeamten und als Sprößling einer alten Adelsfamilie hatte er eine vornehme Erziehung erhalten. Früh war er in das königlich bayrische Pagenkorps eingetreten, und nach Beendigung seiner Gymnasialzeit hatte er in München litterarische Studien getrieben und namentlich zum engeren Schülerkreis des Goetheforschers Professors Vernays gehört. Aber als eigentliche Lebenslaufbahn schwebte ihm von jeher die des Dramatikers vor, und wirklich hatte er auch schon im zweiundzwanzigsten Lebensjahr das Glück, sein Erstlingswerk auf der Münchener Hofbühne dargestellt zu sehen. Es war das eine nordische Tragödie, „Thorwald“ genannt. Aber die skizzenhafte und wenig bühnengerechte Durchführung des düsteren Stoffes hatte ein größeres Publikum nicht anziehen vermocht. Immerhin galt er für einen der Hoffnungsreichsten aus der jungen Geisteswelt Münchens, und mit jugend-



Georg Schaumberg



Julius Schaumberger

lichem Kraftbewußtsein stürzte er sich in die neue Bewegung hinein, ohne zu bedenken, daß er eigentlich nicht allzuviel Berührungspunkte mit ihr hatte. Jedoch herrschte in München damals noch nicht die Berliner Einseitigkeit. M. G. Conrad war eine vielseitigere und unendlich reichere Natur als der philologische Diktator von Berlin, und gern ließ er unter dem schützend vorgestreckten Schilde seines Nackenarms jeden kämpfen, der sich eines inneren Dranges bewußt war. Und so durfte Gumpenberg auch in der naturalistisch geplanten Zeitschrift um das verlorene Ideal klagen:

„Unruhvolle, harte Zeit,
Zeit der kühnsten Geistesiege —
schon dem Kinde in der Wiege
hältst dein Schicksal du bereit!
Was im Sturm wir errangen,
ist im Sturm uns auch entgangen:
Nimm sie wieder, deine Qual —
gieb dafür ein Ideal!

Menschen in der Arbeit Last,
in des Schmerzes Geiertralle,
Jung und Alte — alle, alle
brauchen einen hohen Gast,
der an ihre Schwelle trete,
der in brünstigem Gebete
löse ihre schwerste Pein:
Aber wir — wir sind allein!

Siegreich war dein Himmelsflug,
heil'ge Kunst! Ich seh' dich thronen
auf dem Schutt der Religionen,
selber Göttin dir genug!

Hohen Geistern schaffst du Heil —
wer da reich ist, nimmt sein Teil:
Doch die Blinden und die Armen,
können sie an dir erwärmen?

Du, die nie ein Mensch geschaut,
die kein Name jemals nannte:
Liebe, deren Abgesandte
sangen einst den süßen Laut
von Erlösung und vom Frieden —
bist du ewig nun geschieden?
Bringst du uns vom Himmel her
keine frohe Botschaft mehr?

Liebe, die im Morgentau
heimlich uns ins Auge lächelt,
die in Abendlüften fächelt,
auf der Berge stolzem Bau
sehnd oft das Herz beschlich —
Liebe, offenbare dich
deinem Volk dies letzte Mal!
Gieb auch uns ein Ideal! —“

Schon an diesem Sehnsuchtsgedicht konnte man erkennen, wie hoch sich der ideal gefinnte Gumpenberg innerlich über manchen Genossen erhob, denn Schwung und Seelenadel verliehen ihm die Künstlerweihe auch in dieser unklaren Periode.

Auch der alte Herr Heinrich von Neder — noch immer ein treuer Kumpan der Jugend — steuerte von seinem eigenartigen „Skizzenbuch“ bei. Wenn man erfährt, daß diese seine kleinen Gedichte alle in demselben Versmaß geschrieben und alle gleich lang sind, so sollte man nicht glauben, daß so urwüchsige kleine drollige Schnurren darunter sind, wie die folgende:

„Der Mond steht in der blauen Luft
mit vollen gelben Backen
und malt aus langer Weil' mit Gold
der dunklen Wolken Zacken.

Er schaut herab zum Erdenkloß
mit bleicher Schadenfreude
und fragt sich an dem Ringgebirg',
sieht drunten er die Leute.

Er lächelt, weil er ausgebrannt
muß kein Geschlecht mehr tragen,
das immer nur das Eine sinnt,
einander tot zu schlagen.“

Georg Schaumberg (geb. in Ansbach am 30. Okt. 1855), der bisher nur den Schwank und das leichte Lustspiel gepflegt hatte — man darf ihn nicht mit Schaumberger verwechseln —, gab sich in dieser ersten Nummer außerordentlich pessimistisch, wenn er also die Sünde sprechen ließ:

„Ob ihr in brünstigem Gebet
zum Christengott euch wendet,
ob ihr zu Allah gläubig steht,
daß er Erlösung spendet —

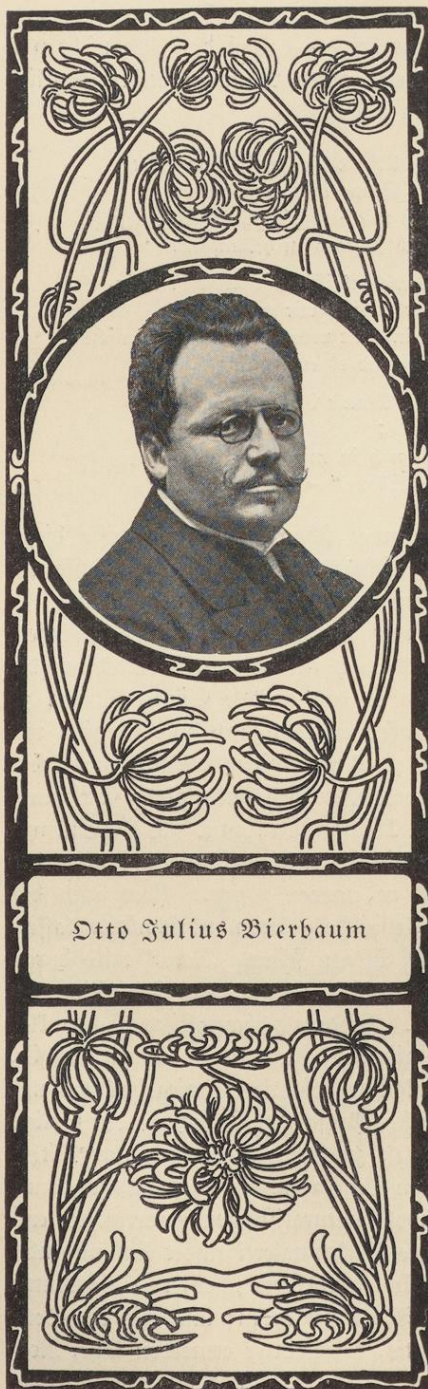
Ob ihr nach dem Messias schreit
um meine Macht zu brechen,
und Tempel auch an Tempel reißt,
die Menschheit loszusprechen —

Ob büßend ihr den Körper quält,
der Sinne Lust zu dämpfen,
euch mit den frommsten Waffen stählt,
mich siegreich zu bekämpfen:

Vergebens ist's, die Welt ist mein,
wer will sie mir entringen?
Kein Gott vermag's, kein Heilgenschein,
nie wird es euch gelingen.

Denn nimmer reißt die Mutter ihr
hinweg von ihrem Kinde:
Aus mir entsprang sie und in mir
wird sie vergeh'n: der Sünde.“ —

Endlich erschien auch in der ersten Nummer schon als ein Genosse dieses neuen Bundes Julius Brand (eigentlich Hillebrand). Er erschien zunächst mit einem kleinen Aufsatz über den von ihm sehr verehrten Münchener Schauspieler Carl Räußer, aber er trug sich damals mit großen dramatischen Entwürfen. Brand gehörte so recht seinem ganzen Typus nach in das neueste Stadium der literarischen Revolution hinein. Bald suchte er das brutale Sinnen-Thema zu schwärmerischem Rausche zu steigern, bald faßte er es plump und tappisch mit nüchterner Reizlosigkeit. Doch immer suchte er es wenigstens dadurch zur Größe zu erheben, daß er es an geschichtlich bedeutende Menschen anknüpfte. So wurde sein erster dramatischer Held Nero (München 1890). Da Brand sich als Stürmer und Dränger fühlte, so blickte er natürlich mit stolzer Verachtung auf alles das herab, was man sonst dramatische Technik zu nennen pflegt. Aber auch das Zwangsgewand, das die Berliner sich von Arno Holz hatten umschmühen lassen, galt ihm nichts. Und so taumeln denn die Szenen seines „Nero“ wild durcheinander, beständig den Ort wechselnd und — als leicht hingeworfene Federzeichnungen — das Bild des kaiserlichen Wüstlings schildernd. In dem „phantastisch halbdunklen Raum“ einer giftmischenden Kupplerin beginnend, steigt die dialogisierte Erzählung durch den Senatsaal in den Kaiserpalast in flüchtigen Zwiegesprächen und langen Monologen, und die absichtlich alltägliche Prosa steigert sich in den Selbstgesprächen des Nero mitunter ganz unvermittelt zu freien Rhythmen und Dithyramben. Daß das Bild des edlen Philosophen Seneca sich in das eines diplomatischen Menschenverächters verwandelt, soll wohl naturalistischen Forderungen entsprechen. Aber wirklich tiefer gehende packende Seelenmalerei findet sich nirgends, obwohl dazu Gelegenheit genug vorhanden wäre, wenn wir sehen, wie die Mutter einen Mord begeht, um den Sohn auf den Thron zu heben; und wie der Sohn dann die Gattin verstoßt, den Bruder vergiftet, die Mutter ermorden läßt, Rom in Brand steckt und gegen die Christen wüthet, um den Verdacht der Brandstiftung



auf diese abzuwälzen. Beim Anblick einer schönen Christin, die er einem Stier hat auf die Hörner binden lassen, packt ihn plötzlich die Reue, und als ein Schwächling tötet er sich bei der Thronbesteigung des Galba.

Es steckt eine gewisse kräftige Begabung in diesem Drama, wie auch in der folgenden Tragödie Brands: „Kaiser Otto III.“ (München 1891). Hier wird die ganze gleich flüchtig dialogisierte Regierungsgeschichte des Ottonen von seinem Regierungsantritt an mit seinen Ungarnschlachten, Römerzügen und seinem Eindringen in die Gruft Karls des Großen zusammengehalten durch ein dichterisch ausgestaltetes Motiv. Otto III. läßt in Rom den Creszentius hinrichten und zwingt dessen überlebende Gattin, seine Frau zu werden. Sie lernt ihn lieben, aber da er sie treulos verläßt, tötet sie sich zum Schluß an seiner Leiche. Aber weder das Erwachen dieser unnatürlichen Liebe, noch ihr gewaltsames Ende sind überzeugend entwickelt. Dennoch läßt hier mancher hübsch charakterisierende Zug namentlich in der Gestalt des jungen Kaisers es bedauerlich erscheinen, daß Brand des Glaubens war, leichtfertiges Hinwerfen unausgeglichener Szenen sei das Kennzeichen eines genialen Dramatikers.

Zuletzt hat er noch — immer tiefer in der Sinnlichkeit untersinkend — eine Dichtung „Venus Astaroth“ (Leipzig 1891) herausgegeben. Die griechische Göttin der Schönheit ist hier im Titel absichtlich zusammengestellt mit der semitischen Göttin Astarte, an deren Altar reine Jungfrauen ihre Keuschheit opfern mußten zum Ruhme der Göttin der Fruchtbarkeit und der Zeugungskraft. Eine Art von Cyflus vereinigt hier vier

Versezählungen von idealloser Liebe. Eine moderne Künstlergeschichte beginnt. Dann folgt eine Umdichtung der Tannhäuserfage. Der aus dem Venusberg entkommene Minnesänger erfleht vergebens vom Papst in Rom Verzeihung, und wie ihm dann die Bildsäule der Venus kalt und stumm bleibt, da folgt er den Lockungen eines glutäugigen Mädchens, das im Rausche des Genusses sich ihm als Astaroth zu erkennen giebt. Unter dem Titel „Der Sonnenpriester“ folgt dann eine Verherrlichung des Kaisers Helio-gabal, der sich zum Baaldienst bekannt hat. Er verlockt eine reine Priesterin der Vesta, der Keuschheitsgöttin, und läßt den Marzianus sterben, um dessen Weib sein nennen zu können — bis er selbst durch den Verrat seines Freundes stirbt.

Nach einem idealen Helden dagegen verlangte Hanns von Gumpenberg und versuchte sich an dem gewaltigen Stoff eines Dramas „Der Messias“. Den echten Dramatiker verrät hier gleich die Auffassung des Judas. Er erscheint als stolzer, prunkender Prophet, der selbst seine Jünger um sich geschart hat und am Jordan dem sanften Jesus und seiner bescheidenen Schar die Taufe streitig machen will. Aber er ist bedeutend und groß genug veranlagt, um die reine Erhabenheit Jesu allmählich bewundern zu lernen und sich vor ihr zu beugen. Ja, Judas wird erst in dem Augenblicke zum Verräter an seinem Ideal, wo Gumpenberg selber es von seiner Höhe herabzieht. Um den Messias nur menschlich darzustellen und ihm als tragischem Helden auch eine tragische Schuld zu geben, stellt Gumpenberg nämlich die Geschichte von der Auferweckung des Töchterleins des Jairus als eine bewußte Täuschung



dar, zu der Jesus sich durch das schändliche Verlangen des Volkes nach Wundern hinreißen läßt. Freilich ist dieser Einfall des Dichters keineswegs glücklich. Denn abgesehen von dem Verletzenden, das eine solche Entweihung einer so hehren Gestalt mit sich bringt, läßt sie auch den Helden des Dramas unwahrscheinlich erscheinen — denn, nun kann er ja selbst nicht mehr an sich glauben und hat zudem Hoffnungen im Volke erregt, die er zum zweiten Male nicht erfüllen kann.

Daß diesem kühnen Drama aus tausend Gründen sich die öffentlichen Bühnen verschließen würden, war sonnenklar. Und da nun auch in den Münchener Kreisen sich schon eine ganze Anzahl von unaufgeführten Dramen angesammelt hatte, und man obendrein in der schönen Isarstadt so viel aufregende Kunde von der „Freien Bühne“ und der „Litterarischen Gesellschaft“ in Spree-Athen hörte, so drängte sich der Münchener Jugend der Gedanke auf, hier ebenfalls zunächst eine große Vereinigung zu schaffen, die der modernen Kunst den Weg bahnen sollte, und dieser Gedanke fand nun seine Verwirklichung. Das Restaurant „Parfival“ in der Herrenstraße zu München war damals der Sammelplatz der litterarisch Unzufriedenen, und hier faßten eines Tages Schaumberger und Gumpenberger, Schaumberger und Bierbaum den Plan, eine „Gesellschaft für modernes Leben“ zu gründen. Als eine vollzählige Versammlung der „Modernen“ Münchens den Plan gutgeheißen hatte, wurde auch Detlev von Liliencron, der damals dem Münchener Parfivalkreise angehörte, und der Bildhauer Rudolf Maison mit in den Vorstand gewählt, und M. G. Conrad übernahm auf allgemeinen Wunsch den Vorsitz. Und so wurde denn folgende Ankündigung an die Öffentlichkeit erlassen:

„Unter dem Namen „Gesellschaft für modernes Leben“ hat sich in München eine Vereinigung mit folgenden Zielen gebildet:

Die „Gesellschaft für modernes Leben“ stellt sich zur Aufgabe die Pflege und Verbreitung modernen, schöpferischen Geistes auf allen Gebieten: Soziales Leben, Litteratur, Kunst und Wissenschaft. Zu diesem Zwecke trifft die „Gesellschaft für modernes Leben“ folgende Veranstaltungen: 1. Vortragsabende, in welchen einschlägige Fragen theoretisch und durch Vorlesung moderner Geisteswerke jeder Gattung beleuchtet werden. — 2. Errichtung einer freien Bühne, welche unter dem Schutze des Vereinsgesetzes auch solche Werke zur Aufführung bringen wird, denen sich die öffentlichen Theater noch verschließen. — 3. Sonderausstellungen von solchen Werken der der Gesellschaft angehörenden bildenden Künstler, welche für die moderne Entwicklung besonders kennzeichnend sind. — 4. Herausgabe einer Zeitschrift, welche die Anschauungen der „Gesellschaft für modernes Leben“ nach außen vertreten soll. — Der „Gesellschaft für modernes Leben“ sind unterschiedslos alle Personen als Mitglieder willkommen, welche die Kämpfe des modernen Geistes mit ehrlicher Anteilnahme verfolgen. — Der Monatsbeitrag, welcher den Mitgliedern freien Eintritt zu allen öffentlichen Gesellschaftsveranstaltungen und kostenfreie Zusendung der Zeitschrift „Die Moderne“ sichert, beträgt eine Mark. Der erste Vortragsabend mit näherer Entwicklung des Programms findet anfangs Januar statt. — Beitrittserklärungen nehmen die Unterzeichneten entgegen. —

München, im Dezember 1890.

J. A. der „Gesellschaft für modernes Leben“:

Dr. M. G. Conrad, Rudolf Maison, Detlev Frhr. v. Liliencron, Otto Julius Bierbaum, Julius Schaumberger, Hanns von Gumpenberger, Georg Schaumberg.“

Schnell wurde von den Zeitungen in und außerhalb Münchens die beabsichtigte Gründung besprochen, und so war die Spannung aufs Höchste gestiegen, als

am 29. Januar 1891 auf einer Insel in der schönen Isar sich die Räume des Restaurants „Isarlust“ mit Neugierigen füllten und die hohe Gestalt M. G. Conrads auf der Rednertribüne erschien. Mit seiner feurigen, warmherzigen Beredsamkeit sprach er über „die Ziele der Gesellschaft für modernes Leben“. Den Hauptpunkt seiner Ausführungen trafen die Sätze:

„Und an der Wende dieses Jahrhunderts sind wir an einem Punkt angelangt, der jüngst in einer denkwürdigen Sitzung dem Kaiser selbst das Wort abpreßte: „Meine Herren, so kann es nicht weiter gehen.“ Es müssen Uebergänge geschaffen, Brücken gebaut werden vom Alten ins Neue, von der Antike mit ihrem Epigonenschweif in die Moderne. Der harmonische, vernünftige, menschlich-edle Neubau des Lebens muß vor gefährlichen Krisen behütet werden. Daran mitzuwirken, sind bereits anderwärts, in Paris, Berlin u. s. w., freie Vereinigungen gegründet worden, die sich teils als Ergänzungen, teils als kühne Versuchsstationen an das Bestehende anschließen. — Die Kunststadt München darf in solch nützlichem Thun nicht zurückbleiben. Auch für uns ist die Zeit gekommen, mit Energie und Klugheit der Moderne eine Pflegestätte zu bereiten. Auch wir wollen den Weizen des neuen Geistes zu frischem Mehl und Brot bearbeiten und dem Volke, das nach Neuem und Kräftigem hungert und des alten Breies genug hat, darbieten. Da gilt es freilich, manches Vorurteil zu besiegen, manche thörichte Furcht zu zerstreuen. Die Furcht besteht oft nur in einer Scheu vor Worten, in einer Angst vor ungewohnten Gesichtern. Die starken Leidenschaften, die rücksichtslosen Entschleierungen, die psychophysischen Zergliederungen in der neuen Kunst erfüllen den Gewohnheitsmenschen mit geheimem Grauen. Er spricht wohl gern den Spruch des alten Römers mit Stolz nach: „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches soll mir fremd sein.“ — Allein, wenn's zum Treffen kommt, nimmt er doch davor Reißaus und schreit nach der Polizei. — Darum sollen sich erst die Starken und Gleichmütigen vereinsmäßig zusammenfinden, damit die Angst- und Heulmeier die Versuche mit der neuen Kunst und Litteratur nicht stören. Die geistreichen Leute sollen sich vergesellschaften, die mit dem Kritiker Taine des Bekenntnisses leben:

„Auf freiem Felde begegne ich lieber einem Schaf, als einem Löwen; aber hinter einem Gitter sehe ich lieber einen Löwen, als ein Schaf. Die Kunst ist eine solche Art von Gitter, sie beseitigt den Schrecken und läßt nur das Interesse übrig.“

„Also lassen wir einmal in Kunst, Litteratur und Theater die guten alten Schafe laufen und sehen wir uns die jungen Löwen an!“

Dieses Wort von den Löwen und Schafen sollte nun für die nächste Zukunft zum Schlagwort für den Münchner Litteraturkampf werden. Die anwesenden Gegner schrieben sich diesen Vergleich sofort in ihr Notizbuch. Zwar zollte man den Conrad'schen Ausführungen rückhaltslos Beifall und ließ sich Bierbaums Vortrag über „die deutsche Lyrik von heute“ eben so willig gefallen, wie man den Vorträgen jüngstdeutscher Gedichte durch die Münchner Hofschauspielerin Anna Dandler freudig zustimmte. Dann aber erfolgte das eigentliche Ereignis des Abends, über das der ultramontane „Bayrische Courier“ am folgenden Tage (31. Januar 1891) folgendermaßen berichtete:

„An der gewaltigen Mähne kenntlich trat sodann ein junger „Löwe“, Herr Hanns von Gumpenberg, auf, ohne daß es glücklicherweise zu einer Panik kam. Herr von Gumpenberg gefiel sich darin, „Deutsche Lyrik von gestern“ zu parodieren und die Werke anerkannter Dichter ins Lächerliche zu ziehen. Das Auditorium kam schließlich zu der Ansicht, daß der Redner besser thäte, mit seinem Wiß seine in den weitesten Kreisen unbekannten Trauerspiele zu beleben, die zu parodieren sich allerdings niemand die Mühe geben wird. Als der junge Löwe den Sang der Alten schließlich einfältig und abgeschmackt nannte, da protestierten verschiedene geduldige „Schafe“ und rufe, wie „Pfui“, „Besser machen“! machten dem „Parodisten“ entschiedenes Mißfallen kund.“ —

Natürlich war das eine ganz irrthümliche Auffassung von Gumpenbergs Absicht. Der Parodist will ja nicht verhöhnen, sondern nur das Charakteristische humorvoll herausheben. Als Blumauer seine „Aleneis“ schrieb, hat ihm doch sicherlich nichts ferner gelegen als eine Verhöhnung des Vergil; und Fritz Mauthners „Nach berühmten Mustern“ hatte man in ganz Deutschland herzlich belacht, ohne darin eine Verhöhnung der beliebten damaligen deutschen Dichter zu erblicken. Ja, Mauthner war auch einer der ersten, der Gumpenbergs „Parodien“ in Berlin warm anerkannte und namentlich diejenige auf Wilhelm Jordan als sehr gelungen bezeichnete.

Nachtlied.

Lieg' ich weltbemäkelt
unlustabgeekelt
nachts im Grübelkrausche,
bis ich, überrege
meiner Blutflopfschläge
Ticketon erlausche!

Müde dann der Pfühle
such' ich Schattentühle
auf dem Windaltane,
wo aus Erdwehstreite
in die Milchstraßweite
ich hinaus mich ahne. —

Tausend Silberscharen,
Sitterflitt'rer, fahren
bess're Bundesbahnen:
klammernd klein dagegen
Sorgen, Singen, Segen,
Menschenplapperplanen!

Doch segleich dem Kleinmut
folgt zu stolzem Mein Mut.
Altrat ließ ja reisen
auf dem Staubgestirne
Denkerdämmerhirne,
Selbst sich zu begreifen!

Ich glaube kaum, daß der große Meister des Stabreims sich durch dieses Scherzgedicht wird verletzt gefühlt haben. Auch würde man in dem Gumpenbergschen Vortrag die Parodien auf Geibel, Storm, Beck, Redwitz, Roquette, August Becker, Wolff, Heine, Dahn und Jordan gewiß nur „amüsant“ gefunden haben, wenn nicht gleichzeitig auch die literarischen Lieblinge Münchens: Lingg, Heyse und Greif parodiert worden wären. Das aber rief die ungegründete Erbitterung des Publikums wach, die sich nun in einem heftigen Zeitungskriege vielfach auch über die ganze Gesellschaft für modernes Leben ergoß. Um den vielfachen Mißdeutungen und entstellenden Berichten über die Reden am ersten Vortragsabende vorzubeugen, beschloß daher der Vorstand der Gesellschaft, die wichtigsten Vorträge im Druck herauszugeben. Als zwanglose „Münchener Flugschriften“ erschien denn auch zunächst der Conrad'sche, der Bierbaum'sche und der Gumpenbergsche Vortrag, dem sich als vierter eine klare und sachliche Rede Schaumbergers anschloß über die Volksbühne und das moderne Drama. Dieser Eifrigste aus dem Vorstand der Gesellschaft für modernes Leben hatte sie im Münchener Arbeiterleseverein gehalten zu dem Zweck, womöglich auch in der Ffarstadt eine freie Volksbühne nach Berliner Muster ins Leben zu rufen. Später folgten Vorträge von Panizza über „Genie und Wahnsinn“ von Schwann „Zur geschichtlichen Entwicklung des Gottesbegriffs“ und endlich von Conrad „Das Recht, der Staat, die Moderne“. Das fröhliche Leben des Fasching aber, das ja unmittelbar auf den Sturm des ersten

Gesellschaftsabends folgte, gab zweien der jungen Matadore Gelegenheit zu einem scherzhaften Kampfesmittel. Schaumberger dichtete ein langes humoristisches Gedicht: „Die Löwen und die Schafe“, und ließ dasselbe nach Art der Karnevalslieder auf rotem Papier drucken. Gumpenberg lief, als altes Bettelweib verkleidet, durch die Straßen Münchens und verteilte das Karmen.

Aber auf den Scherz sollte bald der Ernst folgen. Die ultramontane Presse Münchens richtete unter Führung des Münchener Fremdenblattes namentlich auf Grund von Gumpenbergs „Messias-Drama“ gegen die ganze Gesellschaft öffentlich die Anklage des Atheismus. Vergebens erklärte Conrad in der „Mugsburger Abendzeitung“, daß er für seine Person nicht auf dem Boden des Atheismus, sondern auf dem des Evangeliums stehe. Die katholischen Zeitungen legten ihm das nur als Feigheit aus, und das Münchener Fremdenblatt glossierte in ähnlichem Sinne (Nr. 61. 1891) auch eine gemeinsame Erklärung Schaumbergers und Bierbaums: daß sie persönlich den Standpunkt Dr. Conrads „auf dem Boden des Evangeliums nicht teilen, sich vielmehr zu allen Konsequenzen des modernen Gedankens auch auf diesem Gebiete bekennen, und daß die Gesellschaft für modernes Leben überhaupt kein Dogma aufstelle, welches es auch sei“. Auch Conrad erklärte in einer geschlossenen Mitgliederversammlung sein evangelisches Bekenntnis mit den Worten:

„Es sei dieses nicht dahin zu verstehen, als wäre er Anhänger irgend eines Dogmas, sondern die Lehren des großen Nazareners gelten ihm in einem viel weiteren Sinne als Nichtsnur für die Bethätigung der allumfassenden Menschenliebe und des furchtlosen Strebens nach Wahrheit. Ebenso gut könnte er ähnliche Stellen aus dem Talmud oder von den großen indischen Religionsstiftern entlehnen.“

Als aber am zweiten öffentlichen Abend der Gesellschaft Gumpenberg in einem Vortrag über „die künstlerische Behandlung religiöser Stoffe“ sein Messiasdrama vom ästhetischen Standpunkte aus mit sehr kräftigen Worten verteidigte, zog ihm der Zorn der katholischen Blätter eine Anklage wegen Gotteslästerung zu, die jedoch von der Staatsanwaltschaft bald wieder zurückgezogen wurde. Aber sein Schicksal ereilte ihn, als er einige Wochen später an einem anderen öffentlichen Vortragsabend ein stark sozialistisch gefärbtes Gedicht von Karl Henckell zum Vortrag brachte — nicht, wie er ausdrücklich erklärt hat, weil er den politischen Standpunkt des Gedichtes geteilt hätte, sondern weil er es zur Charakteristik jenes Dichters für unerläßlich hielt. Da nun die sozialdemokratische „Münchener Post“ von Anfang an für die Gesellschaft für modernes Leben Partei genommen hatte, so glaubte man jetzt in weiten Kreisen, in jener Vereinigung eine staatsgefährliche politische Tendenz vermuten zu sollen. Zwar legte Gumpenberg sofort freiwillig sein Vorstandsamt nieder, aber das Vorurteil blieb noch eine Zeitlang bestehen, und er selbst büßte seinen objektiven litterarischen Vortrag mit einer mehrmonatigen Festungshaft. Ebenso identifizierte man seine religiösen Ansichten noch lange mit denen der Vereinigung, obgleich er sich innerlich immer mehr von dieser trennte. Als ein ehrlich ringender Gottsucher wandte er sich vorübergehend in seinem „Dritten Testament“ (1891) dem Spiritismus

zu, um im nächsten Jahre in seiner „Kritik des wirklich Seienden“ (1892) auf spekulativem Wege ein System eines gottesgläubigen Idealismus aufzustellen. Gerade in diesen Wendejahren Gumpenbergs war sein Nachfolger im Vorstande der Gesellschaft für modernes Leben in philosophischer Hinsicht sein ausgesprochener Gegner. Es war dies Oskar Panizza, geboren in Kissingen am 12. November 1853, der Verfasser der „Düsteren Lieder“ (1884) und der „Londoner Lieder“ (1887); ein scharfer Satiriker namentlich auf politischem und theologischem Gebiete. Mittlerweile hatte sich die Gesellschaft für modernes Leben auch ihr eigenes Organ geschaffen in der Zeitschrift „Moderne Blätter“, die vom 25. März 1891 ab wöchentlich erschien. Eingeleitet wurde sie durch ein Programm-Gedicht von Julius Schaumberger:

Modern! Modern! Was will das Wort denn sagen,
das heut von Mund zu Mund geschäftig fliegt,
mit lautem Weckruf stört das Wohlbehagen,
das trägt an der Gewohnheit Kette liegt?
Was will es uns für neue Vorträge bringen,
was ist der Sinn, was ist des Pudels Kern?
Was will dies kühne, kampfesfreud'ge Ringen?
Was ist modern?

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
der rücksichtslos die alten Formen sprengt
und allem feind ist, was in der Enfsaltung
des starken Geistes freie That beengt.
Modern ist jener Trieb, der eigenwüchsig
dem Bann der Ueberlieferung widersteht
und sich nicht beugt in frommem Kinderglauben
dem Götzenzauber der Autorität.

Modern ist jener schönste aller Züge
in unserer Zeit freiblickendem Gesicht,
der Zug, aus dem der Ekel vor der Lüge,
aus dem die Liebe zu der Wahrheit spricht;
der alle Täuschung haßt und überwindet
der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst, —
der nur die Schönheit in der Wahrheit findet,
Wahrheit im Leben, Wahrheit in der Kunst. —

War es so der Gesellschaft gelungen, sich eine Zeitschrift zu schaffen, so gelang es ihr freilich nicht, eine „Freie Bühne“ nach Berliner Muster zu gründen. Trotz mehrfacher Beschlüsse und Versuche scheiterte doch immer wieder die Ausführung, und auch Henrik Ibsen, der zum Ehrenmitglied derselben ernannt werden sollte, gab schließlich in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ den „Modernen“ eine viel besprochene Absage. Wie sehr aber der große Norweger jetzt immer mehr in den Vordergrund der deutschen Litteraturbestrebung zu treten anfing, das zeigte sich um dieselbe Zeit in der großen alten deutschen Kunststadt an der Donau.

Viertes Kapitel.

Die Wiener Theater werden modern.

Auch in Wien war das Theaterleben in ein neues Stadium getreten. Das Burgtheater hatte seine altgeheiligten Räume verlassen, und am 13. Oktober 1888 war es in dem neuen Prachtbau Sempers und Hasenauers wieder eröffnet worden. Doch hatte es zunächst keinen Direktor. Der Dichter Adolf Wilbrandt hatte dies Amt niedergelegt, der vom Berliner Deutschen Theater herbeigerufene treffliche Schauspieler August Föhrster, der am 1. November 1888 als Leiter des neuen Burgtheaters eingeführt wurde, ward bereits am 22. Dezember des folgenden Jahres auf dem Semmering, wohin er sich zur Erholung begeben, als Leiche aufgefunden — jählings von einem Herzschlag dahingerafft. Nach langem vergeblichen Suchen nach einem geeigneten Manne wurde dann Wien am 12. Mai desselben Jahres durch die Nachricht überrascht, daß der bisherige Sekretär des Hofburgtheaters Dr. Max Burckhard zum Direktor ernannt sei. Da dieser neue Mann sich bisher nur durch juristische Fachschriften als Privatdozent an der Wiener Universität bekannt gemacht hatte, so durfte man auf seine Kunststrichtung gespannt sein. Und bald zeigte es sich, daß er ganz im Fahrwasser der „Modernen“ schwamm. Gleichzeitig öffnete auch das im September 1889 gegründete „Deutsche Volkstheater“ in Wien den Modernen seine Pforten.

Ein großes Verdienst aber erwarb sich Burckhard schnell: er führte Ibsen am „Burgtheater“ ein; und zwar wußte er mit gutem Griff gleich anfangs zwei Schauspiele des großen Norwegers auszuwählen, die den Idealisten Ibsen möglichst rein und voll zeigen: von seinen modernen Schauspielen den „Volksfeind“, von seinen früheren großen geschichtlichen Gedankendramen die herrlichen „Kronprätendenten“. Zur Aufführung dieses gewaltigen Werks im kais. Burgtheater erschien der greise Nordlandsrecke selbst in der alten Donaufstadt, und das war ein Ereignis für die junge Generation daselbst. Denn auch ein „Jung-Wien“ gab es bereits, dessen Organ die unlängst entstandene „Moderne Rundschau“ bildete. Hören wir, was dieses Blatt über Ibsens Aufenthalt in Wien berichtet (Nr. 2, 1891):

„Nach Schluß der Vorstellung versammelte sich der engere Kreis der Verehrer Ibsens im „Hotel Kaiserhof“, um den Dichter zu feiern. Der von E. M. Kafka, Dr. J. Joachim und Dr. Jul. Kulka ergangenen Einladung hatten zahlreiche Schriftsteller, die meisten Hofschauspieler, einige Mitglieder des Deutschen Volkstheaters, sowie angesehene Vertreter der Wissenschaft, des Parlaments, der Musikwelt und der bildenden Kunst Folge geleistet. Im ganzen waren über 130 Personen anwesend. Zur Rechten Ibsens saß der Direktor des Burgtheaters Dr. Burckhard, zur Linken Richard Voß. Nach einer kurzen Begrüßungsansprache E. M. Kafkas brachte Hofschauspieler Reimers das an der Spitze dieses Blattes („Moderne Rundschau“) befindliche Begrüßungsgebidet Felix Dörmanns zum Vortrag. Nach dessen von dem Vortragenden mit hinreißendem Schwung gesprochenen Schlussworten durchbrausten stürmische Hochrufe auf Ibsen den Saal. Der Professor der Literaturgeschichte an der Wiener Universität, Dr. J. Minor, hielt die Festrede, auf die der Vortrag des Gedichtes „Die Kronprätendenten“ von Richard Specht folgte, durch die Hofschauspielerin Fräul. Pospischil vorzüglich zur Geltung gebracht. Hierauf ergriff Ibsen selbst das Wort. Atemlose Stille herrschte im Saal, als der Dichter zu sprechen begann.

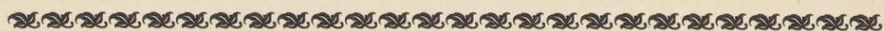
„Dieser Abend,“ sagte er, „ist mir ein Glück und ich werde die Erinnerung an ihn nach München mitnehmen. Wenn ich etwas erlebe, was mir eine Freude macht, was mich im Innersten bewegt, so wird es eine Dichtung. Dieser heutige Abend hat mich bewegt, und ich sehe schon: Es steht mir etwas vor Augen — ein Bild. Ich sehe es als etwas Schönes, Helles, Freudiges — und ich danke Ihnen, ich danke Ihnen, ich glaube, es wird ein Gedicht!“ —

Jubelnder Beifall folgte diesen Worten. Im weiteren Verlaufe dieses Abends sprach Hofschauspieler Devrient ein Gedicht von Leo Hirschfeld, Abgeordneter Pernerstorfer feierte den Politiker Ibsen, Dr. Edmund Wengraf toastete auf das Burgtheater und dessen derzeitigen Leiter und gab damit Anlaß zu einer spontanen Ovation der Versammelten für Direktor Burdhard. Dieser dankte herzlich und gab der Hoffnung Ausdruck, Ibsen bei der nächsten, wie er hoffe, baldigen Aufführung eines weiteren seiner Werke wieder in Wien zu sehen.“ —

Bei dieser Ibsen-Begeisterung wollte das Deutsche Volkstheater nicht zurückstehen und ließ am 14. April 1891 den wildgenialen Schauspieler Friedrich Mitterwurzer als sein erstes Gastspiel in Wien bei der ersten Aufführung von Ibsens „Wildente“ die Rolle des Hjalmar Ekbal spielen, diesen feinstgezeichneten aller Ibsen'schen Männercharaktere. Aber da dies Schauspiel mit den tiefsten Tiefpunkt von Ibsens selbstironischem, an der Verwirklichung aller seiner hohen Ideale verzweifelndem Pessimismus darstellt, so war es kein Wunder, daß das Wiener Publikum, das ja noch so wenig von Ibsens Dichter-Entwicklung wußte, das Stück trotz Mitterwurzers geistreichem Spiel schließlich ablehnte. Dem nordischen Dichtergrübler aber wurde durch diesen Mißerfolg seine Feiertagslaune anscheinend nicht gestört — ja, bei einem Schlußbankett, das der Wiener Schriftsteller- und Journalistenverein „Concordia“ ihm zum Abschied veranstaltete, hatte er die Größe, dem Wiener Publikum für die Aufrichtigkeit auch seines Widerspruchs zu danken. So durfte er im Gefühl eines großen moralischen Sieges abreisen. — Ja, sogar der Versuch, eine „Freie Bühne“ zu gründen, ward bald darauf in Wien gemacht, und die begründende Versammlung beschloß, „den Dichter Henrik Ibsen zum Ehrenmitglied des Vereins zu ernennen und dem Wiener Kritiker Rudolf Valdek für dessen unbefangene und gerechte Haltung gegenüber der modernen Litteraturbewegung Dank und Anerkennung auszusprechen“.

In verschiedenen Orten entstanden nun der Reihe nach sogenannte Freie litterarische Gesellschaften. Eine gewisse Bedeutung erlangte diejenige in Hamburg, für die sich namentlich Otto Ernst und Gustav Falke sehr bemühten. Doch waren keineswegs immer Litteraten die Urheber. So wurde in Stettin später eine freie litterarische Vereinigung gegründet, die lediglich einem Kreis junger Kaufleute ihr Dasein verdankte. Anfänglich hatten sie alle den Hauptzweck, aus der Schar ihrer Mitglieder heraus Vorträge über moderne Dichter oder Vorlesungen moderner Poesien zu veranstalten. Dann aber wurde es Brauch, daß die jungen Dichter und Litteraten selbst aus ihren fernen Aufenthaltsorten her eingeladen wurden. Da nicht jede solche Vereinigung sich eine eigene Zeitschrift gründen konnte, jede aber das Bedürfnis hatte, von ihren Veranstaltungen der Oeffentlichkeit Rechenschaft abzulegen, so war es ein zeitgemäßer Gedanke Otto Neumann-Hofers und seines Verlegers Lehmann, das „Magazin für Litteratur“ zum gemeinsamen Organ dieser Gesellschaften zu machen und für

sie in jeder Nummer dauernd eine Spalte zu führen. Dort haben die Münchener und die Berliner, die Hamburger und die Stettiner sich noch eine Zeitlang ihre Stelldichein gegeben, aber ihre Eigenart verblaßte mehr und mehr, je mehr sich die modernen Erzeugnisse aus dem engen Kreis solcher kleinen Gesellschaften befreiten und sich ein größeres Publikum eroberten. Und wie das in Ernst und Scherz geschah, das ist nun zu zeigen!



Fünftes Kapitel.

Der Wettkampf um das soziale Drama in Berlin.

Das „soziale Drama“ war mit einem Schlage Trumpf geworden in der Reichshauptstadt. Es ist geradezu verwunderlich, anzusehen, wie der Kriegslärm der „Freien Bühne“ und der wirkliche Erfolg von Sudermanns „Ehre“ alle, aber auch ausnahmslos alle Dramatiker — die alten und die jungen — aus Dichtern in Kämpfer verwandelten. Wer sein Schwert nicht für die sozialen Neuerungen ziehen wollte, der zog es gegen solche, — aber sein Schwert zog jeder. Es war wirklich, als wenn ein Zankapfel unter die Dichterschar geworfen worden sei, — die jüngsten griffen gierig danach, und die ältesten wankten darauf zu. Dabei herrschte eine wahre Fieberstimmung in der Theaterwelt. Jetzt erst gewann das Wort „Première“ für Berlin eine wirkliche Bedeutung. Was war bis dahin den Berlinern an einer Erstaufführung gelegen? Jetzt hatte eine solche die Bedeutung einer zu schlagenden Geisteschlacht. Man zog hinein, gerüstet zum Kampf — entschlossen, gegen oder für die neue Richtung einzutreten; und, wenn es sich um einen Neuling handelte, so schwebte über der Versammlung des nunmehrigen „Premièren-Publikums“ die zitternde Vorahnung von der „Entdeckung“ eines „neuen, großen Dichters“.

Einen solchen glaubte man am 5. Febr. 1890 entdeckt zu haben, als im „Lessingtheater“ das „Bild des Signorelli“ aufgeführt wurde. Der Name des Dichters war nicht bekannt, aber der treffliche Schauspieler Adolf Klein erntete zunächst den Jubel ein für die aufregende Wirkung des Schauspiels. Geldnot machte da einen Professor erst zum Lügner, dann zum Wahnsinnigen. Er ist ein Kunsthistoriker, der seinen ältesten Sohn, einen jungen Leutnant, über alles liebt und den leichtsinnigen Schuldenmacher vor dem sozialen Untergange retten will. Er bezeugt — im Gegensatz zu seiner Ueberzeugung — für Geld einem Kunsthändler mit seiner Gelehrten-Autorität, daß ein gewisses Gemälde ein Werk des berühmten italienischen Luca Signorelli sei, und in all den furchtbaren Aufregungen die daraus entstehen, umnachtet sich sein Geist mit Wahnsinn. —

Alles in diesem Stück war künstlich berechnet auf nervenpackende Erregung. Adolf Klein, selbst ein denkender und berechnender Schauspieler, — übrigens einer der eigenartigsten und größten Verkörperer „Nathans des Weisen“ — hatte wochenlang Studien in der Irrenanstalt zu Dalldorf getrieben. Und zu guterletzt entpuppten sich dem Beifall rasenden Publikum als die Verfasser zwei junge Neulinge:

Richard Jaffé und P. Wolff. Namentlich der erste von beiden, der als der eigentliche Dichter galt, war eine Zeitlang der Mann des Tages.

Das Untergehen weicher Naturen im Wahnsinn zeigte auch Hauptmanns zweites Stück. Zur Enttäuschung derer, die ein kraftvoll stürmisches Werk von ihm erwarteten, warf er das angenommene Löwenfell ab und schrieb das „Friedensfest“. Es führt uns in die Mark, in die Gegend der Kiefernheide, die Hauptmann in Erkner so gründlich kennen gelernt hatte, und führt uns in ein großes, frostiges, altertümliches Haus, wo Kinder herangewachsen sind unter den Augen liebloser Eltern. Der Vater, ein weitgereister Arzt, hat eine Frau geheiratet, die an Bildung weit unter ihm steht. Sehr bald ist das Mißverständnis zwischen beiden Eltern zum Ausbruch gekommen. Der Mann — schwach wie alle Männer Hauptmanns — ist seelisch an der Verstandnislosigkeit seiner Frau zu Grunde gegangen. Ein nervöser Egoist ist er geworden, der die Kinder erst mit sinnlosem Lernen gepeinigt und dann, als sie auffässig wurden, sich selbst überlassen hat. Endlich hat er Frau und Kinder verlassen — und zwar nach einem furchterlichen Vorgang: Die Kinder sind alle drei moralisch verkommen; die Tochter Auguste ist eine spinöse alte Jungfer geworden, der ältere Sohn Robert ein nervöser egoistischer Junggeselle. Der jüngere Sohn, Wilhelm mit Namen, hat schließlich künstlerische Talente in sich entdeckt, ist aus eigener Kraft Musiker geworden und hat einmal einen musikalischen Freund in das Haus der Mutter geführt. Als der Vater dabei eine Untreue seiner Frau witterte und in schamloser Weise sich darüber öffentlich aussprach, hat der erzürnte Wilhelm ihn, den eignen Vater, ins Gesicht geschlagen. Gleich darauf ist er zur Besinnung gekommen und davongestürmt, der Vater aber hat das Haus für immer verlassen. Die Mutter ist einsam mit der Tochter in der großen öden Halle zurückgeblieben, denn Robert hat einen kleinen Kaufmannsposen gefunden. — Das ist die kranke Familie, krank, weil die Eltern nicht zu einander paßten und sich gegenseitig krank machten — krank, weil die Kinder den Zank der Eltern von Jugend auf mit ansehen mußten und keine wirkliche Erziehung genossen!

Diesen kranken Menschen stehen nun gesunde Menschen gegenüber. Wilhelm hat nämlich inzwischen bei einer andern Familie freundliche Aufnahme gefunden. Das ist die Familie Buchner, die das wohlthuende Gegengewicht gegen die Familie Scholz bildet. Frau Buchner ist gesund in der kernengeraden Art ihres Wesens; ihre Tochter Ida, Wilhelms Braut, ist gesund in ihrer bezaubernden Lebenswürdigkeit. Wilhelm aber hat, ein umgekehrter „Loth“, Bedenken gehabt, sein krankes Wesen mit dieser gesunden Ida zu verbinden. Er liebt das Mädchen innigst, aber es erscheint ihm fast als ein Verbrechen, diese Blume in seinen kranken Garten zu verpflanzen. Aber Mutter Buchner ist nicht leicht ängstlich zu machen, und Ida liebt den jungen hübschen Künstler so ehrlich, daß sie voll Vertrauen in die Zukunft sieht. Die Verlobung vollzieht sich, und das Weihnachtsfest soll das „Friedensfest“ für die ganze Familie werden. Aber unheimlich wird es dem Zuschauer wie den Buchners, wie sich langsam in der öden, kalten Halle, die immer wieder geheizt werden muß, die nervösen Gewohnheiten der Scholzens

entfalten. Und nun kommt gar, ganz von ungefähr und von niemandem erwartet oder erwünscht, der Vater Scholz angereist. Wilhelm, dem Rat der Buchners folgend, wirft sich ihm zu Füßen und fleht um Verzeihung. Er erhält sie sofort. Wie ihn seine Nervenauflregung gleich darauf in eine Ohnmacht verfallen läßt, ist der Vater sogar am besorgtesten und trifft besonnen und liebevoll seine ärztlichen Anordnungen. Alles ist erstaunt über seine Güte. Sogar der kalte Cyniker Robert fühlt sich gemüßigt, den Bruder um eine Unterredung unter vier Augen zu bitten und ihm die Hand zur Versöhnung zu reichen. Alles scheint ausgeglichen. Da beginnt die Weihnachtsbescherung. In Roberts Augen ist sie eine Kinderei. Das Geschenk, das Ida ihm bietet, weist er verlegend zurück. Er liebt dies Mädchen heimlich und mag nicht die Brocken, die von des Bruders Tische fallen. Das verletzt Wilhelm, und wie bald darauf aus dem Nebenzimmer Idas Stimme ertönt, die Weihnachtslieder singt, da tritt Roberts Cynismus fraß ans Licht; Wilhelms Leidenschaft bricht wild hervor, der Vater, dessen Milde nur die Schwäche des Todkranken war, verfällt in einen Ausbruch des längst in ihm schlummernden Verfolgungswahns, und jählings ist die Katastrophe da. Der Vater fürchtet sich vor Wilhelms Umarmungen, fürchtet mit der Feigheit des Wahnsinnigen neue Mißhandlungen von ihm und sinkt, vom Schlage getroffen, nieder. — Der dritte Akt bringt nur noch die Nachlese und das Ausklingen. Jetzt erst erfahren wir, was zwischen den Gatten gestanden, jetzt, wo der Vater nebenan im Sterben liegt. Noch einmal treten die Brüder einander gegenüber in scharfem Gegensatz. Beide wissen, daß sie verpfuscht sind für ihr ganzes Leben. Aber Robert, der Cyniker, weiß auch, daß er nicht unter Menschen taugt, daß er keine Lebensaufgabe erfüllen kann, daß er ein Kranker ist, der in der Einsamkeit leben und alle wärmeren Empfindungen von sich abweisen muß. Wilhelm ist der junge Idealist, der ankämpfen möchte gegen sein Schicksal und doch fühlt, daß er es nicht überwinden kann. Aber er vermag sich auch nicht von Ida zu trennen. Der scheidende Robert rät ihm dringend dazu; Wilhelm hält das aber für Verfidie des Bruders. Er bleibt und läßt sich von ihr an das Totenbett des Vaters führen. Der Vorhang fällt, und der Zuschauer mag das Weitere erraten.

Von allen bisher erschienenen Stücken Hauptmanns ist keins mit so absoluter Vollendung durchgeführt, wie dies. Jede Figur lebt, nicht nur die Kranken, auch die Gesunden. Eine Fülle von Lebenswahrheit und eine starke, spannende Seelenhandlung! Freilich wird es auch immer das unpopulärste Drama Hauptmanns bleiben, denn es liegt allzusehr fern für alle Menschen der That und des Lebens. Es ist das Drama der Nervosität, das einzige, was unser nervöses Zeitalter hervorgebracht hat. Im Sinne der gesunden Fortentwicklung der Menschheit müssen wir wohl sagen: „Zum Glück das einzige!“ Es wird für die spätere Menschheit keine andere Bedeutung haben als die, ein besonders bezeichnendes „Dokument“ aus der schwächlichen Zeit der Nervosität zu sein.

Bei der Aufführung in der „Freien Bühne“ war das Stück auf gar keinen Widerspruch gestoßen. Man erkannte damit die wohlgelungene Durchführung eines an sich ziemlich gleichgültigen Themas an. In der Zeit aber, wo alle Poeten

sich nach tendenziöser Darstellung spezieller Kämpfe zerarbeiteten, konnte dies kleine Stückchen beweiinter Menschenfrankheit ein öffentliches Interesse nicht erregen.

Nach dieser letzten Aufführung der Freien Bühne ging man gespannt in die Sommerpause. Auch dort „ward keine Ruh geschenkt“. Jeden aber, auch jeden Tag las man in den Zeitungen Notizen über das neue Stück, an dem Sudermann arbeitete. Erst hatte man erfahren, daß das neue Schauspiel im vornehmen Tiergartenviertel Berlins spiele; dann daß der erste Akt sehr lustig sei; dann daß die folgenden sehr ernst wären. Man verfolgte die Entstehung des Stückes gewissermaßen Tag für Tag, ohne doch in Wirklichkeit vom Inhalt etwas zu erfahren. Wo der glückliche Dichter seinen Fuß hinsetzte auf seinen Sommerreisen, von dort aus flog sogleich eine Nachricht durch alle deutschen Zeitungen. Man konnte in Deutschland über Bismarck und den jungen Kaiser kaum mehr hören oder lesen, als über den Dichter der „Ehre“. Seine stattliche Männergestalt wurde von den jungen Damen weit und breit im Bilde angeschwärmt, und über den Geist der Dichtung verbreiteten sich die ernsthaftesten Männer in dem Sinne, als habe Sudermann dem Epigontume endlich ein Ende gemacht. Ja, viele stellten ihn alles Ernstes neben oder gar über Schiller und Kleist, und manche meinten das in Wirklichkeit, was man in Berlin in einem spottenden Coupletvers sang:

„Schiller, jetzt bist nicht mehr du der Mann,
sondern jetzt ist es Sudermann.“

Kein Wunder, daß man in fieberhafter Spannung dem Ende des Sommers und dem endlichen Erscheinen des neuen Dramas dieses Allgewaltigen entgegen sah. Da kam der Herbst, da ward die Aufführung von „Sodoms Ende“ angekündigt — welch vielverheißender Titel! Und nun kurz vor der Aufführung in letzter Stunde — o Schreck, o neue Spannung! — ein polizeiliches Verbot auf Grund des Sittlichkeitsparagrafen! So ward das Stück zunächst nicht aufgeführt, aber in verschiedenen Zeitungen erschien eine Inhaltsangabe desselben. Sudermanns geschäftiger Freund, Otto Neumann-Hofer, hatte nämlich in seiner „Korrespondenz“ an verschiedene Provinzialblätter eine ziemlich eingehende Schilderung des Schauspiels für den Tag der Aufführung versandt. Nun ließ sich der Druck dieses Aufsatzes nicht rechtzeitig überall mehr verhindern. Um so ungestümmer wurde das Verlangen nach der endlichen Darstellung des Dramas. Verfasser und Theaterdirektor beschritten denn auch den Weg der Beschwerde gegen das Urteil. Doch mußte man sich vorläufig in Geduld fassen.

Dafür brachte der Herbst 1890 noch größere Ueberraschungen. Zwei der bedeutendsten Vertreter des großen idealistischen Stils auf der Bühne kapitulierten plötzlich vor der neuen Strömung: Wilbrandt und Wildenbruch.

Adolf Wilbrandt hatte noch im Jahr zuvor in seinem zwar wenig dramatischen, aber sehr poesievollen und unendlich gedankenreichen Drama „Der Meister von Palmyra“ einer tiefen, mystischen Idee das schillernde Prachtgewand seiner schönen Sprache geliehen. Jetzt wollte er auch plötzlich in nüchterner Prosa auf der

Bühne die „soziale Frage“ lösen helfen. „Neue Zeiten“ hieß das dreiaktige Schauspiel, das im Lessingtheater matt und undramatisch in dem Gedanken gipfelte: die wohlhabenderen Gesellschaftskreise müssen eine „Selbstbesteuerung“ ihres eigenen Luxus einführen und mit dem so gewonnenen Gelde den Ärmern helfen. — Der Gedanke war gewiß ganz vortrefflich, aber für ein Schauspiel eignete er sich nicht, und so kam es zu einem starken Mißerfolge. Die Anhänger des Naturalismus aber machten sich das zu nütze. Otto Brahm rief in seiner Zeitschrift „Freie Bühne“ prahlend aus: „Auch die Besten der alten Generation widerstreben nicht länger dem Gebot der Stunde.“ Aber dann zerkaute er das Schauspiel nach allen Regeln der Kunst und nannte es eine „dramatisierte Abhandlung“ mit „gesprochenen Leitartikeln und Nachmittagspredigten“.

Noch größere Ueberraschung bereitete aber seinen Verehrern Ernst von Wildenbruch. Er trug in seiner „Haubenlerche“ (Septbr. 1890) nicht bloß dem sozialen Gedanken Rechnung, sondern brachte auch den Sinnlichkeitsforderungen des Naturalismus ein gresles Opfer. Da sehen wir einen edel veranlagten Fabrikbesitzer mit Namen August Langenthal. Dieser will die Lage seiner Arbeiter verbessern, indem er ihnen eine Reihe von schönen Wohlfahrtseinrichtungen schafft. „Werdet doch stolz!“ ruft er ihnen zu, und er selbst, der über jedes Standesvorurteil erhaben ist, sieht im Menschen nur den Menschen. Darum macht er auch einem jungen Arbeitermädchen einen Verlobungsantrag. Weil sie so früh auf ist und lustig in den Morgen hineinrallert, so heißt sie allgemein die „Haubenlerche“. Sie liebt freilich in Wahrheit den jungen „Büttgesellen“ in Augusts Papierfabrik, den munteren braven Paul Ziefeld. Nur aus Rücksicht auf ihre arme, kranke Mutter nimmt sie die Bewerbung des reichen Fabrikherrn an. Aber wie dessen Cousine Juliane sie in schöne Kleider steckt und ihr den feinen Gesellschaftston beizubringen anfängt, da merkt das arme Mädchen bald, wie schlecht sie zu ihrer neuen Rolle paßt. Statt daß sich aber aus diesem Grunde alles wieder friedlich lösen könnte, plagt etwas unmotiviert Ungeheuerliches in die Stimmung hinein. Der Fabrikherr hat nämlich einen Wüstling zum Bruder. Dieser verspricht heuchlerischerweise dem geängstigten Kinde, er wolle sie nächstlicherweile aus dem Hause des Bruders und von Charlottenburg fortführen nach Berlin und sie mit dem jungen Ziefeld vereinigen. Wie aber die Bethörte ihm ihr Kämmerlein öffnet, da versucht der wüste Hermann schamlos, sie zu vergewaltigen. Auf ihr Hilfesgeschrei eilen andere herbei. Der Fabrikherr erkennt die Schlechtigkeit seines Bruders und seinen eigenen Irrtum, und die „Haubenlerche“ wird Ziefelds Braut.

Die Erstaufführung im „Deutschen Theater“ enttäuschte und verblüffte zwar durch diesen unverhofften Schluß, doch blieb das Publikum dem beliebten Dichter treu. Wildenbruch aber selbst fühlte sich genötigt, die ganz unmotiviert bei den Haaren herangezogene widerliche nächtliche Szene aus dem Stoffe seines Schauspiels heraus zu erklären. Er versuchte dies in der von Fritz Mauthner gegründeten Zeitschrift „Deutschland“. Doch kann man nicht sagen, daß ihm dieser Versuch gelungen sei. Im Publikum ging aber wieder einmal die Rede um: „das durfte sich nur Wildenbruch erlauben!“ —

Und nun die dritte Ueberraschung: Fulda, der friedliche Ludwig Fulda, auch er war plötzlich unter die sozialen Neuerer gegangen. Er hatte sich langsam und vorsichtig nach seiner Art vom Lyriker zum Dramatiker umgebildet. Er war von München nach Berlin herübergekommen und ahnte noch nicht, daß er damit aus der Schule Paul Heysses langsam, aber sicher in die Schule der modernen Naturalisten übergehen würde. Noch in seinen Sinngedichten (Dresden und Leipzig 1888) — in der knappen Form wahre Meisterwerke dieser Gattung! — hatte er für die Modernen nur Spott und Hohn. Er ruft ihnen zu:

„Ihr wäret modern? daß doch die schlimme
Verwechslung immer mehr gedeiht!
Ihr lauscht des Tages lauter Stimme
und überhört den Ruf der Zeit.“

Für Emile Zola bezeugt er gar kein Verständnis:

„Wo deine neue Wahrheit blinkt,
ich faß' es nicht, o Heros,
denn daß es oft auf Erden stinkt,
das wußte schon Homeros.
Er wußt' es und besang in Frieden
den Zorn des göttlichen Peliden.“

Und den Naturalismus straft er mit den Worten:

„Du maßt das Leben treu und schlicht,
so rühmst du dich mit Schmunzeln;
doch selbst das häßlichste Gesicht
besteht nicht nur aus Runzeln.“

An einer andern Stelle ruft er einem deutschen Naturalisten zu:

„Greift nur ins Menschenleben! Schöne Worte,
die dieser große Künstler recht verstand:
Er griff hinein, doch irrte er sich im Orte
und etwas Garst'ges blieb ihm in der Hand.“

Bald darauf meint er:

„Realismus“ tönt es laut und schrill,
und sie strömen zu von allen Seiten:
Weil sie Pegasus nicht tragen will,
müssen sie auf einem Schlagwort reiten.“

Und unerschöpflich ist er in seinem Spott auf die „Jüngsten“. Einem derselben widmet er eine Grabschrift:

„Er war ein Liebling des Apoll,
langsam und sicher die Bahn sich brechend:
Mit sieben Jahren schon hoffnungsvoll,
mit siebzig immer noch vielversprechend.“

Den ersten Bühnenerfolg brachte ihm der Einakter „Unter vier Augen“ im „Deutschen Theater“. Er zeigt ein junges Paar, das bisher beständig in der Gesell-

schaft gelebt hat und gerade jetzt wieder Abendgäste erwartet. Infolge eines Versehens aber kommt die Gesellschaft nicht; die jungen Leute sind dadurch gezwungen, unter vier Augen sich auszusprechen, und finden dies so reizvoll, daß sie beschließen, von nun ab überhaupt mehr unter sich zu bleiben. —

Die freundliche Aufnahme, die dies liebenswürdige Stückchen fand, veranlaßte Ludwig Barnay, sich für sein neugegründetes „Berliner Theater“ sogleich eine neue Arbeit von Zulda zu sichern, und dies war das erste größere erfolgreiche Lustspiel des Dichters. „Die wilde Jagd“ heißt es; und dieser Titel findet seine Erklärung in dem Ausspruche einer der Hauptpersonen des Stückes: „Der wilde Jäger und das gehezte Wild sind immer ein und dieselbe Person bei der wilden Jagd nach dem Glück.“ Das Thema des Lustspiels ist eine leichte Satire auf das wilde Hasten und Rennen der modernen Menschen, die vor lauter Streben nach äußeren Glücksgütern nicht zum wahren innigen Genuß des Augenblicks und des Lebens überhaupt kommen. So geht es dem Bankier Crusius, dessen Familienleben einer wilden Jagd gleicht; so geht es auch dem Privatdozenten Dr. Max Weyprecht, den die Lorbeern seiner Gattin, einer berühmten Sängerin, nicht schlafen lassen, den aber seine Ernennung zum Professor auch nicht erfreut, weil er nicht seinem Werke über die Geschichte der Langobarden, sondern der Fürsprache des Verehrers seiner Frau diese Ehre danken zu müssen glaubt.

Der große Erfolg dieses heiteren Stückes genügte aber den Verfasser durchaus nicht. Er fühlte sehr genau, daß der litterarische Wert desselben nicht allzugroß sei, und er mochte sich sein eigenes Sinngedicht zurufen:

„Nem baut man nicht in einer Nacht
und nicht in einer Woche,
und was sogleich Effect gemacht,
nur selten macht's Epoche.“

Und so erschien er denn ein Jahr später — Saul unter den Propheten! — im Deutschen Theater mit einem sozialen Schauspiel. Jetzt erst schien er wirklich „entdeckt“ zu sein. Ganz aufgeregt kamen die Leute aus der Erstaufführung des „verlorenen Paradieses“. Nun schien ja leidenschaftig die soziale Revolution auf das Theater gebracht zu sein! Ein wirklicher Dampfzylinder hatte auf der Bühne gearbeitet und war wirklich stehen geblieben, als der Streif ausbrach! Nein, — so etwas hatte man sich nicht versehen von diesem „verlorenen Paradies“. Denn das Paradies ist nach des Dichters Meinung die Freiheit des Menschen, sein Recht auf Selbstbestimmung. Dies haben aber nicht nur die Arbeiter verloren, die in der Fabrik des reichen Bernardi um Lohn fronen müssen, sondern auch ihr Werkführer, der junge Techniker Hans Arndt, der nicht frei nach seiner Neigung wirken kann; denn, wohlverstanden: nicht die Arbeit an sich ist es, die das Paradies des Menschen stört, sondern die einengende Art der Arbeit, die ihm das Bewußtsein giebt, als sei er ein Sklave. Dennoch lehnt der brave Arndt ein Anerbieten seines genussfreudigen Freundes Heideck ab, das ihn selbst vom Fron befreien könnte, denn er fühlt sich verpflichtet auszuharren bei den Arbeitern, denen er bessere Lohnverhältnisse schaffen will. Diese wünschen eine Zulage von

15%, und Arndt geht hinüber ins Haus seines Chefs. Er findet dort dessen einzige Tochter Edith, ein verwöhntes Mädchen, das sich grade kurz zuvor leichtfertigerweise mit einem Herrn Otterndorf verlobt hat, — nur weil er Sohn eines berühmten Vaters ist. Arndt macht gesprächsweise die junge Braut darauf aufmerksam, daß sie gar nichts Näheres von der Fabrik ihres Vaters weiß, obgleich doch diese die eigentliche Quelle ihres Glückes und Reichtums ist. Er macht ihr Vorwürfe darüber, daß sie auf weiten, kostspieligen Reisen Paris, Rom und Neapel kennen gelernt, daß sie aber bisher noch niemals den Trieb empfunden habe, den kurzen Weg zur väterlichen Fabrik zurückzulegen, um nur einmal zu sehen, wie es da eigentlich zugehe. Edith fühlt sich dadurch allerdings getroffen und sie beschließt, wirklich ihren Bräutigam in die Fabrik zu begleiten; denn der junge Otterndorf ist von seinem künftigen Schwiegervater zum Kompagnon angenommen, und an ihn verweist der Fabrikherr den jungen Arndt betreffs der Entscheidung über die beantragte Lohnerhöhung. Otterndorf benimmt sich in der Fabrik so rücksichtslos, daß der Streik sofort ausbricht. Bei dieser Gelegenheit thut Edith einen tiefen Blick in die wahre Not und das armselige Leben der Arbeiter, und gleichzeitig erscheint ihr Otterndorf in seiner Hohlheit und Oberflächlichkeit. Sie giebt ihm daher den Laufpaß und schmeichelt ihrem Vater die Lohnerhöhung ab, wofür sie bereitwilligst auf manchen Luxus verzichten will. Da Arndt ihr zuliebe in seiner Stellung in der Fabrik verbleibt, so darf man sich für die Zukunft der beiden schönen Hoffnungen hingeben.

Dieses von menschlichem Wohlwollen freundlich beleuchtete Stückchen sozialen Lebens, mit dem leichten Fulda'schen Dialog und mit manch eingestreutem geistreichem Witzwort gefiel sehr, gerade weil es die soziale Frage nicht in ihren Tiefen aufwühlte, sondern sie mehr liebenswürdig streifte und der Liebe und dem Hoffen freien Spielraum ließ. — Ja fast ausnahmslos alle waren sie plötzlich soziale Dichter geworden und bemühten sich, soviel es ihre Anlagen gestatteten, auch Naturalisten zu sein. Nur ein Einziger von der alten Garde trat auf den Kampfplatz, um mit einem Schauspiel gegen den Naturalismus zu streiten. Aber leider war es kein Ritter ohne Furcht und Tadel. Hugo Lubliner, ein Bühnenwitzbold, der sein Leben lang hin und her geschwankt ist in der blinden Hast nach äußerlichen Erfolgen, — selbst ein Mann ohne innere Richtung und ohne wirkliches Ideal, — er versuchte in seinem Schwank „Im Spiegel“ den Naturalismus zu verhöhnen. Brahm schrieb in seiner Zeitschrift: „Wenn die alte Kunst aus so geistlosen Augen schaut; wenn solch graue Langeweile und Konfusion ihr die anmutigen Begleiter sind, dann empfehle sie ihre Seele Gott zu Gnaden! Noch ein solcher Sieg, und sie ist verloren!“ — Nur freilich hatte niemand das Recht, in Lubliner einen Vertreter alter oder überhaupt irgend welcher — Kunst zu suchen. So war der Sieg der sozial-naturalistischen Richtung auf den Höhepunkt gestiegen, als sie scheinbar ihrem größten Triumphe entgegen ging. Sudermanns Schauspiel „Sodom's Ende“ war zur Aufführung freigegeben! Einen Sturm der Begeisterung weckte das in der jungen Generation. Niemand konnte damals ahnen, daß dieser vermeintliche größte Sieg gerade die erste Niederlage werden sollte.

Zunächst entbrannte ein Kampf um die Einlaßkarten. Wochenlang vorher bestellte man sie, und wochenlang vorher waren sie schon vergriffen. „Ganz Berlin“ wollte hinein, um dem „litteraturgeschichtlichen Ereignis“ beizuwohnen. Alles bisher war ja nur Einleitung gewesen: Hauptmann, Wilbrandt, Wildenbruch, Zulda — was galten alle gegen Sudermann!? Der Weizen der Billett-händler blühte. Höhere Preise sind vielleicht beim letzten Auftreten der Sängerin Lucca nicht gezahlt worden, als diesmal bei Sudermanns neuem Schauspiel. Achtzig, neunzig, hundert Mark wurden für eine einzige Karte gegeben, und mancher Besonnene fragte sich wohl mit Recht im Stillen: wie denn das Stück überhaupt noch beschaffen sein sollte, das den Erwartungen eines so gespannten Publikums noch hätte entsprechen können?! Es machte wirklich den Eindruck, als sei dies Schauspiel ein unsinnig in die Höhe getriebenes Börsenpapier, das einem unvermeidlichen Kurssturz entgegen gehe. Und so kam es auch. Das Stück, das die erwartungsvolle Menge am Abend des 5. Novbr. 1890 im Lessingtheater zu sehen bekam, entrollte eine Menge farbenreicher Bilder, bot eine Anzahl packender Szenen, aber das Erste, was es vermissen ließ, war die geschickte Hand des Bühnentechnikers Sudermann. Es zersplitterte das Interesse, es glich einem Roman, der erst nachträglich für die Bühne bearbeitet worden war. Soviel aber konnte der vorurteilsfreie Beurteiler erkennen: Sudermann hatte sich einen gewaltigen Vorwurf gewählt und hatte ehrlich danach gerungen, über das Maß seiner „Ehre“ hinauszuwachsen. Auch in sittlicher Hinsicht hatte er seinen Standpunkt auf einer höheren Warte genommen. Hier galt nicht mehr die blasierte Gleichgültigkeit des Grafen Trast als oberstes Gesetz. Hier wollte Sudermann mit Flammenzeichen ein Bild der Berliner „Gesellschaft“ malen gerade im entgegengesetzten Sinn. Diesmal sollten aus den unteren Ständen die braven Vertreter emsig ehrlicher Arbeit gewählt werden. Ueber ihnen in äußerlicher Hoheit schwebt die Gesellschaft der oberflächlichen Lebewelt, die in süßen Sünden prassend und schwelgend ihren unverdienten Reichtum vergeudet. Und den Weg von unten nach oben macht diesmal ein junges Genie, das durch künstlerische Erfolge emporgehoben wird zu jener oberen Schicht, die ihn wie der Himmel lockt: die ihn aber empfängt als ein seelenmörderisches Sodom, wo ihn die jungen, schönen Teufelinnen der Verführung erst um seine Kunst, dann um seinen Ruhm und endlich um sein junges Leben betrügen. Nicht also ein weichherziges Entschuldigungsdrama, wie die „Ehre“ — nein, eine furchtbare Anklagedichtung sollte hier geschaffen werden. Aber dieselben Sodomswelger und Sodomswelgerinnen, gegen die sich diese Anklage richtete, saßen ja in den Logen, im ersten Range und im Parkett auf Plätzen, die sie mit unerhört teurem Geld erkaufte hatten. Und dafür sollten sie nun diese dramatische Strafpredigt über sich ergehen lassen? Wie viele von ihnen hatten sich darauf gefreut, daß sie wieder von dem lieben Sudermann eine so liebenswürdige Moral in Kauf nehmen würden, etwa wie diese: Ein reicher Junge darf immer ein armes Mädchen verführen und betrügen. Mit seinem Geld kann er ja alles wieder gut machen. Die armen Leute haben ja gar keine Ehre! Und die ganze Ehre ist überhaupt ein Unsinn! — Statt dessen hörten

sie jetzt zwischen den Zeilen dieser neuen Dichtung die Moral heraus: Ihr seid in all eurem Glanz und Reichtum nicht wert, daß der geniale junge Sohn eines alten ehrlichen Meierei-Inspektors in eure Kreise eintritt, denn ihr könnt ihn doch nur mit eurem Pesthauch vergiften! Ihr privilegierten Buhlweiber in Samt und Seide, die ihr in den Theatern und Salons euch auf den teuersten Plätzen breit macht, ihr sitzt wie gierige Spinnen in euren Netzen, und wenn sich euch etwas nähert, was schön und gut aussieht, so fangt ihr es nur ein, um ihm das Blut auszusaugen und um es dann wegzuworfen wie ein verbrauchtes Spielzeug! — Und diese Moral paßte denen, die sich getroffen fühlten, sehr wenig. Das war der eine Grund, warum das Stück nicht zünden wollte. Aber es war nur der eine.

Der andere Grund lag allerdings darin, daß es Sudermann keineswegs gelungen war, das wirklich zu schaffen, was er schaffen wollte. Statt eines einheitlichen Gemäldes hatte er nur eine Reihe von Skizzen geliefert. Wohl sprühten sie von köstlichen Einfällen und schlagfertigen Witzen. Oder heißt das vielleicht nicht ein ganzes Stück geleckter Unkultur mit einem grellen Blisstrahl beleuchten, wenn da bei einem reichen Gecken eine ganze Gesellschaft polierter Hohlköpfe aus dem Speisezimmer taumelt, bis an den Hals angefüllt mit den ausgeklügeltsten Genüssen der verschwenderischsten Schlemmerkunst, und wenn einer das ganze durchgepraßte Gastmahl geistlos lächelnd einen „einfachen bürgerlichen Mittagstisch“ nennt?! Und ist es nicht ein prächtiger Gegensatz dazu, wenn sich in einem späteren Akt das Elternpaar des Malers Janikow zeigt: der alte Vater, der um vier Uhr aufstehen muß, um rechtzeitig bei „Volle“ in der Milchwirtschaft zu erscheinen — die alte Mutter, die feinetwegen auch ihr Lager verläßt, um den armen altersschwachen Greis zuvor mit warmem Kaffee zu stärken und ihn mit allen denkbaren Umhüllungen zu schirmen gegen die grimelige Winterkälte da draußen? Das eine Bild ist genau so wahr wie das andere, und das ist eben das Stückchen Genie in Sudermann: daß er den offenen Blick hat für solche Gegensätze des Lebens! Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Bilder allein ist eine vollständige Predigt, wie sie tiefer nicht in die Herzen greifen könnte, wenn sie der begeistertste Kanzelpfarrer durch den glühendsten Redeschwung ersetzen wollte! Aus diesem armen Elternhaus ist Willi Janikow hervorgegangen. Da hat ihn sein Gemälde „Sodoms Ende“ plötzlich berühmt gemacht. Die leichtsinnige Frau Adah hat es gekauft — und sie kaufte den jungen Künstler gleich mit. Sie lockte ihn in ihre schwülen, sinnentrunkenen Salons; sie entwürdigte den charakter schwachen genialen Jüngling dazu, ihr Buhlnabe zu werden. Er hat die Arbeit und das Streben vergessen; er ist wie Herkules bei der Omphale in weiche Sinnensluste eingewiegt; er hat das verloren, was das Wichtigste ist für jede Natur, die schaffen will: das natürliche Empfinden für die Reinheit. Die Kräfte, die ihm verliehen waren, um Mächtiges und Hohes zu schaffen, verzehren sich reißend schnell im Niedrigen und Tierischen. Und wie er der tollen Frau Adah dann gründlich satt ist, da will ihn diese schnell noch mit ihrer Nichte Kitty verkuppeln. Nur noch ein Schatten seiner selbst, wanke der Entnerste am frühen Morgen nach Hause,

und der alte Vater, der auf dem Wege zur Arbeit grade die Treppen hinuntergestiegen ist, muß den taumelnden Jüngling diese selbe Treppe wieder hinaufgeleiten. Oben ist noch ein anderer bei der Arbeit: der arme Schulamtskandidat Niemann, der die Nacht benutzt hatte, um eine Rede über Janikows Kunst auszuarbeiten und in seinem Stübchen memorierend auf und ab geht. Dem an sich selbst verzweifelnden Freunde giebt er den Rat, die Keinheit wieder aufzusuchen und einmal die wahre Liebe in einer keuschen Umarmung wiederzufinden. Aber Willi Janikow ist schon zu dem Grade gesunken, daß in ihm selbst die Ahnung des Reinen zu Schmutz wird. Er stürmt in trunkenem Rausch in das Zimmer seiner süß-unschuldigen Pflegegeschwester Käthchen, um sie mit jenen Umarmungen zu bestürmen, die das Gegenteil der Keuschheit und somit das Gegenteil der höheren Liebe sind. Nun ist Sodom zum Ende reif. Das arme Kind stürzt sich verzweifelnd ins Wasser; in Frau Adahs Salon giebt es schreckliche Szenen. Und wie Willi zur Staffelei wankt, um endlich, endlich — in kraftvoller Arbeit seine Mannheit wiederzufinden, — da ist es zu spät! Ein Blutsturz tötet ihn.

Gewiß: die alte Wahrheit, daß der Mensch sich selbst verliert, wenn er seine Leidenschaften Herr werden läßt über sich selbst, — sie hätte nicht unheimlicher zum dichterischen Ausdruck gebracht werden können, als hier, wenn diese so von mir herausgeschälte Haupthandlung kurz und entschlossen und in deutlicher Beleuchtung durch den Grundgedanken dramatisch aufgebaut worden wäre. Aber so wird sie zerrissen von durchkreuzenden Nebenhandlungen, mühsam wieder zusammengeknäht durch fahriges Rankengewirr und erstickt von schwülstig-schwülem Beiwerk. Das wäre alles nicht geschehen, wenn Eudermann hätte in behaglicher Ruhe daran arbeiten können, wenn ihm nicht jeden Morgen beim Frühstück sein eigener Name verwirrend aus jeder Zeitung entgegengegrinst hätte, wenn nicht thörichte Freunde stündlich mit der Laterne der Deffentlichkeit blendend über seinen Schreibtiisch geleuchtet hätten, wenn ihn nicht das Bewußtsein gepeitscht hätte: die ganze Welt guckt dir beim Schreiben beständig auf die Finger. Und obendrein drängte ihn wohl noch der Direktor des „Lessingtheaters“ um das Manuscript von Stück und Rollen, und der Ehrgeiz brüllte ihm beständig in die Ohren: im nächsten Herbst muß dein zweites Stück zur Aufführung kommen, und der Erfolg muß noch weit größer sein als beim ersten, sonst verlierst du deinen jungen Ruhm, und ein anderer läuft dir den Rang ab! — Unter all diesem verwirrenden Drang hätte auch der Größte nichts Großes schaffen können, und so kam es, daß der wirkliche Erfolg ganz ausblieb. Eudermanns Ruhm erhielt einen so empfindlichen Stoß, daß er sich niemals ganz wieder zu der alten Höhe aufschwingen konnte. — Aber freilich, obgleich das Stück in Wirklichkeit sehr wenigen gefiel, — gesehen wollte es doch jeder haben. Und so erlebte es denn eine stattliche Reihe von Aufführungen und wurde eine Zeitlang Abend für Abend vor ausverkauftem Hause munter ausgezischt, bis man sich daran gewöhnt hatte. Die gehässigste Kritik aber übte an dem gestürzten Rivalen ihres Hauptmann die Partei der „Freien Bühne“. Schlenther verglich Eudermann dort ohne weiteres mit der berühmten Backfischschriststellerin — mit der Marlitt!

Inzwischen war auch Hauptmann mit einem neuen Werk fertig geworden, mit den „Einsamen Menschen“. — Ein Gelehrter wohnt einsam mit seiner Frau, deren Geld ihn den Sorgen des Lebens entrückt hat, deren Liebe ihn freundlich umgiebt, deren Geist aber den seinen nicht verstehen kann. Desgleichen verstehen ihn seine Eltern nicht, denn sie sind fromm und er ist ein moderner Freigeist. Auch sein Freund Braun, ein junger Maler, hat kein Verständnis für ihn, nicht einmal für die zarten Saiten seines Herzens. Denn Johannes Bockerath steht auf dem Standpunkte, daß es kein Abfall von seiner geistigen Freiheit ist, wenn er den alten Eltern zuliebe sein Kind taufen läßt, was Braun aber für eine große Schwäche hält. Mit diesem Tauffest beginnt das Stück. Johannes' Liebenswürdigkeit bewirkt es, daß der Pastor und der Vater kein Glück haben mit ihren Sticheleien auf des Sohnes Gottlosigkeit und darwinistische Kezerei. Da erscheint eine Freundin Brauns, eine Züricher Studentin. Sie kommt in Johannes' Haus, und dieser erkennt in ihr sofort die geistreiche Frau. Sie wird genötigt, ein paar Wochen in der Villa zu bleiben, und rettungslos kommt es zur Katastrophe. Johannes verliebt sich in sie, ohne es zu ahnen. Die junge Frau geht daran zu Grunde, der Mutter blutet das Herz, aber Johannes veranlaßt die Anna Mahr immer wieder zur Verlängerung ihres Aufenthaltes. Wie sich endlich seine Eltern ins Mittel legen und Anna geht, stürzt er sich verzweiflungsvoll in den Müggelsee. — Nun, es ist gewiß ein großes Unglück für einen Mann, nicht verstanden zu werden von seinem Weibe. Aber daran zu Grunde gehen kann nur ein Schwächling, zumal wenn das Weib so fügsam, still und lieb ist wie Frau Käthchen. Und in der That bemerkt das tiefer blickende Auge, daß in Hauptmann sich langsam ein Wandel der Anschauung vollzieht. Er steht selbst nicht mehr ganz auf Seiten des nervösen Helden. Ganz deutlich liest man aus manchen Äußerungen der Anna Mahr heraus, daß diese selbst auch nicht völlig eingenommen ist von dem guten Johannes, wie dieser von ihr. Die kühne Jungfrau, die, dem gesellschaftlichen Vorurteil zum Trotz, sich den Studien widmet, kann doch unmöglich an einen Schwächling, wie dieser Johannes einer ist, durch etwas anderes gefesselt sein, als durch die vorübergehende Anziehung des Gegensatzes! Sie ist die Besonnene, sie ahnt früh, daß sie Unheil stiftet, sie erkennt die Vorzüge Käthchens, deren ältere Rechte und gutes Gemüt an. Desgleichen ist Käthchen voller Bewunderung für die kluge und doch so weibliche Anna. Sie erklärt, sie wisse wohl, daß diese viel besser sei als sie. Rein und gut stehen also hier zwei Frauen einander gegenüber, die ein jammervoll schwacher Mann in den Strudel seiner nervös schwächlichen Leidenschaft hinabreißt. In dem letzten Gespräch, das im vierten Akt Johannes und Anna führen, mahnt sie ihn an das Leid, das er den Seinen bereite. „Ja, aber Sie sagten doch sonst selbst immer, man soll die Rücksicht auf andere nicht über sich herrschen lassen; man soll sich nicht abhängig machen!“ Fein antwortete darauf Anna: „Aber wenn man abhängig ist?“ — Das Wort kann hier verschieden verstanden werden. Eigentlich aber charakterisiert es den ganzen Johannes. Er ist der Typus des abhängigen Menschen. Er kann nicht arbeiten ohne Anteilnahme anderer; er glaubt sich frei

zu machen von seinen äußeren Ketten, die ihn an Käthchen fesseln, und wird der Sklave seiner Neigung zu Anna. „Ich habe mich selbst gefunden und werde nur ich selbst sein. Ich selbst, trotz euch allen!“ So ruft er am Schlusse des dritten Aktes und weiß gar nicht, daß er gerade jetzt nur noch ein Geschöpf des Willens der Anna ist, deren Gedankenwelt ihm zur Lebensatmosphäre wird. „Ja, aber Sie sagten doch —“ wie deutlich gemahnt diese Ausdrucksweise an den Schulknaben vor dem Lehrer! Er nimmt es aller Welt übel, daß man seinen Verkehr mit Anna als ein „Verhältnis“ auffasse, da es doch fern ist von aller Sinnlichkeit. „Das Tier will nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird.“ So sagt Johannes wunderschön. Aber ist denn die Freundschaft an den Ort gebunden? Kann die Freundschaft keine räumliche Trennung überdauern? — Aber nein, will sie verreisen, so will er auch verreisen; ungeachtet der schrecklichen Qualen seiner Frau will er nach Zürich verziehen. Kaum ist Annas Zug nur abgefahren, so rast er schon hinunter in den See. Er war weder die Liebe einer Anna wert, noch die einer Käthe, die um seinetwillen langsam in Geistesföhrung verfallen ist. Es ist kein Zweifel, Hauptmann hat hier den Typus des nervösen Weibmannes der mitleidigen Verachtung übergeben wollen. Im „Friedensfest“ stand er noch völlig unter dem Banne dieser Charaktere, wie eine Verteidigung derselben ließt sich jenes ergreifende Drama. Hier aber fängt er an dies Weichheitsstadium zu überwinden. — Und auch eine weitere Klasse von Figuren läßt er hinter sich, die Loths. Anna Mahr sagt einmal von Braun, dem Maler: „Er hat etwas imputirt erhalten: gewisse sozial-ethische Ideen, oder wie man sie sonst nennen will; und daran haftet er nun, daran klammert er sich, weil er allein nicht gehen kann. Er ist keine starke Individualität als Mensch, wie sehr viele Künstler. Er getraut sich nicht, allein zu stehen, er muß „Massen hinter sich fühlen.“ — Zwischen den Brauns und den Bockeraths hindurch soll es hinausgehen ins Land der selbständigen Kraft, das Anna andeutet mit den Worten: „Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der andern ein finsterner Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir aus dem 20. Jahrhundert, ist hereingeschlagen. — Meinen Sie nicht auch, Herr Doktor?“ Aber der Herr Doktor meint anders, denn er ist ja noch in dem Stadium der schwülen Angst, wie sein Freund, der Maler Braun, in dem des gedankenträgen Fanatismus. Schade, daß Hauptmann diese Anna Mahr nicht zur eigentlichen Heldin gemacht hat. Dann wäre es ein Zukunfts-drama geworden. So hat es eigentlich nur Interesse für das Studium der Entwicklung des Dichters. Denn, da diese Zukunftsgedanken nur episodisch auftauchen, so stellt es sich als ein Gegenwarts-drama der Nervosität doch nur neben das „Friedensfest“, dem es künstlerisch freilich weit nachsteht. —

Trotzdem oder gerade darum — waren die „Einsamen Menschen“ das erste Stück Hauptmanns, das auf eine regelrechte Bühne übergeführt wurde. Arronge machte den Versuch, das Stück in den Spielplan des Deutschen Theaters einzufügen. Doch sah man hier so recht den Unterschied zwischen einer solchen Auf-

führung und derjenigen auf einem Vereinstheater. Wo man „unter sich“ ist, wird alles verstanden, und die langatmigen fünf Akte konnten daher auf der Freien Bühne ertragen werden, trotz des peinlichen subtilen Sekundenstils, in dem sie — treu nach den Vorschriften von Arno Holz — geschrieben sind. L'Arronge hatte deswegen berechtigte Angst vor seinem Publikum gehabt. Aber die „Ver-

besserung“, die man deswegen am Stücke vornahm, war geradezu unerhört unkünstlerisch! Man ließ einfach den ganzen dritten Akt aus! Daß der Zusammenhang des Stückes dadurch für nicht eingeweihte Zuschauer in der That gar nicht gestört wurde, — das ist allerdings die denkbar schärfste Kritik, die man gegen diesen dritten Akt und somit gegen die Breite des ganzen Stückes aussprechen kann. Es gab denn auch zunächst nur sehr wenige Wiederholungen auf dem Deutschen Theater.

Aber bald darauf verbreitete sich eine Nachricht über den jungen Poeten, die allerdings das größte Interesse erregen mußte. Es war in jenen Jahren in der Presse viel die Rede gewesen von der Not der armen Weber im schlesischen Gebirge. Die „hungernden Weber im Eulengebirge“ wurden eine Zeitlang sprichwörtlich. Und nun kam plötzlich die Kunde, daß Gerhart Hauptmann — selber der Enkel eines schlesischen Webers — das Hochgebirge seiner Heimat durchstreife, um sich den Weberaufstand der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts recht anschaulich und lebendig zu machen. Hier also sollte nun, so erwartete man mit Bestimmtheit, das „soziale“ Drama endlich entstehen.

Während er in der Stille an diesem neuen Werke arbeitete, brauste in Berlin der Wettkampf auf der Bühne fort. Da



war soeben P. A. Rosegger, der liebenswürdigste aller deutschen Volksschriftsteller, auf dem ihm so ungewohnten dramatischen Kampfplatze erschienen, gleichfalls mit einem sozialen Drama. Dem Sinne nach ist es zweifellos das schönste, das die ganze Zeit hervorgebracht. An dramatischer Kraft bleibt es zwar freilich weit zurück hinter dem, was die Bühne in Wirklichkeit erfordert, aber wenn die „Einsamen Menschen“ ein Drama sind, so ist es Roseggers „Am Tage des Gerichts“ gewiß in viel höherem

Sinne. Die wunderbare Weise aber, wie es schlichte Naturwahrheit, ein tiefes soziales Mitgefühl und einen geradezu erhabenen Standpunkt freier Sittlichkeit vereinigt, hebt dieses Werk hoch empor über die meisten seiner Art. — Auch hier ist die eigentliche Heldin eine Frau aus dem Volke, eine Förstersfrau. Im ersten Akt wird ihr Mann erschossen vom armen „Tonl“. Verzweiflung hat diesen zur That getrieben. Er ist schon einmal wegen Wilderns vorbestraft worden. Vergebens hat er seitdem Arbeit zu bekommen versucht. Alle weisen den bestraften Menschen hartherzig ab. Auch der Förster. Da wird Tonl wieder zum Wilddieb und schießt, ertappt, den Förster nieder. Martha, die Förstersfrau, muß es schauernd mit ansehen. Tonl wird verhaftet. Im zweiten Akte, der voll ist von köstlichem Banditenhumor, harret er im Kerker stumm und mürrisch seines Schicksals. Dies soll sich in nächster Zeit vollziehen, am „Tage des Gerichts“. Im dritten Akte aber sehen wir schon, wie die Förstersfrau sich aufmacht, um als Belastungszeugin die Wandlung zum Gerichte anzutreten. Sie kommt dabei an der Hütte des armen Tonl vorüber und findet dessen Frau und Kinder, ohne sie sogleich zu erkennen. Die entsetzliche Armut und das schreckliche Elend der verkommenen Familie rührt sie aufs tiefste. Sie, die Armut nie gekannt hat, thut plötzlich einen tiefen Blick in die verzweifelte Lage so eines armen Ausgestoßenen, und aus den Erzählungen von Tonls verzweifelnem Weibe wird ihr plötzlich klar, wie anders ein Verbrecher oft erscheint, wenn man seine ganze Vorgeschichte kennt: wenn man erfährt, wie das Gute in seiner Seele untergegangen ist in Verzweiflung an Gott und Menschen und sich umgewandelt hat in rechtlosen Groll gegen die Glücklichen. Mit umgewandeltem Herzen schreitet Martha den Weg weiter zum Gericht, wo die Zeugenvernehmung mittlerweile bereits beendet ist. Mit einer köstlichen Satire beginnt jetzt der Gerichtsakt. Die Plaidoyers haben soeben angefangen. Der Staatsanwalt erklärt: wenn je ein Mörder seiner That überführt worden sei, so sei es Tonl. Und gleich darauf der Rechtsanwalt: wenn je die Unschuld eines Angeklagten klar erwiesen sei, so sei es bei diesem Tonl der Fall. In diesem Augenblicke tritt Frau Martha ein und man beschließt, sie schnell noch zu vernehmen — sie ist ja die einzige Augenzeugin. Aber wie sie jetzt auf den stumm-troztigen Tonl blickt und tief in seiner verirrten Seele zu lesen glaubt, da verschmäh't sie die blutige Rache, die ihr ja doch den geliebten Toten nicht wiedergeben kann. Sie antwortet gütig, ausweichend, menschenfreundlich, als zweifle sie an seiner Schuld. Da starrt sie Tonl an wie ein Wesen aus einer höheren Welt. Es ist das erste Mal, daß dem Armen und Verstoßenen teilnahmevolle menschliche Güte in dieser Weise entgegentritt. Bezungen von dieser neuen Erfahrung und beschämt darüber, daß die Frau seines Opfers für ihn spricht, wirft er sich auf die Knie nieder und bekennt freiwillig seine That. Und während über dieser Szene voll heiliger Weihe langsam der Vorhang herniederrauscht, scheinen Staatsanwalt und Verteidiger sich auszuwachsen zu den Vertretern der menschlich-starren Gerechtigkeit und der göttlichen, alles verzeihenden Liebe. Man scheint keinem alltäglichen Gerichtstage, sondern einer Art von Weltgericht beigewohnt zu haben, und der Sinn des Ganzen bietet sich in dem Gedanken dar, daß die Strafe mit dem

Verbrechen aus der Welt verschwinden würde, wenn es gelingen könnte, jeder Menschenseele das ihr angeborene Gute liebevoll zu erretten. Die Wirkung dieses Schauspiels war tief und still, wie die einer ergreifenden Predigt, aber zu einer starken äußeren Wirkung war das wenig dramatische Drama freilich nicht geschaffen.

Eine solche aber errang ein anderes Drama, das gleichfalls einen schuldlos schuldigen Mörder zum Gegenstand hatte: die immer wieder auftauchende Behauptung, daß der vor Jahren verurteilte Albert Zietzen, der schon lange Zeit im Zuchthaus saß, in Wahrheit unschuldig sei, hatte wohl die leicht erregbare Phantasie des Dichters Richard Boß veranlaßt, einen unschuldig Verurteilten zum Helden eines Dramas „Schuldig“ zu machen: „Thomas Lehr“ wird nach langer Zwangshaft als unschuldig erkannt und aus dem Zuchthause entlassen. Heimkehrend findet er seine Familie in gräßlichem Zustand, seine Frau beherrscht von einem Wüstling, seinen Sohn von der Versuchung befallen, zum Mörder zu werden. In seiner Verzweiflung läßt er sich dazu hinreißen, mit der dem Sohne entwundenen Art selbst den Mörder seiner Ehre zu erschlagen — und nun muß er als wirklich Schuldiger zurück ins Zuchthaus. Noch ehe dies krasse, aber wirkungsvolle Stück durch Barnays großartige Darstellung im „Berliner Theater“ einen starken Sensationserfolg errang, hatte der junge Dichter Wilhelm Meyer-Förster ganz unabhängig von Boß denselben Stoff bearbeitet in seinem Drama „Unschuldig“, das später im königlichen Schauspielhaus umgetauft wurde in „Unsichtbare Ketten“. Hier war der Held ein junger Arzt, der wegen mangelnder Beweise aus der Anklage des Mordes entlassen worden war. Ueberall schleicht ihm der Verdacht nach, er findet keine Praxis wieder, ein Anfall seines Jähzorns bringt gar die Mutter auf den schrecklichen Verdacht, an dem sie zu Grunde geht. In seiner Verzweiflung erschießt er seine Braut und ist nun gleichfalls ein wirklicher Mörder. — Infolge einer ungeschickten Bühnenbearbeitung versagte das Stück bei der Aufführung — desto stärkeren Erfolg hatte ein anderes Mörderdrama.

Felix Philippi, der einst mit Deutschinger zusammen in Augsburg die erste Aufführung von Ibsens „Gespenstern“ veranlaßt hatte, errang ihn beim Publikum mit seinem „Alten Lied“. Da ist ein Rechtsanwalt Dr. Cornelius, der einem entlassenen Zuchthäusler Vorwürfe darüber macht, daß er aus einem anständigen Menschen durch Eifersucht zum Mörder geworden ist. Im nächsten Augenblicke aber erfährt Cornelius, daß seine eigene Frau ihn schamlos hintergeht, und er greift in blinder Wut zur Mordwaffe. Es ist das alte Lied, daß die Leidenschaften Herr werden über den Verstand.

Nur ganz lose waren in diesem äußerlich sehr wirksamen Stück Liebe und soziale Gegensätze miteinander verknüpft. Aber eine entfernte Ähnlichkeit in der Idee verknüpft es mit Roseggers Meisterwerk: der Versuch, einen Mord aus sozialen Gründen zu erklären. Das Gleiche versuchte einige Wochen darauf Karl Emil Franzos in seinem „Präsidenten“. Ja, auch er — einer der allerbedeutendsten und beliebtesten Erzähler — wollte zum sozialen Dramatiker werden. Und so bearbeitete er einen seiner packendsten Romane zu einem wirkungslosen Theaterstück. Ein Gerichtspräsident soll eine Kindesmörderin aburteilen und ent-

deckt in ihr seine eigene natürliche Tochter. Er hat früher einmal mit einem armen Mädchen ein Verhältnis gehabt, das er später gelöst hat seiner Karriere wegen. Nun steht die Tochter der treulos Verlassenen wiederum als eine Gesunkene vor ihm. Sich selbst muß er die Schuld an ihrem moralischen Fall zuschreiben, da er sie ja um den Vater betrogen hat. Der Versuch, sie zu befreien, verstrickt ihn in neue Kämpfe, aus denen er schließlich keinen anderen Ausweg findet, als den Selbstmord. — Dieser Stoff war als Roman mit großer Meisterschaft von Franzos gestaltet worden. Das daraus geformte Drama zerflatterte und blieb wirkungslos.

Doch — die Mörder zu entschuldigen war nun einmal das Lieblingsthema der Dramatiker. Im meisten mochte dazu der großartige Mörderroman des Russen Dostojewskij „Schuld und Sühne“ beitragen, der unter dem Titel *Raskolnikow* in Deutschland immer bekannter wurde. Der frühere Schauspieler Hans Olden, der schon in der ersten Nummer der „Freien Bühne“ für Tolstoj eingetreten war, brachte jetzt auch dem andern Russen eine Huldigung dar, in dem auch er ein Mörderdrama ersann. Die eigentliche Veranlassung dazu hatte ihm zwar freilich ein schrecklicher Mordprozeß aus der Berliner Gesellschaft gegeben. Eine gebildete Frau, die Gattin eines jüdischen Rabbiners, hatte ihren eigenen Bruder dazu angestiftet, ihren Mann zu töten; zum Glück war aber dieser Mordversuch nicht gelungen. — Nach der Methode der Realisten griff Olden diesen Fall „aus dem Leben“ heraus und machte daraus ein Bühnenstück. Ein junger Mann, der seine Schwester sehr liebt, entdeckt, daß diese



unglücklich verheiratet ist. Er erschießt seinen Schwager daher bei einem Spaziergang im Tiergarten, kurz ehe er ins Ausland abreist. Nach seiner Wiederkehr verrät ihn sein schuldiges Gewissen. — Doch besaß Olden nicht die volle Dichterkraft, um diesen seltsamen „Glückstifter“ seelisch glaubhaft zu machen.

Doch war hier mit dem Mörderproblem ein anderes verknüpft, das ja seit Jahren schon das Lieblingsthema der Realisten war: das der leidenden Frau in der unglücklichen Ehe. Auch dies sollte nun noch naturalistischer behandelt werden. Zwei Wiener Autoren, G. Schwarzkopf und E. Karlweis, hatten sich zusammengethan, um „eine Geldheirat“ so trocken und nüchtern zu schildern, wie sie im Leben häufig genug vorkommt. Das gelang ihnen so gut, daß auch ihr Schauspiel in allzugroßer Nüchternheit stecken blieb.

Das Mörderthema aber, das nun einmal in der Luft lag, verfeinerte sich allmählich. Zwar brachte der Berliner Kritiker Eugen Fabel gemeinsam mit dem Hamburger Ernst Koppel den „Raskolnikow“ selbst auf die Bühne, aber man fing doch jetzt an, den Mord mehr im geistigen Sinne aufzufassen.

Mit einem ähnlichen Stoff sprang Ludwig Fulda in die Arena: „Die Sklavin“ nannte er sein neues Schauspiel, worin eine Frau allerdings fast noch ärger als eine Sklavin von ihrem Manne behandelt wird. Sie darf nicht lesen, was ihr Freude macht; sie muß schweigend zusehen, wenn ihr Mann mit Freunden Skat spielt; und dieser verbietet ihr den Mund, wenn sie bei den ernstesten Gesprächen der Männer mitreden will; nur wenn die sinnliche Begier in ihm erwacht, scheint er sie zu lieben und verlangt, daß sie ihm zu Willen ist. Wie sie das plötzlich nicht mehr aushalten kann, geht sie davon und will sich mit einem, von ihr geliebten, Baumeister verheiraten. Aber ihr erster Gatte giebt sein Herrenrecht an seine Sklavin nicht auf, und da ein gerichtlicher Scheidungsgrund nicht vorliegt, so bleibt ein Prozeß aussichtslos. Da beschließt sie mit dem Manne ihrer Wahl in freier Liebe zu leben. — Mit diesem Stück, das einen vorübergehenden Erfolg errang, hatte Fulda sich nun völlig, in Form wie Gedankeninhalt, auf den Boden der einst von ihm bekämpften modernen Richtung gestellt. Aber seine Eigenart hatte er dabei so gut wie ganz verloren. Das Stück machte den Eindruck einer vortrefflichen Schülerarbeit, die nach den Vorschriften von Holz, Brahm und Hauptmann sauber und nett ausgeführt war und von den drei Lehrmeistern mit der Zensur 1a bezeichnet werden konnte. An Frische aber stand es hinter den Lustspielen aus Fuldas Anfängen weit zurück. Denn diese waren aus der Seele ihres geistigen Vaters geboren, während Fulda jetzt seine Buchstaben nur ängstlich und mühsam in die vorgezogenen Schönschreiblinien der Berliner Allerweltsmeister malte.

Einen gab es, der sich mächtig empörte über diese vollkommene Selbstknechtung Fuldas — das war sein väterlicher Freund, der alte knorrige Nibelungendichter Wilhelm Jordan. Von Frankfurt a/M. aus sandte er seinem einstigen Liebling eine öffentliche poetische Ermahnung, voll Zorn gegen die Berliner:

Ludwig, Ludwig, komm nach Hause!
Nicht als übereilt sanguinisch
widerlege schöne Hoffnung.
Komm! Verkümm're nicht berlinisch!
Vielverheißend war dein Anlauf;
wähltest eigne, saubere Pfade! —
Nippe nicht am Jüngsterfusel
dich auch krank. Es wäre schade.

Mußt auch du zum Bühnenfutter
Ehefäulnis dir erwählen,
um, auf Märchenglück versessen,
hohle Weiber toll zu küssen,
bis sie schwören, daß nur Buhlschaft
sie von heil'ger Schande rette,
denn des Sakramentes Pflichtband
sei nur schänd'ge Sklavenfette?

Komm nach Hause! Große Forscher,
willensstarke, geniale
Staatenlenker, siegeskund'ge
Feldherrn, tapf're Generale
war die Spreestadt sters geeignet
uns zum Segen zu erziehen;
aber Dichter hohen Ranges
sind noch niemals dort gediehen.

Nicolai, Unkel Epenier,
Tante Voss, besorgten's nüchtern,
Goethen, Schillern, dann auch Rückert
südwärts wieder zu verschüchtern.
Lied nur blieb, der die Romantik,
die verstorbene alte Here,
lebend leg, und Raupach saß im
Meisterstuhl der Dramenfere.

Was man heute dort bejubelt
und bezahlt mit reichem Lohne,
ist gepaßt mit Unratfarben
durch französische Schablone.
Artig Eignes kannst du malen,
brauchst nicht für den Markt zu pinseln,
noch der franken Weltverkläger
Unkenrufe nachzuwünseln.

Keusch und vornehm wieder dichte,
singe nicht im Jüngsterchore,
rüste echten Sieg, verzichte
stolz auf modisches Furore.
Sei nicht mußesicher Fulda
Lüsterlaunen liebedienisch.
Komm nach Hause, Ludwig Fulda,
sonst verkümmerst du berlinisch! —

Und Jordan war nicht der einzige, der von der älteren Generation noch Einspruch erhob gegen die junge. Freilich — Lubliner hatte das schnell wieder aufgegeben. Erfolgsbedürftig, wie er war, hatte er sich schleunigst selbst daran gemacht, in einem „realistischen“ Drama die „soziale Frage“ zu lösen. Und er fand diese Lösung sehr einfach: der Kaiser muß Befehl geben, daß Fortbildungsschulen für das Volk geschaffen werden; dann braucht ein armer Werkführer nicht mehr seine genialen technischen Ideen in sich verrosten lassen — aus Mangel an Vorkenntnissen. Im Hinblick auf diesen „Kommenden Tag“ schließt der „Dichter“ sein Stück sehr stimmungsvoll patriotisch; und da nun damals Wilhelm II. die Schulreform kräftig in die Hand nahm, so läßt sich begreifen, warum der vielgewandte Herr Lubliner plötzlich nach dieser Seite hin seine Verbeugung machte. Sehr rührend bezog er sich in der Vorrede zur Buchausgabe auf jenen Apostel, dem einst ein Heide im Traum erschien mit der Bitte, auch sein Volk zu bekehren. So sei auch ihm öfter ein Arbeiter erschienen mit der Bitte, auch über seinen Stand einmal ein Stück zu schreiben. Dies Versprechen hatte Lubliner nun eingelöst, und Europa konnte aufatmen.

Aber als Gegner der ganzen Richtung zeigte sich von der Bühne herab noch immer Paul Lindau in seiner „Sonne“. Ein junges Weib, Mathilde von Hohenrade, will gleich Ibsens „Nora“ von Mann und Kindern gehen, da ein Schaumschläger der modernen Richtung sie bethört. Sie und die gleichfalls bethörte Bankiersfrau Dora Meris samt ihren bedeutungslosen Männern stellen die Schattenseiten des modernen Lebens dar, während die junge Sabine Berg die

poetisch gedachte Verkörperung der Sonne darstellt und ihr Bräutigam, der Rechtsanwalt Gregor, den Sinn des Stückes ausspricht in den Worten: „Wer mir die Freude am Leben raubt, der bringt mich um mein höchstes Gut.“ Das richtet sich also gegen den modernen Pessimismus, und über den Naturalismus heißt es: „In der modernen Kunst scheint die Wahrheit erst da anzufangen, wo die Seife aufhört.“ — In ähnlicher Weise bekämpfte Paul Heyse den Wahrheitsfanatismus in seinem Schauspiel „Wahrheit“. — Aber Lindau war damals schon von Berlin nach Strehlen bei Dresden übersiedelt.

Sein Nachfolger als erster Kritiker am „Berliner Tageblatt“ war Sudermanns Genosse Otto Neumann-Hofer geworden. Gleichzeitig ward dieser der Herausgeber des „Magazins für Litteratur“. Die Redaktion Bleibtrens hatte dort nicht lange gedauert. Aber der modernen Richtung war die Zeitschrift treu geblieben, als sie 1888 in den Besitz des Dresdener Verlegers Ehlermann überging und Wolfgang Kirchbach eigens von der bayrischen Hauptstadt nach der sächsischen zog, um die Redaktion zu übernehmen. Jetzt kaufte der Enkel des Begründers, Sudermanns Verleger Lehmann, die Zeitschrift und übertrug die Redaktion seinem Vertrauensmann. Da nun gleichzeitig derselbe Verleger auch eine Zeitschrift für moderne Romane unter dem Titel „Romanwelt“ schuf und auch deren Leitung den Händen Otto Neumann-Hofers anvertraute, so nahm der Führer der Sudermann-Partei nunmehr auf einige Jahre eine dreifach gesicherte litterarische Machtposition in Berlin ein. Es geschah dies um dieselbe Zeit, wo Fontane sich ganz von der kritischen Thätigkeit zurückzog und Schlenker nun als Führer der Hauptmann-Partei die einflußreiche Kritik der „Vossischen Zeitung“ einseitig und vorurteilsvoll beherrschte. Brahm legte später die Redaktion der „Freien Bühne“ nieder, nachdem ihm früher schon eine ganze Reihe von modernsten Autoren die Mitarbeiterschaft gekündigt hatte und später die Wochenschrift in eine Monatschrift umgewandelt wurde. Sein Nachfolger wurde Wilhelm Bölsche, ein treuer Genosse der Hauptmann-Partei.

Ja, von einer „Hauptmann-Partei“ kann man jetzt mit Zug und Recht reden; denn dieser begabteste Ausgestalter der dichterischen Theorie von Holz und Schlaf hatte seine jungen Meister längst in den Schatten gestellt. Diese beiden scheinbar so Unzertrennlichen aber beschloßen gerade jetzt sich zu trennen. Sie setzten vorher ihrer Freundschaft selbst zwei litterarische Denkmale. Das eine war durchaus gut zu heißen. Sie sammelten nämlich alle ihre gemeinsamen Arbeiten unter dem Titel „Neue Geleise“ (Berlin 1891). Der Titel war insofern berechtigt, als ja auf diesen „Geleisen“ in der That eine ganze Reihe Jüngster ihre kleinen Dampfmaschinchen dahinsausen ließ, und auch Hauptmanns Lokomotive rollte noch immer auf diesen Schienen. Und daß auf ihnen kein Schnellzug in die Ewigkeit sausen würde, konnten damals nur Weiterblickende erkennen. Auf alle Fälle aber bleibt die Sammlung ein interessantes Dokument, um so mehr, als die Eitelkeit der Autoren eine ganze Auswahl von Zeitungskritiken hatte andrucken lassen. Arg enttäuscht aber wurden ihre treuesten Anhänger durch die letzte Veröffentlichung der Dioskuren: „Der geschundene Pegasus“. Der vielver-

sprechende Titel ließ erwarten, daß hier eine große Satire auf die Dichtung der Zeit erfolgen sollte. Aber statt dessen erhielt der bestürzte Käufer ein großes Buch in Wilderbogenformat in die Hand, das im Stil von Wilhelm Buschs geistreichen Scherzbüchern — aber leider ohne dessen Geist und Scherz — einen Tag aus dem Leben der beiden Dichter der Familie Selicke schildert. Die von Schlaf gezeichneten Bilder sind ganz geschickte Nachahmungen von Buschs eigenartigem Karikaturstil und dürfen als anspruchslose Selbstironie vorbeigelassen werden. Aber fast Mitleid erregend ist die Hilflosigkeit, mit der Holz sich quält, neckische Verse zu schmieden über seine und seines Freundes Schlaf Erlebnisse in ihrer Wohnung zu Nieder-Schönhausen, beim Mittagmahl in Berlin im „schwarzen Truthahn“ und nachher im „Café zum gebratnen Flob“ und in verschiedenen Kneiplokalen; und nur ganz flüchtig wird in zwei Strophen ein „litterarischer Verein“ gestreift. Als Probe des gequälten Wizes mag die Schlußstrophe hier stehen:

„Doch jetzt, o Leser, dir zur Qual
die unvermeidliche Moral:
Kannst du's vermeiden, heiß' nicht Schulze,
plagt dich die Gicht, trag mit Geduld se,
schlüpf' sogar Aultern, knacke Nüsse,
doch schinde niemals Pegasusse!“ —

Von nun an trennten sich die beiden Freunde. Arno Holz veröffentlichte im selben Jahre noch sein Schriftchen „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (Berlin 1891), das er „seinem lieben Freunde“ Joh. Schlaf widmete. Er erzählt darin ausführlich von seinem neuen Kunstprinzip und wie er dazu gekommen. Ich habe seinen Gedankengang schon ausführlich im vorigen Kapitel besprochen. Ein zweiter Band, der zwei Jahre später folgte (Berlin 1893), ist, wie hier schon erwähnt sein soll, nur eine übermäßig ausführliche Beantwortung einer eingehenden Kritik, die Karl Erdmann in der Beilage zur „Allgem. Ztg.“ veröffentlicht hatte. So war Holz ganz zum Theoretiker geworden und wußte auch auf diesem Gebiet nichts Neues mehr hervorzubringen.

Nicht so Johannes Schlaf. Dieser stellte sich mit einem selbständigen Skizzenbändchen ein: „In Dings da“ (Berlin 1892). Es ist hier das Holz'sche Kunstgesetz befolgt. Diese Stimmungsbilder aus einer kleinen Stadt sind stofflich betrachtet absolute Nichts, nur auf die Ausführung ist der ganze Wert gelegt; eine weiche träumerische Stimmung, die überall hindurchschimmert, hat sich auch später immer wieder als Schlaf's Eigenart gezeigt. Und diese Weichheit kennzeichnet auch trotz aller damit verbundenen Kraftheiten den Helden seines Dramas, das er gleichzeitig erscheinen ließ: „Meister Delze“ (Berlin 1892). Vergebens erinnert der Titel an die große tragische Welt von Krezers herrlichem „Meister Timpe“. Timpe war ein Riese, und der Zusatz Meister bedeutete, daß er für seinen Beruf kämpfte und starb. Delze ist natürlich ein Schwächling, und sein Beruf kommt für das Drama gar nicht in Betracht. In einem thüringischen Dorfe lebt er, geplagt von seinen Gewissensbissen. Er hat nämlich im Verein mit seiner Mutter deren Mann umgebracht. Seine Stiefschwester Pauline ahnt dies Ver-

brechen, und die ganze „Handlung“ des dreiaktigen Dramas besteht darin, daß diese Stiefschwester den verbrecherischen Bruder, der obendrein im letzten Stadium der Schwindsucht steht, durch ihre beständigen Anspielungen zu Tode quält. Sich räuspert, hustend, blutspeind, äußerlich über Gott und Himmel cynisch redend, sitzt dieser jammervollste Schwächling, den die Mörderzunft je hervorgebracht hat, in seinem Sessel und wehrt mit kühlem Spott die Angriffe seiner Schwester ab. Wie feige er aber in Wahrheit ist, das verrät er besonders durch zwei Eigenschaften: erstens läuft er immer zum Zimmer hinaus, wenn seine Mitschuldige, die alte, längst blödsinnig gewordene Frau Delze, ihr Bett verläßt; zweitens verlangt er von seinem kleinen Sohn, daß er Pastor werden soll. Also innerlich glaubt dieser Meister Delze an Gott und Himmel und ist erbärmlich genug, seine eigene Schuld dadurch sühnen zu wollen, daß er seinen Sohn zum Geistlichen bestimmt. Sein Glaube ist also nicht Frömmigkeit, sondern nur ein unbestimmtes Angstgefühl. Und dabei ist Delze auch noch zu feige dazu, diesen seinen inneren Glauben öffentlich zu bekennen. Und statt nun wenigstens den Sohn, wenn dieser nun einmal Geistlicher werden soll, von vornherein für solchen Beruf zu erziehen, so brüstet er sich vielmehr in Gegenwart des Knaben mit dem cynischsten Atheismus. Ja, er redet dem Jungen geradezu ein, er solle nur darum Theologie studieren, weil die Pastoren das meiste Geld verdienen. Er erzieht den Knaben geradezu zum Heuchler, und das scheint ihm schon trefflich gelungen zu sein; denn auf der Bühne zeigt jener sich als ein rüddiger Bengel, der nur seine Freude daran hat, Tiere und Menschen zu quälen; aus der Schule aber bringt er die besten Zeugnisse über Religion und über Betragen mit. Und beim Anhören eines solchen Zeugnisses stirbt der Vater zum Schluß mit den Worten: „So . . . So . . . Pas — ter . . .“ — Es ist kaum zu sagen, mit welchem Maß von Verachtung man von dieser Jammergestalt Abschied nimmt. — Der soziale Zug fehlt ganz in diesem Schauspiel, und mehr und mehr fing man auch schon an, das eigentlich soziale Element mit dem rein erotischen zu verwechseln, wie es sich auch im mißlungenen Verführungsschauspiel „Helga“ zeigte, mit dem Hans Hopfen vergeblich auf dem Kampfplatz der sozialen Dramatik erschien. Ja — vergeblich! Das war das immer wiederkehrende Ergebnis aller dieser unablässigen Versuche von alt und jung. Zu einem wirklichen Drama erwies sich die „soziale Frage“ immer wieder als zu spröde, auch da, wo man sie in ihren dramatischsten Punkten erfaßte. So brachte der Berliner Rechtsanwalt Richard Grelling (geb. am 11. Juni 1853) in seinem Schauspiel „Gleiches Recht“ (1892) eine ganze stürmische Arbeiterversammlung auf die Bühne. Sie wirkte natürlich dramatisch, aber es war ihrem Verfasser, einem eifrigen Schüler des Naturalismus, nicht gelungen, diese Versammlung organisch in ein wirkliches Drama hineinzupassen. — Vorübergehend wenigstens einen Theatererfolg erzielte dagegen der Schauspieler Vischer mit seiner „Schlimmen Saat“. Daß eine Frau aus dem einfachen Volke mit ihren Kindern zu hoch hinaus will, ist hier die Veranlassung für eine theatralisch sehr geschickt aufgebaute Handlung, in die sich völlig zwanglos Schlagworte der sozialistischen Weltanschauung einfügen wie: einen Charakter könne sich heut nur ein Reicher leisten. Nur schade, daß es

der straff geschlossenen Handlung an Charakteren fehlt, die durch ihr eigenes Sein das Interesse der Zuschauer dauernd fesseln könnten. — Die ganz entgegengesetzten Fehler und Vorzüge kennzeichnen das Stück, mit dem das junge Haupt der realistischen Schule nun hervortrat.

Hauptmann hatte nämlich mittlerweile sein neuestes soziales Drama beendet. Es erschien in echt schlesischem Dialekt unter dem Titel „De Waber“, und fast gleichzeitig in einer hochdeutsch gefärbten Fassung als „Die Weber“.

In losen Bildern zeigt das Stück das Leid der Darbenden, gewissermaßen immer wieder dieselbe Situation wiederholend und steigend. Das erste Bild führt uns in diese Situation ein. Am lebendigsten und deutlichsten entfaltet sie sich an dem Tage, da die Weber ihre mühsam gefertigte Arbeit zum Verkaufe tragen. Ein großes, kahles, graugefärbtes Zimmer bildet den geschäftsmäßig melancholischen Hintergrund. In langen Scharen ziehen Weber — Frauen und Kinder — herein, legen ihr Gewebe auf die lange Bank und warten, bis sie an den Tisch herantreten können, hinter dem der herzlose Pfeifer, selbst ein Weber, jetzt Gehilfe des Fabrikanten Dreißiger, ihre Ware prüft und den denkbar niedrigsten Lohn bestimmt. Von den „dreizehnteckel“ Groschen, die ein „Webe“ eigentlich kosten soll, zieht er fast stets noch etwas ab für Fehler in der Arbeit oder Mängel am Gewicht. Die große Wage regiert der Lehrjunge, der hier und da schnodderige Bemerkungen mit dem Kassierer Neumann austauscht, während letzterer das Geld mürrisch und geschäftsmäßig den Webern aufzählt. Die lächerlich kleinen Preise, die immer wieder genannt werden, schweben wie das furchtbare Schicksal über den Hungernden. Furchtbarer aber ist die Erbarmungslosigkeit Pfeifers. Da bittet eine Weberfrau erbärmlich und demütig um ein paar Groschen Vorschuss für Brot. Pfeifer hört nicht danach hin. Da fleht der Weber Heiber um Stundung des ihm am vorigen Zahlungstage bewilligten Vorschusses. Er wird nicht erhört. Geschäftsmäßig geht die Sache ihren Gang weiter. Charakterköpfe heben sich aus der Masse der Wartenden heraus. Der alte Baumert trägt in einem Tuch einen geschlachteten Hund bei sich. Er ist ihm vor Wochen zugelaufen, jetzt soll er den so lange schon leeren Kochtopf füllen. In dem energischen jungen Weber Bäcker aber tritt uns die erste Gestalt voll Willenskraft entgegen. Er spottet so laut und keck über die Hungerlöhne, daß der Chef des Geschäfts, Herr Dreißiger, selber hereintritt, um ihn abzufertigen. Die Arbeit wird ihm entzogen, aber er hebt den Kopf noch mehr und setzt es durch, daß der ihm hingeworfene Lohn ihm ordnungsmäßig in die Hand gezahlt wird. Ein vor Hunger ohnmächtig zusammenbrechender Knabe wird von Dreißiger in sein Privatkontor entfernt, damit er nicht noch mehr böses Blut erzeuge, und eine heuchlerische Rede des Chefs, in der er sich noch gar selber das Zeugnis eines humanen Mannes ausstellt, und es von den zitternden Hungerklaven der Fronarbeit bestätigt erhält, macht den Schluß des ersten Aktes. Der Herr will noch zweihundert Weber anstellen, aber sie sollen für ein „Webe“ nur noch eine Mark erhalten. Unter dem Murren der Ärmsten schließt das erste Bild. Das zweite zeigt uns das Heim des alten Baumert. Die Mutter des vor Hunger zusammen-

gebrochenen Knaben ist zum Besuch. Die Töchter Baumerts liegen dem Weben ob, die Mutter und ihr idiotischer Sohn arbeiten an Spulrädern. Aus ihren Reden entwickelt sich ihre gräßliche Notlage. Auch der Besitzer des Häuschens, dem sie den Mietzins schuldig sind, der alte kräftige Ansförge, hat kaum zu leben, da das Häuschen einzustürzen droht. Da bringt der junge „Jäger“, ein eben vom Militär frei gekommener frischer Junge, Leben in das Haus. Als Offiziersbursche hat er sich feine Manieren und „feines Sprechen“ — allerdings sehr mangelhaft — angewöhnt. Er, der Augenichts daheim, hat beim Militär seinen Dienst vortrefflich gethan. Mit neuem Anzug, silberner Uhr und dem schwindelnd hohen Vermögen von zehn Thalern kommt er daheim an. Er hat die Welt gesehen und höhnt über die gräßlichen Zustände, die er daheim vorfindet. Auch das Lied vom „Blutgericht“ hat er mitgebracht. Dies Lied, von dem schon im ersten Akt die Rede war, liest er zum ersten Male bei Baumert vor. In der Nähe hat er's schon gesungen, das Lied vom Blutgericht, das Lied, das die Leute vom Schläge der Dreißiger als Blutrichter und Leiter von Folterkammern bezeichnet. So schülerhaft er das Lied vorträgt, es ergreift Ansförge und den alten Baumert mächtig, den armen Mann, der eben den Hundebroten wieder von sich geben mußte, weil sein geschwächter Magen kein Fleisch mehr vertragen kann. Lauter hallt das Lied durch alle Herzen im dritten Akt im Wirtshaus — Kretscham genannt — zu Peterswaldau, dem Wohnorte Dreißigers. Anfangs geht es da zwar friedlich zu. Ein Geschäftsreisender, der mit dem Wirtstochterlein seinen Spaß hat, findet die Zeitungsberichte über das Elend der Weber übertrieben. Ein Tischlermeister belehrt ihn darüber, daß hoch oben im Gebirge, den staatlichen Abgesandten versteckt, die Hütten der Armut liegen — der Zuschauer glaubt dies gern, denn er kennt ja das Heim des alten Baumert. Aber der Reisende glaubt es nicht. Der unsinnige Aufwand bei einem Weberbegräbnis, das gerade stattfindet, und das nach altem Herkommen prächtig gefeiert werden muß, scheint seiner Ansicht recht zu geben. Da treten Weber herein: Bäcker und Jäger, die beiden unruhigen Geister, sind darunter. Es kommt zu gefährlichen Reden, die den Ruhigen Grauen erregen. Man merkt, daß eine ungewöhnlich große Weberansammlung stattfindet draußen im Ort. Bald heißt es, man wolle sich impfen lassen, bald, es sei Zahltag bei Dreißiger. Aber das revolutionäre Gepräge der Versammlung verrät sich bald. Eine Kumpel mit dem feigen Gensdarm Kutsche, der schimpfend entweicht, zeigt das erste Stadium des Aufstandes. Dann ertönt laut das Lied vom Blutgericht, jetzt das „Weberlied“ genannt, und sogar der alte Baumert taumelt mit hinaus in den beginnenden Aufstand. Der vierte Akt zeigt uns, daß man im Hause Dreißigers den Ernst der Sache noch nicht begriffen hat. Der Blutsauger will gerade mit dem Pastor des Ortes, der feige und verlogen die Religion in den Dienst des Fronherrn stellt, seine Partie Whist spielen; gegen die singenden Haufen da draußen hat man den Büttel gerufen. Ein junger Kandidat, Hauslehrer bei Dreißiger, wagt, ein Wort der Entschuldigung für die Hungernden im Namen des echten Christentums einzulegen — ein Verweis vom Geistlichen und die Entlassung aus seiner Stellung durch Dreißiger ist das einzige Ergebnis.

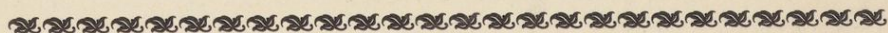
Aber die Partie Whist kommt auch nicht zu stande. Jäger wird gefangen eingebracht. Er ist stolz und frech in seinem Wesen. Er spottet der Fesseln, die man ihm anlegt, denn er weiß ja, daß er draußen befreit werden wird. Und so geschieht's. Panik verbreitet sich auf diese Nachricht hin im Hause. Alles denkt nur noch an Flucht. Frau Dreißiger klammert sich in ihrer rasenden Angst an den Kutscher, der sie zum Wagen führt. Die mutigen Rappen fürchten sich vor niemandem. Die Flucht gelingt, alles rettet sich, aber die Weber, nun im Rausch der Revolution in eine Räuberbande umgewandelt, dringen in Dreißigers Haus ein und schlagen alles kurz und klein. Im letzten Akt ist der Ruf ihrer Thaten schon nach Langenbielau gedrungen. Dort steht unter anderen das stille Haus des friedlichen, gottesgegebenen Webers Hilse. Er hat sein Morgengebet gerade beendet, in dem er alltäglich Gott bittet, ihn Demut zu lehren, damit er des Lebens Not als Läuterungsmittel der Seele erkenne. Seine Frau und sein jungverheirateter Sohn Gottlieb haben diesen sanften Glauben von ihm erlernt. Die Schwiegertochter Luise nur ist anderer Meinung. Ein silberner Köffel aus Dreißigers Besitz, den Hilse's kleine Enkelin gefunden hat, ist das erste Zeugnis für das, was in Peterswaldau geschehen ist. Schleunigst läßt ihn Hilse durch seinen Sohn auf das Amt tragen: er verschmäht gestohlenen Gut. Da erscheint ein Arzt, der von dem Aufstand erzählt. Genauere Kunde bringt der originelle Lumpensammler Hornig, der schon im Gasthof im dritten Akt zugegen war — horchend und schürend, aber nicht handelnd eingegriffen hat. Er meldet, daß die wildgewordenen Weber ihm auf dem Fuße folgen. Und sie kommen daher, in bacchantischem Zuge, sie verlangen, daß Hilse und die Seinen sich ihnen anschließen, aber Hilse widersteht. Selbst wie sein Sohn endlich von dem allgemeinen Feuer angesteckt ist, bleibt er daheim, nicht aus Furcht — ist er doch ein alter Invalide aus dem Kriege — sondern aus Ueberzeugung. Er will rechtlich bleiben bis zum Schluß. Da rückt draußen das Militär an, von den Webern mit Steinwürfen begrüßt. Alles flieht, nur Hilse bleibt im Bewußtsein seiner Rechtlichkeit am Fenster vor dem Webstuhl sitzen, wo Gott ihn nach seiner Meinung hingesezt hat. Da schlägt von außen eine Kugel zum Fenster herein und tötet ihn. Der einzig Unschuldige ist der Einzige, den wir auf der Bühne sterben sehen. Mit diesem schrillen Mißton endet das Stück. —

In allen Revolutionsdramen unserer großen Dichtungsepöche handelt es sich um die Empörung gebildeter Bürgerkreise mit gebildeten Ideen und gebildeter Sprache. Alle Tiraden des Pathos und der Leidenschaft passen in ihren Mund, denn die Revolution weckt die rednerischen Talente, und ein aufmerksamer Beobachter aller politischen Versammlungen lernt schnell, daß das Pathos den meisten Politikern der Rede zur zweiten Natur wird. Hier also ist es leicht, Dramen zu schaffen. Aber die revoltierenden Arbeiter! Die Revolten aus Hunger! Die Empörungen der Verschmachtenden, der Blassen, Elenden und Abgezehrten — sie vertragen keine leuchtenden Farben. Und so kam es, daß der Führer der Arbeiter den sozialistischen jungen Brauseköpfen der achtziger Jahre meist gelang, aber die Arbeiter selbst waren entweder die Stummen, oder ihre dramatische Sprache

entbehrte der Wahrheit; es waren Salonarbeiter, unwahr, wie die gezierten Schäfer des ausgehenden Mittelalters. Schon Gustav Freytag meint in seiner Technik des Dramas, ein gewisser Bildungsgrad sei nötig für die Helden der Tragödie. Und dann noch eins. Es macht wenig Eindruck, wenn jemand sein eigenes Leid klagt, man muß ihn leiden sehen. Die Wirkung der Tyrannei, wie sie Schillers „Tell“ so großartig malt, und wie sie aus Goethes „Egmont“ so ergreifend herausklingt, ist greifbar, sie ist gegenständlich — aber das stille Leid des Hungers, dem keine Worte verliehen sind, schien nur dem Epiker sich zur Behandlung zu eignen. Denn auf der Bühne muß man sprechen, und dem Menschen, der über seinen Hunger spricht, glaubt man selten. Diese beiden Schwierigkeiten hat Hauptmann überwunden. Seine Arbeiter sind echt. Man würde ihre blassen Augen und abgezeherten Körper sehen, auch wenn man die szenischen Bemerkungen überschlagen würde beim Lesen. Ihre Wohnhöhlen strömen die Atmosphäre der Armut aus, und das Motiv mit dem Hundefleisch ist von erschütternder Wirkung. Glänzend ist es gelungen, in dem Einleitungsakt die Stimmung des allgemeinen Hungers über das ganze Theater zu verbreiten, und vortrefflich ist die dramatische Steigerung, die darin liegt, daß von dem Weberlied erst nur gesprochen wird, daß es dann recitiert, dann gesungen, von immer größeren Massen gesungen wird und endlich zum Sturmlied anschwillt. Aber, während so die eine Hauptsache vortrefflich gelungen ist, ging das andere Element leider ganz verloren. Echt ist der Hunger und echt die Revolte, aber es fehlt ganz die Figur, die bis dahin an Stelle der Hungernden stand, der Verkünder der Idee. Es fehlt ganz der begeisterte Führer. Jäger und Bäcker sind auch nur Instinktnaturen. Sie leiten die Empörung, weil sie zur Verzweiflung getrieben sind — das „wohin“? vermögen sie ebensowenig zu ahnen, wie die anderen, die in die Bewegung hineintaumeln. Warum fehlt die Figur des Gebildeten, der eine rosige Zukunft träumt, und den mit den aufständischen Haufen die Menschenliebe verbindet? Warum fehlt der Feuerkopf der Idee? Vielleicht weil der Weberaufstand der vierziger Jahre keinen kannte? Das wäre doch kein Grund, denn das Stück macht doch nicht den Eindruck eines historischen Dramas. Die Bemerkung „Schauspiel aus den vierziger Jahren“ wirkt auf den Leser doch nur wie der Zusatz, den Schiller auf Dalbergs Wunsch seinen modern gedachten Räubern hinzufügte, wodurch das Stück in die Zeit des Landfriedens zurück verlegt wurde. — Oder sind die idealen Feuerköpfe etwa nicht wirklich? Ja, Hauptmann selber weiß ja, daß es diese Typen giebt. Mit wenigen Strichen hat er ja den Kandidaten angedeutet, der als junger Theologe sich verpflichtet fühlt, für die Hungernden Partei zu nehmen. Warum wurde aus ihm keine ausgeführte Figur? Diese Frage ist nicht müßig. Denn dadurch, daß das Drama ganz am Gegenständlichen stehen bleibt, geht ihm ein Hauptreiz verloren. Es ist kein Charakter darin, der sich entwickelt! Wie echte Bildhauerarbeit stehen auch hier wieder die Menschen in ihrer Zuständlichkeit da. Und zweitens, das Drama verliert dadurch an dauerndem Interesse. Das Thema des Stückes lautet nur: „Dreißiger muß bessere Löhne zahlen!“ Aber es ergibt sich daraus keine Weltanschauung. Dreißiger soll es nur thun, weil ihm sonst

eines Tages das Haus über dem Kopf angesteckt werden könnte. Den Fabrikanten droht die Revolution, wenn sie nicht anständig werden, aber an die Herzen der Menschen appelliert niemand. Gewiß, der schweigende Appell für ehrliche Herzen liegt schon in dem Anblick des Elends. Aber das Elend existiert seit dem Bestande der Kulturstaaten, — es abzuschaffen, dazu mahnt nur die humane Weltanschauung, heiße sie Christentum oder heiße sie Nächstenliebe —: Hauptmanns „Weber“ enden hoffnungslos. Daß das Gewehr gegen die Schleudersteine siegen muß, ist selbstverständlich; daß der unschuldige alte Hülse das erste Opfer wird, soll beweisen, daß es keine Gerechtigkeit in der Weltleitung giebt. Die letzte Hoffnung läge in der Feuerseele einer Jugend, die sich für Ideale der Menschheit begeistert. Sie ist vorhanden in der heutigen Welt, aber in Hauptmanns Stück fehlt sie. Der Dichter der „Weber“ selbst gehört ihr an, aber er ignoriert sie in seinem Werke.

Dennoch bildet [dies Hauptmannsche Stück] den Höhepunkt des damaligen Kampfes. Ist es auch keineswegs ein soziales Drama im höchsten Sinne, ist es auch nur ein Tendenzstück, das historisches Verständnis voraussetzt und der Zukunft nur im Zolaschen Sinne als ein Document humain gelten wird — für die damalige Zeit war es von ungeheurer Wirkung. Denn seine Tendenz entsprach keiner einseitigen Partei, und gerade damals hatte ungeachtet der beginnenden Nietzsche-Verehrung die Stimmung des sozialen Mitgefühls in allen Kreisen den Höhepunkt erreicht.



Sechstes Kapitel.

Vom sozialen Roman zur naturalistischen Liebesgeschichte.

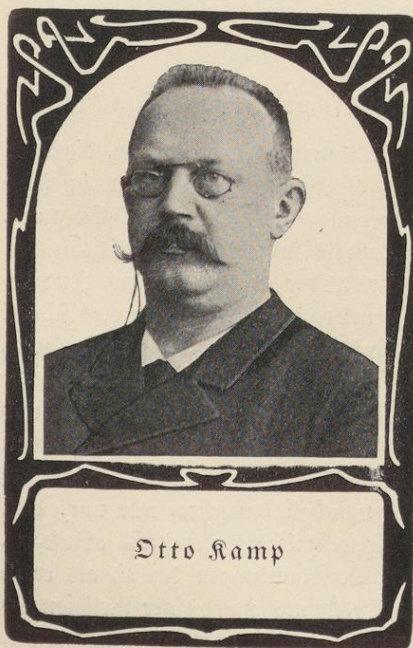
Das Jahr 1890, das den Wendepunkt der Dramatik hervorgebracht, die Lyrik in neue Bahnen gelenkt hatte und Nietzsches Herrschaft fühlte, war in jeder Hinsicht ein Höhepunkt der ganzen Geistesbewegung. Die fieberhafte Erregung, die in der ganzen Litteratur herrschte, ließ ja damals in jedem neu erscheinenden Buche ein neues Ereignis ahnen. In jenem Jahre wurde es möglich, daß Julius Langbehn's namenlos erschienene Schrift „Rembrandt als Erzieher“ schnell bis 42 Auflagen erlebte, ein Buch, welches durch seinen Titel doch nicht lockte, das aber, in geistreichem Geplauder über alles Erdenkliche sich verbreitend, die Gestalt des Deutschen aller Maler zum Maßstabe der gesamten Welt- und Lebensanschauung machte. Und im selben Jahr erschien das kleine Heftchen „Ernstes Gedanken“, das den Oberstleutnant Moritz von Egidy zum Verfasser hatte, einen Offizier, der sich militärisch unmöglich machte, nur um, dem heißen Drange seines Herzens folgend, sein freireligiöses Bekenntnis abzulegen. Scharenweise strömten die Menschen zu seinen Versammlungen herbei, als er in Berlin erschien; denn groß war überall das Bedürfnis nach einer Religion — aber nach einer solchen, die frei war vom Zwange kirchlich engherziger Dogmatik.

Und schnell wurde in Berlin Egidy selber für die „soziale Frage“ erwärmt. Wohl hatte er viele Angriffe von seiten der kirchlichen Theologen zu erdulden; aber doch wurde um dieselbe Zeit auch dieser Stand von den modernen Strömungen vielfach warm und tief ergriffen. Zum Führer dieser neuen Bewegung innerhalb der evangelischen Kirche warf sich schnell der junge Prediger Friedrich Naumann auf (geb. zu Störmthal am 25. März 1860), der damals noch in Frankfurt a./M. im Amt war. Auch er trat im Jahre 1890 mit seiner ersten Schrift über „das soziale Programm der evangelischen Kirche“ hervor, und ein Jahr später erregte der noch jüngere Kandidat der Theologie Paul Göhre das Erstaunen der ganzen Welt durch sein Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter“. Ein junger Theologe, der sich allen Ernstes drei Monate lang als Arbeiter in eine Fabrik verdingt hatte, um die Zustände der Proletarier aus eigener Anschauung kennen zu lernen! Wahrhaftig, die Weltanschauung des sozialen Mitleids hielt damals durch Deutschland ihren Triumphzug, und wie in Rußland einst Graf Tolstoj das Schloß seiner Väter verlassen hatte, um in freiwilliger Armut ein Arbeiter zu werden, so stieg hier der werdende Husarenoberst von seinem stolzen Ross, der Prediger von seiner Kanzel, der Professor von seinem Katheder, um den Armen hilfreich seine Hand zu leihen, und auch der deutsche Kaiser selber blieb dabei nicht aus. Am 4. Febr. 1890 hatte Wilhelm II. die Welt mit seinen berühmten Erlassen über die Erweiterung der Arbeitergesetzgebung überrascht. Im März desselben Jahres hatte in Berlin die internationale Konferenz stattgefunden, zu der auch Arbeiter Zutritt gehabt hatten, und am 30. Sept. 1890 war das Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie in Deutschland für immer erloschen.

Nationalökonomie und Poesie gingen Hand in Hand. Auch Kamp, den Dichter der „Armeleutslieder“ treffen wir wieder als sozialreformatorischen Autor.

Zeitgemäß also erzählten im Jahre 1890 zwei Romane gleichzeitig das tragische Schicksal des Gebildeten, der aus Erbarmen zum „Volke“ hinabsteigt.

Hans Land, der es in kleinen Skizzen ja schon zur hohen Meisterschaft gebracht hatte, erschien auf dem Plane mit einem Romane „Der neue Gott“, und gleichzeitig trat mit ihm ein junger Autor hervor, Felix Hollaender (geb. 1. Nov. 1867 in Leobschütz), mit seinem Roman „Jesus und Judas“. Die religiösen Titel der beiden Werke erklären sich leicht aus der vorhin von mir geschilderten Zeitstimmung. Das Erbarmen mit den



Otto Kamp

Leidenden ist gewiß eine christliche Eigenschaft, und da nun die jungen Idealisten in den Proletariern nicht nur Leidende, sondern auch gesetzlich Verfolgte erblickten, so drängte sich unwillkürlich der Vergleich auf mit den heimlichen Versammlungen der ersten Christen mit ihrer damals verbotenen Predigt von der Gleichheit aller Menschen vor Gott und mit dem Martertod des Heilands und seiner Apostel.

Ähnlich, wenn auch unter ganz andern Verhältnissen, entwickelt sich der Gedanke in jenen beiden, zwei Jahre später erschienenen Romanen. In Hans Lands „Neuem Gott“ wird der Graf Friedrich von der Haiden, seines Zeichens ein Husarenleutnant, tief in seinem jugendwarmen Herzen von der Zeitströmung des sozialen Erbarmens erfasst. Bei dem Anblick eines Trupps Sozialisten, die er



Felix Hollaender

als Märtyrer ihrer Ueberzeugung idealistisch verehrt, läßt er sich dazu hinreißen, einen Aufruf der Arbeiterpartei zu unterzeichnen. Dies bringt ihn in den heftigsten Gegensatz zu seinem Vater, dessen Haus er verläßt. Gleichzeitig nimmt er seinen Abschied als Offizier. Das Herz voll heiliger Begeisterung mietet er sich ein kleines Dachkammerchen und beschließt — nun selbst ein Verstoßener und Enterbter — sich durch eigene Arbeit zu ernähren. Ein ihm befreundeter Philosoph, der das Schlagwort vom „Neuen Gott“ liebt — d. h. vom Geist der vorurteilsfreien, erbarmungsvollen Menschlichkeit — verschafft ihm zunächst einige Uebersetzungsarbeiten. Der erste neue Freund, den der Arbeitergraf in seiner neuen Welt kennen lernt, ist der junge Ernst Hart. Dieser erlebt ein ähnliches Schicksal wie der Graf. Sein Vater ist ein reicher Fabrikbesitzer, seine Mutter ein eitle, nur scheinfromme Vereinsdame, sein älterer Bruder ein wirklich frommer Theologe. Mit all diesen Familienmitgliedern versteht Ernst sich nicht, er gehört im geheimen längst der sozialistischen Partei an und thut, was damals viele junge Studenten thaten — er benutzt seine noch lückenhafte Studentengelehrtheit dazu, um den Arbeitern wissenschaftliche Vorträge zu halten. Er selbst studiert Chemie, und so lehrt er denn in der verbotenen und geheim gehaltenen Arbeiterbildungsschule die Naturwissenschaften — unreif aber mit ehrlicher Ueberzeugung — vom materialistisch-atheistischen Standpunkte aus. Nun ist in der Fabrik seines Vaters ein sehr tüchtiger Werkführer Namens Herning. Da dieser um seines agitatorischen Treibens willen entlassen wird, so fühlt sich auch Ernst moralisch verpflichtet, seinem Vater gleichfalls sein sozialistisches Glaubensbekenntnis abzulegen und dessen Haus

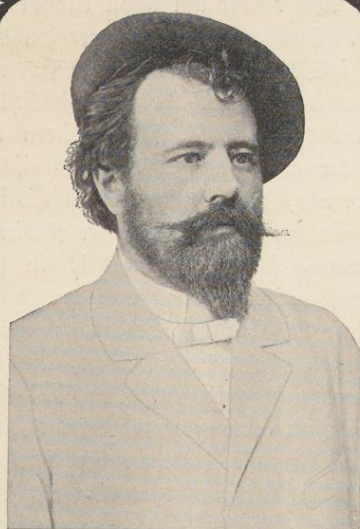
zu verlassen. Der große Tag der Arbeiterversammlung naht heran. Ernst Herning gibt in seiner nüchternen Weise sein Referat. Ein alter Arbeiter, noch aus der Schule Lassalles stammend, widerspricht und wendet sich namentlich mit sehr scharfen Worten gegen das Auftreten eines Grafen in der Arbeiterversammlung. Das giebt dem jungen Grafen Veranlassung, selbst das Wort zu ergreifen. Er spricht begeistert und begeisternd von seiner Liebe zum Volke, aber in seinem Uberschwang wählt er ein ungeschicktes Wort, und der überwachende Polizeibeamte löst die Versammlung auf. Herning ist darüber sehr verstimmt, aber die Arbeiter jubeln dem Grafen zu, wie er nachher im Diersaal erscheint. Um sich populär zu machen, trinkt er widerwillig Weißbier und Schnaps, bis er, von plötzlicher Ohnmacht befallen, vom Stuhle sinkt. Sein erstes Auftreten läßt ihn schon ahnen, daß er in falsche Bahnen geraten ist. Denn er ist ein Idealist, der die Arbeiterpartei in rosigem Lichte gesehen hat; diese aber braucht nüchterne, praktische Führer. Wie nun gar innere Seelenerlebnisse ihn um den letzten Rest seiner Thakraft bringen, da gerät er bald bei der Partei in Verdacht, man schüttelt ihn ab, er sinkt von Stufe zu Stufe. — Besser ergeht es dem jungen Ernst Hart. Es ist ihm gelungen, seinen Bruder, den Theologen, zu seinem Standpunkte langsam herüberzuziehen. Dieser hat nämlich einsehen gelernt, daß seine Eltern nur Lippenchristen sind: daß der Vater rücksichtslos seine Konkurrenz niedertritt und daß die Mutter nur dann für wohlthätige Zwecke Opfer bringt, wenn es ihrer Eitelkeit schmeichelt. So will auch er sich von den Eltern lossagen. Aber so leichten Kaufs geben sie ihre Söhne nicht verloren. Sie suchen die beiden von Berlin zu entfernen, indem sie ihnen Heidelberg zur Universität anweisen. Dort studiert Ernst weiter Chemie, Theodor aber Nationalökonomie. So können sich diese beiden Glücklichen unter dem Schutze der elterlichen Geldsendungen ruhig weiter entwickeln zu späterem gedeihlicherem Eingreifen in den Zeitkampf. Während dessen ist der arme Graf vollständig mit sich selbst zerfallen. Sein Vater ist plötzlich gestorben und hat nur Schulden hinterlassen. Das Andenken seiner früh verstorbenen Mutter ist ihm getrübt durch eine unangenehme Entdeckung. Er selbst ist dem Hungertode nahe, die „Partei“ hat ihn verfehmt. Da läßt er sich durch einen verbummelten Regimentskameraden verleiten, für ein heißersehtes reichliches Abendbrot, halb wahnsinnig vor Hunger, zum Verräter seiner eigenen Genossen zu werden. Die Arbeiterbildungsschule wird infolgedessen von der Polizei entdeckt und aufgehoben, den Grafen aber prügeln die Arbeiter halbtot. Er sühnt seine Schuld indes in einer Situation, die vom Verfasser allerdings mit fecker Romantik erfunden worden ist. Wie er sozialistische Geheimakten vor der Polizei retten will, ertrinkt er. Am selben Tage wird Herning zum Reichstagsabgeordneten gewählt. Leider ist der Roman zu sprunghaft erzählt. Es sind nur lose aneinandergereichte Einzelbilder. Auch ist die Schilderung der Arbeiter nicht so überzeugend lebenswahr, wie die Schilderung der Gebildeten. Alles in allem aber war das Buch ein kühner Griff in die Zeitströmung.

Fast genau denselben Gedankengang verfolgt Hollaenders „Jesus und Judas“. Doch sind die Verhältnisse ein wenig anders. Hier ist nicht ein Graf, sondern

ein Student der unglückliche Held, der mit stolzem Jesusbewußtsein sich unter die Arbeiter begibt, um schließlich als Judas zu enden. Karl Truch heißt er. Wie Lands Ernst Hart ist er ohne Wissen seiner Eltern schon in Leipzig eifrig für die „Partei“ thätig gewesen, hat aber dann weichen müssen, als ihm die Polizei auf die Spur kam. In Berlin findet er in seinem einfachen Mietzimmer bald freundschaftliche Beziehungen und Liebesbände. Seine beiden Nachbarn, die Studenten Höpke und Silberstein, werden seine Freunde; die ältere Tochter des Hauses, Lene genannt, erweckt seine Liebe. Als aufgeregter Mensch, dessen Seele von philosophischen Träumereien erfüllt ist, macht er auf nüchterne Menschen öfters den Eindruck eines Wahnsinnigen. Ja, ein trockner Arzt bringt ihn schon einmal ins Irrenhaus, doch entgeht er der Gefahr wieder. Immer mehr verbittert ihn das gegen die herrschende Gesellschaft. Aber der sozialistischen Partei will er sich erst offen anschließen, wenn er seine Studien beendet hat und ihr in Wirklichkeit nützen kann. Das bringt ihn in Verdacht bei den argwöhnischen Leitern der Partei. Bald darauf zeigt ein Polizeispitzel, der als doppelter Spion zwischen Behörde und Sozialdemokraten sein Unwesen treibt, den Studenten als Sozialdemokraten an. Er wird von seinen Eltern verstoßen, darf nicht weiter studieren und wird obendrein bei der plötzlichen Ermordung jenes Polizeispitzels in den Skandalprozeß verwickelt. Nach verbüßter Strafe wird er auch von der Partei vollständig geächtet. Da zieht er sich mit seiner Lene in die Einsamkeit zurück, um ehrlich sein Brot zu verdienen. Aber seine „genialen“ Broschüren, die ihn anfangs leidlich zu ernähren scheinen, werden polizeilich verboten. Jede Möglichkeit sich zu ernähren ist ihm abgeschnitten. Da wird auch er zum Verräter seiner einstigen Genossen; aber der Judaslohn brennt ihm wie Feuer in den Händen. Die kaiserlichen Erlasse vom 4. Febr. 1890 sind das letzte, was er hört auf dem Wege zum freiwilligen Tode. — Abgesehen von einigen Ueberschwenglichkeiten und einigen verzerrenden Uebertreibungen war das Buch durch seine lebendige Charakteristik ein ziemlich starker Beweis für die Begabung seines Verfassers. Da es zweifellos ganz unabhängig von Lands „Neuem Gott“ geschrieben war, so ist die Uebereinstimmung im Schicksal der beiden Helden ein Beweis dafür, daß hier ein Typus der Zeit porträtiert worden war.

Wie so die Helden jüngstdeutscher Romane erfahren mußten, daß ihr Kopfsprung von den Höhen der Gesellschaft in die Tiefen niemandem zum Nutzen, ihnen selbst aber zum schweren Schaden gereichte, und wie sie einsahen mußten, daß ihnen zu einer wirklichen Lösung der sozialen Frage Kenntnisse und Vorbereitung fehlten, die das bloße gute Herz nicht zu ersetzen vermag — so lernten viele der Jüngsten ähnliches an sich selbst erkennen. Und so kam es, daß gerade jetzt sehr schnell die jüngstdeutsche Romandichtung den sozialen Boden verließ. Unter andern wandte sich Hollaender in seinen beiden folgenden Romanen „Magdalene Dornis“ und „Frau Ellen Räte“ der feinen sorgfältigen Auspinselung weiblicher Charaktere zu. Die Zeitschrift Freie Bühne aber förderte auch den sozialen Roman nicht.

Ja, ganz getreu den Anregungen des Vereins „Freie Bühne“ pflegte auch die anfänglich vom Vereinsvorsitzenden herausgegebene Zeitschrift das Ausland.



Hermann Bahr



So brachte sie an größeren Romanen und Erzählungen im ersten Jahrgang Uebersetzungen von Emile Zolas „Die Bestie im Menschen“, von Fëdor Dostojewskis „Eine heikle Geschichte“, von Arne Garborgs „Bei Mama“, von Knut Hamsuns „Hunger“; — ein einziger deutscher Roman hatte unmittelbar nach Zola die Reihe der Ausländer unterbrochen. Aber man hatte ihn nur darum zugelassen, weil er ganz in französischem Geist geschrieben war und obendrein sogar in Paris spielte: „Ein Roman wie Die gute Schule ist in Deutschland noch nicht geschrieben worden, deshalb hat diese Zeitschrift, die dem Modernen gehört, ihn ihren Lesern zuerst mitgeteilt.“ Mit diesen Worten entschuldigt Otto Brahm nach Schluß des Romans den Abdruck desselben in seiner Zeitschrift (Jahrg. I. Seite 616).

Damit war also wieder ein neuer Mann auf dem Kampfschauplatz erschienen und zwar ein in mancher Hinsicht interessanter. Aus Linz in Oesterreich stammt Hermann Bahr, geboren am 19. Juli 1863; in Wien, Graz, Czernowitz und Berlin hatte er philosophische, juristische und staatswissenschaftliche Studien getrieben, hatte sich auf Reisen in der Welt umgesehen und kam gerades Weges aus Frankreich, als er im Jahre 1890 in Berlin im Kreise der Männer der „Freien Bühne“ erschien. Gerades Weges aus Frankreich! — Eine bessere Einführung konnte man bei diesen auf das Ausland erpichten Revolutionsdiktatoren nicht haben. Und Hermann Bahr kam nicht bloß äußerlich aus Frankreich. Nein, er brachte die neuesten Moden vom Seinestrand äußerlich und innerlich mit daher, und wo er erschien, verbreitete sich der Duft des Pariser Parfums auch in geistiger und litterarischer Hinsicht. Er hatte „Jung-Paris“ kennen

gelernt, und man wußte ja längst in Deutschland, daß im Seine-Babel Zola nicht mehr der Modernste war. Hatte sich doch eine Reihe junger Schriftsteller von ihm losgelöst, die anfangs seine Schüler waren. Der Roman „La terre“ (Mutter Erde) hatte dazu den Anstoß gegeben. Die gehäufte Sinnenkrasseheit des Buches hatte viele seiner abgehärtetsten Verehrer abgestoßen. Aber der wahre Grund, warum Jung-Frankreich sich von seinem Meister zu scheiden begann, lag in dessen allzukühler Sachlichkeit. Daß Zola alles nur von außen sah, das konnte man auf die Dauer nicht ertragen. Der Führer der fünf Zola-Schüler, die dem Meister im Jahre 1887 ganz öffentlich auffagten, war der Holländer Joris Karl Huysmans. Er geleitete seine Anhänger langsam hinüber in das Lager der sogenannten Symbolisten, bei denen der moderne Pessimismus sich mit einer Neigung zum Unheimlich-Unerkklärlichen vereinigte. Der durch den Naturalismus unterdrückte Trieb des Menschen zum Uebersinnlichen brach sich hier wieder Bahn, um in krankhaft verbildeter Form als schwächliche Angst vor dem Spukhaften, als dumpfe Sehnsucht nach dem Grauensvollen wieder in die Erscheinung zu treten. Man hat den Eindruck, daß die sinnlich überreizten Menschen, nach immer neuen Reizungen strebend, sich in eine Art von Opiumrausch hinein narkotisieren, um als zitternde Greise in erträumten Jünglingskörpern mit einer wahren Wollust ihre eigene Nervosität zu studieren. Wie der Hypochonder einen gewissen Genuß darin findet, sich jeden Tag neue Krankheiten einzubilden, so schwelgen diese Art Künstler darin, ihre Nerven in jedem Augenblick auf alles aufmerksam zu machen, was dazu geeignet sein könnte, sie zu erschrecken und sie noch nervöser werden zu lassen. Mit der Empfindsamkeit eines hysterischen Mädchens durchzittert diese Leute ein Grauen beim bloßem Anblick einer sonderbaren Wolkengestalt am Himmel. Eine auffallende Farbe, die ihnen entgegentritt, kann sie bis zum Tode erschauern machen oder ihnen den sogenannten Lebensmut auf fünf Minuten wiedergeben. Rot, Grün, Blau, Violett, Schwarz und Weiß werden für sie zu Gefühls-Symbolen von höchster Tragik, und bei dem Durcheinanderzittern aller ihrer Nerven fliegen diese Symbole aus der Vorstellungswelt der Augen in diejenige der Ohren und der Gefühlsnerven hinüber, und sie fühlen, riechen, denken und schmecken in Farben. Da giebt es für sie grüne Lieder, blaue Empfindungen und blutrote Gedanken; ebenso giebt es natürlich tönende Farben und klingende Gefühle, und durch all diese nervösen Begriffsverwirrungen, die schließlich dem Gestammel eines Typhuskranken nicht mehr unähnlich sind, wird endlich eine Art neuer Sprache erfunden: die symbolistische Ausdrucksweise. Hat doch in allem Ernst ein Anhänger dieser Richtung ein Wörterbuch herausgegeben, um es den normalen Menschen zu erleichtern, diese neue Sprache zu verstehen.*) Dieser bildlichen Ausdrucksweise wegen nannten sich die neuen Sprachverdreher „Symbolisten“; im Bewußtsein dessen, daß sie in ihrer Kunst jedem von außen kommenden Eindruck blind und willenlos folgten, nannten sich diese nervösen Schriftsteller „Impressionisten“; und im Bewußtsein ihrer

*) J. P. Moret, Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, Paris 1887.

v. Sanstein, Das jüngste Deutschland.

täglich zunehmenden sittlichen Verkommenheit nannten sich diese koketten Schwächlinge „Décadents“. Um aber auch gleichzeitig eine Entschuldigung vor sich selber und vor der Welt für ihre verächtliche Mannlosigkeit zu haben, wiesen sie darauf hin, daß das Ende des Jahrhunderts mit Riesenschritten herannahe, und der Jahrhundertschluß — in Wirklichkeit doch nichts anderes als ein äußerlicher Abschnitt im menschlichen Zahlensystem — hatte für diese bedauerlichen Kranken mit ihren tausend ungegründeten Angstgefühlen die Bedeutung von etwas unendlich Schauerlichem, und so entschuldigen sie sich denn mit dem Ende des Jahrhunderts: „fin de siècle“.

Aus dieser Welt also kam gerades Weges Hermann Bahr nach Berlin. Selbst eine richtige Salonerscheinung, elegant und wohlgewachsen, liebenswürdig und nicht ohne Geist, fand er schnell Zutritt zu allen litterarischen Kreisen — ihr Tageslöwe aber wurde er durch seine neuen Pariser Schlagworte: „Symbolismus! Décadence! Fin de siècle!“ Begeistert sprachen es zu Hunderten die jungen Leute nach, die nun wieder, wie vor hundert und zweihundert Jahren, alle Welt rätsel damit zu lösen glaubten, daß sie die Nachbeter der Franzosen wurden. Schnell wurde Hermann Bahr der Statthalter der Pariser Symbolisten an der Spree. So mit der Geschwindigkeit des Augenblicks war noch kein „Jüngster“ in Berlin zur tonangebenden Persönlichkeit geworden. Natürlich beförderte es Hermann Bahrs Popularität nur, wenn auch gutmütig über ihn gespottet wurde, oder wenn die Damen sich bewundernd über seine schnell berühmte Hamlet-Locke unterhielten, die stets herausfordernd in seine Stirn fiel. Als ein moderner Alcibiades wurde er den franzoösenden Berlinern dadurch noch interessanter. Im Handumdrehen war er auch Mitredakteur an Otto Brahm's „Freier Bühne“. Solange er aus der Entfernung seine litterarischen Versuche nach Berlin gesandt hatte — seine Dramen „Die neuen Menschen“ und „Die große Sünde“ — solange hatte man nichts darauf gegeben. Jetzt, wo er in der deutschen Hauptstadt den kleinen winzigen Menschenbruchteil, der sich „tout-Berlin“ nennt, mit seiner pariserischen Persönlichkeit bezauberte, jetzt würdigte ihn das revolutionäre Philologenblatt der Ehre, ihn als den einzigen nennenswerten Romanautor gleich hinter Zola zu bringen! Mit welchem spannungsvollem Heißhunger stürzte sich daher „Berlin“ auf die „Gute Schule!“ Und was las es da!

Ein junger Maler irrt in der uns nun bekannten lässig blasiierten nervösen Schlaffheit in den Straßen von Paris umher. Ihm ist eins seiner „impressionistischen“ Augenblicksideale zerronnen. Er hatte in einem Hotel roten Lachs in grüner Sauce gegessen, und diese grüne Saucenfarbe hatte ihn nach der uns bekannten Symbolistenart unheimlich ahnungsvoll erregt, war ihm als jenes Farbenungeheuer zur Religion, zur Weltanschauung, zur neuen Kunst geworden. Wie wahnsinnig war er in sein Atelier gestürzt und hatte ein paar Tage in diesem Grün geschwelgt, bis der Rausch wieder einmal verslogen war und er zu der traurigen Erkenntnis gekommen ist, daß er nur wieder einen neuen Unsinn überwunden hat. So treibt er sich denn wieder in „seines Nichts durchbohrendem Gefühl“ in den Straßen umher, ab und zu noch wehmütige Blicke auf grüne Kleidungsstücke werfend und als echter „Impressionist“ erfüllt von der Sehnsucht nach

einem neuen Rausch. Da erspäßt er ein kleines reizvolles weibliches Wesen, mit dem er sich schleunigst in ein Liebesverhältnis einläßt. Nach den üblichen nervösen Hin- und Herschwanfungen kommt es endlich dazu, daß die Kleine zu ihm zieht, und nun rast er in seinem Liebesrausch fort bis zum Widerlichen. Sie lernen sich schließlich hassen, sie raufen sich, und wie er sie endlich wieder los ist, da verzichtet er auf alle weiteren hohen künstlerischen Bestrebungen.

„Ja, die Liebe ist die gute Schule der wirklichen Weisheit. Man wird etwas stark gepufft, aber dafür sind auch am Ende die Eiseleien gründlich ausgetrieben. Man kann ihre Lehre das ganze Leben nicht wieder vergessen. — Darum, wenn er das alles weg, brauchte es ihn nicht zu gereuen, das Verhältnis mit Fifi. Die sechs Monate waren doch eigentlich nicht unnütz verträdelst, sondern er hatte Besinnung und Vernunft davon gewonnen. Das alte Romantische war weggeputzt, und sie hatte ihn zum natürlichen Menschen dieser Zeit erzogen. — Und jetzt konnte er sich selber leben. Er spielte fleißig Vakkarat und lernte, nachdem er sich eine gelbe Hose gekauft, reiten. Um den Künstler nicht zu vernachlässigen, komponierte er manchmal Toiletten. — Er war fest entschlossen, außer sich nichts mehr ernst zu nehmen. — Er gewann eine vornehme und zufriedene Weltanschauung, daß das meiste doch ganz ordentlich eingerichtet ist, man muß nur der richtige Mensch dafür sein, daran liegt's. Er blickte mit Vertrauen in die Zukunft, selbstbewußt, daß er es so weit gebracht hatte; es konnte ihm nicht fehlen, daß er bald die allgemeine Achtung gewänne. — So dachte er oft, wenn er in den alternden Herbst hinaus sah, es würde ein recht behaglicher und angenehmer Winter werden, von verdienter Freude.“ —

Verdienter Freude! — Ein normal entwickelter Mensch wird bei diesem Herzgang nichts von Verdienst und bei diesem Schluß nichts von Freude bemerken können. Allgemein gültig für die Menschheit ist nichts in diesem Roman. Daß die Liebe einen Künstler nicht zu erlösen vermöge, sondern ihn von hohen Idealen ablenken müsse, und daß der ewig ringende Künstler nur zu einem glücklichen Zustand kommen könne, wenn er auf alle hohen Ideale verzichtet und zum Alltagschmierer wird — das ist durch diese Geschichte doch sicherlich nicht bewiesen. Denn der „Held“ derselben hat ja doch die wirkliche Liebe niemals kennen gelernt, sondern nur die sinnliche Verrücktheit; und er hat auch niemals wirkliche Künstlerideale gehabt. Aber dennoch hat die Geschichte, wie unangenehm sie auch sein mag, einen typischen Wert: sie zeigt ganz deutlich, wohin der Mensch und besonders der Künstler kommen kann und kommen muß, wenn er nur noch in der Welt der Sinne lebt und statt Künstleridealen seiner geistigen Innenwelt nur Eindrücken des Augenblicks folgt: nämlich entweder zum Wahnsinn oder zur Blasiertheit. Das Charakteristischste aus der ganzen Bahr'schen Seelenschilderung ist daher denn auch die Stelle, wo der Künstler — dessen Namen wir sonderbarerweise nicht erfahren — durch seine grüne Sauce in den ersten Ziebertaumel versetzt wird. Dieser Abschnitt mag hier zur Probe der sonderbaren Symbolisten-Sprache folgen:

„Und da, ja da, in diesem fröhlichen, hellen, lustigen Bretterschlag, da traf ihn der Fluch, hinterlistig, aus einem vortrefflichen, saftigen und sanften Lachs, dem man keine Tücke ansehen konnte, wie er so, mit rosigem Schimmer, in der üppigen Krautsauce sich wiegte. Aber diese Sauce gerade, diese grüne Kräutersauce, der Stolz des Koches — ja, die war es gewesen. Die hatte ihn geschlagen. Ähnliches hatte er nie gesehen, niemals zuvor, solange er sich erinnerte, ein milderer und süßeres Grün; so schmachkend und so freudig zugleich, daß man gleich singen und jauchzen mochte. Das ganze Moteto war darin, nur noch in einer viel gütigeren, sehnsüchtigeren Note. Es mußte auf sein Bild.“

Es mußte auf sein Bild, gleich, heute noch, noch in dieser nämlichen Stunde — er zitterte atemlos, in kaltem Schweiß, daß ihm nicht eines zuvorkäme. Kein Freund begriff seine Hast, sein Fieber, seinen Taumel. Die Rede verschlug's ihm, er stotterte nur und schnaubte — die ganze Welt hätte er umarmen mögen, ohne diese jagende Angst, daß sie es merken könnten, die blinden Thoren. Und so im hellen Wahnsinn stürzte er fort. Und so, jauchzend, fuchtelnd, weinend, stürmte er heim. Der junge Frühling wetterte gerade im ersten Donner, und die Wolken brachen sich in wilde Wegen; einsam waren alle Straßen und kein Wagen fand sich. Er achtete es nicht und rannte. Regen schlug ihn, und es peitschte ihn der Sturm mit nassen Hieben. Er rannte nur und rannte. Bis an die Kniee watete er im Schlamm, und den Hut raubte ihm ein heulender Stof. Er achtete es nicht und rannte und rannte. Manchmal, indem er einen Augenblick Atem schöpfte, schrie er laut auf, grell und schrill, weil die unbändige Lust nicht mehr zu halten war. Und er klatschte und tanzte und drehte sich im Kreise, wie ein besessener Derwisch. Und dann wieder, eilig und blind, rannte er weiter.

Ah, wenn er sich erinnerte! Er sah nichts als dieses Grün, nur dieses neue Grün, und er hörte es in jauchzenden Weisen und er fühlte sein lindes, samtenes, schmeichlerisches Fleisch. Und von diesem Grün, wie von einem göttlichen Wunder, strahlte in üppigem Segen die neue Kunst und wandelte über die Erde in begeisterten Propheten und warb Priester dieser neuen, schöneren Religion, und alle die seligen Völker wallten zu dem gebenedeiten Stifter, mit Weihrauch und Gebet, und Messen dampften ihm überall auf der Erde, Messen von ewigem Ruhm, und Preis und unsäglich Jubel und dankbare Wonne und unerschöpfliche Bewunderung umringten ihn — und er rannte und rannte, durch das krumme Gewinkel des lateinischen Viertels, immer hastiger und wilder, daß er es nur nicht versäume, in stürmischen Sprüngen, bis er atemlos, röchelnd, ohne Sinne zusammenbrach, für tot, auf dem Boulevard Arago, vor seiner Werkstatt.

Ah, wenn er sich erinnerte, dieser Seligkeit ohnegleichen, dieser jauchzenden, taumelnden Wollust ohne Beispiel! Noch siedet ihm das Blut, und alle Nerven wirbelten sich zum Tanz, wenn er daran dachte. Er hätte gleich wieder laufen mögen wie damals, es ließ ihn nicht sitzen. Er wanderte wieder, den nämlichen Weg wie zuvor. Er wußte nicht, wohin, wozu, fragte nicht, träumte nur, träumte von jenem Glücke.

Drei Tage hatte das Glück gehalten, drei rasche Tage, und alle Jahre seines anderen Lebens hätte er dafür geben wollen, alle Jahre, sogleich. Drei Tage, im Fieber, vom ersten Morgen, wenn's kaum graute, bis in den letzten Abend, wann ihm endlich die Nacht die Bürste aus der Hand schlug, ohne Raft, keinen Augenblick, nicht einmal für Trank oder Speise, nur an der Staffel, bis es verwandelt war, das alte Bild, nach dem neuen Gedanken, und seiner Hoffnung gleich, Thron und Altar seinem Grün. Welche Tage!

Am ersten hatte er das Grün unterjocht und, da er sank, gehorchte es, in friedlichem Glanze, seinem Dienste. Ah, unvergeßlich, unvergeßlich ewig! Er konnte nicht scheiden, nicht ruhen, sich nicht sättigen. Alle Lichter zündete er an, was er an Stümpfen nur austreiben und ausleihen konnte, umkreiste mit ihnen feierlich das Bild, daß es unter vollen Strahlen war, und rückte das Feldbett gegenüber, es unermüdlich mit zärtlicher Andacht zu betrachten. Und er sann und sann, indem er schaute und schaute, die ganze Nacht. Und es wälzten sich seine Gedanken, und seine Hoffnungen rollten, immer verwegener und kühner. Und es war eine große Freude und viel Vertrauen in ihm, daß er gleich sich hätte aufschwingen und fortfliegen mögen, über die Wolken zur Sonne. Und er fühlte eine seltsame Kraft, der nicht zu widerstehen war, und alles Leibliche schien von ihm gestreift, und er wunderte sich nur, daß die Engel noch nicht kamen, mit roßigen Schwingen und ganz feine, hellgrüne Tupfen am Ansaße, um mit Hosianna und Kuß seine Himmelfahrt zu grüßen.

Er entkleidete sich nicht; er wich nicht; er schaute nur und schaute. Es war ihm namenlos gut, und als ob er keiner Nahrung und nichts mehr bedürfe, wenn er nur so schauen konnte, ewig, ohne Ende. Es zitterten ihm die Finger und er erschrak, seine Augen im Spiegel zu sehen, so unheimlich glänzten sie, groß und tief, von einem schwarzen Feuer.

Als die Nacht schon sich wendete, hatte er einen eiligen Traum. Es schritt eine helle Fee und warf Sterne auf sein Bild. Da erblühten Rosen in dem Grün, und bläuliche Lichte vermischten sich, eine himmlische Wonne und ein Schauer ging über die Wand, daß alle Farben sich verwandelten, noch tiefer leuchteten und noch heller fangen. Und er stürmte auf, nach dem Pinsel, diesen Wechsel des Grüns zu erhaschen, und den anderen Abend, nach zwölfstündiger Luft, da, er begriff's noch kaum und wollte es kaum glauben, da, wirklich, ja, war's fertig!

Es war fertig. Ah, höhnische Spiegelfechterei der Hölle!

Es war fertig. Wie er damals fortgegangen war, den Boulevard entlang, durch den lachenden und jubelnden Frühling, wie ein König stolz, der zu Triumph zieht, selig wie ein Pilger, der von der heiligen Gnade mitbringt — und niemals waren die jungen Blüten so helle gewesen, und niemals alle Mädchen so lieblich und küßig, und zu den müden Arbeitern, die von der Fabrik kamen, hätte er reden mögen, stolz, daß jetzt alle Not ein Ende hätte und die Hütten feiern sollten, und von den höchsten Türmen hätte er es verkünden mögen, daß es fertig war, fertig, fertig, so unfasslich es war, wirklich fertig!

Er stellte es sich ganz deutlich vor, ganz langsam, wie es gekommen war, in allen Teilen, eines nach dem anderen, damit er jedes einzelne für sich genieße und sich ganz mit seinem köstlichen Geschmacke erfülle. Er mußte lachen, wie er an Ledoyer dachte und an die Sauce — übrigens, wenn die Gravitation vom Falle eines Apfels, dann mochte es die neue Kunst sich schon gefallen lassen, vom Glanze einer Sauce zu beginnen. Und dann: sein Grün, wie er es mit dem Hummer und den Nadieschen befreundet hatte; unermüdlich mischend bald mit Schatten, bald mit Licht, bis es sich vertrug, und wie er es dann aus jener nächtlichen Erscheinung verwandelt hatte, sein Grün war zudem jetzt ja völlig ein anderes.

Und da, plötzlich, aus dem Hinterhalte über den Arglosen her, daß es ihm den Atem verschlug, mitten im Glück hatte ihn dieser furchtbare Schreck überfallen, diese namenlose Angst; ob es denn überhaupt war, sein Grün, irgendwo in der Wirklichkeit, außer seiner Einbildung!

Denn offenbar — ja, dieses war nicht zu leugnen: wenn es in seiner Erfindung bloß lebte, wenn es kein Gleichnis hatte in der Wirklichkeit, auf das es sich berufen konnte, wenn es erlogen und erheuchelt war, aus üppiger Laune, ja — dann, dann — es war ja nicht auszudenken!

Es war ja nicht auszudenken, daß es dann wieder nur höhnischer Betrug gewesen, wieder nur offender Wahn der Eitelkeit, und daß er wieder die Leinwand zerreißen und den verräterischen Pinsel zerbrechen konnte, um wieder von vorne anzufangen, wieder von Plan zu Plan hilflos zu irren und wieder ohne Rat und Rettung zu verzweifeln.

Und seitdem jagte er unsät, wie ein Geächterer, nach seinem Grün, immer nur nach seinem Grün, ob er es nirgends fände, in der Wirklichkeit. Seitdem wanderte er durch alle Straßen, kroch in alle Winkel, lungerte in den Hallen, kletterte auf alle Türme und schweifste durch die Dörfer. Und er wußte es nicht zu denken, wie er es denn machen sollte, dieses Leben zu ertragen, fürderhin, auch nur noch acht Tage.

Wohl redete er es sich vor, dem Zufall zu vertrauen, in Geduld zu harren und in Arbeit zu vergessen. Wohl verhing er das Bild und rüstete eine neue Wand. Aber er hatte die Kraft nicht mehr, sich aufzuraffen und das Leid zu verwinden. Er war ganz erschöpft, und seine Seele hatte weggegeben, was sie an Mut, Wille und Entschlossenheit besaß. Wenn es nicht von außen kam, aus Zufall, ohne Zuthun, ein Geschenk, — aber es hätte wohl bald sein müssen, wenn's nicht zu spät werden sollte.

Manchmal meinte er, wenn der Tote erst aus dem Hause wäre, wenn er's vernichtete, in Stücke schnitte, verbrennte —! Er wagte nicht nach der Mauer zu sehen, wo's lehnte, und es verschnürte ihm die Kehle, so oft er vorüber kam — aber doch wieder, wenn's nimmer dort hing, dann war ja überhaupt alles aus, hoffnungslos. Und immer wieder, alle Tage, verschob er den Mord, ob nicht vielleicht doch in der höchsten Not noch irgendwo Hilfe erschiene.

Eine Hilfe, eine fremde Gnade, ein Ereignis. Er wußte nicht, was es sein konnte, aber er hoffte mit inbrünstiger Zuversicht, weil er ja anders nicht leben konnte. Freilich, es mußte wohl

ganz was Besonderes und Seltsames sein, gar nicht vorzustellen, daß es zugleich mit Leidenschaft ihm das Geheimnis aus der Seele aufrüttle und dennoch auch wieder friedliche Gelassenheit und heitere Ruhe gewähre, zur Ordnung des Wirbels und Hut gegen raschen Betrug: wahrscheinlich eben, wahrscheinlich konnte es doch nur ein Mädel sein, das kräftige und thätige Wunder.“ . . .

Aber auch das Mädchen kann das wirkliche Wunder nicht bedeuten, da die Liebe des Künstlers zu ihr ebenso wie die Begeisterung für die grüne Farbe nur nervöse Sinnlichkeit ist. „Nervosität“ ist eben das Kennzeichen des ganzen Romanes. „Nervös“ ist der Stil mit seinen kurzen Sätzen und Absätzen, „nervös“ die Vortragsweise, „nervös“ die Grundstimmung, „nervös“ der Anfang ohne eigentlichen Anfang. „Nervös“ ist von jetzt ab das Schlagwort der neuesten Literatur!



Um dieselbe Zeit aber erschien im selben Jahrgang der „Freien Bühne“ auch noch ein anderer Erzähler, der dem nervösen Zeitalter höchst erfolgreiche Opfer brachte. Einen größeren Roman zwar nahm die Zeitschrift nicht von ihm, die ja, wie mehrfach erwähnt, ihr weißes Papier so lange mit so großer Vorliebe den Ausländern öffnete, bis durch diese die jungen Deutschen so vollständig beeinflusst wurden, wie Hermann Bahr es schon war. Doch kleinere Skizzen erschienen auch im ersten Jahrgang schon von Deutschen, so von Hans Land die kraftvolle Novelle „Kontraktbrüchig“, so von Carl von Schlieben das kleine Stück „Veilchenstöcke“. Vor allen Dingen erschienen da neue Skizzen von Holz und Schlaf in Stile des „Papa Hamlet“ und einige von Heinz Lovote.

Lovote stammt aus Hannover (geboren am 12. April 1864) und hatte in Göttingen seine Studien auf dem Gebiete der klassischen Philologie begonnen; er

brach diese aber bald ab, weil ihn die allgemeine literarische Strömung ergriff. Entsprechend der Richtung der Zeit machte er sich mit national-ökonomischen Fragen bekannt, und nachdem er einige mal in den jüngst-deutschen Blättern aufgetaucht war und sich auf einigen Reisen in Oesterreich, Ungarn und Italien umgesehen hatte, machte er sich im Sturmjahr der „Freien Bühne“ (1889) in Berlin

seßhaft und brachte ein Manuskript mit, das er mit ungeheurer Geschwindigkeit in der Zeit vom 28. Febr. bis 15. März desselben Jahres in München geschrieben hatte: seinen Roman „Im Liebesrausch“, den er vergebens einigen größeren Verlegern anbot, bis eine wenig bekannte Firma das 414 Druckseiten starke, so schnell auf das Papier gestürmte Buch herausgab und fast im Augenblick einen ungeheuren Erfolg damit erzielte.

Für jene Zeit der Vorreden und Selbstberäucherungen, die beim Erscheinen seines Werkes im Schwunge war, berührte es angenehm, daß das erste Blatt seines Romans auch wirklich die ersten Worte des Romans enthielt. Aber wer das Buch zu Ende gelesen hatte, — und die meisten lasen es in einem Zug durch — der stieß zuletzt auf ein Nachwort, und dies war allerdings ganz „zeitgemäß“: es war der wörtliche französische(!) Abdruck einer alten Vorrede Edmond de Goncourts. Also ein französischer Heiliger war auch von diesem jungen Deutschen zu seinem Schutz heraufbeschworen worden, — schon damit waren die ausländernden Kritiker entwaffnet. Die deutsche Ware hatte den Pariser Stempel erhalten. Goncourt setzt darin zwei Dinge auseinander: erstens, daß der Realismus sich nicht bloß mit den unteren Gesellschaftsklassen und mit dem Häßlichen auf Erden zu beschäftigen habe, sondern auch mit den gesellschaftlich höheren Regionen und mit dem, was schön und liebenswürdig sei. Zweitens aber erklärt er, daß man mindestens vierzig Jahr alt sein müsse, um einen wirklichen Sittenroman schaffen zu können; was man in den zwanziger und dreißiger Jahren schreibe, das sei nicht viel mehr als ein gewisse Liebäugelei mit dem Stoffe (coups de lorgnon.)

Wie konnte der Leser aufatmen, wenn er hier erfuhr, daß er sich wieder für anderes interessieren dürfe als für plattsprechende Bauern oder für berlinernde Arbeiter! Ein moderner Franzose hatte es erlaubt! Und so trat denn Tovote gewissermaßen Hand in Hand mit Hermann Bahr auf: zwei Propheten der frohen Botschaft, daß es nun zu Ende sein dürfe mit dem qualvollen Ernst der sozialen Dichtung. Lebensgenuß sollte wieder gefeiert werden in der Zeit, wo die Jugend Trumpf war. Jetzt lachte und weinte man in wenigen Wochen einen ganzen Dinnenroman auf das Papier, und darin duftete es von Parfüm, und bligte es von eleganten Möbeln, und klang es von Champagnergläsern, und kicherte es von Schelmengelächter, und funkelte es von Nixenaugen, und rauschte es von seidenen Kissen, und flimmerte es von wonnigen Nachtampeln und gab doch einen „sozialen“ Roman! Und wenn dann einmal jählings die wirkliche „soziale Frage“ ihr struppig trübseliges Arbeiterhaupt erhob, dann trank man ihr den schäumenden Sektkelch zu und lachte ihr den lustigen Trost entgegen: „Warte nur, bis ich erst vierzig Jahr alt bin, dann werde ich dich schon lösen!“ — Darin lag etwa die eine Erklärung für das Geheimnis des Tovoteschen Augenblickserfolges. Die andere freilich lag in seiner Begabung, die von vornherein starke Seiten aufwies:

Tovote versteht es, zu schildern — und zwar mit einfachen und natürlichen Mitteln. Er braucht nicht die symbolistischen Sprachverrenkungen, bei denen Hermann Bahr in die Schule gegangen ist. Er ist weit weniger eigenartig, als

jener, aber darum auch um so viel ansprechender. „Nervös“ ist er auch und will es sein, aber er wühlt sich nicht so einseitig in die Seelenstimmungen der Menschen hinein. Er sieht auch die Außenwelt. Und er sieht sie mit der immer munteren Stimmung des leicht empfindsamen Lebemanns. Läßt er seinen Helden in einem Café am Potsdamer Platz sitzen, oder läßt er ihn die Leipziger Straße oder die Linden hinunterfahren, so lebt das ganze Landschaftsbild der Straße vor uns auf mit Häuserfronten, Fernsichten, rasselnden Wagen und treibenden Menschen. Jeder Teil von Berlin zeigt sich uns in klarer Eigenart, — aber nicht feststehend in bedeutungsvoller Schwerfälligkeit, wie die Münchener Stadtteile in Conrads „Sarröman“, — nein, leicht vorüberhuschend, wie sie der vornehme Herr oder die feine Dame durch die Scheiben des dahinrollenden Wagens erblicken. Dasselbe Berlin, das Kreßer zum Schauplatz des wuchtigen Heldenliedes von „Meister Timpe“ gemacht hatte, erheitert sich bei Tovote zum Tummelplatz der liebenswürdigen Müßiggänger. Dieselbe Menschenart, die jener mit der Keule schwerfälliger Tragik niederschlagen will, lädt dieser zum ewigen Bankett des Lebens ein. Mit einem Wort, der Realismus ist jetzt salonfähig geworden; Hermann Bahr hat ihn ins Barocke, Tovote hat ihn ins oberflächlich Leichtsinrige übersetzt! Wie entzückte weite Kreise dieser „Liebesrausch“, darin von einem sonderbaren sozialistischen Aristokraten und seinem nicht standesgemäßen Liebchen die Rede ist. Die Tochter eines Fuhrmanns, früh auf Abwege geprügelt, ist dem vornehmen Lebemann erst als berlinernde „Engländerin“ in Helgoland erschienen und begegnet ihm später wieder in Berlin. Obgleich sie selbst im Bewußtsein ihrer Vergangenheit sich ihm wieder entziehen will, wird sie endlich doch die Seine, und obgleich er ihre Kaffeehaus- und Liebchen-Vergangenheit allmählich erfährt, führt er sie doch seiner äußerlich und innerlich adeligen Mutter auf dem Gute zu und läßt sie später als rechtmäßige Herrin in seine Tiergarten-villa einziehen. Den bald ausbrechenden Familienskandal besiegt seine Liebe; aber wie der Sinnenrausch verslogen ist, traut er der schönen Frau allzuleicht Rückfälle in die Sünden ihrer Vergangenheit zu und treibt sie durch Lieblosigkeit und Eifersucht in den frühen Tod. So alt dieses Thema unzähliger französischer Romane und ihrer deutschen Nachahmungen ist — Tovotes flotte Darstellung mit ihrer ununterbrochenen Anschaulichkeit, die lebhafte und oft tief eindringende Seelenmalerei und der warme Ton des Ganzen ließen alles frisch und neu erscheinen. Aber von Roman zu Roman wurde die Einseitigkeit seiner Phantasie mit den ewigen gefallen Mädchen und weibeschwachen Männern unerträglicher. Einen gewissen höheren Aufschwung schien seine Begabung zu nehmen, als er in dem Roman „Mutter!“ ähnliche Ehebruchsverhältnisse zu einem tragischen Motiv zu spitzte; ein ehrlich liebendes Paar erfährt mit Entsetzen, daß es Bruder und Schwester ist. Aber schon in der Fortsetzung dieser Erzählung: „Frühlingssturm“ zeigt sich der tragische Liebhaber des vorigen Romans als leichtfertiger Lustling, und die Herrschaft, die eine buntschillernde kapriziöse Dirne „Lotti“ über hochbegabte Männer ausübt, ist der leitende Faden in einem wilden Durcheinander von wüster Sinnenfrönerie. Und das „Ende vom Liede“ — die Verführungsgeschichte einer Erzieherin durch einen Maler, der in allen den Romanen vorkommt, sinkt auch

sprachlich auf einen unglaublichen Tiefstand hinab, wenn da Sätze vorkommen wie: „Jau war gleich dabei, mit ins Theater, hatte sich gelangweilt, ein paar Briefe geschrieben und immer überlegt, was er mit dem Sonntag beginnen sollte.“ In der Vorrede jedes dieser Romane bittet Tovote gleichsam um Entschuldigung, daß er sich „nicht den größeren Fragen der Gegenwart zuwende“, daß er „Fallobst“, so heißt eine seiner Skizzensammlungen — aufgelesen, da ihm die gesunden Früchte noch zu hoch hängen, beruft sich auf seine Jugend und vertröstet den Leser auf spätere bedeutendere Werke. — Statt dessen verflachte er sich täglich mehr.

So schnell kann auch eine reiche Begabung sich ausgeben, wenn sie sich überhastet und wenn sie beständig nur im Sinnlichen wühlt. Fast wehmütig berührt es, wenn zum Schluß des „Ende vom Liede“ der Verfasser den Maler Hansen die Summe aus seinem eigenen Leben ziehen läßt bei der Betrachtung seines eigenen letzten Bildes. Es stellt einen Ritter dar, der von lachenden nackten Weibern mit Rosenketten auf die Eisenbahnschienen gekreuzigt ist, während von ferne ein Eisenbahnzug herangebraust kommt, mit lärmenden Proletariern gefüllt: — „indessen da draußen die anderen mühselig an der Arbeit waren, hatte er in Liebesbanden gelegen — nun ging die Wucht der Zeit mit zermalmendem Rade achtlos über ihn hinweg.“ — In der That kein übles Bild für einen großen Teil der damaligen schriftstellernden Jugend, die im Dinnengetändel unterging, während die großen Fragen der Zeit, die am Anfange der litterarischen Revolution wie Fackeln gelehrt hatten, ihnen jetzt nur noch den Schein abgeben sollten zum verweichlichenden Sinnengeschleck. Mit der Ueberkraft hatte man begonnen, mit der „Nervosität“ endete man.

Ehe Tovote jene Romanreihe zum Abschluß brachte, gab er noch eine Skizzensammlung heraus unter dem bezeichnenden Titel: „Ich, Nervöse Novellen“ (Berlin 1892). Der Titel rechtfertigt sich dadurch, daß in der That hier lauter nervöse, oder richtiger nervenschwache Menschen ihre Stimmungen zeigen. Natürlich sind sie alle sinnlich überreizt. Da steht ein Paar in der Pferdebahn, um der lange erstrebten Vereinigung entgegenzufahren, aber ein Pferd des Wagens gerät unter die Räder, und der Anblick des Blutes verleidet beiden ihr Vorhaben und tötet in der Nacherinnerung ihre Liebe. Da ist ein Offizier zu der nervösen Empfindung gekommen, daß er schlafende Menschen für tot hält, und, von dieser Zwangsvorstellung beherrscht, stört er fortan jeden Schlafenden, um ihn wieder in einen Lebenden zu verwandeln. Ein anderer Offizier schläft im französischen Feldzuge zufällig in einem Schlosszimmer, das früher eine Dame bewohnt hat; er wird von der Zwangsidee beherrscht, sich beständig die leibliche Erscheinung dieser Schönen vorstellen zu müssen. — Ein anderer junger Mann hat das erlebt, was Tovotes Helden so oft erleben: es hat sich seinerwegen ein Mädchen getötet — und überall glaubt er sie noch wandeln zu sehen. — Uebrigens sind unter diesen Geschichten solche aus seinen Anfängen, die noch große Kunst der Darstellung zeigen: so die Skizze „Fallende Tropfen“, die schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Freie Bühne“ erschienen war. Sie zeigt die qualvollen Phantasien eines „Nervösen“, den der an die Fenster schlagende Regen nicht einschlafen läßt. Aber diese Kunst

— auf was für Nichtse ist sie wieder verschwendet! — Eine kleine Skizze aus der besten Zeit Tzovotes mag hier zur Probe folgen.

Schattenriß.

Den Mantel fest um die Schultern gezogen, gehe ich Abends langsam durch stille Straßen, Ich habe das Bedürfnis nach Einsamkeit.

Ein dumpfer, feuchter Novemberabend flutet mit grauem Nebel in den engen Gassen und Gäßchen der Stadt und windet seine zerfließenden Dunstschleier um die hochragenden Spitzgiebel der alten Gebäude.

Die Häuser in diesem abgelegenen Viertel sind klein und unansehnlich, mehr Dach als Haus. Die niedrigen, engen Fenster verschmutzt, hie und da eine der quadratischen Scheiben mit Pappe oder schwarzgewordenem dicken Papier nordtürlich verklebt.

Die Türen sind schmal und kaum so hoch, daß man, ohne sich bücken zu müssen, eintreten kann. —

Von einem nahen Kirchturm, den ich aber nicht sehen kann, schlägt es dumpf und heiser: Neun! Die Töne scheinen sich in dem immer dichter fallenden Nebel zu verlieren.

Ich gehe weiter und biege in ein Gäßchen ein, so eng, daß kaum ein Wagen durchfahren kann.

An der einen Seite eine hohe, graue Mauer, von der der Kalk in großen Fetzen abschilbert; und über diese hohe Gefängnismauer strecken ein paar armselige Bäume ihre nackten, schwarzen Finger.

Auf der anderen Seite hebt sich die Mückwand einer Brauerei, kleine, engvergitterte Fenster, aus denen ein ersterbend schwacher Lichtschimmer sickert.

Dann kommen, sich ängstlich anlehnd, ein paar kleine bettelarme Häuser, so zerfallen, daß sie selbst für diese Gegend gar zu schäbig scheinen.

Kleine Handwerker wohnen hier, Schneider, Flickschuster und Arbeiter mit ihren Familien, zwischen denen wie verschwimmt das Elend hocht.

Die Straße ist mit runden, faustgroßen Kieseln gepflastert, so uneben, daß man beständig über einen der hervorstehenden Steine stelpert. In der Mitte führt die Abzugsrinne, darin ein zäher, graumuffiger Schlamm stockt.

An einem der Häuser, seltsam, wird gearbeitet, es wird ausgebessert, und ein Maurergestüst ist aufgeschlagen, das die ganze Straße überdeckt.

Mitten zwischen den Brettern und Bohlen ist halbversteckt eine trübe Gaslaterne, ein Arm von der Wand der schiefstehenden Gartenmauer aus; die einzige Laterne in dem Gäßchen, geschützt gegen die herabfallenden Steine beim Bau mit einem zerrissenen, alten Kohlenkorbe, so daß ein seltsames Halbdunkel in dem engen Durchgang brüht. —

Ich winde mich zwischen den Gerüstseilern durch. Aus einem der verstaubten, mit einem Drahtgitter übersponnenen Fenster schwimmt ein fahler Lichtschein durch den rotgeblühten Rattanvorhang . . . dann nimmt mich wieder das Dunkel auf, doch nur einen Augenblick lang; im nächsten fällt aus der geöffneten Hausthür ein breiter gelber Lichtstreif.

Dreißig bis vierzig Schritt weiter mündet das Gäßchen in eine breite Verkehrsstraße der Stadt, und ich sehe die Wagen an diesem schmalen Spalt vorüberrollen und im grellen Lichte zwei Menschenströme gegeneinander fluten, während ich selbst im tiefsten Dunkel stehe.

Ich bin stehen geblieben, und wie achlos werfe ich einen Blick in die Hausthür, und jetzt verharre ich, um mir das unerwartete Bild zu betrachten.

Am Boden, auf den rötlichen Steinfliesen, steht eine Kerze, ein hohes Licht in einem schmutzigen, unförmigen Messingleuchter.

Ein gelber, zuckender Schein flattert durch den engen Hausflur.

Im Hintergrunde steigt eine schmale, gebrechliche Treppe leiterartig steil an, und auf der zweiten Stufe, eine tief ausgetretene, morsche Holzstufe, sitzt unbeweglich eine schwarze Katze, den Kopf eingezogen und spinnt und blinzelt in das Licht.

Neben der Kasse steht ein großer blecherner Eimer mit blasigem Schmutzwasser, und der braune Scheuerlappen aus grobem Sacktuch hängt schwerfeucht etwas über den Rand.

Es ist, als ob ihn jemand eben dorthin gestellt hat. —

Vor dem Eimer steht ein kleines Mädchen in verschliffenem Kleide, an dem sie die nackten Arme schlaff herunterhängen läßt.

Das Kind mag vielleicht drei Jahr alt sein. Es regt sich nicht, wie angewachsen sieht es unverwandt in das leicht im Windzuge zusammenzuckende Licht.

Die kleine Gestalt im zerfetzten, schottisch karierten Kleide hebt sich dunkel von dem Licht- hintergrunde der weißen Wand ab, über die flüchtige gelbe Schatten vom Flackern der Kerze hinhuschen und verschwinden.

Scharf hebt sich die feine Silhouette des regungslosen Kindes von dieser leuchtenden Umgebung ab, die von der Thüröffnung wie von einem breiten braunen Rahmen scharf umgrenzt wird.

Wie eigentümlich das anmutet, diese starre Regungslosigkeit, als ob das alles tot sei, und nur das gelbe Flackerlicht das einzig Lebendige.

Jetzt bewegt sich das Köpfchen und leckt sich die Pfote, langsam bedächtig, ohne von mir dabei Notiz zu nehmen. —

Ich reiße mich von diesem unerwarteten Bild los und gehe weiter . . .

Nur wenige Schritte von der Thür steht ein junges Weib, dort, wo aus dem kleinen Schaufenster, einer Art Leihbibliothek schmutzigsten Ranges, das rötliche Licht einer Petroleumlampe fällt.

Neben dem Mädchen ein Mann, ein Herr, seiner Kleidung nach. Sie selbst im braunen Unterrocke, ein Shawltuch hastig um die Schultern geworfen, ängstlich, als ob sie im Unrecht gehandelt.

Absichtlich gehe ich ganz dicht an dem Paare vorbei, weil ich ihr Gesicht sehen will.

Es ist sehr hübsch, ein voller, etwas sinnlicher Mund und dunkle Augen, die wie scheu abirren, als sie sich beobachtet fühlt.

Leise flüstern sie miteinander, und ich höre die Stimme des Mannes, flehend eindringlich.

Das Mädchen beugt sich zurück, und dann senkt es den Kopf und zupft unruhig an dem Tuche, das von der Schulter zu gleiten droht . . .

Dann bin ich an ihnen vorüber. —

Ob es die Mutter ist zu dem Kinde, das ich eben gesehen habe . . . die Mutter, die für einen Augenblick aus dem Hause entschlüpft ist?

Und nun bei einem Herrn auf der Straße steht.

Ich blicke mich noch einmal um.

Der Mann hat sich gebeugt und spricht auf sie ein, leidenschaftlich — und wie ängstlich schmiegt sie sich an die Mauer, und doch geht sie nicht, sondern hört ihm zu und — läßt sich von seinen Worten bethören. —

Dann biege ich in die Hauptstraße ein. . . Augenblendende Helle, Rädergerassel, eilende, sich überstürzende Menschen, ein wildes Gewühl, Bilder auf Bilder, wie mit Blitzesschnelle sich folgend, daß die kleine unscheinbare Szene sich rasch wieder verwischt, die ich soeben beobachtet habe, ohne doch sagen zu können, was sie bedeuten mag. . . .“ —

Und doch trug sich Tzovote noch im Jahre 1892 mit kühnen Plänen, über die sein Freund Grottenwitz berichtet:*) „In seinem kleinen, altmodischen, aber recht behaglichen Arbeitszimmer in der Kanonierstraße suchte ich ihn auf. Auf dem Tische lag „Clair de lune“ von Maupassant, seinem Lieblingsschriftsteller; wir kamen auf sein neues Buch . . . und damit auch auf seine dichterische Eigenart zu sprechen, die ihm den Namen „eleganter Realist“ eingetragen habe. — Von diesem Beinamen mochte er

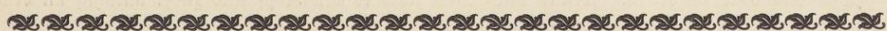
*) Die Zukunft der dtsch. Literatur, Berlin 1892, S. 99.

nichts wissen. O nein, sagte er, das bin ich nicht immer. Da habe ich jetzt einen Roman vor — „Glühendes Eisen“ — der ist gar nicht elegant. Er spielt in einer Maschinenfabrik in Hannover. Ich selbst sollte früher eine Maschinenfabrik von meinem Onkel übernehmen. — Mit der Lebhaftigkeit, die Eovote im intimsten Gespräche eigen ist, mit jener Frische und Hoffnungsfreudigkeit, die junge Schriftsteller charakterisiert, entwickelte er mir weiterhin seine Pläne. Er wolle einen Roman „Stillgestanden“ schreiben, der mit dem Wort „Stillgestanden“ beginnen und die Stimmung schildern soll, die junge Freiwillige beim Eintritt in den Militärdienst durchmachen. Sodann beschäftige er sich mit einem Roman „Das tägliche Brot“, der das Leben in der Großstadt schildern und zeigen solle, wie junge Leute ihre Ideale durch die Sorge ums tägliche Brot immer wieder zurückdrängen müssen.“

Schöne Vorsätze! In den acht Jahren aber, die seit dieser Unterredung verstrichen sind, hat er von diesen drei geplanten Romanen noch keinen erscheinen lassen, und so kann er auf sich selbst die Worte anwenden, die er seinem Maler Hansen in den Mund legte: Ich „muß nun einmal in meiner Sphäre bleiben, ich kann nicht anders!“ — Und so hätten viele der Jüngsten bald von sich sagen können.

So war der soziale Roman allmählich zur erotischen Dinnennovelle verblaßt. An Stelle des tiefen Ernstes war die frivole Lebensauffassung getreten.

Und wie so mehr und mehr die ernsten Forderungen von einst den Jüngstdeutschen verloren gingen, begannen sie auch allmählich wieder nach nur heiterer Kunst zu streben.



Siebentes Kapitel.

Das Wiedererwachen der Lustigkeit.

Mitten aus allem Ernst sollte der Humor wieder erwachen. Gerade die Durchforschung der sozialen Verhältnisse mußte dazu führen, daß man neben den ernsten Figuren auch die komischen wieder sehen lernte. Früher hatte man das nie vergessen. Dickens hat es verstanden wie einer, mit dem Elend und Unglück zu weinen, aber auch verstanden, köstlich und herzlich zu lachen über das, was einmal lächerlich ist; und unübertroffen ist er in der Gabe des echten Humoristen, zu lachen und zu weinen zu gleicher Zeit. Nur ein Deutscher hat ihn darin ganz erreicht, der Schöpfer der „Festungstid“ und der „Stromtid“: der einzige Fritz Reuter. Oberflächliche Humoristen hatte es genug gegeben, die alles mit billigem Witß übersprühen, die alles von der leichten Seite auffassen, mit dem Leben tändeln, immer die Schellen ihrer Kappen ertönen lassen und höchstens einmal leicht die Pritsche schwingen. Solche Witßbolde sind ja der Welt nicht nur erfreulich, sondern gewiß notwendig. Mühe und Arbeit des Lebens braucht sie, wie der verdorbene Magen das doppelt kohlensaure Natron. Aber sie sind die Oberflächlichen, die von

der eigentlichen Welt nichts sehen: denn in ihren Tiefen ist die Welt ernst und da oft am ernstesten, wo sie am schönsten ist. Aber in diese Tiefen, die den Witzbold erschauern machen, dringt der Humorist mit leichten Schritten ein und läßt das warme Licht seiner goldechten Poesie scheinen, das der Sonne gleich am köstlichsten wirkt, wenn es durch feuchte Tropfen strahlt: denn dann zaubert es den farbenfreudigen Regenbogen. Es war eine der vielen Einseitigkeiten der jüngsten Richtung, daß sie diese echten Humoristen mit den Witzbolden zugleich ausgewiesen hatte. Sie liebte eben — seitdem philologische Pedanten ihr die Gesetze vorschrieben — den melancholischen Regenbogen so wenig als die heitere Sonne, bis das eintönige Grau sie alle hatte nervös werden lassen. Nun fühlte man, daß man endlich wieder einmal lachen lernen mußte.

Abseits von den Mauern der neuen Schule stand freilich mancher Humorist, namentlich der älteren Generation, und unter ihnen vor allen einer, von dem der Tageslärm wenig wußte und der doch in seiner Art ein Meister war. Hans Hoffmann (geb. in Stettin am 27. Juli 1848) stand damals am Anfange der vierziger Jahre seines kräftigen Lebens und gab 1890 und 1891 zwei seiner Meisterwerke heraus: den „Eisernen Rittmeister“ und das „Gymnasium zu Stolpenburg“. Was ist das für eine Novellensammlung, dies „Gymnasium zu Stolpenburg“! Es würde verdienen, daß man es als etwas ganz Besonderes für sich, als einen Vertreter einer ganz besonderen Untergattung des Humors auffaßte: des Schulhumors! Das klingt recht oberflächlich und wenig versprechend. Man denkt unwillkürlich dabei an Ernst Ecksteins berühmten — „Besuch im Karzer“ (1875),



Hans Hoffmann



über den sich jeder Gymnasiast einmal halbtot gelacht hat. Er war 1890 in 85. Auflage erschienen. Hoffmanns „Gymnasium zu Stolpenburg“ erlebte im folgenden Jahrzehnt langsam drei Auflagen, gerade weil jenes Werkchen nur eine witzige Schnurre, dieses aber ein Meisterstückchen wirklicher Seelenmalerei ist. Und wieviel natürlicher ist es auch, als der beiden Naturalisten Holz und Schlaf so unnatürlich verzerrte Geschichte vom „ersten Schultag“ in der Papa-Hamlet-Sammlung. Ja wieviel moderner Zeitgeist weht durch die Lebensgeschichten der Gymnasiallehrer Hoffmanns! Vom verflucht Lustigen über den trocknen Pedantischen hinweg bis zum schwermütig Ahnungsvollen sehen wir sie hier alle typisch vertreten. Der eine seufzt über die Ketten, die seinen hochaufliegenden Geist lebenslang an den Zwang der Schule binden, der andere fühlt sich selig als Monarch auf ragendem Katheder und schwelgt in staubiger Weisheit, ein dritter macht seinen Beruf ab, wie ein lästiges Geschäft und schlägt in den Feierstunden in fröhlicher Jugendkraft dem gelehrten Kram ein Schnippchen. Und dabei klingt das gewaltige Leitmotiv von dem Gegensatz zwischen Schule und Welt. Wie ein Ueberbleibsel aus dem Mittelalter steht das gelehrte Gymnasium, griechische und lateinische Menschenseelen in sich bergend und hütend, mitten in dem draußen brausenden Strom des Lebens, und wenn dieser einmal ein paar Wellen hineinspritzt in den Vorhof der heiligen Mauern, dann fahren auch die Lehrer in zwei Parteien auseinander als die Alten und die Jungen. Da giebt es kurz vor dem Ausbruch des siebenziger Krieges noch einen würdigen älteren Lehrer, der nur in der Welt des klassischen Altertums lebt, der in kräftigen Jünglingsjahren in Rom nur alte Handschriften studiert und die Bilder der christlichen Renaissance so wenig eines Blickes gewürdigt hat wie die herrlichen Bauten und die üppig schöne Natur. Ihm war Stolpenburg ebenso recht wie Rom — denn Bücher gab es ja auch hier — und als junger Ehemann begrüßt er die Geburt eines Söhnchens mit einer lateinischen Ode. Welcher Schmerz für ihn aber war es, als der heranwachsende Knabe keine Neigung zur Philologie zeigte, ja als er endlich gar Leutnant wurde. Und nun bricht der Krieg von 1870 aus. Die Jungen in der Schule lachen ihren Oberlehrer aus, der die Kriegserklärung noch nicht gelesen hat, wie er in die Klasse tritt, um über die messenischen Kriege zu sprechen. Die Begeisterung der Jugend macht ihn stutzig, und wie sein eigener Sohn nun mit ins Feld muß und für den Vater dadurch der Krieg ein persönliches hohes Interesse gewinnt, da dämmert dem alten Philologen eine Ahnung davon auf, daß man auch von seinem eigenen Vaterland und seiner Geschichte etwas wissen muß. Heimlich holt er diese vernachlässigten Studien nach, und wie ihn endlich die Todesnachricht seines tapferen Sohnes erreicht, da kämpft sich der wortkarg gewordene Mann zu der Ueberzeugung durch, daß neben dem rückwärtsblickenden Gelehrten auch derjenige zu achten sei an Wert, der Kraft und Leben einsetzt für die Kämpfe der eigenen Zeit.

Noch ergreifender aber kommt der neueste Gegensatz von alt und jung, ja, der Gegensatz von klassischer und moderner Kunstanschauung selbst zum Ausdruck in der lebensvollen Gestalt eines Lehrers und seines Lieblingschülers. — Nur ein

eigenartiger Geist konnte einen Seelenkonflikt gestalten wie diesen: Ein alter Lehrer — diesmal aber kein Pedant, sondern ein Mann mit schönheitsstrunkener Seele — hat sein Leben im Gymnasium zu Stolpenburg vertrauern müssen, er hat nicht geliebt und nicht geheiratet, und nur eine heiße Sehnsucht hat ihm über die Enge des Berufs und das öde Zusammenleben mit drei altjungferlichen Schwestern hinweggeleuchtet: Die hoffnungsvolle Sehnsucht, einmal Griechenland zu schauen. Dies Land, das ihm durch Homer und Sophokles heilig ist, dünkt ihm der Inbegriff aller Schönheit, Kunst und Weisheit, und wenn er nur einmal auf der Akropolis stehen, einmal in den Piräus hinabblicken, einmal die Ruinen der geweihten Städte durchpilgern könnte, so würde er gern sterben! Und die Erfüllung dieses Wunsches hat er mit kluger Beharrlichkeit immer näher gerückt. Von seinem mageren Gymnasiallehrergehalt hat er in jedem Jahre die immer gleiche kleine Summe für sich und — gewissenhafterweise auch für jede seiner unverheirateten drei Schwestern in vier Sparkassenbücher eintragen lassen, und in gewissenhafter Treue hatte er sich jeden anderen Wunsch versagt für dieses stille Sparen. Was thut es ihm, daß er darüber zum grauöpfigen Alten geworden ist — nun ist dafür aber auch die Summe voll und rund und verbürgt ihm unwiderruflich eine lange schöne Reise nach dem Lande seiner Sehnsucht. Und was nachher mit ihm geschehen würde, das bleibt ihm gleich. Unter einem harmlosen Vorwande nimmt er einen längeren Urlaub, und erst am Tage vor der festgesetzten Abreise überrascht er seine Schwestern mit der sie entrüstenden Mitteilung, aber gleichzeitig mit den sie tröstenden Sparkassenbüchern. Da taucht plötzlich sein einstiger Lieblingschüler vor ihm auf. Es ist der einzige, der noch an ihm hängt, Jahr für Jahr hat die Verehrung für ihn unter den Schülern abgenommen, denn die moderne Weltanschauung ist auch unter sie eingedrungen und hat sie zu jungen modernen Realisten gemacht, die sich am liebsten um den jungen Lehrer der Naturwissenschaften im Physikzimmer drängen. Nur dieser eine, eine frische Künstlernatur, dankt dem alten Herrn noch immer dafür, daß er ihn zuerst ins Land der Schönheit eingeführt hat. Und jetzt, der Schule entwachsen, besucht er den väterlichen Freund mit gefüllter Mappe, um ihm voll Stolz seine ersten selbständigen Skizzen vorzulegen. Aber o Schreck und Enttäuschung! Der Jüngling ist in Berlin unter die „Modernen“ gegangen! Lauter naturalistischen Alltagskram hat er skizziert! Das giebt dem Alten einen Stich durch die Seele. Daß sein eigenes Leben enden muß, ist ihm nicht so schmerzlich, als die furchtbare Ahnung, daß alle Ideale zu Grunde gehen sollen, für die er gelebt hat. Dieser sein Lieblingschüler war ihm die letzte Bürgschaft für das Fortleben der alten großen Kunst — und nun sollte dieser im alltäglich Naturalistischen zu Grunde gehen? Nein! Lieber verzichtet er selbst auf sein ersehntes Lebensglück. Mit kühnem plötzlichen Entschluß schenkt er dem freudig überraschten Jüngling das Geld zur Reise nach Griechenland, damit dieser dort aus den Quellen ewiger Schönheit schlürfen und wieder zurückkehren kann zum Idealen!

In solcher Weise spiegeln sich in Hans Hoffmanns Werken die Ideenkämpfe der Zeit. Auch die Geschichte des jungen Philologen, dem der Streit um die

echten oder unechten Handschriften des Nibelungenlieds Liebes- und Lebensglück zertrümmert, zeigt, was alle Hoffmannschen Skizzen zeigen, daß ein genialer Humorist aus allen Gebieten des geistigen Lebens Anregung nehmen kann zum Kampf gegen Pedanterie und Engherzigkeit, und daß er die Sonderlinge, denen er künstlerisch tief ins Herz schaut, ausstatten kann mit aller Wahrheit lebensvollen Menschentums.

Doch Hans Hoffmann gehörte keiner Clique und keiner Schule an, und darum stieß niemand für ihn in die Lärmtrompete.

Unter der revolutionären Generation hatte freilich auch Max Kreßer Sinn für Humor gezeigt, und als Hauptmann in seinem „Friedensfest“ in der Gestalt des berlinisch redenden Dieners auch etwas von dieser Gabe verriet, da mahnte ihn der humorvolle Fontane in seiner Besprechung dringend, diese Seite in sich weiter auszubilden. Auch Hermann Sudermann hatte sich plötzlich und in glücklicher Weise unter die Humoristen geschlagen mit seiner Novelle „Jolanthes Hochzeit“ (Berlin 1892). Mit wirklichem übermütigen Humor wird hier geschildert, wie ein eingefleischter Junggeselle sich sozusagen gegen seinen Willen mit einem jungen hübschen Mädchen verlobt, die ihn eigentlich auch gegen ihren Willen nimmt. Noch im letzten Augenblicke wird natürlich alles gut. Er bekommt seine Freiheit wieder, und sie bekommt ihren Leutnant. Aber die prächtige Charakteristik und die gemüts warme Durchführung stellen den kleinen Scherz in die erste Reihe humoristischer Kunstleistung.

Freilich, der eigentliche Humorist der neuen Schule war Ernst von Wolzogen gewesen. Längst hatte dieser darnach gestrebt, vom humoristischen Roman zum Lustspiel überzugehen. Und 1890 gelang es ihm auch, unter Mitarbeit von W. Schumann seine „Kinder der Exzellenz“ in ein solches umzuwandeln und am „Deutschen Theater“ einen großen Erfolg zu erringen. Jedoch entsprach dies Lustspiel nach seiner eigenen Meinung sowie nach Meinung der ganzen Brahms'schen Schule noch zu wenig den jetzt allverehrten Gesetzen des Naturalismus. Und doch fehlte es Wolzogen nicht an Aufmunterung auch aus dem Kreise der „Freien Bühne“, und da er sich ganz im Banne dieser Männer befand, so gab er selbst ein Programm in der Brahms'schen Zeitschrift über „Humor und Naturalismus“. Darin führte er aus, daß diese beiden Kunstprinzipien sich vereinigen mußten. Wie köstlich naiv selbst reichbegabte Schriftsteller werden können, wenn sie — noch dazu geblendet durch die Scheuklappen eines Modedogmas — zu theoretisieren anfangen, das beweisen aus jenem Programmaufsatz Wolzogens die Worte: „Wir sehen gegenwärtig zwei Wege realistischer Bühnenkunst vor uns. Der eine führt von Iffland über l'Arronge zu Holz und Schlaf, der andere von Goethes Götz und Egmont über den neuesten Wildenbruch (also wohl die Haubenlerche!) und Sudermann in eine verheißungsvolle Zukunft.“

Wenn dem eingeschworenen Naturalisten schon der Mode entsprechend verboten war, den Namen Schillers zu nennen, so hätte er wenigstens Iffland und l'Arronge, die kunstfremden Bühnenhandwerker, nicht an die Stelle setzen sollen, wo Lessing und Freytag zu stehen ein wohl verbürgtes Recht haben. Denn der Weg des

deutschen Lustspiels geht von „Minna von Barnhelm“ über die „Journalisten“ in die Gegenwart hinein. Und nicht weniger unbewiesen prahlt der Schlusssatz: „Der reifste und freieste Mensch, zugleich im Ibsen'schen Sinne der stärkste, das ist aber der Humorist!“ Dann wäre also sonderbarerweise im Ibsen'schen Sinne Ibsen selbst kein reifer, starker, freier Mensch! Denn Ibsen ist wohl doch nicht etwa Humorist? — Vor allem aber sah sich Wolzogen nun nach einem naturalistischen Lustspielstoff um und fand ihn allerdings mit glücklichem Griff in dem, was man damals — in üblicher Nachahmung eines französischen Wortes — die Berliner Bohème nannte. Murgers im Jahre 1851 erschienene »Scènes de la vie de Bohème« (Bilder aus dem Zigeunerleben) war um die Zeit des Beginnes der Litteratur-Revolution deutsch erschienen (Leipzig 1882). Natürlich handelten sie nicht von wirklichen Zigeunern, sondern von dem haushaltfremden, jugendlich wilden Treiben der Pariser Jugend. Dieses Buch fand in Deutschland ein prächtiges Gegenstück in einem „Berliner Zigeunerleben“. Dies hatte aber nicht einen Dichter, sondern einen wahrheitsgetreuen Sittenschilderer zum Verfasser. Aber nichts kann das vollständige Zueinanderfluten von prosaischer Dichtung und kunstvoll schildernder Abhandlung deutlicher dathun als der Vergleich dieser Fischer'schen Schilderungen mit der damaligen sozialen Novellistik.

Hans R. Fischer (geb. am 15. April 1863 in Jauer) hatte sich aus einer Jugend voll Kampf und Not und ärmlichen Verhältnissen mit staunenswerter Thatkraft emporgearbeitet, war schließlich nach Berlin gekommen und kannte das Elend der Armen und Unglücklichen aus eigener Anschauung und Beobachtung. Darum lag so etwas außerordentlich Packendes in den Schilderungen, die er hie und da erscheinen ließ und als 24-jähriger Jüngling zu einem Bändchen sammelte (Berlin 1887) unter dem Titel „Unter den Armen und Elenden“. Das Buch erregte in ersten Kreisen großes Aufsehen, ebenso wie das drei Jahre später folgende Büchlein „Was Berlin verschlingt“ (Berlin 1890). Hier las man wahrheitsgetreue und sachliche Beschreibungen der Asyle für Obdachlose, der Armenhäuser, der Siechenhäuser, der Arbeitshäuser, der Gefängnisse, der Hospitale, der Leihhäuser,



Hans R. Fischer

der Singspielhallen und endlich des Leichenschauhauses. Kurz — dieses Mal nicht in Form einer romanhaften Erzählung, sondern in einfachem Ton des Beobachters der Thatsachen lernte man hier alle Vertlichkeiten kennen, wo die versinkenden Existenzen ihre letzten Vergnügungen, ihre armselige Nahrung, ihre Strafe, ihre vorübergehende Genesung oder endlich ihren Tod finden. Und mit einer so schlichten Eindringlichkeit, so warmherzigen Sachlichkeit weiß Fischer alles anschaulich zu machen, daß kein Geringerer als der Berliner Nationalökonom Professor Schmoller in seinem „Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft“ seine „lebensvollen und tief empfundenen Schilderungen“ rühmte. Dabei war es ganz natürlich, daß in diesen Schilderungen auch wohlbeobachtete Charakterköpfe und Typen auftauchten; und da die naturalistische Novelle oder Skizze vielfach nichts anderes war, als die photographische Schilderung eines Straßens oder Wohnungsbildes, so ließt sich manche der leichteren Beschreibungen wie eine novellistische Skizze aus jener Zeit.

In seinem „Berliner Zigeunerleben“ (Berlin 1890) ergänzte Fischer eigentlich nur seine vorangegangenen Bände. Wenn er darin eine Tafelrunde junger Schriftsteller und Künstler schildert, so hatte er dazu die Typen aus „jüngsten“ Kreisen genommen. So gab es damals freie Zusammenkünfte, die ich auch noch ab und zu besuchte, und die den selbstironischen Namen „Genieclub“ führten.

Aus diesem „Milieu“ — dies Wort kam auch damals auf — nahm auch Wolzogen den Stoff zu seinem neuen Bühnenwerk, natürlich ganz unabhängig von Fischer, der als Redakteur des „Mainzer Anzeigers“ nach Mainz ging. Wolzogen aber suchte den Stoff des Zigeunerlebens für die Bühne zu gewinnen, und schon 1891 erschien in der Zeitschrift Freie Bühne sein „Lumpengefindel“, welches er, weil er Ernstes und Heiteres darin mischen wollte, als „Tragikomödie“ bezeichnete (Buchausgabe Berlin 1892). Im Vordergrund stehen zwei Litteratenbrüder: Friedrich und Wilhelm Kern, von denen der ältere verheiratet ist, eigentlich aber mit seinem Bruder ein innigeres Zusammenleben führt als mit seiner Else. Man würde irren, wenn man glauben wollte, daß Wolzogen hier an die alte Geschichte von den beiden gelehrten Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm gedacht habe, die ja schon einmal den Stoff haben hergeben müssen, zu dem altbekannten, leicht geschürzten Einakterschwank „Einer muß heiraten“! Nein, wer das Modell zu diesen Brüdern gewesen ist, kann jeder leicht erraten, der den Gang meiner Darstellung der litterarischen Revolution bis zu diesem Punkt verfolgt hat. Nur darf man nicht vergessen, daß die Modelle von ihren Künstlern frei benutzt werden. Die Geschichte fängt gleich damit an, daß Friedrich seiner Else Vorwürfe macht, sie störe durch ihr Gespräch seinen Bruder Wilhelm bei der Arbeit. Jedoch so zärtlich sich die beiden Brüder auch lieben, so können sie um einer geringen Kleinigkeit willen in Zank geraten, und so schlagen sie sich mit zwei Büchern auf die Köpfe, wie gerade ein reicher Kommerzienrat eintritt, der dem Friedrich Kern bei einer neu zu gründenden Zeitung eine Redakteurstellung mit 6000 Mark Gehalt anbieten will. Da jedoch die Bedingung dabei ist, daß der talentlose Sohn des Kommerzienrats Chefredakteur werden, Friedrich Kern dabei aber seine stark sozialisti-

schen Ansichten verleugnen soll, so werfen beide Brüder nach anfänglicher Liebenswürdigkeit zu guterletzt den Kommerzienrat vor die Thür, und Friedrichs soeben eintretender Schwiegervater, ein Berliner Schutzmann, hilft wacker dabei. Aber der brave Polizeimann schimpft sich darob gleich nachher selbst ein „altes Dufeltier“, sobald er den Zweck des kommerzienrätlichen Besuches erfährt. Daß sein Schwiegersohn nicht von seinen oppositionellen Ansichten lassen will, erscheint ihm natürlich nur als kindischer Trotz. Bald aber giebt's neue Vergnüglichkeit in der Gesellschaft, wie ein österreichischer Maler, Franz von Plattner, hereingeschneit kommt, der auf eine wahrscheinliche große Einnahme hin einen sehr guten Pump angelegt hat und nun schleunigst nach Berlin gereist ist, um seinen Freunden sein Glück zu erzählen. In freudiger Begeisterung beschließt man, ein Mahl zu rüsten. Alle stürmen davon, um Punsch, Bücklinge und sonstige Genüsse bescheidener Art zu besorgen, und im Anfang des zweiten Aktes kommen sie damit zurück. Verschiedene andere Gäste haben sich dazu angefundenes. Ein gewisser Dippel, ein ganz gefährlicher Strolch allem Anschein nach, der seinen kaffeebraunen Ueberzieher nicht ablegt, weil er keinen Rock darunter hat, taucht plötzlich als alter Jugendfreund auf und wird sogleich eingeladen. Der ewig deklamierende Schauspieler Faschmann stellt sich ebenso unverhofft ein. Da Wilhelm Kerns „Verhältnis“, die kleine Niece Pickenbach, gerade vor der Hausthür sich zeigt, so wird sie auch heraufgerufen, und uneingeladen wie immer erscheint natürlich auch Mutter Schwumbe, die langjährige Wirtin der Brüder aus Friedrichs Junggesellenzeit. Da ihr die Bedienung übertragen wird, bindet sie ihrer Gewohnheit gemäß ihren falschen Zopf ab und schickt sich an, die Stube naß aufzuwischen. Und so beginnt in wildem Durcheinander das Gastmahl des „Lumpengesindels“!

(Der Wachtmeister tritt mit der Punschbowle hinten herein.)

Wachtmeister. Na, na, halb so wild, junger Mann!

Dippel (weicht erschrocken vor ihm zurück). Donnerwetter!

Schwumbe (indem sie ihn mit dem Schrubber von hinten gegen die Hacken stoßt). Man bloß nich ängstlich, Herr Kunibold! Der Herr gehört zu de Familie, 't is der Schwiegervater. Wie Se sehn, een höeret Polizeiorjan.

Dippel (verbeugt sich). Mein Name ist Dippel, Nationalökonom.

Wachtmeister (der ihn argwöhnisch gemustert hat, kurz und laut). Polke.

Dippel. Sehr angenehm, Ihre werthe Bekanntschaft zu machen! (Wendet sich zu Frau Schwumbe und flüstert dieser eine Frage ins Ohr.)

Wachtmeister (leise zu Friedrich). Habt ihr denn den Kerl auch nach seine Papiere je fragt? So en kaffeebraunen Ueberzieher suchen wir eben wieder. (Sie sprechen leise weiter, indem sie den Tisch decken.)

Schwumbe. Na natierlich, son beriemter Mann wie unser Herr Doktor! Erst heite is wieder 'n Kommerzienrat in Jeschäften bei'n jewesen.

Dippel (eifrig). Nein faktisch? Ach, sagen Sie doch...

Schwumbe. Ach wat, halten Se mir nich uf! (Sie stoßt ihn beim Ausgehen mit dem Schrubber mit dem Stiel desselben vor den Bauch.)

Dippel. Au! Das is ja die reine Mördergrube hier! (Weicht bis zur Thür zurück und schnüffelt an der Bowle, die dort während des Deckens auf einen Stuhl gestellt wurde); Ah, das duftet!

Franz. Sö — verbrennen S' sich d' Nasen net, Herr Dippel!

Schwumbe (stößt mit dem Schrubber an die Stiefel des Wachtmeisters). Entschuldigen Sie hierigst, Herr Wachtmeister, ich will bloß noch mal unnern Disch fahren.

Wachtmeister. Na, na, na, werden Sie nicht anstößig! Ubi bene, ibi patria! Diese Beene gehören dem Vaterlande!

Franz, Friedrich, Dippel (schlagen eine laute Lache auf und rufen): Au, weh mir! Hilfe! (u. dgl.).

Schwumbe (richtet sich drohend auf). Wenn Ihnen de Keenlichkeit nicht sympatisch is, Herr Wachtmeister, so dut es mir ufrichtig leed. Aber uzen laß ich mir dadrum noch lange nich, och nich von de Pollezei! Ich bin 'ne anständige Wittfrau und heesse Schwumbe. Wo ich wohnen dhu, det werden Sie am Ende woll noch wissen, Herr Wachtmeister. (Mast Eimer und Schrubber auf und geht nach der Hinterthür.) So, nu bin ich ferr'ch! (Dreht sich in der Thür nochmals um und droht dem Wachtmeister mit dem Schrubber): Und mit Sie och, Herr Wachtmeister! (Schlägt die Thür zu. Ab.)

Else hat sich gleich anfangs zurückgezogen, da sie in dem Maler Plattner eine verhängnisvolle Jugendbekanntschaft wiedererkennt. Wie sie endlich den Mut hat, wieder herein zu kommen, empört sie sich von neuem über den Anblick der Niese Pickenbach. Auch Frau Schwumbe, die wiederkommt, um ihren vergessenen Zopf zu holen, ist ihr sehr verhasst; wie diese aber sich zu Andeutungen über Elses Vorleben hinreißen läßt, wird sie zur Thür hinaus befördert. Das giebt Else Gelegenheit, sich mit Plattner auszusprechen, und der Zuschauer weiß nun genau, daß sie diesem Manne einst in jugendlicher Unbesonnenheit ihre Ehre preisgegeben hat. Friedrich Kern aber weiß dies nicht. Ahnungslos tritt er wieder ein mit den übrigen Gästen. Die Stimmung des Abends ist nun doch einmal verdorben, und so beschließt man, das Mahl zu enden. Da die Gäste aber so leicht nicht loszuwerden sind, so lädt der gutmütige Friedrich sie alle ein, die Nacht in seiner Wohnung zu schlafen. So werden Betten und Sophas mit „Lumpengefindel“ gefüllt, bis schließlich für die Frau des Hauses kein vernünftiger Platz übrig bleibt. Betrübt geht daher Else mit ihrem Vater, „dem Wachtmeister“, davon. Am nächsten Morgen erwacht sie krank in dessen Hause; Plattner erscheint wieder, und Friedrich erfährt dort alles von ihm. Sein anfängliches Toben aber weiß Wilhelm zu beruhigen und schließlich endet alles damit, daß Friedrich seiner Frau ihr Vorleben verzeiht, während Else ihrem Manne die rücksichtslose Behandlung vergiebt. Wilhelm aber, der nicht länger der Störenfried in der Ehe des Bruders sein will, beschließt, als Redakteur in die Provinz zu gehen.

Natürlich erscheint dieser Schluß höchst unwahrscheinlich. Wir wissen ja doch, daß Friedrich seine Frau sehr wohl entbehren könnte, seinen Bruder aber nicht eine Stunde missen mag. Und so kann man zwischen den Zeilen einen anderen Schluß herauslesen. Da Else betrübt meint, es würde wohl schon zu spät sein, und so sehnstüchtig nach Wiederherstellung ihrer Gesundheit verlangt, so darf man wohl annehmen, daß sie bald sterben wird und die Brüder wieder allein zusammen hausen werden. Aber das spricht der Dichter nicht deutlich aus. Also auch Herr von Wolzogen, der überzeugte Naturalist, hat hier am Schluß — seinem Publikum zu lieb — ein wenig Schönfärberei getrieben. Mit einer Dissonanz ein Stück zu schließen, wie etwa Ibsen es in seiner „Nora“ gethan — dazu fehlt ihm doch der Mut.

Das Stück wurde mehrfach stark umgearbeitet und mehrfach aufgeführt — zuerst im „Wallner-Theater“ in Berlin. Aber Fuß fassen konnte es nie auf der Bühne, obwohl die Charaktere zweifellos gut aufgefaßte und klar erschaute Typen sind. Das Ausbleiben des Bühnenerfolges aber liegt wohl an zwei Grundfehlern des Stückes. Was Wolzogen in seinem Programmaufsatz mit Recht dem Drama von Holz-Schlaf zum Vorwurf macht, das muß man auch an seinem Stücke aussetzen: Die Zustandsschilderung hemmt viel zu sehr das Fortschreiten der dürftigen Handlung. Zweitens aber wirkt es störend, daß die Vorgeschichte der Else als Beiwerk durch die lustige Handlung sich durchschlingt. Wolzogen nennt zwar diejenigen Naturalisten, die solche Dinge tragisch nehmen, „Moralfaske“ — aber er selbst nimmt die Sache bei Else außerordentlich schwer, noch ganz in echt germanischer Auffassung. Dadurch wird natürlich die heitere Stimmung zerrissen, und die Nebeneinanderstellung wirkt in höchstem Grade unangenehm. Soll dergleichen in ein Lustspiel hinein verflochten werden, dann bleibt nichts übrig, als daß sich der Verfasser auf den leichtherzigen Standpunkt der französischen Dramatiker stellt. Und in der That trat auch jetzt schon langsam der Komödiendichter hervor, der solch einen Umschwung in der lustigen Gattung herbeiführen wollte:

Otto Erich Hartleben war's, der uns schon als Dendichter unter den Autoren der revolutionären Anthologie des Jahres 1884 und als kritischer Mitarbeiter der „Freien Bühne“ begegnet ist; er war seitdem einige Male auf dem litterarischen Markte erschienen, aber weder mit seinen „Zwei verschiedenen Geschichten“ (Leipzig 1887, später unter



Otto Erich Hartleben



dem Namen „Die Serényi“, Leipzig 1891) noch mit seinem „Studententagebuch“ (2. Aufl., Zürich 1888) hatte er größeres Aufsehen zu erregen vermocht. Soviel aber ließ sich schon erkennen, daß er die Satire zu seinem eigentlichen Gebiet gewählt hatte. So wurde er neben dem Münchener Gumpenberg der zweite Satiriker der ganzen jungen Schar.

Beide wandten sich damals gegen Ibsen, der unlängst mit seinem Schauspiel „Die Frau vom Meere“ sich seiner neuesten mystischen Periode zugewandt hatte. Dies Werk, das zuerst von allen Schöpfungen des Norwegers im Berliner Kgl. Schauspielhaus aufgeführt wurde, ward gelegentlich eines Sommerfestes der Münchner Modernen von Gumpenberg als „Die Frau von der Isar“ parodiert, während Hartleben schon die früheren mystischen Neigungen Ibsens in seiner Komödie „Der Frosch“ verspottete.

Das geschah, als der Ibsensturm auf die Höhe getrieben. Aber dieser „Frosch“ bewies gleichzeitig, daß es dem jungen Satiriker an einem eigenen, festen Standpunkte fehlte — er tummelte seinen satirischen Pegasus mehr aus Lust am Spott, als weil es ihn gelüstet hätte, aus innerer Ueberzeugung eine Lanze einzulegen gegen den großen Geist aus Nordland. Aber freilich, Ibsen und Hartleben sind so welkenweit verschiedene Menschen, daß der junge Spötter den vergränten alten Idealisten wohl gar nicht verstehen konnte.

Wie Hartleben zu seinem Spötterstandpunkt gekommen ist, darüber hat sein Freund und Biograph César Flaischlen eine Vermutung ausgesprochen, die psychologisch interessant ist:

„Ob dies in allem auch auf Hartleben zutrifft, weiß ich nicht. Aber ich vermag mir das Ironische und Satirische seiner ganzen Dichtung nur aus solchen Anfängen und Momenten heraus zu erklären. Er eignete es sich zunächst als eine Art Waffe gegen die Ueberlegenheit der Außenwelt an, zum Schutz seines Innenlebens, das um so mehr Kränkungen und Täuschungen ausgekostet sein mochte, je feingestimmter es war und je lebhafter es darnach drängte, sich zu äußern. Je schärfer sich dann aber sein Verstand entwickelte, um so schärfer empfand er die Trivialität der Wirklichkeit als Ironie auf das, was ihm die Seele bewegte, und um so mehr suchte er sich dagegen zu rüsten, bis er sich mit dieser Waffe gleichsam verwuchs. Es ist der alte, aber ewig neue große Kampf der Jugend um die Illusionen und Ideale, die man sich vom Leben macht und die man erfüllt sehen möchte. Der eine kämpft ihn tragisch, der andere ironisch; der eine auf diesem, der andere auf jenem Gebiet; der eine früher, der andere später. Wer stark ist, siegt; wer schwach ist, fällt!“

Was Ibsen noch im höchsten Greisenalter, ja was er zur Zeit des Einsturzes seiner Ideale nie gewesen ist, das ist Hartleben schon mit sechsundzwanzig Jahren —: gleichgültig! Von ihm gilt das, was in Ibsens „Rosmersholm“ Brendel mit ironischer Anerkennung vom Redakteur Mortensgard sagt: „Er ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben.“ Er spottet nicht, wie Aristophanes und Molière es thaten: die Thorheiten und Laster der Menschen an den Pranger zu stellen und zu Tode zu lachen — die Streber, die Geizigen, die Scheinheiligen aus der Welt zu höhnen! — Nein, Hartleben lehnt sich gemütlich in seinen Stuhl zurück, und das gutmütig blasierte Lächeln auf seinem breiten Gesicht sagt gewissermaßen: „Kinder, regt euch doch nicht auf! Macht den Ull mit und laßt

alles Streben nach einem höheren Standpunkt! —“ Und so wurzelt denn sein Humor auch in dem, was wir nur mit einem Fremdwort bezeichnen können: im „Mokanten“. Ja, er mokiert sich über alles, was er sieht! Das ist der Anfang seiner satirischen Laufbahn.

Daher auch die Kleinheit seiner ersten Stoffe. In einem kleinen Skizzenbändchen, das allerdings erst 1895 erschienen ist, plaudert er aus seiner Referendarzeit. Wir sehen ihn da ordentlich im kleinen Städtchen Stolberg i/Harz am Stammtisch sitzen und gemeinsam mit dem Oberstabsarzt und dem Amtsanwalt sich mokieren über die kleinstädtischen Leute, von dem Grafen Stolberg angefangen bis hinab zu den Backfischen des Städtchens. Ob diese Humoresken nur Ausschmückungen von Selbsterlebtem sind, oder ob er sie erfunden hat — gleichviel, ihre scherzhaften Motive bestehen immer darin, daß jemand zum Besten gehalten wird. Die anderen „dumm zu machen“ ist der Grundzug dieses Witzes. Da wird ein schüchterner naiver Pastor — nach ihm heißt die Sammlung „Vom gastfreien Pastor“ — von den drei Neckebolden überredet, ein paar durchreisende zweideutige Damen ins Haus seiner Mutter einzuladen, und wie diese später seine Einladung erwidern, reist er zu ihnen nach Magdeburg und merkt gar nicht, daß er dort in einem verrufenen Hause wohnt; ja er ruft auch einen auf der Straße vorübergehenden Amtsbruder an, kann dessen Entsetzen gar nicht verstehen und glaubt, man habe es ihm übel genommen, daß er sich beim Rauchen aus dem Fenster gelehnt habe. — Noch dümmer als er ist ein kleiner Backfisch, der sich vom Referendar einreden läßt, die Bäume an der Landstraße seien darum beschnitten, weil sie eigentlich jüdischer Abkunft seien, und so fort. Dies beständige „in den April schicken“ ist also der Grundzug dieser Humoresken. Doch macht der Verfasser es sich sehr leicht, weil er die Menschen geradezu „verboten“ dumm schildert. Darum fehlt auch trotz aller Behaglichkeit des Vortrags die wirkliche Naturwahrheit — am meisten in der Geschichte eines jungen Kaufmanns, dem die Berliner Jüngstdeutschen so lange einreden, daß er ein Dichter sei, bis er an Größenwahn erkrankt und nach einem Mordversuch im Irrenhause endet. — Nun, dies genug der Proben Hartleben'scher Humoresken! Wie gesagt, brachte die „Freie Bühne“ 1891 seine Komödie „Angèle“ zur Aufführung. Und von nun an versuchte Hartleben sich als Bühnensatiriker. Sehen wir zu, mit welchem Erfolge! —

„Verachte das Weib!“ — so steht auf dem Titel der Komödie Angèle zu lesen. So dürfen wir schon von vornherein keine Verherrlichung eines Frauentypus erwarten. Und das läge ja auch nicht im Geiste einer Komödie. Dieser Ausdruck, der hier zum ersten Male nach langem Winterschlaf wieder erweckt wurde, bezeichnet ja seit alter Zeit etwas anderes als das, was wir in der modernen Litteratur ein Lustspiel zu nennen gewöhnt sind. Den Meistern der Komödie — Aristophanes und Molière — hat man stets eine satirische Absicht zuschreiben müssen. Wo liegt diese nun in Hartlebens Komödie? — Folgendes ist ihr Inhalt: Ein Vater und sein Sohn Viktor lieben beide dasselbe Mädchen: Angèle. Viktor hat die älteren Rechte, aber er kann ihr nur 250 Mark im

Monat geben, während der Vater ihr erscheint als ein Greis, „dessen Haupt voll Silber und dessen Hände voller Gold“ sind. Wie die beiden sich um das Weib streiten, erscheint gar noch ein dritter auf dem Schauplatz: ein junger Kandidat der Theologie, Franz Kerner genannt. Er hat zufällig Angèles Bekanntschaft gemacht, hält sie aber für Viktors rechtliche Braut und bittet diesen, zu seinen Gunsten auf ihre Hand zu verzichten. Beide aber erfahren, daß Angèle gerade im Begriff ist, aus schnöder Berechnung die Frau des reichen Vaters zu werden, und alle drei wissen nun gleichzeitig, daß sie allen Grund haben, das Weib zu verachten. Aber sie thun es nur mit lächelnder Miene, mit demselben blasirten Lächeln, mit dem der Autor herabblickt auf die drei Vertreter des männlichen Geschlechts: den jungen Lebemann und den gutgläubigen Idealisten, von denen jeder auf seine Art genasführt wird von dem Weibe, das nur an sein eigenes Glück denkt und dieses Glück nur in Außerlichkeiten sucht. Hartlebens Satire ist eben müde, wie die Tragik Hauptmanns müde ist.

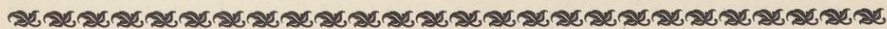
Und auch dieser wandte sich im Jahre 1892 der heiteren Dichtung zu mit seiner Komödie Kollege Crampton. Auch hier wieder ein Held, der kein Held ist! — Der Maler Professor Crampton, der eine adelige, aus vornehmer, aber geistig armer Familie stammende Frau geheiratet hat, ist ebenfalls an dieser seiner Frau zu Grunde gegangen. Zwar ist er nicht wie Bockerath ins Wasser gesprungen, aber Wein und Bier haben ihn verlockt. Freilich ist er ein herzlich schwacher Riese, der als anerkannter und schaffenskräftiger Künstler sich dem Trunke ergiebt, weil seine Frau ihn nicht versteht! Er ist also in der That auch nur einer von dem Geschlecht der unverstandenen Ehemänner! Aber wie hat sich der Standpunkt des Autors diesen Weibmännern gegenüber verändert! Wirken sie früher in den Tragödien stellenweise fast unfreiwillig komisch, so ist Crampton jetzt in das Licht der Komödie gerückt, und hier, ja hier können solche Männer tragisch wirken. Denn die wahre Komödie ist nur das Gegenbild der wahren Tragödie. Sie belächelt, was jene beweint; sie spottet zu Tode, was jene erdolcht. Für den Dolch der Tragödie nun scheinen die Männer der Schwachheit zu geringfügig, unter dem Lächeln des Komikers aber wirken sie rührend. Und darum ist er eine so prächtig herzbewegende Figur geworden, der gute alte Crampton. Im ersten Akt, wo er seine Trinkeigenschaften langsam entfaltet, wo er sich den jungen Akademikern gegenüber aufspielt und sich als den Günstling des Herzogs hinstellt, wirkt er noch wenig sympathisch. Er scheint ein gewöhnlicher Trinkrenommist zu sein. Aber schon das humane Wohlwollen, mit dem er den jungen Strahler tröstet, der von der Akademie seiner Jugendstreiche wegen ausgeschlossen ist, zeigt, daß etwas Besseres in Cramptons Seele schlummert. Wie er, der Herr Professor, dann im nächsten Akt vom Herzog ignoriert und selbst entlassen wird aus seiner Stellung; wie da sein Groll losbricht, und im Augenblick der tiefsten Schande sein lang unterdrückter Stolz auflebt, gewinnt er schnell die Herzen. Und um so klarer ist das Gefühl des Zuschauers für ihn, weil diesmal der Dichter selbst keinen Augenblick schwankt in seiner Stellung gegenüber seinem Helden. In der Figur der liebenswürdig mitleidigen Tochter, die er dem Vater zur Seite gestellt

hat, zeigt er, welches Gefühl er für seinen Crampton verlangt: nicht Bewunderung, nicht Entschuldigung, nur Mitleid! Und diese Eigenschaft des menschlichen Herzens ist ja besonders für die Schwächlinge vorhanden. Hauptmann stellt diesmal nämlich eine kerngesunde Familie dem kranken Helden gegenüber, ähnlich wie die Buchners mit den Scholzens kontrastierten. Aber diesmal weht nicht die Luft aus der bden Krankenhalle durch die ganze Dichtung, sondern die Luft der Gesundheit ist es, die in Cramptons einsame Zelle siegreich eindringt. Familie Strähler ist es, die diesmal das Rettungswerk vollführt. Derselbe Jüngling, der um seiner jugendlichen Thorheiten willen aus der Akademie entfernt wurde, hat einen Bruder, reich wie er selbst, seinen Vormund. Es ist ein prächtiger Mensch, der erste und bisher einzige vollsaftige Mann, den Hauptmann gezeichnet hat. Seine breite Gutmütigkeit, sein jovialer Spott, seine Welterfahrung und Menschenkenntnis haben sich bei ihm verbunden mit einem wundervollen humanen Zug. Er läßt seinen Bruder austoben, er will ihn in der freien Entfaltung seiner Kräfte nicht schulmeisterlich hindern. Er läßt sein Talent sich frei entwickeln, ohne sich jemals durch Künstlergrillen oder jeweilige Künstlereitelkeit des Jüngeren imponieren zu lassen. Mit seiner Schwester herrscht er in seinem Heim, das dem jüngeren Bruder zum Elternhaus geworden ist. Und wie der Jüngere die Hilfe des Älteren anruft, um den brotlos gewordenen Crampton zu retten, da hat er äußerlich wieder seinen hänselnden Spott, dem aber der verletzende Stachel fehlt, innerlich aber ist sein gutes Herz sogleich bereit. Freilich glaubt er nicht an eine Rettung des schon allzutief gesunkenen Mannes, aber er erfreut sich doch an der Naivität des Bräderleins, das die Welt noch mit so rosigem Augen, mit so unverwüßlichem Optimismus ansieht. Und herzerfrischend kommt dieser Optimismus des jüngeren Strähler zum Ausdruck. Wie er den Lehrer liebt, trotz seiner unverbesserlichen Schwäche! Wie er zu ihm aufblickt! Wie er des Lehrers Tochter liebt, seine junge Braut! Wie naiv er in die Ehe hineinspringt, er der Neunzehnjährige! Wie er das Atelier des kranken Künstlers dicht neben dem seinigen aufschlagen läßt, nur um diesem dadurch die Arbeitslust wieder zu erwecken! Das sind Figuren und Szenen, die dem Hörer das Herz aufgehen lassen. Hier quillt es von Hoffnung, von Frische, von Jugendlichkeit! Natürlich wurden gerade diese Figuren um ihrer Gesundheit, um ihrer roten Wangen und heißen Herzen willen, von den eigentlichen, eingeschworenen Hauptmannpropheten verworfen! Das wären nur unwirkliche Schattenbilder, denen die Eigenart und Lebenskraft fehlte. Als ob nur das Kranke eigenartig sein könnte! Als ob sich Gestaltungskraft nur bei der Auspinselung von Originalen zeigte! Als ob es nicht eine viel echtere und in der That auch viel schwerere künstlerische Aufgabe wäre, regelrecht gestaltete Menschen so interessant zu bilden, wie solche, bei denen eine rote Nase oder ein konfuse Wesen schon von selbst die Aufmerksamkeit fesselt. Als ob die ganze Kunst das Erbe des Karikaturenzeichners werden sollte! Nein, als Hauptmann diese Welt der Frische in seine Cramptonkomödie hineinwehen ließ, da ward das Wort seiner Anna Mahr zur Wahrheit. Das war ein Hauch aus dem zwanzigsten Jahrhundert, denn, will's Gott, soll uns das neue Säkulum wieder ganze, starke,

frische Menschen bringen! Symbolisch überwindet in diesem Stück dieses zwanzigste Jahrhundert mit seiner Jugendlichkeit die „Fin de siècle“=Menschen des sterbenden neunzehnten! Denn dies Fin de siècle=tum wird so recht verkörpert durch Kollegen Crampton selber! Er ist der Mann mit dem heißen Sehnen im Herzen und dem schlaffen Willen! Was hat ihn in seinen Zustand gebracht? Wirklich bloß seine Frau? — Bedauernswerter Crampton! Wieviel Lot eigene Kraft hast du denn in den Kampf deiner Ehe mitgebracht? Oder war es die ihm innewohnende Trägheit? Ist er eine ältere Entwicklungsstufe des Kollegen Braun aus den „Einsamen Menschen?“ Gleichviel, er zeigt in der Zeit seines Freilebens, daß allerdings etwas in ihm war. Er sitzt in einem gräßlichen Kämmerchen dicht neben dem Gastzimmer des Bierwirtes, der sein Hauptgläubiger ist. Beständig lärmt nebenan der widerliche Spektakel der Kneipe, beständig fließt nebenan der Bierhahn, und eine junge Kellnerin, die sich für den alten Sonderling interessiert, bringt ihm so oft frischen Trunk, als er es begehrt. Dabei fühlt er sich groß und frei, er, der doch in Wahrheit von Almosen lebt! denn sein Bier bezahlt er ja nicht, und für das Kämmerlein erhofft der Wirt Entschädigung von des Professors reicher, adeliger Schwägerschaft. Crampton aber, im ewigen Rausch, dünkt sich ein König. Sein Irrtum ist eine krasse Fortsetzung des Irrtums des Johannes, der sich als Verteidiger seiner Unabhängigkeit und seines Selbst fühlte, als er in tiefster, freiwilliger Abhängigkeit von Anna stand. Crampton schilt nach seiner Weise auf die jungen Akademiker, die zu ihm kommen zum Kartenspiel, er sieht in ihnen Ignoranten, weil sie Swift und Smollet, Thackeray und Dickens oder E. T. N. Hoffmann nicht kennen. Weil sie den Boccaccio unmoralisch nennen, spricht er ihnen den Sinn für Grazie ab: „Ihr liebt wie Gorillas!“ Der nüchterne Realismus der jungen Künsterschaft, die nur in ihrer Einseitigkeit aufgeht, ist ihm zuwider, während sein Bildungsstreben unersättlich ist. „Ich brauche nicht essen, aber lesen muß ich“ . . . Er lacht über die Akademie, über die „Drillanstalt!“ Er singt in seiner Einsamkeit zur Mandoline die „Santa Lucia“. Den Antrag der eindringenden Stubenmaler, daß er in ihrem Auftrage malen soll, nimmt er mit stolzer Reserviertheit entgegen, aber das Freibier, zu dem sie ihn einladen, nimmt er gern an. Als dann der kleine gute Strähler erscheint und ihn entführen will, geht er erst mit, wie ihm eingeredet wird, er solle dessen Schwägerin Agnes malen; dann giebt er dem Stubenmalermeister auch gleich einen vornehmen Fußtritt. Und an dem Glanz des neuen Ateliers, das Max Strähler für ihn eingerichtet hat, mäfelt er erst gehörig herum. Erst wie man ihm einredet, er solle es teuer bezahlen, ist er einverstanden. Er weiß ja, daß er keinen Heller erlegen wird, aber er will sich das Bewußtsein der Unabhängigkeit vorlügen. Und wie Max Strähler ihm gar seine Gertrud noch wegfishet und Crampton weiß, daß er mit dem jungen Paare zusammen fortleben darf und soll, da verbirgt er seine Rührung, die er um keinen Preis zeigen will, hinter einem immer wiederholten „So'n dummer Kerl.“ —

So war Gerhart Hauptmann fast gleichzeitig auf den beiden Gebieten des Ernstes und des Humors der unbestritten Erste geworden. Zur Zeit, als das

soziale Drama mehr und mehr auf die Stufe des Dirnenschauspiels gesunken war, hatte er sich zu seinen „Webern“ aufgeschwungen; und während die Lustigkeit überall in Frivolität überging, gestaltete er gemütswarm seinen „Kollegen Eramp-ton“. Beide Werke zeugten freilich von der Weichheit und inneren Schwäche ihres Verfassers, aber gleichzeitig doch auch von einem wirklich tiefen Erfassen des Lebens in Ernst und Scherz. Ja, der „Kollege Eramp-ton“ wurde der erste wirkliche Bühnenerfolg, den außer Sudermann ein Jüngstdeutscher erfochten hatte. Bei der Auf-führung der Komödie im „Deutschen Theater“ kam es nicht nur zu unbestrittenem, sondern zu stürmischem Beifall. Freilich galt dieser in erster Linie dem großen Komiker Engels, der eine herzbezwingende Gestalt aus dem alten Professor schuf. Als der Vorhang zum letzten Mal gefallen war und Hauptmann sich oft genug der Menge gezeigt hatte, verlangte diese immer stürmischer nach Engels. Da aber das Hausgesetz des „Deutschen Theaters“ dem Schauspieler das Erscheinen vor dem Publikum verbot, so mußte endlich — ein wohl selten dagewesener Fall — der Dichter im Namen des Darstellers danken. Aber an der Wirkung des Ganzen hatten die Schauspieler Nissen und Steffens, die Darsteller der beiden Brüder Strähler, gleichfalls großen Anteil; denn diesen beiden Brüdern brachte das Publikum ebenso großes Interesse entgegen, wie dem alten Professor. Sah man doch in jenen zweien seit langer Zeit wieder „gute Menschen“ mit einer sonnigen Welt-anschauung auf der Bühne. — Dies und nicht der Naturalismus hatte hier gesiegt.



Achtes Kapitel.

Der Streit um den Schillerpreis und um die Zukunft der deutschen Dichtung.

Aber die große Schar der ewig Blinden und ewig Kleinen, die vom Siege jeder bedeutenderen Natur nichts anderes ersahen, als daß sie nun von der Rauch-wolke einer neuen Mode ebenfalls möchten emporgetragen werden — sie posaunten den Sieg der „neuen Richtung“ aus. Ja, es gab sonderbare Heilige, die jetzt förmlich daran glaubten, daß man nun ein neues Allheilmittel gefunden habe, mit dem die junge Generation eine neue Litteratur heraufbeschwören könne. Aber gerade durch ein derartiges Verschärfen der Gegensätze wurde in Wahrheit die friedliche Entwicklung natürlich nur gestört. So platzten zum ersten Male die beiden Richtungen auf einander bei der Verteilung des Schillerpreises im April 1891. In der vom Kaiser einberufenen Kommission, welche die Vorschläge für die diesmalige Zuerkennung dieser Hohenzoller'schen Hausstiftung zu machen hatte, saßen Männer, die alle im weiteren Sinne des Wortes sich zum Realismus bekannten: so die Dichter Gustav Freytag und Paul Heyse, so die Berliner Uni-versitätsprofessoren Heinrich von Treitschke und Erich Schmidt (der Nachfolger Wilhelm Scherer's), Dilthey und Weinhold, der Hoftheaterdirektor Devrient (Nachfolger Annos),

der Direktor der Nationalgalerie Max Jordan und als Vorsitzender Graf von Hochberg. Da die Kommission nur Vorschläge zu machen hatte, beim Kaiser aber die Bestätigung lag, so konnte eine Einigung so bald nicht erzielt werden. Endlich beschloß man, diesmal gar keinen Dramatiker auszuzeichnen, sondern zwei bedeutende Lyriker. Und da entschied man sich für zwei siebzugährige Greise: für den Berliner Theodor Fontane und für den Kieler Claus Groth. Den beiden verdienstvollen Herren gönnte natürlich jeder gerne diese Auszeichnung. Aber man empfand es lebhaft, daß damit über die Dramatiker der letzten Zeit der Stab gebrochen war. Wenn man die Beurteilung dieser Entscheidung in den größeren deutschen Zeitungen von damals verfolgt, so findet man fast überall eine gewisse Entrüstung darüber. So schrieb der „Berliner Börsen-Courier“:

„Der Entschluß, von einer Auszeichnung von Werken dramatischer Litteratur abzusehen, war aber mehr ein praktischer Ausweg aus Verlegenheit, als eine gewollte Verurteilung der gesamten Bühnendichtung der letzten Jahre, die, man mag ihr noch so kühl gegenüberstehen, doch nicht gar so sehr hinter den Schöpfungen der vorangegangenen Preisperiode zurücksteht.“



Eduard Engel

Im „Berliner Tageblatt“ aber zürnte Sudermanns Herold, Otto Neumann-Hofer, über die Entscheidung der Kommission, die er ein „Angstprodukt“ nannte:

„Wie die Akademie auf Molières Büste schrieb, daß nicht sie ihm, sondern er ihr gefehlt habe, so wird nicht der Schillerpreis dem jungen deutschen Drama fehlen, sondern das junge deutsche Drama dem Schillerpreis.“

Noch deutlicher wurde die „Frankfurter Zeitung“:

„Wäre der Schillerpreis dazu bestimmt gewesen, wirkliche Verdienste um die dramatische Litteratur zu belohnen, so hätte vor allem ein Mann in Betracht kommen müssen: Hermann Sudermann. Und hätte man aus Rücksicht auf die Empfindlichkeit gewisser Kreise Anstand genommen, seiner „Ehre“ den Preis zu erteilen, so hätte noch immer „Sodoms Ende“ diese Auszeichnung verdient.“ —

In gleichem Sinne schrieben auch die „Münchener Neuesten Nachrichten“ (25. April): „Man vergaß, daß ein Geschlecht von Geistern aufsteigt, welches etwas Ähnliches durchsetzen will in deutscher Kunst wie der junge Neuerer und literarische Umstürzler Friedrich Schiller. Es steht jetzt fest, daß Paul Heyse voll Wärme für Sudermanns „Ehre“ eingetreten ist.“

Damit ist der Ton angeschlagen, der im Schoße der Kommission hätte widerklingen sollen. Es war ein Dichter vorgeschlagen, der nicht das Ueberlieferte nachahmen, sondern etwas Eigenes schaffen will. Etwas Neues und Eigenartiges will auch Adolf Wilbrandt mit dem „Meister von Palmyra“, den aus der Dunkelheit hervorgeholt zu haben ein dauerndes Verdienst der Münchener Hofbühne ist; selbst Richard Voß und Ludwig Fulda haben im Laufe der letzten Jahre durch Stücke, die viele Anerkennung gefunden, ein besonderes Streben an den Tag gelegt. Noch mehr aber Gerhart Hauptmann.“ —

Auch die „Breslauer Zeitung“

meinte (24. April): „Man mag es beklagen oder billigen, die Thatsache ist nicht fortzuleugnen, daß die dramatische Produktion in Deutschland die von Schiller betretenen Bahnen völlig verlassen hat. Die Richtung auf das historische Drama, der fünffüßige Jambus, die Rhetorik der Sprache, sind völlig aufgegeben. Die Poesie geht anderen Zielen nach; sie schildert die bestehende Gesellschaft, sie ringt nach stahlharter Prosa, nach scharfer Charakteristik. Sie hält sich an das Vorbild von Sardou oder an das von Ibsen.“ —

Ja auch der grollend aus der „Freien Bühne“ ausgeschiedene Maximilian Harden begann unter dem Pseudonym „Kent“ in der Zeitschrift „Nation“ einen Artikel, der dem Preisrichter im allgemeinen zustimmte, mit den Worten:



Martin Greif

„Dramen von weiter reichender litterarischer Bedeutung hat in neuester Zeit bei uns nur der junge Herr Gerhart Hauptmann geschrieben, aber der war wohl nicht hoffähig, so wenig Anstoß der Räuberdichter auch an seinen inzwischen überwundenen Brutalitäten genommen hätte.“

Zu den wenigen Ausnahmen, die noch immer die naturalistische Richtung scharf verurteilten, gehörte z. B. die „Dresdener Zeitung“; sie bezog sich dabei auf ein Gedicht, das unlängst die „Fliegenden Blätter“ gebracht hatten:

„Aus einem Schauspielhaus heraus
kopfschüttelnd ging ein Mann nach Haus.
Und wie er grübelnd die Straße zieht,
an einem Kehrichthaufen er sieht
ein hohes Weib in Lumpen geküßt,
das mit einer Harke im Boden wühlt.
Noch ist am verwitterten Antlitz traum
der einstigen Schönheit Spur zu schau.“

Verwundert tritt der Mann herbei,
zu fragen, wer wohl die Alte sei.
„Ich bin“, spricht diese, „die Poesie!
So elend, wie jetzt, erging mir's noch nie.
Einst hab' ich besel'gend, von allen verehrt,
unsterbliche Schönheit die Menschen gelehrt.
Nun grab ich in Lumpen — es ist ein Graus —
aus Kehricht poetische Schätze heraus.“ — —

Aber auch dieses Gedicht war ja kein hoffnungsfreudiges Kampflied mehr, sondern nur noch ein wehmütiges Anerkennen des Sieges der Naturalisten. Ja, sie hatten gesiegt auf der ganzen Linie. Und da ihnen dabei die theoretische Verarbeitung der Massen so viel genügt hatte, so war es kein Wunder, daß einer der Jüngsten unter den Jüngsten, Curt Grottelwitz (geb. 22. Februar 1866 in Grottelwitz) allen Ernstes im „Magazin für Litteratur“ eine „Enquete über die Zukunft der deutschen Litteratur“ anstellte. Er schickte nämlich an alle erdenklichen ihm den Namen nach bekannten Schriftsteller einen Fragebogen, auf dem er erstens ihre Meinung über die Zukunft der deutschen Litteratur im allgemeinen forderte und ihnen zweitens folgende fünf Unterfragen vorlegte:

1. „Glauben Sie, daß der Einfluß Zolas, Ibsens, Tolstoj's auf unsere Litteratur förderlich ist? — 2. Meinen Sie, daß der radikale Naturalismus Gerhart Hauptmanns und Holz-Schlafs von Dauer sein wird? — 3. Welche ist ihre Meinung über Sudermann? — 4. Meinen Sie, daß eine besondere Dichtungsgattung (Epos, Roman u. s. w.) in Zukunft die herrschende sein wird? — 5. Gehen wir einer Blüte oder einem Verfall der deutschen Litteratur entgegen?“ —

In der That nahmen sich nicht weniger als vierundsiebzig Dichter und Schriftsteller — darunter die klangvollsten Namen — wirklich Zeit und Mühe, kürzere oder längere Erwidern zu schicken, wobei sie jedoch meist auf die Unterfragen nicht näher eingingen. Die eingetroffenen Antworten aber wurden von Curt Grottelwitz im „Magazin“ veröffentlicht, dann aber sorgfältig gesammelt und nach echter Pedanten-Weise in eine Art von Linne'schem System gebracht. Da wurden erst die drei großen Hauptgruppen geschaffen: die Alten, die Mittel-partei und die Jungen. Diese dritte Hauptklasse wurde dann sorgfältigst wieder gegliedert in folgende Unterordnungen: 1. „Die Vorposten;“ 2. „Die gemäßigten Realisten“, 3. „Die Naturalisten“, 4. „Die Impressionisten“, 5. „Symbolisten und neue Romantiker“, 6. „Sozial-Psychologen“, 7. „Nietzscheaner und Neu-Idealisten.“ — Nach dem so jedes Dichterpflänzchen fein säuberlich mit seinem schulmeisterlichen Etikett versehen und auf das Löschpapier der Langenweile aufgeklebt worden war, wurde das ganze ordentlich durchgetrocknete Poeten-Herbarium als Buch herausgegeben (Berlin 1892) und in der Vorrede von dieser Enquete ge-
weisst, „sie bringt wirkliche Resultate — Resultate, wie sie — in größerem Maßstabe natürlich — etwa die internationale Münchener Ausstellung von 1888 oder die letzte Berliner für die bildende Kunst gebracht hat“.

Wer nun aber das weisheitsvolle Büchelchen offenbarungshungrig aufschlug, der fand, daß die klügsten unter den Beantwortern auf die Hauptfrage geantwortet hatten, daß man sie eben nicht beantworten könne. Da begann z. B. Paul Heyse mit den Worten: „Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen die Antwort auf Ihre Umfrage schuldig bleiben.“ — Da schrieb Rudolf Baumbach: „Wie lebt das deutsche Schrifttum fort? Der Weise schweigt, der Augur hat das Wort.“ — Da äußerte Hans Hoffmann: „Ihre wiederholte Anfrage ehrt mich, doch gestehe ich, daß ich mich der Ehre nicht gewachsen fühle.“

Da meinte Julius Stinde: „Was die Zukunft der deutschen Litteratur sein wird, weiß ich wirklich nicht, und wenn Sie mich totprügeln.“ — Da schrieb Frau E. Bely: „Die Hauptfrage läßt sich meiner Meinung nach überhaupt nicht beantworten.“ — Da sagte Victor Blüthgen: „Dichter sollen zwar Propheten sein — allein was mich betrifft, so habe ich keine Ahnung, was aus der deutschen Litteratur werden soll.“ — Da traf Ernst von Wildenbruch den Nagel auf den Kopf mit der Aeußerung: „Keine Schule“, keine „Anhängerschaft“, keine „Partei“, keine „Clique“ oder „Klaque“ wird der Litteratur jemals einen Schritt vorwärts helfen, sondern nur die eine, in sich beruhende, aus sich herausgehende schaffenskräftige geniale Persönlichkeit. „Ob dieser Eine in der deutschen Litteratur aufstehen wird — wer kann das sagen? Wann er aufstehen wird? Wer kann darüber prophezeien? Vieles kann man, im Wege richtiger Kombination, vorher bestimmen und berechnen, aber das eine nicht: ob und wann man etwas geschenkt bekommen wird — und das Genie ist ein Geschenk, das der Menschheit gebracht wird — von wem —?“ —

Jedoch nicht von allen vierundsiebzig Einsendern können hier die Antworten wiederholt werden. Es waren genug darunter, die sich ihre oft geistreichen Köpfe seitenslang darüber zerbrachen, das unlösbare Rätsel zu lösen. Genug, daß auch die Jüngsten keineswegs schnell bei der Hand waren, ihren Altersgenossen Lorbeerkränze aufs Haupt zu setzen. Lovote wollte nicht einmal den „Kollegen Crampton“ anerkennen: „Das kann die Zukunft vom Drama auch nicht sein!“ Bierbaum wollte gleichfalls keine modernen Dramatiker anerkennen:

„Mich dünkt, es wird einer kommen müssen und auch kommen, der die souveräne Handhabung der naturalistischen Technik mit freischöpferischer Phantasie und mit Leidenschaft verbindet. Hauptmann, Holz, Schlaf, Halbe plus Liliencron etwa, — haben wir den, so dürfen wir fürs Drama rufen: habemus papam!“

Was das wohl für ein Ragout geben würde! — Und Hermann Bahr endlich antwortet aus seiner Heimatstadt Linz a. Donau:

„Was Ihre Enquête betrifft, so antworte ich auf Ihre Frage: „Was hat die deutsche Litteratur für eine Zukunft?“ kurz und deutlich: „Gar keine.“ —

Von Interesse seien uns noch die Antworten der Matadoren der Revolution. Hermann Sudermann gehörte zu den Klugen. Er schrieb: „Das Einzige, was ich von meinem Standpunkte aus hiezu zu sagen wüßte, wäre: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ — Hauptmann aber zeichnete folgendes Schema:

Himmel,	Erde,
Ideal,	Leben,
Metaphysik,	Physik,
Abkehr,	Einkehr,
Prophetie,	Dichtung:

zwei Lager;

wird das eine fett, wird das andre mager. —

Ein Blick auf dies Schema zeigt uns, daß Hauptmann sich nicht damit begnügte, von seinen Zeitgenossen als bedeutender Dichter anerkannt zu werden — nein, in seiner Einseitigkeit wollte er keine andern Götter dulden neben sich und seiner Richtung. Dante ist ohne den Himmel, Schiller ohne das Ideal nicht denkbar. Mit feckem Finger weist sie beide der Hauptmann der litterarischen Revolution aus dem „Lager der Dichtung“. Wenn aber die Sieger anfangen, übermütig sich selbst zum Maßstabe der Beurteilung aller andern zu machen, so beginnt ihr Thron zu wanken. Und so war auch die Alleinherrschaft des Naturalismus in dem Augenblicke, wo er ganz unbestritten das Zepter zu führen schien, — plöblich und mit einem Schlage zu Ende.

